**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА»**

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ В НАЦИОНАЛЬНОМ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

***Коллективная монография***

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГУ

**Тамбов 2017**

УДК 82
ББК 84
Р89

***Научный редактор***

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина» ***Н. Ю. Желтова***

***Рецензенты:***

**Е. Б. Скороспелова**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»;

**В. И. Хрулев,** доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела ФГБОУ ВО «Башкирский государственный университет»

Р89 **Русская** литература XX–XXI веков в национальном культурно-историческом контексте : коллективная монография / науч. ред. Н. Ю. Желтова ; М-во обр. и науки РФ, ФГБОУ ВО «Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина». – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2017. – 530 с.

ISBN 978-5-00078-182-1

В коллективной монографии рассматривается актуальная проблема историко-культурных истоков и традиций как определяющих нравственно-философские и эстетические константы ментальной специфики русской литературы XX–XXI веков.

Для филологов, культурологов, историков, библиотекарей, издателей, журналистов и всех интересующихся славянской словесностью.

**УДК 82**
**ББК 84**

ISBN 978-5-00078-182-1

© ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина», 2017
© Коллектив авторов

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF THE RUSSIAN FEDERATION**

**FEDERAL STATE BUDGETARY**
**EDUCATIONAL INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION**
**«G.R. DERZHAVIN TAMBOV STATE UNIVERSITY»**

# RUSSIAN LITERATURE IN THE XX–XXI CENTURIES IN THE NATIONAL CULTURE AND HISTORY

***Multi-Author Book***

**Tambov 2017**

***Science Editor***

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature of FSBEI HE «G.R. Derzhavin Tambov State University»
***N. Yu. Zheltova***

***Reviewers:***

**E. B. Skorospelova**, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of New Russian Literature and Modern Literature Process of FSBEI HE «M. V. Lomonosov Moscow State University»;

**V. I. Khrulev,** Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian, Foreign Literature and Publishing of FSBEI HE «Bashkir State University»

**Russian** Literature in the XX–XXI centuries in the National Culture and History : Multi-Author Book / Science Editor N. Yu. Zheltova ; Ministry of Education and Science of RF, FSBEI HE «G.R. Derzhavin Tambov State University». – Tambov : the Publishing House of G.R. Derzhavin TSU, 2017. – 530 pp.

ISBN 978-5-00078-182-1

Multi-author book considers the urgent problem of historical and culturals roots and traditios as moral philosophical and aestetheticaldeterminants of mental specifics of the Russian literature in the XX–XXI centuries.

It is intended to philologists, cultural specialists, historians, librarians, publishers, journalists and everyone interested in Slavic literature.

ISBN 978-5-00078-182-1

© FSBEI HE «G.R. Derzhavin Tambov State University», 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

**Голубков М. М.** Русская литература как национальный взгляд на мир. Вместо предисловия . . . . . 9

**РАЗДЕЛ I**

**ГЛАВА 1. Полякова Л. В.** «Убила» ли русская литература XX века Россию? Об одном историко-литературном парадоксе . . . . . 12
**ГЛАВА 2. Желтова Н. Ю.** Державинская и лермонтовская традиции в русской литературе первой половины XX века 45
**ГЛАВА 3. Потанина Н. Л.** Державин и Лермонтов в культурном пространстве русской провинции . . . . . 70
**ГЛАВА 4. Борода Е. В.** Российская научно-фантастическая литература XX века: традиции и истоки . . . . . 90

**РАЗДЕЛ II**

**ГЛАВА 1. Иванов А. И.** Русское воинство в годы Первой мировой войны на страницах периодики и литературы 1914–1918 годов. . . . . 148
**ГЛАВА 2. Колчанов В. В.** Катабасис как сатирический мотив в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца»: образ профессора Персикова в свете античной, западноевропейской и русской церемониальной магии . . . . . 171
**ГЛАВА 3. Зверева Е. А.** Диалоги о судьбе русской культуры в структуре романа С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель»: нравственно-философский контекст . . . . . 190
**ГЛАВА 4. Ванюков А. И.** «Диалектика мифа» в «Котловане» А. Платонова: национально-исторический аспект . . . . 219
**ГЛАВА 5. Сорокина Н. В.** «Новые» люди как нравственно-философская константа романной прозы Л.Леонова. . . . . 240
**ГЛАВА 6. Тишкова О. Г.** Фольклорные образы в творчестве Н. А. Тэффи 1930-х годов . . . . . 261

**РАЗДЕЛ III**

**ГЛАВА 1. Комлик Н. Н.** Поэтика русского Эроса в творчестве Е. И. Замятина . . . . . 284

**ГЛАВА 2. Лядова Е. А.** Национальная картина мира в драматургии Е. И. Замятина . . . . . 323
**ГЛАВА 3. Дзайкос Э. Н.** Синтез искусств: проза Е. И. Замятина и Ю. П. Анненкова в контексте культурных традиций серебряного века . . . . . 352

**РАЗДЕЛ IV**

**ГЛАВА 1. Хворова Л. Е.** Русская словесность и «кирпичи фактов истории»: Непрочитанный Юлиан Семенов. . . . . 372
**ГЛАВА 2. Гончаров П. А., Чербаева О. В.** Вампиловский сибиряк: этносоциальная специфика персонажной сферы пьес А. Вампилова . . . . . 422

**РАЗДЕЛ V**

**ГЛАВА 1. Попова И. М.** Ценностно-смысловая трансформация библейских концептов в новейшей русской литературе (на материале романа Захара Прилепина «Обитель») 450
**ГЛАВА 2. Серова А. Д.** Славянское зерно поэзии Л. Н. Васильевой: к проблеме творческой индивидуальности художника . . . . . 479
**ГЛАВА 3. Шубина О. И.** Российская действительность в романе О. А. Славниковой «2017»: реальное и ирреальное 501

**Заключение** . . . . . 522

**Литература** . . . . . 524

**Об авторах** . . . . . 528

## CONTENTS

**Golubkov M. M.** Russian literature as a national view on the world. In lieu of a preface . . . . . 9

### SECTION I

**CHAPTER 1. Polyakova L. V.** Does XX-century Russian literature «kill» Russia or not? On a historical and literary paradox 12
**CHAPTER 2. Zheltova N. Yu.** Derzhavin and Lermonotov traditions in Russian literature in the first half of the XX century 45
**CHAPTER 3. Potanina N. L.** Derzhavin and Lermontov in culture of the Russian province . . . . . 70
**CHAPTER 4. Boroda E. V.** Russian science fiction in the XX century: traditions and sources . . . . . 90

### SECTION II

**CHAPTER 1. Ivanov A. I.** Russian army during the World War I in periodicals and literature in 1914–1918 . . . . . 148
**CHAPTER 2. Kolchanov V. V.** Catabasis as a satirical motive in the story by M. A. Bulgakov «The Fatal Eggs»: the character of Professor Persikov in the light of antique, West European and Russian ceremonial magic . . . . . 171
**CHAPTER 3. Zvereva E. A.** Dialogues about Russian culture in the structure of the novel by S.N. Sergeev-Tsensky «Destined to Destruction»: moral and philosophical context . . . . . 190
**CHAPTER 4. Vanyukov A. I.** «Dialectic of myth» in «The Foundation Pit» of A. Platonov: the national historic aspect . . . . 219
**CHAPTER 5. Sorokina N. V.** «New» people as a moral and philosfical constant of the novells by L. Leonov . . . . . 240
**CHAPTER 6. Tishkova O. G.** Folk characters in the works of N. A. Teffi in 1930-s . . . . . 261

### SECTION III

**CHAPTER 1. Komlik N. N.** Poetics of Russian Eros in the works of E. I. Zamyatin . . . . . 284
**CHAPTER 2. Lyadova E. A.** The national worldview in the drama of E. I. Zamyatin . . . . . 323

**CHAPTER 3. Dzaykos E. N.** Synthesism: the prose of E. I. Zamyatin and Yu. P. Annenkov within the cultural traditions of the Silver Age . . . . . 352

**SECTION IV**

**CHAPTER 1. Khvorova L. E.** Russian literature and «bricks of historical facts»: unread Julian Semenov. . . . . 372
**CHAPTER 2. Goncharov P. A., Cherbaeva O. V.** Vampilov's Siberian: ethnosocial specificity of characters in the plays of A. Vampilov . . . . . 422

**SECTION V**

**CHAPTER 1. Popova I. M.** Axiological transformation of the Biblical concepts in new Russian literature (based on the materials of the novel by Zakhar Prilepin «The Convent») . . . . . 447
**CHAPTER 2. Serova A. D.** Slavic poetry of L. N. Vasilieva: to the problem of creative manner of the artist . . . . . 476
**CHAPTER 3. Shubina O. I.** Russian reality in the novel by O. A. Slavnikova «2017»: real and unreal . . . . . 499

**Conclusion** . . . . . 520

**Literature** . . . . . 523

**About authors** . . . . . 528

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА МИР
## (вместо предисловия)

*М. М. Голубков*

Коллективная монография «Русская литература XX-XXI веков в национальном культурно-историческом контексте», которую читатель держит сейчас в руках, инициирована и подготовлена кафедрой русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина. Научная школа, сложившаяся на факультете филологии и журналистики ТГУ в течение последних десятилетий, предопределила характер этой книги. В сфере интересов ее основоположника – профессора Л. В. Поляковой всегда были проблемы национальной специфики русской литературы. В своих трудах она рассматривает литературу как сферу общественного сознания, способную выразить национальный взгляд на мир, обозначить специфику русского национального мироощущения, воплотить и осмыслить наиболее значимые исторические события народной жизни. Ведь именно в литературе веками накапливается национальный опыт, именно литература транслирует его через поколения, пронося через столетия.

Такое представление о литературе как о важнейшей сфере национального сознания профессор Полякова смогли передать своим многочисленным ученикам, которые и составляют ее школу. Сейчас это кандидаты и доктора наук, доценты и профессора, которые работают по специальности и в России, и за рубежом. Все они пришли в семинар Ларисы Васильевны студентами, только начинающими свое филологическое образование. Оказалось, что семинар профессора Поляковой открыл им путь в большую науку. Сейчас они, известные ученые, составили коллективную монографию, которую читатель держит в руках. Это не сборник случайно собранных статей; книга составляет композиционное целое, обусловленное единой научной концепцией ее авторов. При всей разности литературного материала, к которому они обращаются, эта концепция предполагает

общее понимание русской литературы как единого целостного явления, становящегося на протяжении столетий, аккумулирующего важнейшие смыслы русской национально-исторической жизни. Именно поэтому одним из сквозных сюжетов книги становится исследование взаимосвязей художественного сознания XVIII, XIX, XX и XXI веков, в частности, рецепция творческого опыта Г. Р. Державина и М. Ю. Лермонтова литературой XX столетия. Именно в этом ключе коллективной монографии видится и глава, обращенная к наименее осмысленному периоду русской исторической судьбы: изображению русского воинства в годы Первой мировой войны на страницах периодики и литературы 1914–1918 годов.

Другая важнейшая концептуальная сторона школы Л. В. Поляковой обусловлена ее региональной составляющей. Ее суть состоит в том, что внимание уделяется не только и даже не только «петербургскому» и «московскому» текстам русской литературы. Участники школы исходят из понимания литературы как общенационального явления, которое создавалось не только в столицах, но буквально во всех регионах России. Профессор Н. Ю. Желтова, некогда студентка, потом аспирантка Л. В. Поляковой, ныне доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, журналистики ТГУ им. Г. Р. Державина и один из авторов монографии, является главным редактором замечательного журнала «Филологическая регионалистика». Важнейшим аспектом его научной концепции стало исследование связей литературных явлений с локусом, их породившим, будь то Тамбов, Лебедянь, Воронеж, Москва, Черноземье… И подобное восприятие литературы тоже характеризует эту книгу: ее авторы исследуют бытование самых разных явлений русской литературной истории в культурном пространстве русской провинции. Такова, например, глава монографии, которая рассматривает этносоциальную специфику персонажной сферы пьес А. Вампилова, связывая характеры героев с Сибирью, далекою русской землею, литературные богатства которой необъятны, но мало изучены современным литературоведением. В монографии региональный аспект исследования проявлен не только в отношении к литературе современной, но и принадлежащей более ранним периодам.

Такова, например, глава о судьбе русской культуры в структуре романа С. Н. Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель».

Региональный аспект исследования, характерный для тамбовской литературоведческой школы, закономерно обозначил тот факт, что именно в ТГУ имени Г. Р. Державина создан самый сильный на сегодняшний день научный центр изучения творчества Е. И. Замятина, писателя, родившегося на лебедянской земле, связанного личной и литературной судьбой с Тамбовом, Лондоном, Парижем, и навсегда вошедшим в мировую литературу. Работы, описывающие национальную картину мира в творчестве Замятина, ставящие важнейшие вопросы той художественной эпохи, к которой относился писатель, составляют ключевые научные «сюжеты» монографии. Среди них, например, такое явление Серебряного века, как синтез искусств, и его реализация в прозе Е. И. Замятина или Ю. П. Анненкова.

Естественно, настоящая монография не была бы достаточно полной без главы, написанной Л. В. Поляковой. Она сразу же задает тон всей книге и формирует тот масштаб обобщения, который характеризует тамбовскую филологическую школу. Размышляя об одном историко-литературном диссонансе, ученый обращается к книге И. Солоневича «Народная монархия». Ее автор, как известно, возложил ответственность за искаженный и неверный образ русского человека, существующий в восприятии европейца, на русскую литературу, которая показала миру лишь литературные типы «маленького» или «лишнего» человека, Онегина или Обломова, Башмачкина или Червякова, сформировав тем самым ложные стереотипы европейского сознания, приведшие к трагическим историческим последствиям. Читатель книги сам познакомится с размышлениями Л. В. Поляковой. Отметим лишь, что в этой главе проявляется масштабность мышления и автора, и ее учеников: русская литература, повторимся, воспринимается как явление национальное, формирующее русский взгляд на мир и взгляд мира на русских.

Еще раз повторимся: настоящая коллективная монография не является очередным сборником статей. Читатель держит в руках монографическое исследование, посвященное русскому национальному сознанию, выразившемуся в литературе последних столетий, и, в первую очередь, в литературе XX века.

# РАЗДЕЛ I

## ГЛАВА 1
## «УБИЛА» ЛИ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА РОССИЮ? ОБ ОДНОМ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПАРАДОКСЕ

***Л. В. Полякова***

Закономерности развития истории русской литературы XX века внимательно изучались и изучаются несколькими поколениями исследователей. В процессах создания тех или иных концепций на разных этапах определяющую роль играли разные факторы: индивидуальность критиков и исследователей, степень актуальности внимания к общим вопросам литературоведения, политический прессинг, достаточность достоверной информации и т. п. К концу столетия многое изменилось, но многое и сохранило как бы стабильность, устойчивость. Спокойное, взвешенное и успешное решение вопроса об особенностях литературной жизни прошлого столетия, взгляд из временно́го литературно-культурного контекста, в котором мы сейчас пребываем, возможны лишь с учётом всего многообразия имеющихся подходов, хотя заведомо ясно, что в любом случае не удастся избежать схематизации и упрощения оценок литературных явлений одного из ярких и необычайно сложных исторических периодов.

Уже в конце XIX века заявили о себе довольно мрачные прогнозы относительно возможностей искусства XX столетия, и к завершению его эти оценки сохранились. В 1892 году Д. Мережковский в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» так оценил наступление XX века: после Толстого и Достоевского наступает глубочайший упадок, достигший теперь крайнего «варварства и одичания, – дальше идти некуда». Кризис, переживаемый литературой, должен быть преодолён, ибо это вопрос о том, «быть или не

быть в России великой литературе – воплощению великого народного сознания». «Гений народа», «народная душа» – вот что является, по оценке Мережковского, истинным внутренним содержанием поэзии[1]. Обратим внимание: Мережковский характеризовал время конца XIX века как «упадок», «кризис», вызванные нарушением в искусстве процесса, связанного с воплощением именно «народного» сознания.

Для состояния самого Мережковского того времени показательно его стихотворение 1891 года «Одиночество»:

В своей тюрьме, – в себе самом –
Ты, бедный человек,
В любви, и дружбе, и во всем
Один, один навек!..

Какое глобальное ощущение одиночества! Оно характерно для искусства не только конца XIX, а и для начала XX века. Его не избежал даже И. Бунин, тоже написавший свое «Одиночество» (1903):

Что ж! Камин затоплю, буду пить…
Хорошо бы собаку купить.

З. Гиппиус в стихотворении «Внезапно» (1908) констатирует:

В общий мы замкнуты круг
боли, тоски и заботы…

Подобные настроения характерны не только для писателей периода первой русской революции, но и времени Гражданской войны: брожение в умах и поведении масс, общественно-политические катаклизмы, а В. Ходасевич пишет свою «Бурю» (1921) и фиксирует:

Мудрый подойдет к окошку,
Поглядит, как бьет гроза, –
И смыкает понемножку

[1] *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Изд-во «Типо-литография», 1893. С. 18.

Пресыщенные глаза.

Подобное состояние «умных», «мудрых» Мережковский не случайно характеризовал как упадочное и кризисное. К нему, конечно же, литература начала XX века не сводилась, но именно оно, это состояние литераторов, весьма характерно для этого периода. Такое ощущение себя, своей индивидуальности, своего «Я», чувство незащищенности порождало литературные явления, о которых мы сейчас говорим как о литературе «серебряного века».

Ощущение одиночества для здорового человека – нормальное состояние. Но почему оно столь разительно несхоже, скажем, у Лермонтова и поэтов начала XX века? Лермонтову не свойственна созерцательность позиции, пресыщенность взгляда. Он передаёт такой «индивидуализм», который позволяет ему, автору стихотворения «Выхожу один я на дорогу…», чувствовать себя не просто слитным с миром, а буквально растворенным во Вселенной, в красоте самой жизни, стать её, красоты, частицей. Ощущение лермонтовского одиночества не омрачает человека, а созидает его.

Выхожу один я на дорогу:
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит…

Строки Лермонтова полны потрясающего жизнелюбия, того «кларизма», просветлённости, о котором писал М. Кузмин в заметках «О прекрасной ясности…»: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта выше и пленительнее первых…

Пусть ваша душа будет цельна или расколота… умоляю, будьте логичны – да простится мне этот крик сердца! –… и вы найдете секрет дивной вещи – прекрасной ясности, которую назвал бы я –

кларизмом»[1]. Приблизительно в этом же смысле понятие «кларизма» в 1909 году употребил Вяч. Иванов[2]. Потребность в ясности и призывы к ней росли в прямом соответствии процессам усложнённости в философии и поэтике искусства XX века.

## 1.

В литературе начала XX века предчувствие безысходности, неполноценности бытия, трагизма, неясности перспектив, пожалуй, преобладало. Её воздействие на умонастроения людей было столь велико, что провоцировало пересмотр оценок русской классики «золотого века», порождало скепсис в отношении её общественной роли. Высказывалось недоверие к реалистам начала века. Русская литература, и в первую очередь классика XX века, подверглась испытанию со стороны её создателей.

Для позиции некоторых писателей начала XX века наглядна розановская; позже, под давлением уже другой современности, других жизненных обстоятельств, её повторят и другие писатели. В период национального напряжения В. В. Розанов на страницах «Опавших листьев» (короб 1-2, 1913-1915) с горечью возмущался установившейся тогда модой чернить собственную страну: «У француза «chere France», у англичан – «старая Англия», у немцев – «наш старый Фриц», только у прошедшего русскую гимназию и университет – «проклятая Россия»»[3]. В газете «Новое время» в 1911 году он выскажет выстраданную им оценку роли русской литературы в судьбе России: Россию «убила» литература. Послегоголевская литература подготовила «конец России»: «Бунин в романе «Деревня» каждой строкой твердит: «Крестьянство – это ужас, позор и страдание». То же говорит Горький о мещанах, то же гр. А. Н. Толстой – о дворянах… Ну, если правду они говорят, тогда России, в сущности, уже нет, одно пустое место, которое остается только завоевать «соседне-

[1] *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С. 27.

[2] *Иванов В. И.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 785.

[3] *Розанов В. В.* Опавшие листья. М.: Современник, 1992. С. 331; см. также: *Гулыга А. В.* Русская идея и её творцы. М.: Соратник, 1995. С. 138.

му умному народу», как о том мечтал уже Смердяков в «Братьях Карамазовых»»[1]. В статьях 1918 года Розанов развил эту мысль: «После того, как были прокляты помещики у Гоголя и Гончарова («Обломов»), администрация у Щедрина («Господа Ташкентцы») и история («История одного города»), купцы у Островского, духовенство у Лескова («Мелочи архиерейской жизни») и, наконец, вот самая семья у Тургенева, русскому человеку не осталось ничего любить, кроме прибауток, песенок, сказок. Отсюда произошла революция»[2].

В мае 1918 года покидает Москву И. Бунин, некоторое время жил в Одессе, откуда только в конце января 1920 переехал в Константинополь. В это время он вёл свои записи «Окаянные дни». О русской литературе, которая, по словам Бунина, «сто лет позорила буквально все классы», писатель, о ком в связи с присуждением ему в 1933 году Нобелевской премии в официальном документе будет сказано: «За правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер», здесь, в дневниковых записях, говорил и о литературе начала века: «Русская литература развращена за последние десятилетия необыкновенно… В русской литературе теперь только «гении». Изумительный урожай! Гений Брюсов, гений Игорь Северянин, Блок, Белый… Как тут быть спокойным, когда так легко и быстро можно выскочить в гении? И всякий норовит плечом пробиться вперед, ошеломить, обратить на себя внимание. Вот и Волошин. Позавчера он звал на Россию «Ангела Мщения», который должен был «в сердце девушки вложить восторг убийства и в душу детскую кровавые мечты». А вчера он был белогвардейцем, а нынче готов петь большевиков. Мне он пытался за последние дни вдолбить следующее: чем хуже, тем лучше, ибо есть девять серафимов, которые сходят на землю и входят в нас, дабы принять с нами распятие и горение, из коего возникают новые, прокаленные, просветленные лики. Я ему посоветовал выбрать для этих бесед кого-нибудь поглупее. А. К. Толстой, – продолжает Бунин, – когда-то писал: «Ко-

[1] Новое время. 1911. 3 янв.

[2] Книжный угол. 1918. № 4. С. 9.

гда я вспомню о красоте нашей истории до проклятых монголов, мне хочется броситься на землю и кататься от отчаяния». В русской литературе еще вчера были Пушкины, Толстые, а теперь почти одни «проклятые монголы»»[1].

В апреле 1921 года пишет одну из лучших своих работ, во многом итоговую, статью ««Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)» А. Блок. Он поддерживает точку зрения Мережковского об упадке новой русской литературы: «Причин этого факта не счесть; я хочу указать лишь на одну из них, может быть, не первостепенную; но указать на нее пора, – замечает поэт. – Эта причина – разветвление потока русской литературы на мелкие рукава…» Единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры, «разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно». Блок негативно оценивает появление в литературе всевозможных течений. Он считает, что «золотой век» русской литературы связан с реализмом, и русская литература сильна именно им. «Когда начинают говорить об «искусстве для искусства», – пишет Блок, – а потом скоро – о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д., – это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно. Мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам, и французская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам. Так и «чистая поэзия» лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина…»

Блок подробно говорил об одном «рукаве» русской литературы, об акмеизме. Если бы автор «Возмездия» считал, что возникшие в литературе потоки сами по себе сильны, он, может быть, использовал бы какой-то иной образ. Однако поэт воспри-

[1] *Бунин И. А.* Окаянные дни. М.: Советский писатель, 1990. С. 50, 76–77. (Воспроизведено по изданию: Собр. соч. И. А. Бунина. Т. 10. Берлин: Петрополис, 1935. – Репринтное издание). Здесь и далее это издание цитируется в современной орфографии.

нимает произошедшее разветвление пустячным, «потоки» незначительными. Акмеизм оценивает резко отрицательно. «Настоящим исключением» считает только А. Ахматову («не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»»). «В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать; остальные, очень разноголосые, только начинали, и ничего положительного сказать о них еще было нельзя… Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно, даровиты, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу. Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!.. они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими; во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои «цехи», отрекутся от формализма… и станут самими собой»[1].

Блока, как видим, принципиально не устраивала программа акмеистов. Ему хотелось, чтобы они, как и он сам в поэме «Двенадцать», приблизили свою поэзию к улице, к жизни масс. Эстетизированную поэзию считал несвоевременной, следствием социальной глухоты авторов, отстранённости их от современности, от национальной жизни. В России художник не просто творит: он совершает гражданский поступок. Это осознанная позиция классиков русской литературы, в том числе и самого Блока. Утрату именно этого качества литературой начала века, определённой её частью, глубоко переживал, как помним, Д. Мережковский, считал признаком потери способности искусства быть

[1] *Блок А. А.* «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // *Блок А. А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 4 / сост. Вл. Орлова, примеч. Б. Аверина. Л.: Худож. лит., 1982. С. 421, 422, 427, 430. Интеллигенция и революция. Т. 4. С. 229-239.

способом воплощения «великого народного сознания». Именно поэтому и Л. Толстой, когда ему в 1910 году прочитали стихотворение И. Северянина «Хабанера II», оценил его крайне негативно, по воспоминаниям самого И. Северянина, «разразился потоком возмущения», тем, что кругом виселицы, льётся кровь, а у поэтов «вонзите штопор в упругость пробки, – и взоры женщин не будут робки!..» Отсутствие гражданского, общественного чутья вменяется Л. Толстым талантливому поэту И. Северянину как изъян его мирочувствования[1]. «О, словоблуды! Реки крови, море слез, а им все ни по чем», – возмущался и Бунин. «Читал о стоящих на дне моря трупах, – убитые, утопленные офицеры. А тут «Музыкальная табакерка» (сообщество деятелей культуры, где А. Толстой, В. Брюсов и другие писатели читали свои произведения. – *Л. П.*), «новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда»»[2].

Ощущение – в духе приведённых оценок литераторов и русской философской мысли – деградации русской литературы начала века, потери ею примет русской национальной жизни характерно было и для Е. Замятина. В 1919–1921 годах на страницах советской печати была развёрнута широкая дискуссия по вопросу о современном состоянии и будущем отечественной литературы. Евгений Замятин, конечно, не мог остаться в стороне, и в первом номере петербургского сборника «Дом Искусств» (1921) появилась его резонансная статья «Я боюсь» с её афористическими оценками, она эхом отзовётся в литературной критике конца XX столетия. Автор развил и конкретизировал мысль, которую формулировал ранее не раз.

«Я боюсь, что мы слишком бережно и слишком многое храним из того, что нам досталось в наследие от дворцов,– писал Е. Замятин. – Вот все эти золоченые кресла – да, их надо сберечь: они так грациозны и так нежно лобызают любое седалище. И пусть бесспорно, что придворные поэты грацией и нежностью похожи на прелестные золоченые кресла. Но не ошибка ли, что

[1] См. об этом в кн.: *Бавин С. Н., Семибратова И. В.* Судьбы поэтов серебряного века. М.: Кн. палата, 1993. С. 355.

[2] *Бунин И. А.* Окаянные дни. М.: Сов. писатель, 1990. С. 49, 32.

институт придворных поэтов мы сохраняем не менее заботливо, чем золоченые кресла? Ведь остались только дворцы, но двора уже нет.

Я боюсь, что мы слишком уж добродушны и что французская революция в разрушении всего придворного была беспощадней. В 1794 году 11 мессидора Пэйан, председатель комитета по Народному Просвещению, издал декрет – и вот что, между прочим, говорилось в этом декрете:

«Есть множество юрких авторов, постоянно следящих за злобой дня; они знают моду и окраску данного сезона; знают, когда надо надеть красный колпак и когда скинуть… В итоге они лишь развращают вкус и принижают искусство. Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха…»

Этим презрительным декретом – французская революция гильотинировала переряженных придворных поэтов. А мы – своих «юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда скинуть», когда петь сретение царя и когда молот и серп, – мы их преподносим народу как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монопольное право писания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию…

К счастью, у масс – чутье тоньше, чем думают. И поэтому торжество юрких – только мимолетно… Еле замеченные – давно уже – промчались по темным, бестрамвайным улицам «Скифы». Одиноко белеют в темном вчера прошлогодние «Записки мечтателя» Алконоста. И мы слышим, как жалуется там Андрей Белый: «Обстоятельства жизни – рвут на части: автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, то есть нужен ли «Петербург», «Серебряный Голубь»? Может быть, автор нужен, как учитель «стиховедения»? Если бы это было так,

автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнасиловать свою душу суррогатами литературной деятельности…»

Да, это одна из причин молчания подлинной литературы. Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни – в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной Литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить – жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, – Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре «Ревизора», Тургеневу каждые два месяца по трое «Отцов и детей», Чехову – в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие цифры. Труд художника слова, медленно и мучительно-радостно «воплощающего свои замыслы в бронзе», и труд словоблуда, работа Чехова и работа Брешко-Брешковского, – теперь расцениваются одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем – выбор: или стать Брешко-Брешковским – или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего – выбор ясен.

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли. И не в бумаге дело: главная причина молчания – не хлебная и не бумажная, а гораздо тяжелее, прочнее, железней. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики…

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее про-

шлое»[1]. И как чаще всего получалось с прогнозами Замятина, период истории русской литературы с времени публикации статьи «Я боюсь», исключая, пожалуй, лишь трагичнейшее время Великой Отечественной войны, во многом действительно был похож на длительный период «под именем юркой школы». Процессы, стимулировавшие успешную работу этой «школы» были связаны, с одной стороны, с политизацией литературной жизни, с другой – с почти врождённой в массе своей, передающейся словно по наследству, той самой неизлечимой болезнью писателя XX века – «старый и новый католицизм», «боязнь еретического слова».

Хотя, конечно, причина находилась не только в этом, а главное в том, что есть писатели, – их в Союзе писателей СССР было более 10 тысяч; не менее этого количества, а даже более в России и сейчас, с 1990-х годов, в четырёх союзах – Союзе писателей России, Союзе российских писателей, Союзе писателей Москвы, Союзе профессиональных литераторов, – и среди них есть художники, мыслители, которым писательский дар дан Богом и которых, конечно, совсем не много. Однако именно на них держится и благодаря им развивается подлинное искусство слова.

Статья Замятина «Я боюсь», написанная в 1921 году, стала памятником смелой и справедливой литературной публицистике для целого столетия.

К. Чуковский в дневнике 7 марта 1921 года записал: «Вчера меня вызвали к Горькому – я думал по поводу журнала, оказалось – по поводу пайков… Мы с Замятиным сели за его стол – на котором (на особом подносике) дюжины полторы длинных и коротких, красных и синих карандашей… «Вот для библиотеки Дома Искусств… я отобрал книги…вот…» – сказал он мне. Он сух и мне чужд. Мы отлично и споро занялись с Замятиным. Замятин, как всегда, сговорчив, понятлив, работящ, easy going (добродушен – пер. *К. Ч.*), отобрали стихи, прозу. Потом пришёл Добужинский и Горький». И слова Горького в передаче Чу-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга. Т. 3. С. 120-121, 122-124.

ковского: «Слаб номер «Дома искусств«. Как сказал бы Толстой – без изюминки… Как будто в безвоздушном пространстве…Я сказал ему, что у публики другое чувство, что в «Доме Литер.», например, журнал очень хвалили, что я получаю приветственные письма, что статья Замятина «Я боюсь» пользуется общим фавором…»[1].

Действительно, отзывы на замятинскую статью в печати были мгновенными. Откликнулись представители разных литературных пристрастий и писательских сообществ, авторы разных журналов и газет[2]. Ранее других написал А. Воронский. «Тяжко положение писателя «не из юрких», как тяжко всеобщее положение всех слоев населения теперь в Советской республике,– резюмировал он. – Однако вопрос о «безумцах, отшельниках, мечтателях, еретиках, бунтарях», которых угнетает большевистская диктатура, разрешается далеко не так просто, и весь вопрос далеко не так ясен, как это кажется Е. Замятину.

Практически писания Е. Замятина об отшельниках, еретиках и бунтарях, согнутых в бараний рог большевистской диктатурой, означают не что иное, как призыв к тому, чтобы дали возможность Мережковскому и ему подобным писать о казни при помощи вшей, а Бунину рассказывать о «супе из человеческих пальцев», «наши еретики …наши бунтари! Против кого они сейчас бунтуют? Мы имеем дело с безумцами особого рода. Это – не безумство храбрых – это безумие ненависти, злобы, бессилия»»»[3]. Однозначно реагировал и А. Луначарский: «Я сам писал о том, что у некоторых коммунистов есть тенденция к крайней обидчивости, к заподозрению контрреволюции под всяким листком и к проявлению власти в то время, как коммунисты должны были бы власть проявлять с известным отвращением.

---

[1] *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1929 / подгот. текста и коммент. Е. Ц. Чуковской. Вступ. ст. В. А. Каверина. М.: Совр. писатель, 1997. С. 160–161.

[2] См. комментарии к изданию: *Замятин Е. И.* Сочинения / сост.: Т. В. Громова, М. О. Чудакова; авт. послесл. М. О. Чудакова; коммент. Е. Барабанова. М.: Книга, 1988. 574 с.

[3] *Воронский А. К.* Об отшельниках, безумцах и бунтарях // Красная новь. 1921. № 1. С. 292-295.

Ведь мы ненавидим власть и чужую и свою (см. Ленина «Государство и революция») и только применяем ее там, где это совершенно необходимо, совершенно так же, как и оружие. Такая болезнь
в кругах, близких к революции и творящих ее, имеется, но преувеличивать ее никак не приходится. Никакого нового католицизма нет, а вот бумаги нет – это гораздо хуже. Советская власть, при наличии достаточного количества средств воспроизведения, весьма свободно печатала бы всякую нейтральную литературу. Да и те стеснения, которые мы вынуждены сейчас налагать на литературу, поскольку идет борьба, а искусство есть оружие, отпадут, и нужно быть невероятно пугливым, что-то вроде пуганой вороны, чтобы сказать, что будущее русской литературы все в прошлом. Каким «прошлым человеком» надо быть, чтобы сказать это?»[1] «Замятин был неосторожен, как все, впрочем, испуганные и отчаявшиеся, – вспоминал статью Замятина и её автора Вяч. Полонский спустя семь лет после её первой публикации, в 1928 году. – Ему казалось, что история кончилась. Но не прошло и двух лет – появились не Брешко-Брешковские, а подлинные таланты, и вовсе не «юркие», а глубоко захватившие мир»[2].

Замятин по-разному реагировал на оценки разных изданий, не оставил его равнодушным отклик на страницах журнала «Книга и Революция» (1921, № 8-9, с. 85-86) «серапиона» К. Федина в его рецензии на первый номер сборника «Дома Искусств»: рецензент в целом одобрил публикацию замятинской работы, назвал её «самым главным» материалом издания, «самым главным и самым любопытным. «Главным потому, что статья эта – единственная, в которой живо затронут общественно-интересный вопрос …. Любопытным потому, что статья проливает свет на настроения определенной части русских литераторов». Солидаризировавшись с некоторыми оценками Е. Замятина, К. Федин оспорил утверждение о неизбежности «молча-

[1] Печать и Революция. 1921. № 2. С. 225.

[2] *Полонский В. П.* Очерки литературного движения революционной эпохи (1917-1927). М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. С. 21.

ния» «неюрких» писателей: «Мы оказались бы счастливыми обладателями «настоящей литературы», если бы заговорили «молчащие» еретики, безумцы, мечтатели и пр…. Знавал ли кто-нибудь в истории еретика, который жаловался бы: знаете, совсем житья не стало, брошу-ка я свое еретичество, замолчу! Не в том ли природа всякого еретика, безумца, бунтаря, что они не могут молчать?». Он опроверг отождествление «молчащих» писателей с «подлинной литературой», указав на условность понятия «подлинная литература»; не разделил пессимистического взгляда Е. Замятина на современную литературу, приведя некоторые факты оживления литературной жизни[1].

На оценку Федина Замятин отреагировал заметками «О зеркалах», написанными в виде анализа чуть ли не каждого сформулированного автором рецензии постулата. Они стали ярким фрагментом программного мыслетворчества писателя – теоретика и методолога науки о литературе. Заметки остались в черновиках и впервые были опубликованы лишь в 1987 году[2].

«Литература – страшная вещь, – писал Замятин. – Это – зеркало. Представьте: у вас перед физиономией приделано зеркало, и вы в с е г д а видите себя, всю жизнь: с насморочным, распухшим носом, с молитвенно влюбленным лицом, и с глупо орущей какое-нибудь «ура» раскрытой пастью (пломбы!), и с глупо-сытой мордой. Это отравило бы жизнь. Потому что даже видеть свою одето-умиленную физиономию – это не очень приятно. И разве трудно ждать, что человек будет делать что-нибудь иное, а не бить кулаками по такому зеркалу? Человек – от обезьяны, что делать. Даже человек-критик. Но иногда, в минуты просветления, даже критику простительно вспомнить: нечаянно на зеркало пенять».

«Понятие «подлинная литература» – условно. Было время, когда подлинным искусством считался псевдоклассицизм, не

---

[1] *Федин К. А.* Рецензия о 1-м номере журнала «Дом Искусства» // Книга и Революция. 1921. № 8-9. С. 85.

[2] Stanford Slavic Studies. Stanford, 1987. Vol. I. P. 107-108 (фрагмент; публ. Д. Малмстада и Л. Флейшмана); Новый журнал. Нью-Йорк, 1990. № 178. С. 158 (фрагмент; публ. А. Тюрина). Печ. по машинописи (реконструкция Л. Замятиной; BDIC).

так давно «настоящими» писателями были натуралисты, совсем недавно одни символисты удостаивались звания художника».

«– Нет, – возражал Замятин, – настоящая литература – та, которая говорит «нет» тому, чему все говорят «да». Настоящая литература – это морковка, привязанная перед мордой осла, морковка, которой ему не достать и которая все время заставляет упрямого осла идти вперед. Потому что ослы упрямы, их сущность – инерция к покою, желание почить на лаврах, поставить себе сегодняшнюю, достижимую задачу. Настоящая литература должна говорить о задачах завтрашних, недостижимых – в области красоты формы, в области красоты жизни, в области общественной. И если осел сегодня слопал морковку рая, земного рая – мое дело найти, привязать к оглоблям новую, завтрашнюю морковку. Рай для меня вовсе не утопия: он будет, м<ожет> б<ыть>, есть и сегодня, – но именно потому для меня его уже нет, я хочу думать, говорить, писать о том, что будет завтра, после этого рая. Потому что на этом телесном, физическом, Эвклидовом рае, с превосходной электрификацией, канализацией, ассенизацией – человек не остановится; настоящий человек всегда Фауст, и настоящая литература – непременно Мефистофель. А Мефистофель – величайший в мире скептик и одновременно – величайший романтик и идеалист. Всеми своими дьявольскими ядами – пафосом, сарказмом, иронией, нежностью – он разрушает всякое достижение, всякое сегодня нисколько не потому, что его забавляет фейерверк разрушения, а потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным.

Хотят литературы правоверно-социалистической и боятся литературы неправоверной только те, кто не верит или недостаточно верит в социализм. Я – верю. Я знаю: он – неминуем. Он уже перестал быть утопией, и именно потому дело настоящей литературы – создать новые утопии».

«Знавал ли кто-нибудь в истории еретика, который жаловался бы: знаете, совсем житья не стало, брошу-ка я свое еретичество, замолчу».

«– Да, милый Федин, – отвечал Замятин, – кто «знавал» историю, тот знавал в истории и таких еретиков. Немало было таких, какие говорили: «брошу-ка я свое еретичество», но это – еретики тряпичные, не о них речь. Но у Савонаролы были периоды, когда папы заставляли его замолкать на в р е м я , и на в р е м я замолкал Иоганн Гус, и на время – на десятилетия – испанские мавры[1], евреи, и протестанты совершали свои еретические моленья только тайком и плотно заставив ставнями все окна. Но если костры заставляли их молчать – то ведь только недалекие поклонники костерной медицины считали, что молчание означает: «брошу-ка я свое еретичество»».

««Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки», – говорит Блок. И это верно. Но детям нельзя давать играть с браунингами и с цитатами: Федин не понимает, что эти слова Блока для него – убийственны. Да, именно в этом и дело, что сейчас «музыки нет», «великой музыки будущего», о какой говорил Блок – нет: будущее стало настоящим, облеклось плотью, землею, сталью, отяжелело, стало сегодняшним – и оттого в нём уже нет музыки, нет пафоса утопий, мечты – и надо создавать для человека новую, завтрашнюю, послезавтрашнюю утопию.

«Какая же будет утопия? Назовите мне ее». Ни я, никто другой еще не назовет ее – потому что она только рождается. Но я знаю, что когда завершит свой круг развития «МЫ», начнется новый круг «Я». Я знаю, что когда дойдет до предела математика, механика Эвклидова пространства – начнется неумелая, чудесная математика неэвклидова пространства. Я знаю, что отстроивши до конца рациональный, трехмерный мир, человек ощупью двинется в неведомый еще мир четырех измерений – мир подсознания. Не беда, что сейчас это кажется нелепостью и фантастикой; превосходно, что это кажется нелепостью и фантастикой: это признак высшего пути, это – несомненный запах завтра. Все знали, что солнце ходит вокруг земли, и нелепостью было учение Галилея, что земля вертится вокруг солнца. То, что

[1] Очевидно ошибка Л. Н. Замятиной. Речь, конечно о *маранах* – евреях в средневековой Испании и Португалии, официально (чаще всего – по принуждению) принявших христианство. – Примеч. А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой.

все знают и признают нечто истинное – верный знак, что это нечто – не истинно»[1].

Восхищаться или возмущаться написанным в статье Е. И. Замятина «Я боюсь» с её открытым текстом и недвусмысленным подтекстом в названии было чем, обсуждать было что. Задуматься над состоянием отечественной литературы и положением писателя было одним из, как сказали бы в наши дни, вызовов культурной жизни новой России. Голос Замятина, чётко различимый и нами сегодня, конечно, был и остаётся актом гражданского мужества писателя, и все понимали, что столь ярко написать это и сказать открыто своему читателю мог именно Замятин с его пониманием миссии художника и роли истинного творца-«еретика».

Прозвучавшие оценки не только выражали и закрепляли «еретичество» писателя, но и внятно демонстрировали его позицию в спорах об особенностях новой литературы, о художественных направлениях, которыми была отмечена литературная жизнь к началу 1920-х годов: о неореализме и реализме тенденциозном, монументальном реализме и методе диамата, о связи реализма с символизмом и «декадентской» литературой. А спустя тринадцать лет, уже в Париже в интервью журналу «Комедия» с пониманием, что русская стихия всё талантливое всё равно выводит на реализм, Замятин выскажется недвусмысленно и о модернизме. «В России, – рассказывал Замятин корреспонденту, – по крайней мере раз в шесть больше писателей, чем до войны. После революции и вплоть до сегодняшнего времени у нас были литературные течения, сравнимые с вашими. Мы вышли, конечно, из символизма, который процветал до 1914 года. Все зрелые люди были тогда символистами… Но Вы знаете, это движение кончилось. Его опередили молодые поэты-«конструктивисты» во главе с Маяковским, тоже замечательным поэтом. Конструктивисты хотели **рационально конструировать**

[1] *Замятин Е. И.* О зеркалах // *Замятин Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; подгот. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; вступ. ст. В. А. Келдыша. М.: Наследие, 1999. С. 238-239.

литературные произведения. Для них вдохновение сходит на задний план… Надо знать, что эта школа дала ряд очень впечатляющих произведений. Но время идет, – продолжал Замятин. – Многие чисто словесные литературные игры ушли в прошлое. Изменилась мода. Стали нужны произведения более ясные, более близкие к человеку – для всех тех миллионов читателей, которые показываются на горизонте… Пошла волна отречений, которая привела к возрождению реализма…»[1] Как видим, Замятин принципиально избегал употребление термина «футуризм». Даже применительно к поэзии Маяковского говорил о «конструктивизме». Видимо, для него, «литературного кораблестроителя», была важна сама мысль о «рациональном конструировании» литературных произведений, что и объединяло не только футуристов 10-х и конструктивистов 20-х годов.

Ещё через три года после Замятина, в 1937 году эту мысль, тоже в Париже, выскажет еще один яркий представитель культуры русского зарубежья, профессор Парижского Православного Богословского института историк христианского искусства, искусствовед и философ культуры В. В. Вейдле в работе, изданной в YMCA-PRESS, которая так и называется – «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества». Пафос исследования достаточно полно выражал эпиграф к первой главе «Над вымыслом слезами обольюсь…», слова из письма Чаадаева к Пушкину в 1831 году о Жуковском: «Скажите на милость, каким это образом человек, который в былое время печалился по всякому поводу, не находит в себе ни малейшей скорби теперь, когда валится целый мир». «В современной литературе, в современном искусстве происходят огромные перемены, частью очевидные для всех, частью скрытые и тем более глубокие. Перемены эти не отменяют национальных особенностей, но распространяются на всю Европу, включая, разумеется, и Россию»; единодушие с И. Ильиным
в мысли о необходимости исцеления для искусства и обретения

[1] Новое о Замятине. Сб. мат-ов под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 1997. С. 198–199.

утраченного Духа, пока же «в изобразительном искусстве и в литературе все более торжествуют две стихии, одинаково им враждебные: либо эксперимент, либо документ…»[1], – формулировал он свой основной оценочный постулат в области разных видов, прежде всего, реалистического искусства.

Именно «человеческий», гуманный реализм имел в виду и М. Горький, когда в очерке «В. И. Ленин» (1930, окончательная редакция) давал свою оригинальную оценку русской литературе: «Русская литература – самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем, – в юности и зрелом возрасте: от недостатка разума, от гнета самодержавия, от женщин, от любви к ближнему, от неудачного устройства вселенной; в старости: от сознания ошибок в жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть.

Каждый русский, посидев «за политику» месяц в тюрьме или прожив год в ссылке, считает священной обязанностью своей подарить России книгу воспоминаний о том, как он страдал. И никто до сего дня не догадался выдумать книгу о том, как он всю жизнь радовался…»[2]

Русской литературе, особенно XIX века, действительно свойственна, в большей степени, чем иной, с одной стороны, «пассионарность», «еретичество», с другой – страсть к страданию и состраданию. А это – черта русского характера вообще. Её отмечали в нём и аргументировали русские религиозные философы. Её утрату они связывали с наступлением кризиса в культуре, с процессами «расчеловечивания».

Сложные и противоречивые процессы, предопределившие национальные трагедии в России XX века, многие художники, как и русские философы, связывали во многом и с порочностью самой природы человека. Эти тенденции особенно заметно укреплялись и начали набирать обороты сразу в первые годы советской власти. Знаменитая бунинская запись из «Окаянных

---

[1] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: AXIOMA, 1996. С. 5, 117.

[2] *Горький М.* В. И. Ленин // *Горький М.* Собр. соч.: в 18 т. М.: Гослитиздат, 1964. Т. 18. С. 268.

дней»: «… опротивел человек!» или развёрнутая картина развенчания человека Л. Андреевым в итоговом романе-полемике «Дневник Сатаны» – факты не единичные. Наблюдения главного героя «Крестовых сестер» (1910) А. М. Ремизова за жизнью Буркова двора приобретали свойство своеобразной гуманистической программы в литературе первых десятилетий XX века: «Все проклятие вовсе не в том, что человек человеку зверь да еще бешеный, а в том, что человек человеку бревно. И сколько ни молись ему, не услышит, сколько ни кличь, не отзовется, лоб себе простукаешь, лбом перед ним стучавши, не пошевельнется: как поставили, так и будет стоять, пока не свалится либо ты не свалишься»[1]. Надо чтобы человек человеку стал «духом-утешителем». Вяч. Иванов, вполне осознавая «человеческий грех», миссию преодоления индивидуализма возлагал на «соборное единение» по апостольским догматам Иоанна и Павла: «Да будет все едино», «да будет Бог все во всем». В 1919 году поэт создал своеобразную дилогию с темой трагической вины человека – разрушителя «божественного всеединства» – поэму «Человек» и написал статью «Кручи. О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности». В основу своей нравственной философии Вяч. Иванов положил императив Августина Блаженного «Превзойди самого себя»[2].

## 2.

Вопросы о природе гуманизма и причинах его «кризиса» и «крушения», о природе жестокости и путях борьбы за человечность оказались в эпицентре поисков и открытий русской литературы всего XX века, со всеми её «рукавами» и «потоками» и остались не менее болезненными к его концу.

Как следствие неразработанности целых пластов эстетики и литературоведения в наши дни муссируются высказывания

---

[1] *Ремизов А. М.* Крестовые сестры. М.: Современник, 1989. С. 4.

[2] *Иванов Вяч.* Кручи. О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 103-118.

известных деятелей литературы об особенностях и нравственном статусе русской литературы. Всё чаще звучат обвинения в её адрес. Ставится вопрос, в котором резонируют известные аналогичные мысли В. В. Розанова начала века, об «историческом преступлении» русской литературы перед Россией и её народом, особенно тех писателей, творчество которых, как у Е. И. Замятина, отмечено критическим пафосом. Например, представитель литературы русского зарубежья И. Л. Солоневич, публицист, писатель-историк, издатель, общественный деятель писал, что вся немецкая идеология завоевания России в XX веке была списана «из произведений русских властителей дум». Русская литература, по его мнению, давала Западу информацию о русском народе – «обломовых и маниловых, лишних людях, бедных людях, идиотах и босяках», недочеловеках, которых и следует завоёвывать. «Русская литература отразила много слабостей России и не отразила ни одной из ее сильных сторон»[1]. «Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням двадцатого столетия», «в наше время читатель разочарован в русской классической литературе. Крах ее гуманистических идей, историческое преступление, приведшее к сталинским лагерям, к печам Освенцима»[2] – резюмировал В. Шаламов.

Конечно, совершенно очевидна несостоятельность подобных претензий к русской литературе. Не только в классике «золотого», но и в литературе XX века, кроме обломовых, маниловых, лишних и бедных людей, идиотов и босяков, были, конечно, ларины и болконские, ростовы и трофимовы, мышкины и рахметовы, артамоновы старшие и турбины, мелеховы и соколовы, вихровы и бабки Дарьи. Нигилистическое же отношение к таким прекрасным литературным типам, как Павел Власов, Глеб Чумалов, Левинсон, Павка Корчагин, продиктовано сегодня вовсе не научными, а всего лишь конъюнктурно-полити-ческими соображениями. «Ненависти многое открывается, только не то, самое главное, что составляет природу вещи»[3] –

[1] Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. Т. II. М.: Искусство, 1994. С. 321, 331.

[2] Новый мир. 1989. № 12. С. 3, 61.

[3] *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России. Т. 1 // Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб.: София, 1991. С. 67.

замечал русский философ Г. П. Федотов. Десяти-одиннадцати строчек А. А. Ахматовой:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах.
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, –
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки! –

чистого дыхания этих строчек стихотворения «Мужество» (1942) хватило не только на столетие. И это хорошо понимают сегодня объективные, политически не ангажированные исследователи. «Что же остается делать в этой горестной ситуации последним могиканам некогда гордого филологического племени? – иронично задаётся вопросом В. Сердюченко. – Не сдаваться. Стать хранителями культурного Завета, укрыться вместе с ним в кумранских пещерах и ждать того неизбежного часа, когда обеспамятевшие соотечественники снова востребуют гуманистический Логос для своего существования»[1].

Дельный совет известного литературоведа из Львова. Однако «пещеры» в истории русской литературы уже существовали. Они ни к чему хорошему не привели: история с затянувшейся паузой в изучении наследия Е. И. Замятина – одна из «пещерных». Пользы для науки и прикладного литературоведения – вузовского преподавания, для студента, конечно же, будет больше не в отсиживании в интеллектуальных укрытиях, а в предпринятых попытках разобраться в исторически рождённых, исторически наиболее осложнённых и исторически же разрешаемых теоретических аспектах собственно истории литературы.

Непросты для толкования многие вопросы общего литературоведения в их приложении к творчеству конкретных худож-

[1] Вопросы литературы. 1998. Янв.-февр. С. 57.

ников – об исторически трансформирующихся понятиях «гуманистическая направленность» литературы, «положительно прекрасные русские типы», «литературная традиция». Остаются проблематичными обретшие новые сложности толкования художественных систем, литературных взаимовлияний, жанровых изменений, трансформации типов повествования, сюжетостроения. Дискуссионный характер сохраняют оценки многих явлений, которые стали выразительными реалиями литературной жизни именно XX столетия: литературно-групповой борьбы; феномена литературы русского зарубежья, развивающейся как бы параллельно с литературой советской, а на самом деле в едином русле национальной культуры; партийного руководства, с одной стороны, литературной жизнью, литературой – с другой; появления новых акцентов в решении проблемы свободы творчества; организации Союза писателей СССР, той самой «Вавилонской башни», как назвал его Замятин, его роли в развитии литературы и тому подобное.

Трагическую картину состояния русской литературы конца 1980–1990-х годов, в период общественно-политической перестройки в России, создал А. И. Солженицын в «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств» (Нью-Йорк, 13 января 1993 года). Здесь прямые переклички – через сто лет – с докладом Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Это «Ответное слово…», не вошедшее пока в научную литературу, заслуживает того, чтобы процитировать его полнее: писатель расставил, пожалуй, главные акценты в современном литературном развитии. Можно сказать, им, «Ответным словом…», как в своё время оценкой Д. Мережковского XIX век, завершилось в русской литературе трагичнейшее замятинское XX столетие.

А. Солженицын, бытийную концепцию которого, его подход к характеристике исторической судьбы России М. М. Голубков оценивает с учётом обращения писателя в своей прозе к онтологической символике проявления Божественной энергии, Божественного Промысла и Высшей воли, торжества Правды

Божьей на земле[1], – сразу уточнил, что в своём Слове будет говорить именно о России, хотя много говорил и о мировой культуре. «Россия – дотла разорена и отравлена, народ в невиданном моральном унижении и едва не гибнет физически и даже биологически. При таком состоянии народной жизни, внезапном зримом обнажении и изъязвлении накопившихся прежде ран – для литературы естественна пауза, глубокие голоса национальной литературы нуждаются во времени, прежде чем снова зазвучать.

Однако. Нашлись писатели, кто увидел главную ценность открывшейся бесцензурной художественной деятельности, ее теперь никем не ограниченной свободы – в нестесненном «самовыражении» и только: просто **выразить** свое восприятие окружающего, часто с бесчувственностью к сегодняшним болезням и язвам…» – какое сходство с настроением Л. Толстого и его реакцией на стихотворение Северянина «Хабанера II»!

«И – отталкивающим движением большой досады признается никуда не годной классическая русская литература, которая не гнушалась действительности и искала истину. В оплевывании прошлого – мнится движение вперед. И вот сегодня в России снова стало модно высмеивать, свергать и выбрасывать за борт великую русскую литературу, всю настоянную на любви к человеку, на сочувствии к страдающим…

Так на разных исторических порогах это опасное антикультурное явление – отброса и презрения ко всей предшествующей традиции… повторяется снова и снова. Тогда это ворвалось к нам под трубами и пестрыми флагами «футуризма», сегодня применяется термин «постмодернизм».

Для постмодерниста мир – не содержит реальных ценностей. Даже есть выражение «мир как текст» – как вторичное, как текст произведения, создаваемого автором… Культура должна замахнуться сама на себя… Оттого повышенное значение приобретает игра – но не моцартианская игра радостно переполненной Вселенной, а натужная игра на пустотах, и у художника нет ответственности ни перед кем в этих играх. Отказ от каких-либо идеа-

[1] *Голубков М. М.* Русская литература XX в. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 242.

лов рассматривается как доблесть. И в этом добровольном самозаморочивании «постмодернизм» представляется себе увенчанием всей предыдущей культуры, ее замыкающим звеном…

Да, сегодня мировая культура конечно в кризисе, и в глубоком…».

«Если мы, создатели искусства, – сказал в заключение писатель, – покорно отдадимся этому склону вниз, если мы перестанем дорожить великой культурной традицией предшествующих веков и духовными основами, из которых она выросла, – мы поспособствуем опаснейшему падению человеческого духа на Земле, перерождению человечества в некое низкое состояние, ближе к животному миру»[1].

А. Солженицын с озабоченностью говорил о том направлении в искусстве, которое является «феноменом западной культуры» и которое в зарубежном литературоведении породило самостоятельное, тоже «направление», оперирующее понятиями: «мир как хаос», «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», «сознание как текст», «кризис авторитетов», «эпистемологическая неуверенность», «авторская маска», «двойной код», «пародийный модус повествования», «нонселекция», «провал коммуникации», «метарассказ» и прочее.

Словарь «Современное зарубежное литературоведение» даёт справку: постмодернизм – «многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений», «прошел долгую фазу первичного латентного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца второй мировой войны»[2]. Не случайностью, а закономерностью стала мгновенная, в духе художника Солженицына реакция на это справочное издание одного из ведущих современных американистов, А. М. Зверева. В «Новом мире» в августовском номере

[1] *Солженицын А. И.* Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // Новый мир. 1993. № 4. С. 4-6.

[2] Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада-ИНИОН, 1996. С. 259-260

опубликован его развёрнутый и достаточно острый отклик, «таинственная ризома», под ироничным заголовком «Сплетение без стебля», подчеркнувшим безкорневой характер филологического словарного лексикона, новояза. «…для предчувствия откровений, которыми способна одарить пересаженная на отечественную почву постструктуралистская методология, – писал он, – для этих восторженных ожиданий, превосходящих всякую меру, созданы все условия… Достаточно заглянуть в критические отделы журналов, желающих рассматривать себя в качестве светочей просвещения, или посетить любую из многочисленных конференций, в названии которых – дань времени! – уж обязательно отыщется или «гомодиегетика», или «нарративная типология», или «шизофренический дискурс» и еще ужасно много «вумного», как говаривал о себе молодой Чехов, когда ему приходилось писать не в «Осколки», а в «Новое время».

Со временем, – продолжал А. Зверев, – наверное, страсть к «вумному» ослабнет, взгляд на постструктурализм станет более объективным и его перестанут воспринимать как универсальную систему мысли, которой доступно буквально все. И которая к тому же обладает ну просто абсолютным соответствием всему духу культуры кончающегося столетия.

На Западе звездный час этой школы, в сущности, уже на исходе. Догматически рассуждая, можно назвать появившийся у нас справочник слегка запоздавшим да и не вполне отвечающим своему заглавию. Разумеется, в нем представлено не все современное зарубежное литературоведение. Но обещан второй выпуск…»[1].

«Кстати, таинственная «ризома», – пояснял А. Зверев смысл названия своей публикации, – позаимствована Делёзом и Гваттари из ботаники: так называется корневище, не обладающее четко выраженным подземным стеблем. Термин появился в споре со структуралистами, которые все-таки дорожили некой выстроенностью, упорядоченностью, целенаправленностью,

[1] В 1998 году вышло второе, исправленное и дополненное издание этого справочного издания точно такого же объёма, однако особой корректировкой оно не отмечено.

навлекая на себя подозрения в приверженности архаичному «монизму» и чуть ли не в тоталитарном образе мыслей…

Пожалуй, – резюмировал автор отклика свою оценку, – метафора хороша и для характеристики самого постструктурализма. Там ведь тоже все сплошь «дивиргенции», а центр, некий объединяющий принцип фактически отсутствует, ибо не считать же таким принципом идею недифференцированности, неопределенности, относительности и шаткости всего, принадлежащего к кругу культуры. Спору нет, подобное восприятие очень в духе времени, но дух времени – величина крайне нестабильная, почти что эфемерная, тогда как теоретические амбиции постструктурализма не только высоки, а исключительно упорны. Сомнительно, чтобы они оправдались, но из сплетений, пусть лишенных центрального стебля, все-таки должно возникнуть поле, на котором лишь предубежденные не заметят ничего, кроме дикой травы»[1].

Современное отечественное литературоведение и критика, определённая часть исследователей и самих писателей – и это вопрос о методологии оценок – сегодня механически подхватили новомодную терминологию, порой не задумываясь, о какой литературе идёт речь: реалистической или постмодернистской. В самой же литературе, особенно в поэзии, существует полная анархия эстетических систем, забвение тех самых исторических и национальных представлений, которые для классиков русской литературы на всём протяжении истории XX столетия имели особую философскую, нравственную и художественную ценность. Даже современный классик итальянской литературы Умберто Эко, автор во многих отношениях новаторских романов «Имя Розы», «Маятник Фуко» и других, когда наши просвещённые в постмодернистских тонкостях критики спросили его о причастности к этому искусству, он отреагировал так, как должен был отреагировать настоящий художник. «Наверное, большой неожиданностью, – сообщает корреспондент, – для многих из собравшихся (на пресс-конференции писателя в редакции журнала «Иностранная литература» 19 мая 1998 года. –

[1] *Зверев А. М.* Сплетение без стебля // Новый мир. 1996. № 8. С. 228-229.

*Л. П.)* стала реакция на комплимент (так, без кавычек. – *Л. П.)*, что-де Умберто Эко – классик постмодернизма, пожал плечами и сообщил собравшимся: «Я не знаю, что такое постмодернизм… Все это выдумки»». Под таким заголовком – «Все это выдумки. «Классик постмодернизма» не знает, что такое постмодернизм», именно с кавычками «классик постмодернизма», прошла в «Литературной газете» информация о пресс-конференции выдающегося итальянского писателя[1].

Надо сказать: как часто о том, в чём великий Умберто Эко простодушно и мужественно признается в незнании, современные критики пишут с уверенностью гениев. В их расхожих «концепциях» аргументация, как правило, настолько поверхностна, что порой создаётся впечатление: критик не имеет представления о том, о чём он пишет. Возможности реализма ограничиваются рамками правдоподобия, копии с действительности, а модернизму отдается всё, что в эти рамки не вмещается.

Напомним мудрый подход к терминологической составляющей любой науки А. А. Потебни из его классической работы «Мысль и язык» (1862): «Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий», «единственный строительный материал науки есть «понятие»»[2]. Именно так: «стройная система понятий».

В 1995 году тревожную и в известной степени комичную ситуацию в современной поэзии постмодернизма зафиксировал критик П. Басинский. Он говорил о Б. Кузьминском и В. Курицыне: «оказывается, оба – патриоты», «играют… в русский реализм». Е. Садур при вручении ей премии заявила: «Я – русский реалист». А это А. Садур: «реализм в отличие от модернизма явление аристократическое. В нем нельзя спрятаться бездарности».

Правильно, – продолжал комментировать Басинский. – В реализме бездарности спрятаться нельзя. В модернизме – можно.

---

[1] *И. К.* Всё это выдумки. «Классик постмодернизма» не знает, что такое постмодернизм // Лит. газета. 1998. 27 мая.

[2] *Потебня А. А.* Мысль и язык // *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 194, 195.

«Ах, да они просто играют! – воскликнет кто-то. А вот и нет, родные мои!» – писал критик. Назвав поведение современных модернистов «примерами стремительной «патриотизации» общественной моды», П. Басинский продолжил с негодованием: «Я бы мог привести еще примеры, если бы… Если бы не было так тошно… Тошно. Не Россия в цене. Чучело России. Противное чучело с бусинками вместо глаз и опилками в животе»[1].

Позже этот же критик скажет ещё резче и определённее – и с ним соглашаешься, понимаешь его гнев и иронию. «Еще пять–семь лет тому назад говорить о реализме в приличном литературном обществе было бы верхом неприличия, – пишет он в заметке «Неманифест». – Темы о «чистом» реализме, реализме как искусстве высшей пробы, и быть не могло. «Реализм – гроб», – говорил на одном собрании известный либеральный критик, выражая пафос подневольных эстетиков советской эпохи, для которых реализм был символом несвободы, эстетической тюрьмы». В последнее время, подчеркнул Басинский, всё перевернулось, «только и разговоров в литературной критике, что о «реализме». По частоте мелькания это слово неожиданно встало рядом с «постмодернизмом». Различные приставки к нему («пост», «гипер», «турбо» и проч.) не должны смущать. Это бесконечная смена личин, за которой ищем и не находим живого лица». И – вопросы: «Хорошо, вы «турбо», вы «гипер». Но почему вы «реалисты»? Разве не можете вовсе обойтись без этого слова, которое не цените, не любите и даже презираете, если боитесь назваться просто, без оправдательных приставок? В самом деле… ЗАЧЕМ?»[2].

В январе 1994 года «Литературная газета» открыла анкетный опрос среди писателей. Стояли два вопроса: «1. Что вы думаете о нынешней литературной ситуации и о влиянии литературы на современную жизнь общества? 2. 1921 год помечен пессимистическим прогнозом Е. Замятина: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое». Что бы вы сказали, если бы эта фраза прозвучала сегодня?». Ответы:

[1] *Басинский П. В.* Чучело России // Новый мир. 1995. № 9. С. 227, 228, 229.
[2] *Басинский П.* Неманифест // Октябрь. 1998. № 3. С. 187.

*Л. Аннинский*: «Влияние минимальное. Ситуация выморочная. Читатель уходит. Я имею в виду читателя серьезной художественной литературы… Литература у нас теряет последние соприкосновения со святостью…»; *А. Кушнер*: «Впечатление такое, что «мертвая вода» графомании, называющей себя авангардом или андеграундом, вступила в реакцию с прежним, полумертвым, официальным стихотворчеством – и вместо искусства, всегда нового по определению, мы получили что-то вроде хлорной извести. Между тем у этой серой массы, этого едкого вещества есть свои апологеты в критике, а как же? На наших глазах в литературе возник новый идеологический террор.

На смену прежнему, в значительной степени официальному, «назначенному и согласованному» литературному процессу пришел другой, лишенный всякой структурности и иерархии ценностей…»; *Ал. Михайлов*: «Нынешняя литературная ситуация представляет собой некое комическое подобие большой политики… В общем, не приведи Господи, чтобы нынешняя «литература» на что-то еще повлияла в этой стране…»[1].

Ещё через четыре года, во многом перекликаясь в оценках современного состояния литературы и культуры с А. Солженицыным и одновременно как бы реагируя на его утверждение о необходимости историко-литературной паузы в периоды «обнажения и изъязвления накопившихся ран» в народной жизни, противопоставляя послереволюционное десятилетие последнему десятилетию XX столетия, свой взгляд сформулирует В. Розов в беседе с В. Кожемяко. «…А сейчас в «новой культуре», – сетовал он, – просто глаз по-хорошему не на ком остановить. Посмотрите, ведь уже целая эпоха, больше десяти лет прошло… Но это десятилетие в нашей сфере – в сфере искусства – ничего не дало! Или почти ничего.

После Октябрьской революции, – продолжал драматург, – хлынули (буквально хлынули!) таланты во всех видах литературы и искусства. Вспомните первое десятилетие Советской власти: Маяковский, Есенин, Шолохов, Вахтангов, Мейерхольд, Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Шостакович… Всех не пе-

[1] Лит. газета. 1994. 26 янв.; 26 апр.

речислишь. И в живописи, и в архитектуре – да везде! Очень ярко рождались тогда и новые формы, и новое содержание. А сейчас – ничего. Просто поразительно!.. нынешнее состояние культуры, я уже не знаю, как точнее сказать… Убого»[1].

Менее чем за полтора года до конца столетия своё отношение к вчерашней и сегодняшней литературе выскажет Ч. Айтматов и «замкнет» великий спор, полемику протяженностью в столетие, о состоянии литературы, о реализме и модернизме, о человеке: «В те такие недавние и такие далекие уже времена литература была рупором идей, минаретом обращения к душам, именно она отражала внутренним заревом слова надежды миллионов людей на перемены, именно там читатель искал и нередко находил ответы на мучившие его вечные вопросы. Эту свою миссию литература утратила… У истинной литературы нет и не может быть никакой другой функции, кроме как нести мысль, посредством художественных образов помогать читателю постигать мир и самого себя. Постигать и совершенствовать… Изощренная изобразительность, даже самая виртуозная, изобразительность ради самой изобразительности ведет, я думаю, к деградации литературы»[2].

В целом скептически, отличаясь лишь нюансами, оценивалась ситуация конца века в русской литературе и зарубежными исследователями. В 1998 году в Брюсселе состоялся симпозиум «Писатель и общество». Дж. Кьеза рассказал о выступлении Ч. Айтматова (вышеприведённые слова писателя – из этого выступления), которое он начал словами «о глубоком кризисе постперестроечной литературы». «В его речи слышались, – писал известный итальянский журналист, – нотки ностальгии, переживаемой человеком, все еще считающим русскую литературу XX века мировой ценностью, которая достигла высочайших вершин и в коммунистическую эпоху – до Сталина и после него – чтобы затем «рухнуть, как ни одна другая западная литература»». Статья итальянского участника брюссельской встречи

[1] Сов. Россия. 1998. 20 авг.

[2] «Начиналось всё замечательно…» Чингиз Айтматов в беседе с обозревателем «ЛГ» Аркадием Ваксбергом // Лит. газета. 1998. 8 июля.

называется многозначительно – «Реквием по российской литературе». Сразу вспоминается наделавшая много шуму статья В. Ерофеева «Поминки по советской литературе»[1]. Дж. Кьеза поставил риторический вопрос: «Случайно ли уже многие годы мы не видим там (в России. – *Л. П.*) ни единого произведения о страшной трагедии миллионов людей, о развале советской империи и о проблемах сегодняшней России?.. Вот что значит конец эпохи!»[2].

Писатель В. Репин, проживающий в Париже, своё интервью с известным французским издателем, славистом, видным деятелем русской эмиграции, профессором Сорбонны Н. Струве (1931–2016) так и начал с вопроса: «Преподаванию русской литературы вы посвятили более сорока лет, и это не мешает вам придерживаться мнения, что в России сегодня нет художественной литературы. Мнение не столь единичное, его разделяют многие, но оно все же озадачивает. Откуда такая резкость в оценках?». «Вряд ли можно утверждать, что существует литература перестроечного, переходного времени… – сказал Н. Струве. – Чтобы понять, что есть сейчас, в переходное время, необходимо дать литературе отстояться. Ей необходимо найти совершенно новые, я бы сказал, эстетические категории… Большой литературы нет в настоящее время ни во Франции, ни в других странах, давших мировой литературе многое»[3].

Пессимистические прогнозы и оценки русских писателей состояния литературы ушедшего столетия как явление национальной ментальности имеют под собой почву, сигнализируют нашей историко-литературной памяти. И тем не менее они не повод для утверждений о гибели, крахе, конце русской литературы вместе с концом столетия. В том-то и заключается парадокс культурной ситуации всего XX столетия, что одновременно с резкими оценками общей литературной атмосферы одно за другим публиковались (и публикуются) или ждали (а может

[1] Лит. газета. 1990. 4 июля.
[2] Лит. газета. 1998. 16 дек.
[3] Лит. газета. 1998. 28. окт.

быть, ждут и сейчас) своего часа художественные творения, на всем протяжении XX века восхищавшие мир высокой художественностью и заботой о душевной гармонии человека. Блистательные имена: Бунин и Маяковский, Есенин и Шмелёв, М. Горький и Цветаева, Блок и Замятин, Платонов и Распутин, Шолохов и Пастернак, Ахматова и Шукшин, Мережковский и Булгаков, Л. Андреев и Леонов, Твардовский и Астафьев, Солженицын и Рубцов… – поистине «серебряный XX век» русской литературы, воспринимаемый нами как духовная основа нашего бытия.

Именно этот своего рода спасительный парадокс культурной ситуации пророчествовали философы XX века, когда писали о том, что апокалиптическое настроение у русского человека всегда связано с надеждой, он верит, что человечество уже приобрело опыт активного понимания Апокалипсиса (Н. А. Бердяев), что «конец мира» зависит от самого человека: Апокалипсис – не фатум, и нужны усилия по его предотвращению (Н. Ф. Федоров). Такой человек – в критических условиях надеющийся, верящий, сопротивляющийся, преодолевающий – проходит через всю единую историю русской литературы XX века во всех её плодоносных ветвях.

# ГЛАВА 2
# ДЕРЖАВИНСКАЯ И ЛЕРМОНТОВСКАЯ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

***Н. Ю. Желтова***

Русская литература первой половины XX века – это сложнейший историко-литературный период, включающий в себя сразу несколько художественно-идеологических эпох и реальностей: литературу серебряного века, советскую литературу, литературу русского зарубежья и «потаенную» литературу. В этой

связи представляется, что творчество Г. Р. Державина на протяжении всей первой половины XX века было одним из тех цементирующих оснований, которое позволило русской литературе сохранить свое единство. Поэт стоял у истоков создания русского литературного языка, выступал как национальноориентированный писатель, заложивший многие духовные, философско-этические, художественно-эстетические традиции великой русской литературы.

Для русской литературы первой половины XX века было характерно постоянное возрастание интереса к творческой личности Г. Р. Державина, новаторское осмысление заложенных им традиций. И это, видимо, не случайно. Имя поэта в XVIII столетии прочно связывалось с темой обновления поэзии: и тематического, и языкового. Литература серебряного века, вдохновляемая творческими экспериментами Державина, первой начала движение к принципиально иной эстетике, заключающейся в поиске и обозначении национального начала, художнической рефлексии, узнавании в человеке творца, личности, теурга.

Смешение стилей, течений направлений, творческий синтетизм рубежа веков – созвучные державинской мысли творческие тенденции. Революционные подходы поэта к реформированию отечественной поэзии, основанные вместе с тем на высоком художническом мастерстве, глубоких духовно-нравственных началах, имеют очевидное сходство с эстетикой русского модернизма. Не случайно в начале XX века личность Державина оказалась близка практически всем направлениям серебряной эпохи: реализму, символизму, акмеизму, футуризму, новокрестьянской поэзии, а также поэтам, находившимся «вне школ». В 1920–1940-х годах державинские традиции отчетливо прослеживались в литературе русского зарубежья, «потаенной» литературе.

К творческой личности Державина глубокий и устойчивый интерес проявляли таких мэтры русской литературы, как В. Я. Брюсов, А. А. Блок, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, А. А. Белый, Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, В. В. Маяковский, И. Северянин, Б. Л. Пастер-

нак, В. В. Набоков, В. Ф. Ходасевич, И. Ф. Анненский, А. И. Несмелов, М. Горький, И. С. Шмелев, В. О. Домбровский, М. А. Булгаков. И этот перечень имен представляется далеко не полным.

Как и в XVIII веке, в XX столетии обновление русского искусства, литературного творчества снова произошло через поэзию. В этой связи представляется закономерным большой интерес родоначальника и мэтра русского символизма В. Я. Брюсова к поэтическим новациям Г. Р. Державина. Критик Д. П. Святополк-Мирский, в статье посвященной Брюсову, проводит знаменательную параллель, подчеркивающую тематическую общность поэзии двух ярчайших художнических индивидуальностей: «Гоголь назвал Державина «певец величия», но слова эти гораздо лучше подходят к Брюсову. Величие – главная тема его поэзии»[1].

Однако, представляется, что не только тема величия связывает двух художников. Пытаясь найти средства для реформирования художественного языка и поэзии в целом, Брюсов активно обращался к опыту предшествующих эпох и поколений. В круг его творческих интересов входила и масштабная личность Державина. В 1905 году в первом номере журнала «Весы» Брюсов публикует статью «Священная жертва», которая стала ярким образцом эстетических деклараций начала XX века, программным произведением русского символизма как литературного направления, попыткой заложить философско-теоретический фундамент нового искусства.

Сама статья начинается с обозначения Брюсовым полемики, которую вел Пушкин с Державиным, причем со ссылкой на другую величайшую фигуру русской литературы: «Пушкин, когда прочитал стихи Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже дела его». Это рассказывает Гоголь, прибавляя: «Пушкин прав»»[2].

---

[1] *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб.: Алетейя, 2002. С. 88.

[2] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 88.

В своих размышлениях о новом искусстве Брюсов отталкивается от художественно-идеологических принципов поэзии Державина, указывая на назревшую в начале XX века необходимость изменения творческих задач поэта, формирования у него принципиально иного самосознания, новой роли в обществе: «Во времена Державина «слова» поэта, его творчество казались воспеванием дел, чем-то сопутствующим жизни, украшающим ее. «Ты славою, твоим я эхом буду жить», говорит Державин Фелице. Пушкин поставил «слова» поэта не только наравне с «делом», но даже выше: поэт должен благоговейно приносить свою «священную жертву», а в другие часы он может быть «всех ничтожней», не унижая своего высокого призвания»[1]. Фактически Брюсов призывал современников-поэтов к тому, чтобы взять за основу державинскую традицию и пытаться ее преодолеть в новом искусстве, которое должно быть «чем-то более важным и более реальным, чем жизнь»[2]. Это почти точное повторение лозунга символистов: «A realibus ad realiora», который предложил Вяч. Иванов.

Брюсов прямо указывал на заслугу Державина в том, что он стремился разграничить реальную жизнь поэта и его роль в искусстве, фактически указывал на Державина как на прямого предшественника символистского мировоззрения: «Искусство не есть жизнь, а что-то иное. Поэт – двойственное существо, амфибия. То «меж детей ничтожных мира» он «вершит дела суеты» – <…> служит <…> министром, как наперсник царей, Державин, – то вдруг, по божественному глаголу, он преображается, душа его встревенулась, «как пробудившийся орел», и он предстоит, как жрец, пред алтарем»[3].

Неслучайно Брюсов, как и Державин, осуществил перевод оды Горация «Памятник». В этом произведении, написанном в 1912 году (за год до 200-летнего юбилея Г. Р. Державина), поэт словно перебрасывает своеобразный мост от эпохи классицизма к поэзии символизма, подводит ее своеобразные итоги.

[1] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 88.
[2] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 88.
[3] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 94.

По форме эти произведения чрезвычайно похожи. Оба написаны ямбом, четырехстрочными строфами, хотя отчетливо наблюдается разность в выборе выразительных средств. Если у Державина в стихотворении преобладают эпитеты («памятник чудесный, вечный», «вихрь быстротечный», «народах неисчетных», «заслугой справедливой», «в сердечной простоте»), то у Брюсова основную смысловую нагрузку несут метафоры («распад певучих слов», «подарок благосклонных муз», «горящие страницы»). Это обстоятельство представляется также не случайным, поскольку свидетельствует о ключевом принципе художественного языка символистов, образность которого основана на многослойной развернутой метафоре.

И «Памятник» Державина (1797), и «Sume superbia» Брюсова отражают по сути творческое кредо двух поэтов. Причем оно имеет много сходных черт. Державин в своем произведении прежде всего фиксирует свои заслуги как реформатора русской поэзии, обращая внимание на введенный им «забавный русский слог», которым написаны два центральных произведения «Фелица» и «Бог». Поэт впервые позволил себе писать о величественном и философском весьма простым, ясным языком без ложного пафоса и тяжеловесных стилистических и синтаксических оборотов:

> … Первый я дерзнул в забавном русском слоге
> О добродетелях Фелицы возгласить,
> В сердечной простоте беседовать о боге
> И истину царям с улыбкой говорить[1].

Державин подчеркивает, что ему впервые удалось возвеличить императрицу Екатерину через описание ее личных достоинств и качеств, а не через восхваление ее великих государственных достижений. Поэтому, представляется, что, несмотря на то, что Брюсов в своей статье «Священная жертва», критикует Державина за умаление «деяний» поэта, фактически он за ним следует, ибо сам пишет о том, что поэт должен пробуждать

[1] *Державин Г. Р.* Соч. / под ред. В. Я. Грота. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1864. Т. 1. С. 785.

в человеке его душу: «…Предмет искусства – в глубинах чувства, в духе»[1].

Как и Державин, Брюсов свое стихотворение превращает в декларацию новых задач искусства и самого художника: «За многих думал я, за всех знал муки страсти…»[2]. Для Брюсова становится важным передать думы и чувства, колебания и метания души, поэтому стихотворение отличается большой экспрессивностью, эмоциональной напряженностью, насыщено риторическими вопросами, восклицательными формами. Образ поэта в стихотворении Брюсова прямо персонифицируется:

> И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,
> В каморке бедняка, и во дворце царя,
> Ликуя, назовут меня – Валерий Брюсов,
> О друге с дружбой говоря[3].

В этом четверостишии проявляется та теургия, абсолютизация личности художника, которая была свойственна символистской поэзии. Однако Державин в своем «Памятнике» также провозглашает непреходящее значение дел поэта, его бессмертие, которое есть только у Бога:

> О муза! Возгордись заслугой справедливой,
> И презрит кто тебя, сама тех презирай;
> Непринужденною рукой неторопливой
> Чело твое зарей бессмертия венчай[4].

Таким образом, Брюсов прямо следует за державинской традицией, насыщая ее новыми смыслами: «Нет особых мигов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать Божественного глагола, чтобы встре-

---

[1] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 89.

[2] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 123.

[3] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 123.

[4] *Державин Г. Р.* Соч. / под ред. В. Я. Грота. Т. 1. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1864. С. 785.

пенуться, «как пробудившийся орел». Этот орел должен смотреть на мир вечно бессонными глазами»[1].

Но не только символисты активно исследовали державинскую традицию. Ее следы возможно обнаружить и в творчестве представителей других модернистских течений русской литературы: акмеизма и футуризма.

Акмеизм, который пришел на смену символизму, продемонстрировал усталость литературы от символистской туманной образности, также в своем становлении использовал новаторские находки творчества Г. Р. Державина. В отношении А. А. Ахматовой устоялся стереотип о том, что она является яркой наследницей пушкинской поэзии. Однако сама поэт отмечала: «Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а с Державина («На рождение порфирородного отрока») и Некрасова («Мороз, Красный Нос»). Эти вещи знала наизусть моя мама»[2]. В дальнейшем державинская традиция нашла свое яркое воплощение в поэзии Ахматовой. Она обращается к творческому наследию поэта в стихотворениях «Все души милых на высоких звездах…», «Наследница. От царскосельских лип…», «Царскосельская поэма «Русский Трианон», «Лотова жена», «Мне голос был…». Эти и другие произведения в свете проблемы «Державин и Ахматова» достаточно подробно анализируются в трудах Р. Д. Тименчика и С. А. Васильева[3].

Интересно заметить, что творческую связку «Державин-Пушкин» как образец развития и совершенствования литературной традиции постоянно упоминали писатели, критики русской литературы, в особенности литературы русского зарубежья, которая стала наследницей художественных достижений серебряного века. Характерно в этой связи высказывание И. С. Шмелева в письме О. А. Бредиус-Субботиной от 16 мая 1942 года, в котором писатель рассуждает о проблеме влияний, упоминая, как самый яркий и хрестоматийный пример о влия-

[1] *Брюсов В. Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С.94.

[2] *Ахматова А. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998-2005. Т. 5. С. 236.

[3] *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Державин. Заметки к теме // Jews and Slavs. Vol. 4. Jerusalem, 2004; Васильев С. А. Державинская традиция в русской литературе XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008.

нии Державина на Пушкина: «Помни закон творчества: все без исключения рождаются в творчестве под чьим-нибудь влиянием (подчеркнуто мной. – Н. Ж.), до гениев! Пушкин – ряд лет – уже 20-летний был во власти классиков, античности, ложноклассицизма, Державина, затем – Байрона и прочих… многое из его – и очень высокого! – является, просто, «заимствованием» – !!! – но это никак его не порочит: он оказался выше тех, у кого брал»[1].

Возвращаясь еще раз к словам Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», можно указать на пророческий смысл этих слов. В книге «Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1911) О. Л. Д'Ор (И. Л. Оршер) иронически описывает благородные деяния Державина при Екатерине: «И еще был один орел, судьба которого была весьма печальна, – он писал оды. Питаясь мертвечиной, сей орел жил долго и кончил дни свои почти трагически – министром народного просвещения. Имя этого орла, иногда парившего под облаками, иногда пресмыкавшегося по земле, было Державин»[2].

Характерно, что именно через личность Г. Р. Державина описываются достижения правления Екатерины, просвещенческий характер самой эпохи, его типические черты: «Самым выгодным ремеслом в литературе было писать оды. Этот благородный род поэзии не только хорошо кормил, одевал и обувал поэтов, но и в чины производил. Одописцы блаженствовали…»[3].

В этом взгляде видится не столько карикатура на личность Державина, а на то, как она осмысливалась после его ухода, в частности, в тенденциозных учебниках Д. И. Иловайского, против которых и были направлены острые стрелы знаменитого журнала «Сатирикон». Фактически О. Л. Д'Ор зафиксировал массу клише и стереотипов, которые сопровождали личность Державина в сознании читателей и критиков.

---

[1] *Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О.* А. Роман в письмах: в 2 т. М.: Росспэн, 2005. Т.2. С. 188.

[2] Всеобщая история, обработанная «Сатириконом». СПб.: Издание М. Г. Корнфельда, 1910. С. 100.

[3] Всеобщая история, обработанная «Сатириконом». СПб., 1910. С. 100.

Только в эпоху «серебряного века» пришло понимание того, что влияние творческого гения Державина на становление и развитие великой русской литературы еще не вполне осознано. В 1907 году Б. А. Садовской в статье «Державин» констатировал: «…Державинский кумир остается не оцененным и доныне»[1]. В 1914 году известный литературовед Б. А. Грифцов в одноименном очерке, опубликованном в журнале «София», впервые заговорил о необходимости освобождения представлений
о творчестве великого русского поэта от разнообразных штампов, клише и стереотипов, которые успели сложиться в XIX столетии. Речь шла о том, что весьма авторитетные критики того времени (В. Г. Белинский, А. Н. Пыпин, Н. Г. Чернышевский и другие) отказывали Державину в художественном профессионализме («Ничего не может быть слабее художественной стороны стихотворений Державина»; «…Поэтические его произведения не имеют ровно никакой цены»; «…В его стихах одно только безвкусие»), личностной состоятельности («Он был дикарь с добрым от природы сердцем….»; «Державин оставил после себя в казенных архивах массу официальных кляузных бумаг»)[2].

«Кол за колом вколачивали в могилу Державина исследователи его поэзии и его жизни»[3], – справедливо отмечал писатель и критик Б. А. Садовской. Необходимо заметить, что его статья послужила своеобразным импульсом к возникновению устойчивого интереса к творчеству Г. Р. Державина, продержавшегося на протяжении всей первой половины XX века. Особенно активизировался он в 1916 году, когда отмечалось столетие со дня смерти поэта. На эту дату великолепными критическими работами откликнулись Ю. И. Айхенвальд, Б. М. Эйхенбаум, В. Ф. Ходасевич, вышел юбилейный державинский номер «Вестника образования и воспитания» (Казань, май – июнь 1916).

Во всех статьях единогласно констатировалась необходимость восстановления исторической справедливости в отноше-

[1] Писатели о писателях. М.: Книга, 1988. С. 342.
[2] Писатели о писателях. М.: Книга, 1988. С. 350.
[3] Писатели о писателях. М.: Книга, 1988. С. 350.

нии творчества Г. Р. Державина. В этой связи Б. М. Эйхенбаум писал: «Наука наша была к Державину невнимательна, несправедлива – не от злого умысла, а от бессилия. Она билась над тем, что есть в Державине непоэтического, обусловленного временем, а сверхвременные, т. е. настоящие, поэтические ценности ускользали из рук <…> я думаю, что на нашем поколении лежит долг – изменить направление, установившееся в нашей истории литературы»[1].

В этой связи интересно заметить, что М. И. Цветаева также обратила внимание на то, что XX век наследовал традиции Державина как бы «поверх» XIX столетия, но уже на ином духовном уровне: «…Державин, за отдаленностью времен, как Гомер, как Микеланджело, – уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте»[2].

Цветаева в одном из писем Ю. Иваску, размышляя о том, какие имена писателей прошлого ей близки, согласилась с утверждением критика о родстве ее поэзии с поэзией Г. Р. Державина. Ю. Иваск послал Цветаевой стихотворение М. В. Милонова (1792-1821) «На кончину Державина (элегия)», в котором Иваск выделил заключительную строку: «По отзывам лиры ценят времена». Цветаева в письме от 12 мая 1934 года отвечает: «Стихи Милонова восхитительны; уже от первой строки озноб (совдохновения)»[3]. Именно эти строки Милонова вызвали у Цветаевой «совдохновение»:

О ком, зрю, хариты и музы в печали,
О ком умоляют власть грозных судеб?
Но тщетно на урну, взывая, припали:
Ты скрылся, Державин! – ты скрылся, наш Феб![4].

Именно чувство «совдохновения» испытывала Цветаева к творчеству Г. Р. Державина. В 1916 году – в год столетия со

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 5.
[2] *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 5. Кн. 2. С. 118.
[3] *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 7. Кн. 1. С. 388.
[4] *Милонов М. В.* Сатиры. СПб.: Типография Ив. Глазунова, 1819. С. 127–129.

дня смерти Державина – она написала стихотворение «Никто ничего не отнял!», посвященное О. Мандельштаму, с которым познакомилась в 1915 году. Произведение Цветаевой содержало прямое указание на генезис и природу ее поэтических построений, философских размышлений. Цветаева сопрягает связь времен, преемственность державинской традиции, их нового осмысления в творчестве Мандельштама, которого называет «молодым Державиным». При этом Цветаева обозначает и свое собственное место по отношению к поэзии Державина, которую она считает недостижимым для нее идеалом, духовным и творческим ориентиром в огромном многообразии литературных школ и направлений серебряного века:

Никто ничего не отнял!
Мне сладостно, что мы врозь.
Целую Вас – через сотни
Разъединяющих верст.

Я знаю, наш дар – неравен,
Мой голос впервые – тих.
Что Вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих![1].

Позднее в эмиграции, в одной из своих критических работ Цветаева зафиксирует «след десницы» Державина на себе, но в то же время она обратит внимание на стихотворение «Никто ничего не отнял», в котором она «первой» обратила внимание на присутствие этой державинской десницы на поэзии Мандельштама: «Мандельштам еще, по времени своему, в ненарушенной классической традиции, между ним и Державиным нет разрыва и разлива российской и словесной революции. <…> У Мандельштама Державин именно – традиция, словесная и даже словарная»[2].

Необходимо заметить, что стихотворение Цветаевой содержит прямые аллюзии на поэтические образы Г. Р. Державина, в частности, образ орла, который ассоциируется не только с твор-

[1] *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 1. С. 85.
[2] *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 5. Кн. 2. С. 118.

чеством поэта, но и олицетворяет образ самого Державина в поэзии XX века. Видимо, это связано с тем, что у самого поэта образ орла приобретает символическое значение, проходит через всё творчество, и использует как метафора высших образцов государственного и духовного служения России. Державину принадлежат стихотворения «Орел» (1798), посвященное А. В. Суворову, ода «На парение орла» (1812), посвященная Кутузову и четверостишие «На спуск корабля «Орла»» (1810 или 1811). Однако представляется, что в произведении Цветаевой наблюдаются текстуальные и образные переклички со стихотворением Державина «Заздравный орел» (1795), которое входит в цикл так называемых «Заздравных песен».

Сравним. У Цветаевой:

На страшный полет крещу Вас:
Лети, молодой орел!
Ты солнце стерпел, не щурясь, —
Юный ли взгляд мой тяжел?[1].

У Державина:

По северу, по югу
С Москвы орел парит;
Всему земному кругу
Полет его звучит.

Орел глядит очами
На солнце в высоты;
Герои под шлемами –
На женски красоты[2].

Высокий полет орла, который не боится солнца, объединяет произведения Цветаевой и Державина. Как Державин славит в этом произведении доблесть русского оружия и русского воина, их преемственность, упоминая имена Румянцева и Суворова, так и Цветаева в присущей ей экспрессивной манере славит русскую поэзию и русского поэта, самого Державина и его не менее бле-

[1] *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 1. С. 85.
[2] *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 227-228.

стящего потомка – Мандельштама. И если у Державина орел – это символ государственного, воинского доблестного служения, то у Цветаевой – символ доблестного служения русской поэзии.

Необходимо отметить интересный факт, что к наследию Державина обращались как представители модернистских течений русской литературы, так и писатели, которые в своем творчестве хотели преодолеть модернизм. К ним, безусловно, относился О. Э. Мандельштам, захотевший поддаваться на соблазны экспериментов со стихотворной метрикой, лексикой, стилистикой, его средства художественной изобразительности подчеркнуто аскетичны. Реминисценции на поэзию Державина очевидны в двух его известных произведениях: в «Грифельной оде» (1923) и «Сядь, Державин, развалися…» (1932). Эти произведения еще и перекликаются между собой, дополняют друг друга, в них державинские традиции как бы переговариваются. В «Грифельной оде» содержится аллюзия на незаконченную «Оду на теленность» Державина, которая, как известно, была написана на грифельной доске и была в связи с этим обречена на стирание. Линейное понимание времени Державиным как реки времен было подхвачено и развито Мандельштамом, который сопрягает историю и творчество в единый непрерывный процесс, постоянно регенерирующий жанры, образы, сюжеты, темы, мотивы, а также философию художественного творчества. Еще до создания «Грифельной оды» в статье 1921 года «Слово и культура» Мандельштам называл поэзию плугом, «взрывающим время так, что «глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму»[1].

В этой работе Мандельштам призывает к «состраданию к культуре, отрицающей слово», замечает, что после революции русский человек и государство стали голодным на слово, что порождает бесконечное страдание и исчезновение самого социума: «Время хочет пожрать государство. Как трубный глас зву-

[1] *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 78.

чит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени?». И эту миссию утолить духовный голод человечества и государства посредством слова должен исполнить поэт. В «Грифельной оде» Мандельштам отдает справедливую дань своему незримому учителю Державину:

Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной!
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве![1].

Интересно заметить, что под влиянием художественной идеологии Державина сформировался творческий принцип В. Ф. Ходасевича – неоклассицизм, подразумевавший синтез державинских прозаизмов, традиционных приемов русской поэзии с новыми поэтическими средствами. Для В. Ф. Ходасевича масштабная фигура Г. Р. Державина стала определяющей творческую судьбу. В 1916 году Ходасевич опубликовал статью, в которой Державин показан как ярко национально выраженный художник: «Бессмертный и домовитый, Державин – один из величайших поэтов русских»[2]. Именно эта его ипостась оказалась актуальной для русской эмиграции первой волны и для самого В. Ф. Ходасевича. Кроме того, с подачи своего друга критика Б. Садовского поэт воспринял идею о реформаторской сущности личности и творчества Г. Р. Державина: «Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, – нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искаженным условной позой и не стесненным классической драпировкой»[3].

В. Ф. Ходасевич как поэт XX века ощущал родство с духовно-философскими исканиями Г. Р. Державина. Видимо, поэтому его роман «Державин» (1931) возможно рассматривать не только в рамках биографического жанра, но и автобиографического.

[1] *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Худож. лит.,, 1990. Т. 1. С. 85.
[2] *Ходасевич В. Ф.* Соч. М.: Согласие, 1997. С. 223.
[3] *Ходасевич В. Ф.* Соч. М.: Согласие, 1997. С. 121.

Поскольку явно прослеживаются мотивы типологической общности между двумя художниками в понимании эстетической природы поэзии, экзистенциальных проблем бытия, идеи Долга, трагического образа Поэта, познавшего силу и тайну поэтического Слова, но вынужденного замолчать.

Таким образом, Державин был в полном смысле кумиром русского серебряного века, предвосхитившем и заложившим прочные основы в фундамент его величайших национальных культурных достижений.

Другим кумиром русской литературы не только серебряного века, но и в целом первой половины XX столетия была творческая личность М. Ю. Лермонтова. Трудно назвать классика этого периода, который бы так или иначе не обращался к гению Лермонтова. Это И. Бунин, А. Куприн, Д. Мережковский, З. Гиппиус, И. Северянин, А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Н. Гумилев, И. Анненский, А. Ахматова, С. Есенин, Б. Зайцев, Вяч. Иванов, В. Маяковский, Б. Пастернак, С. Сергеев-Ценский, Ф. Сологуб, А. Толстой, М. Цветаева, И. Шмелев, В. Хлебников, А. Аверченко, К. Бальмонт…

Анализ критических и научных работ, опубликованных с 1891 года по 1914, показывает колоссальный интерес русской культуры серебряного века к творческой личности Лермонтова. Во-первых, в этот период были опубликованы архивные документы, проливающие свет на обстоятельства гибели поэта, во-вторых, в 1903 году издано «Полное собрание сочинений» под редакцией С. А. Венгерова, в-третьих, только с 1891 по 1914 годы вышло более 20 научных работ о Лермонтове, причем не только критиков и литературоведов, писателей, но и философов, историков, психологов, социологов и т. д. Врубель, Петров-Водкин, Рахманинов находили вдохновение в гении Лермонтова. Авторами фундаментальных исследований о Лермонтове стали Вл. Соловьев, В. Розанов, Д. Мережковский, И. Анненский, В. Ключевский, К. Бальмонт, Д. Овсянико-Куликовский, М. Гершензон, Ю. Айхенвальд и другие. Разброс в тематике их работ поражает.

Фактически ни от одного ведущего деятеля русской культуры конца XIX – начала XX века не ускользнула загадочная фигура Лермонтова. В этот период он был словно заново прочитан, впервые по-настоящему осмыслен. Очевидно, что русский серебряный век через столетие открыл для себя лермонтовскую традицию русской поэзии, взял на вооружение ее творческие потенции.

Лермонтов был интересен серебряному веку иррациональным началом в поэзии, попыткой постичь тайны бытия посредством искусства, исследованием феномена веры, религиозного сознания, бесконечным борением в поэзии земного и небесного, материального и духовного начал. В то же время можно констатировать, что в отличие от Пушкина оценки творчества Лермонтова деятелями серебряного века были лишены пиетета, восторженных, восхищенных, хвалебных интонаций. В то же время очевидны громадный интерес и уважение к масштабной личности Лермонтова, попытки постижения ее галактической или даже вселенской тайны.

Представляется, что творчество поэта осмысливалось серебряным веком так же, как и тайны бытия, как до сих пор неразрешимая загадка русской литературы. Лермонтов, развивая известную метафору Мережковского, виделся эпохе некой безбрежной стихией, океаном, на поверхности которого видны лишь несколько освещенных солнцем островков, а всё остальное безбрежное пространство находится за пределами постижения рациональным знанием. Представляется, что серебряный век учился у Лермонтова этой иррациональности, интуитивному, мистическому, внеопытному постижению мира, бытия, экзистенциальному мировосприятию, и, возможно, именно посредством искусства пытался постичь лермонтовские уроки.

Серебряный век впервые отчетливо начал осознавать, что в русской поэзии существуют два направления – пушкинское и лермонтовское. В сущности это негласное разделение, а иногда и противопоставление двух поэтических традиций, было основой для осмысления традиций золотого века, которое позже перекочевало в литературу русского зарубежья. Ее костяк, как

известно, составили именно активные участники серебряного века. Их оценки можно условно разделить на две группы.

Первая группа – оценки в русле идей Вл. Соловьева, которые он высказал в публичной лекции «Судьба Лермонтова» 1899 года, а позднее в статье 1901 года «Лермонтов». Вл. Соловьев утверждал, что сущность лермонтовского наследия исключительно демоническая (причем демонизм он понимал в христианском смысле). Демоном Лермонтов стал потому, что не смог оправдать возложенные на него задачи сверхчеловека, который должен был повести общество по пути «богочеловечества». По утверждению Соловьева, демоны кровожадности, нечистоты, гордости, привели поэта к ранней гибели: «С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу. Он думал, что его гениальность уполномочила его требовать от людей и от Бога всего, что ему хочется, не обязывая его относительно их ни к чему»[1].

Вторая группа оценок творчества Лермонтова представляет собой концептуальное осмысление его прозы и поэзии в религиозном контексте. Сущность этого подхода выразил Д. С. Мережковский в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908-1910). Философ впервые четко обозначил мысль о христианской природе художественных открытий Лермонтова, их тесной связи с русским народом, судьбой Отечества.

Эти полярные по сути представления Соловьева и Мережковского о природе творчества Лермонтова были восприняты позднее и литературой русского зарубежья, хотя и приобрели собственные оригинальные интонации.

В русском обществе в изгнании творческая индивидуальность поэта осмысливалась также преимущественно в двух аспектах. С одной стороны, эмигрантам оказалась близка лермонтовская философия странничества, изгнанничества, с другой, – образовалась своеобразная художественно-идеологическая оппозиция, заключавшаяся в противопоставлении Лермонтова Пушкину, а иногда и другим классикам русской культуры. В

[1] *Соловьев Вл.* Лермонтов // Нева. 2009. № 10. С. 236.

частности, это разделение ярко проявилось в известном споре В. Ф. Ходасевича и Г. В. Адамовича, длившемся с 1930 до смерти Ходасевича в 1937 году. Адамович, борясь за творческую свободу художника, приоритетное внимание к внутреннему миру личности ориентировал эмигрантскую молодежи на поэзию Лермонтова. Ходасевич же, напротив, отстаивал необходимость строгого следования канонам классического искусства и считал, что кумиром молодых писателей русского зарубежья должен стать Пушкин.

Любопытно, что сам Адамович обратил внимание на эту особенность осмысления творчества Лермонтова русской литературой: «В духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, – это его противостояние Пушкину»[1]. Представляется, что смысл этого противостояния объяснил Н. А. Оцуп в статье, где он впервые называет литературу конца XIX – начала XX века «серебряным веком», противопоставляя его «золотому веку»: «На Лермонтове серебряный век как бы замедляет свое исчезновение»[2]. Далее основатель журнала «Числа» рассуждает о том, что Лермонтов является своеобразным связующим звеном между двумя великими эпохами русской литературе, принадлежа одновременно и «золотому веку» Пушкина и новой русской поэзии: «Есть в ней и что-то от Лермонтова, но Лермонтов наполовину – с Пушкиным, с тем давно прошедшим золотым веком»[3].

Продолжая мысль Ф. Оцупа, можно констатировать, что Лермонтов стал своеобразным мостом между русской классической литературой, литературой серебряного века и литературой русского зарубежья, связывая различные культурные эпохи и художественные реальности.

Необходимо заметить, что именно Лермонтова избрала своим творческим ориентиром молодая эмигрантская литература, которая активно вступала с ним в диалог. Большинство работ, посвященных великому поэту в русском зарубежье, принадле-

[1] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 382.
[2] *Оцуп Н.* Серебряный век // Числа. 1933. № 7-8. С. 177.
[3] *Оцуп Н.* Серебряный век // Числа. 1933. № 7-8. С. 177.

жат авторам из молодого поколения эмигрантов. Видимо, в творчестве Лермонтова молодые искали духовную опору, новые творческие ориентиры, видели в его юношеских метаниях сходство с собственными мучительными поисками ответов на «вечные» вопросы. Неслучайно, в нескольких номерах журнала молодых «Числа» были опубликованы беллетризованные «Письма о Лермонтове» Б. Фельзена, в которых он подробно исследует собственное мироощущение как молодого человека, констатируя глубинную близость своей системы ценностей с лермонтовскими размышлениями о тайнах бытия, любви, добра. Кроме того, в этом «романе с писателем» подчеркивается, что именно с детства были восприняты лирическим героем лермонтовские духовно-нравственные и эстетические ориентиры, которые оказались чрезвычайно востребованными именно в одиноким и печальном эмигрантском бытии: «…Мое существование было стерто и заменено блистательно-прекрасной «его» судьбой и самое сочетание трех этих слогов «Лермонтове» являлось почти столь же таинственно-очаровывающим, как и первое, меня поразившее женское имя…»[1].

Другой поэт и прозаик, принадлежащий к молодому эмигрантскому поколению, В. В. Набоков впервые перевел на английский язык «Героя нашего времени». Перевод романа, осуществленный писателем совместно с сыном Дмитрием, вышел в Нью-Йорке в 1958 году, причем гораздо раньше, чем боготворимый Набоковым «Евгений Онегин» (1964). В предисловии к изданию «честный переводчик» делает подробный стилистический разбор произведения Лермонтова, жестко критикуя его за многочисленные языковые несовершенства: «…Проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описатель-

[1] *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове // Числа. 1930-1931. № 4. С. 80.

ных предложениях не могут не раздражать пуриста»[1]. Набоков обвиняет Лермонтова в художественных штампах, пристрастии к определенным словам (задуматься, мелькать, уже, вдруг, пристально, невольно, принять вид и т. д.), «небрежении … точными оттенками цветового спектра», галлицизмах («тусклая бледность»), особых «кодовых фразах» (например, «он покраснел», стукнул кулаком по столу и т. д.), в банальности и нежизнеспособности отдельных образов (в частности, самого Печорина, героев «Тамани»), неумении создавать женские характеры (княжна Мэри, Вера).

Однако вдоволь насладившись упреками в адрес Лермонтова, Набоков совершенно в духе критиков серебряного века пытается разгадать тайну писателя, истоки и смысл его гениальности, которую не может не увидеть даже придирчивый «честный переводчик». Он задается справедливым вопросом: «Что же в таком случае составляет вечную прелесть этой книги? Отчего ее так интересно читать и перечитывать?»[2].

И далее Набоков сам отвечает на это вопрос, пытаясь объяснить сущность лермонтовской прозы «исключительной энергией повествования и замечательным ритмом»: «…В конечном счете все решает целостное впечатление…; это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе. Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина…»[3].

Для Набокова-поэта Лермонтов, безусловно, был творческим маяком. В 1921 году совсем юный Набоков, делавший первые шаги в поэзии, пишет стихотворение «На смерть Блока». Оно представляет собой своеобразную минипоэму, состоящую из двух частей. В первой части Набоков прославляет певца Пре-

[1] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2001. С. 430.

[2] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2001. С. 435.

[3] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 2001. С. 435.

красной Дамы, а во второй – пытается найти истоки его творческого гения, обозначает традиции, на которых базировалась его художественная сила, называя четырех столпов русской поэзии: Пушкина, Лермонтова, Фета и Тютчева. Причем Пушкин и Лермонтов в стихотворении осмысливаются как единство двух противоположностей:

> И о солнце Пушкин запоет,
> Лермонтов – о звездах над горами[1].

Интересно, что в этом стихотворении Набоков в лице Пушкина и Лермонтова фактически противопоставляет «золотой век» русской поэзии с его солнечностью, «гармонической ясностью» серебряному веку, символами которого являются луна, месяц, звезды. Набоков прямо заявляет о двух полюсах русской поэзии, и негласно обозначает близость именно Лермонтова только что ушедшей эпохе

> Пушкин – выпуклый и пышный свет,
> Лермонтов – в венке из звезд прекрасных…[2].

Важно заметить, что восприятие Лермонтова как «ночного светила» русской поэзии сформировалось еще в эпоху серебряного века в статье Д. С. Мережковского «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908–1909).

Образ Пушкина в стихотворении Набокова показан в статике «как радуга по всей земле», а Лермонтов ассоциируется наоборот со вселенским движением, это «путь млечный над горами»[3]. Пушкин – земное начало русской поэзии, Лермонтов – небесное, божественное. Тема пути, конечно, была близка поэту («сквозь туман кремнистый путь блестит»). В русской культуре путь понимается как «пространственная материализация време-

[1] *Набоков В. В.* Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923. С. 15.
[2] *Набоков В. В.* Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923. С. 15.
[3] *Набоков В. В.* Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923. С. 15.

ни»[1], для пути характерны такие составляющие, как движение, открытость, разомкнутость. Сочетание этих категорий порождает такое национальное явление, как духовное странничество, которое было, несомненно, близко, Лермонтову. В традиционной народной культуре путь является также символом рубежа, пограничья (снова отсылка к серебряному веку). Поэтому в концепте *путь* ясно выражены оппозиции жизни и смерти, «этого» мира и «того», «своего» и «чужого»[2]. Видимо, этим тонким различением двух миров, а в особенности «своего» и «чужого» Лермонтов оказался близок литературе русского зарубежья. Ее оценки творчества Лермонтова схожи с оценками серебряного века, только четче обозначается в наследии поэта грань между добром и злом.

Представления о художнической индивидуальности Лермонтова в русском зарубежье можно также разделить на две группы: «демоническую» и «ангельскую» с явным преобладанием последней. Очевидно, что именно христианское, православное начало видели русские писатели эмигранты в творчестве Лермонтова.

Русский поэт Борис Поплавский, также принадлежавший к молодой литературе и печатавшийся в «Числах», называл Лермонтова «первым христианским писателем», который внедрял в национальное сознание такие исконные духовные ценности, как жалость, добро, красота. Категория жалости является для поэта-эмигранта главным мерилом глубины творческого акта: «Жалость. Разговор Печорина с Верой. <…> Лермонтов огромен и омыт слезами…»[3]. Поплавский часто противопоставлял православную сущность Лермонтова «мажорному» мировосприятию Пушкина, ибо «литература есть аспект жалости, ибо только жалость дает постигание трагического»[4].

---

[1] *Щепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 19.

[2] *Щепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 19.

[3] *Поплавский Б.* По поводу… // Числа. 1930-1931. № 4. С. 171.

[4] *Поплавский Б.* По поводу… // Числа. 1930-1931. № 4. С. 171.

Примечательно, что в этом же номере журнала «Числа» Ю. Фельзен в «Письмах о Лермонтове» уверенно провозглашает умение жалеть отличительным свойством молодых эмигрантов, противопоставляя его злобе и ненависти «старших»: «у «моего поколения» потребность жалеть и прощать, вдохновляться жалостью и прощением»[1].

В своих докладах Поплавский отстаивал «принципиальное право писателя на несоциальность, которым в русской [литературе] пользовались немногие, разве только Лермонтов, Тютчев, Сологуб»[2], он называет Тютчева и Лермонтова «несоциальными гениями». Но при этом Поплавский подчеркивает, что асоциальность же молодой эмигрантской поэзии является не только ее достоинством, но и проблемой, которая порождает «холодный эстетизм» в творчестве»[3].

Журнал «Числа» проводил также свои собственные литературно-критические вечера, на которых выступали ведущие представители русской эмигрантской литературы. На вечере, устроенном 11 мая 1930 года и посвященном отдельным поэтам по выбору докладчиков, Мережковский выступал с докладом о творчестве Лермонтова. В обзоре выступлений этого вечера рецензент отмечает актуальность основной мысли Мережковского и версию об «ангелической» ипостаси поэта: «…У многих поэтов бывало пророческое прозрение в будущее и у многие обостренное ощущение настоящего, но у Лермонтова кроме того и другого, была еще память о себе в прошлом, чуть ли не до грехопадения. Откуда его «ангеличность», которую многие из-за «демоничности» проглядели, в том числе великий мудрец Вл. Соловьев»[4].

---

[1] *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове // Числа. 1930-1931. № 4. С. 77.

[2] *Поплавский Б.* Доклады. Наброски выступлений. О согласии погибающего с духом музыки // Новый Журнал. 2008. № 253. URL: http://magazines. russ. ru/nj/2008/253/po18. html

[3] *Поплавский Б.* Доклады. Наброски выступлений. О согласии погибающего с духом музыки // Новый Журнал. 2008. № 253. URL: http://magazines. russ. ru/nj/2008/253/po18. html

[4] Вечера «Чисел» // Числа. 1930. № 2-3. С. 277

Интересно, что обозреватели «Чисел» хорошо были осведомлены о советском литературном процессе, они регулярно делали обзоры номеров журнала «Красная Новь». В заметке о «Тринадцатой повести» П. А. Павленко (1929) про образ Лермонтова сказано, что он «бледен и чересчур произволен»[1]. В этом же номере журнала содержится прекрасная рецензия на труд П. Е. Щеголева «Книга о Лермонтове», которая вышла в СССР в 1929 году. В ней Ю. Мандельштам констатирует «малую осведомленность о Лермонтовской жизни»[2].

Православная молодежь также считала Лермонтова «своим» писателем. Ведущий критик известного эмигрантского журнала «Вестник русского христианского студенческого движения», философ, богослов В. Н. Ильин подчеркивал ангельскую сущность творческой личности Лермонтова: «Райский поэт – Пушкин. Ангельский поэт – Лермонтов. Как будто сходство, и в то же время какое огромное различие, какая пропасть между ними!»[3]. Философ подчеркивает земное начало поэзии Пушкина и неразрывный синтез земного и небесного поэзии Лермонтова. В этом неразрывном единстве материального и духовного в творчестве поэта видится Ильину причина трагического конфликта его личности: «Пушкин прежде всего и после всего – артист. Лермонтов – мыслитель и трагический духовидец. <…> Пушкин как бы весь во власти той стихии человеческого существа, которая именуется душой, ибо лишь душе свойственна самодовлеющая игра, «искусство для искусства», лишь душа артистична. Лермонтов – дух, и в то же время тяжелая, мрачная, непросветленная плоть. <…> Мрачна и кровава черная звезда Лермонтова»[4].

Ильин проецирует борения творческой личности Лермонтова на судьбу родины, заявляет, что Россия – это и ад, и рай одновременно. Рай – до грехопадения и ад – после него. Анализируя

---

[1] *Мандельштам Ю.* Красная новь // Числа. 1930. № 1. С. 242.

[2] *Мандельштам Ю.* Красная новь // Числа. 1930. № 1. С. 242.

[3] *Ильин В. Н.* Печаль души младой (М. Ю. Лермонтов) // Вестник русского христианского студенческого движения. 1932. № 1. С. 9.

[4] *Ильин В. Н.* Печаль души младой (М. Ю. Лермонтов) // Вестник русского христианского студенческого движения. 1932. № 1. С. 9-10.

творческую природу Лермонтова, Ильин по сути опирается на стихотворение поэта 1831-го июня 11 дня:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной,
И о земле позабывал. Не раз
Встревоженный печальною мечтой
Я плакал; но все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет! все было ад иль небо в них[1].

Все эти противоречия земного и небесного, по мысли Ильина, нашли отражение в феномене мудрого детства, который определяет сущность поэзии Лермонтова: «Лермонтов так дорог нашему сердцу, что сквозь злость и каприз в нем просвечивает ребенок и ангел. <…> Но ведь это грешная земля, и дети на ней горько плачут и ужасно капризничают. Так было и с Лермонтовым. Он капризничал в ответ на гримасы жизни, которые искажали райские лики ангелов и опошляли их небесную гармонию»[2]:

Никто не дорожит мной на земле
И сам себе я в тягость как другим;
Тоска блуждает на моем челе.
Я холоден и горд; и даже злым
Толпе кажуся; но ужель она
Проникнуть дерзко в сердце мне должна?
Зачем ей знать, что в нем заключено?
Огонь иль сумрак там – ей все равно[3].

В позднем стихотворении одного из ярких представителей эмигрантской молодежи В. Смоленского «Стихи о Лермонтове» (1951) содержится своеобразная квинтэссенция присущих поэту констант его творчества и особенностей восприятия его лично-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: в 5 т. М.: Academia, 1935–1937. Т. 1. С. 174.

[2] *Ильин В. Н.* Печаль души младой (М. Ю. Лермонтов) // Вестник русского христианского студенческого движения. 1932. № 1. С. 13.

[3] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: в 5 т. М.: Academia, 1935-1937. Т. 1. С. 176.

сти молодыми потомками-эмигрантами: скука, слезы, печальные глаза, несчастливое детство, внутренний конфликт двух национальных идентичностей (русской и шотландской), парус, буря, странничество, кремнистый путь, одиночество, ангел, смерть. Смоленский ощущает глубокую сопричастность к судьбе поэта и обращается к нему как к самому близкому другу:

Кремнист, и туманен, и труден твой путь на земле,
Но, слух мой лелея, твой голос не молкнет во мгле. <…>

В Кавказском ущелье на грудь наведен пистолет –
Но смерти, мой мальчик, мой ангел, мой мученик, нет[1].

Русская литература серебряного века и литература русского зарубежья находились в постоянном диалоге с творческим наследием М. Ю. Лермонтова, они приняли на вооружение его художественно-философские достижения. И, несмотря на то, что пушкинская традиция была более распространенной в русском зарубежье, именно Лермонтов стал олицетворением недолгого, но яркого существования молодой эмигрантской литературы, ее высокого нравственного, философского, религиозного смыслов.

Таким образом, возможно предположить, что именно державинская и лермонтовская традиции послужили своеобразным стимулом к художественно-философским новациям в русской литературе первой половины XX столетия.

[1] *Смоленский В.* Стихи о Лермонтове // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции. М.: Русскій міръ, 1999. С. 114.

# ГЛАВА 3
# ДЕРЖАВИН И ЛЕРМОНТОВ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ

*Н. Л. Потанина*

Г. Р. Державин и М. Ю. Лермонтов оставили глубокий и неизгладимый след во всех сферах культурной жизни Тамбовского края. И здесь важны не столько временные измерения (срок исполнения Державиным должности правителя Тамбовского наместничества непродолжителен, а Лермонтов мог бывать здесь только проездом), сколько та энергия движения, которая была сообщена провинциальной культуре великими поэтами, прогрессивно мыслящими людьми и авторами столичных журналов. Рассмотренные в этом аспекте, творческие судьбы Державина
и Лермонтова дают богатый материал для размышлений о сложных путях развития русской словесности в прошлом и настоящем, о ее сосуществовании и взаимодействии с государственной властью, о ее влиянии на жизнь столицы и провинции, о перспективах культурного развития России в современном мире.

## Часть 1. Прижизненные публикации Г. Р. Державина в одной из фамильных библиотек Тамбова

На столе передо мной – два томика в пожелтевших обложках, заботливо обернутых газетой. Края страниц сильно потрепаны, но текст, напечатанный на плотной бумаге, до сих пор читается хорошо. И не случайно. Ведь речь идет о книжках, изданных, как указано на титулах, «в Санкт-Петербурге, иждивением Императорской Академии Наук». Одним из авторов издания была императрица Екатерина II, а все его дела курировала директор Императорской Академии Наук княгиня Е. Р. Дашкова. Такие издания выполнялись с большим старанием и на самом высоком (из доступных тогда) техническом уровне. Речь

идет о журнале «Собеседник любителей российского слова»[1] (далее – «Собеседник»).

Почти столетие спустя критик «Современника» Н. А. Добролюбов с большой симпатией отметит в «Собеседнике…» общее с Императорской академией наук «просвещенное стремление – распространять просвещение в обществе и возвысить значение отечественной литературы»[2]. В той же статье критик охарактеризует это издание как «собственно литературное, полное жизни, пользовавшееся полным простором в выборе предметов и в способе их изображения»[3].

Знаменательно то, что это выдержавшее всего два года издание читалось и сохранялось, судя по всему, не только в столицах (где оно создавалось, откуда в основном и присылались корреспонденции), но и в провинции. Части VIII и XIII «Собеседника», сохранившиеся в домашней библиотеке моей семьи, – неопровержимое тому свидетельство. Библиотека эта собиралась, как минимум, в течение двух столетий – примерно со второй трети XIX века. Ее владельцы жили в это время преимущественно в черноземных губерниях (областях) центральной России – сначала в Белгороде, потом в Воронеже и Тамбове, лишь на не очень продолжительные сроки (для учебы в Санкт-Петербургском университете и на Высших женских курсах – тоже в столице) покидая провинцию. В 1930 году мой дед Константин Алексеевич Димитриу (ставший впоследствии первым заведующим кафедрой иностранных языков местного пединститута) перевез семью в Тамбов. Вместе с ним перекочевала сюда и огромная фамильная библиотека, унаследованная им от своего отца, Алексея Константиновича, директора Белгородского (а позже – Воронежского) учительского института.

---

[1] Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1783–1784. Ч. VIII, XIII.

[2] *Добролюбов Н. А.* «Собеседник любителей российского слова». Издание княгини Дашковой и Екатерины II, 1783–1784 // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986. URL: http:// az. lib. ru/d/dobroljubow_n_a/text_0470. shtml.

[3] Там же.

Известно, что в начале Великой Отечественной войны, готовясь к возможной эвакуации, дед отобрал из библиотеки все самое ценное и, тщательно упаковав, закопал свои книги в саду около нашего тамбовского дома. Когда опасность эвакуации миновала, книги были извлечены из земли. Однако некоторые из них все-таки оказались частично подпорчены влагой. Последствия этого (разводы, пятна, покоробленные и частично осыпавшиеся края страниц) видны и сегодня. Книжки «Собеседника любителей российского слова», судя по всему, оказались в этой части дедовской библиотеки. Их страницы – особенно 121-182 из книги (части) VIII – значительно уменьшились в размере. Однако это произошло без ущерба для напечатанного на них текста, благодаря широким, в три сантиметра, полям издания.

В какой момент семейный истории попали в библиотеку две книжки «Собеседника», теперь сказать трудно. Все владельцы библиотеки были усердными книгочеями и страстными библиофилами. Дед, Константин Алексеевич, всю жизнь до смерти (1952 г., Тамбов) пополнял свою библиотеку. Книжки «Собеседника» могли быть приобретены им и в Тамбове, а это значило бы, что до этого тамбовские жители сохраняли их, передавая из поколения в поколение, в течение почти полутора столетий. Это предположение кажется тем более обоснованным, что одним из авторов «Собеседника» был Г. Р. Державин.

Как уже было сказано, «Собеседник» издавался в Петербурге с июня 1783 по сентябрь 1784 года. Его первый номер открывала ода Г. Р. Державина «К Фелице», носившая программный характер. По замыслу учредителей, официальный и программный характер имело и все это издание. «Объединение в «Собеседнике» ведущих русских писателей, приуроченное к исполнившемуся 20-летнему юбилею царствования Екатерины II, должно было установить непосредственный их контакт с верховной властью и стимулировать создание произведений, попу-

ляризирующих личные высокие качества императрицы, как продолжательницы «дела Петра»»[1].

Для Державина, чья судьба поэта и государственного чиновника диктовала ему необходимость быть крайне внимательным ко всем проявлениям высочайшей активности, книжки «Собеседника» представляли значительную ценность. А потому они вполне могли быть привезены им в Тамбов, куда в качестве наместника поэт был направлен указом Екатерины II спустя совсем непродолжительное время. Указ императрицы о назначении Г. Р. Державина на новую должность был подписан 15 декабря 1785 г. В Тамбов новый управитель наместничества приехал в марте 1786 года, полный намерений привнести культуру и образование в жизнь провинции. В числе прочего он привез с собой и книги. Трудно предположить, что среди них не было «Собеседника». Ведь за два года (1783 и 1784) Державин опубликовал здесь не только знаменитую оду «К Фелице» (1783), которая принесла ему шумный успех – уже одного этого было бы достаточно, чтобы привезти на новое место службы и с гордостью показывать новым знакомым столичное издание. Но это далеко не все. В «Собеседнике» были опубликованы и другие широко известные сегодня произведения: «Ключ» (1779), «Ода к соседу моему Г***» (1780, 1783), «Решемыслу» (1783), «Бог» (1784).

Мало этого. «Собеседник» стал своего рода популяризатором поэзии Державина и «транслятором» его творческих открытий. Едва ли это обстоятельство могло остаться незамеченным Державиным. Едва ли поэтому он мог, собираясь на новое место службы, оставить книжки «Собеседника» пылиться где-то вдали от себя. Вот что в данном случае имеется в виду. VIII книжка «Собеседника» за 1783 год (именно она – одна из двух, хранящихся в нашей домашней библиотеке) опубликовала знаменательное «Письмо к Татарскому Мурзе, сочинившему «Оду

[1] Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. 1971. Т. 6. URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-9891.htm.

к премудрой Фелице»[1] (далее – «Письмо»). Это стихотворное послание подписано инициалами О. К. За ними скрывается Осип Петрович Козодавлев (нач. 1750-х годов – 1819) – фигура очень влиятельная, литератор, редактор «Собеседника», советник при президенте Академии наук княгине Е. Р. Дашковой. Он был близок к Державину. Одним из первых Козодавлев познакомился еще в рукописи с державинской «Фелицей» и показал ее княгине Дашковой. После этого было решено открыть одой Державина первый номер «Собеседника»[2].

Очевидно, что это прямое и публичное обращение О. К Козодавлева, «правой руки» княгини Дашковой в делах издания «Собеседника», не могло не быть лестно и важно для Державина. Поэт, совсем недавно переживший болезненный конфликт с олонецкими чиновниками, не без влияния которых он был смещен с должности, едва ли мог расстаться с таким весомым знаком официального расположения. Еще и поэтому восьмая книжка «Собеседника» за 1783 год в числе других его выпусков, скорее всего, должна была прибыть вместе с Державиным в Тамбов. Но дело не только в этом. «Письмо» Козодавлева содержит легко распознаваемые аллюзии на отдельные места из державинской «Фелицы».

В данном случае важно, что это как раз те места, в которых запечатлены творческие открытия Державина, – прежде всего, совершенная им поэтизация обыденной жизни. «Будни, реальный быт властно вторгаются в строфы державинской оды, и это ведет к трансформации установленной Ломоносовым структуры одического жанра, всей его изобразительной и словесной ткани», – пишут по этому поводу К. В. Пигарев и Г. М. Фридлендер

[1] *О. К. (Козодавлев О. К.)* Письмо к Татарскому Мурзе, сочинившему «Оду к премудрой Фелице» // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1783. Ч. VIII. С. 2–8.

[2] *Кочеткова Н. Д.* Козодавлев. Письмо к татарскому мурзе, сочинившему «Оду к премудрой Фелице» // Поэты XVIII века: в 2 т. Т. 2. Л.: Советский писатель. Ленинградское отд-ние, 1972. Т. 2. URL: http://www. rvb. ru/18vek/poety18veka/02comm/vol2/212. htm.

в академической «Истории всемирной литературы»[1]. В подтверждение этой мысли приводится известная цитата из оды Державина «К Фелице»:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играю в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То с нею в голове ищуся…[2]

А вот как интерпретируется этот фрагмент в «Письме» О. К. Козодавлева:

Ты нежишься и спишь, валяясь на диване,
То ездишь погулять, то моешься ты в бане,
Проказишь то с женой, играя в дураки,
То смотришь удальцов, как бьются в кулаки;
А под вечер сидишь за ломберной игрою
Иль просвещаешься Полканом и Бовою…[3]

Совершенно очевидно, что ласково упрекая «Мурзу» за недостаточную ретивость в деле прославления все умножающихся деяний «Фелицы», прилежный чиновник (но эпигонствующий стихотворец) Козодавлев невольно воспроизводит – и тем самым распространяет, популяризирует, внедряет в современную ему литературную практику! – державинское «открытие быта».

В тех же VIII и XIII выпусках «Собеседника» обнаруживаем интересные случаи творческого диалога Державина одновременно с культурной традицией и с поэтами-современниками. Так, здесь уже было сказано, что в XIII выпуске (1784) опубли-

[1] История всемирной литературы (ИВЛ): в 9 т. М.: Наука, 1988. Т. 5. С. 389.

[2] *Державин Г. Р.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1957. URL: http://www. rvb. ru/18vek/derzhavin/01text/017. htm.

[3] *О. К. (Козодавлев О. К.)* Письмо к Татарскому Мурзе, сочинившему «Оду к премудрой Фелице» // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1783. Ч. VIII. С. 4.

кована знаменитая державинская ода «Бог», сегодня составляющая одно из сокровищ русской классической литературы, закладывающая основы философской поэзии. А в выпуске VIII (1783) читаем «Стансы», которым предпослана следующая ремарка: «Мысли некоторой госпожи, данныя Автору к изображению того, каким образом человек в простом понятии разумеет Бога». «Стансы» подписаны инициалами Я. К., за которыми скрывается крупнейший драматург русского классицизма и поэт второй половины XVIII века Я. Б. Княжнин (1740 (1742?) – 1791). «Стансы» Княжнина начинаются следующей четырехстрочной строфой:

*Источник жизни! благ податель*! (курсив мой. – Н.П.)
К тебе, о Боже! вопию;
И пред тобою мой Создатель
Мою всю душу пролию[1].

В оде «Бог» Державина, опубликованной на следующий год в XIII книжке того же журнала, читаем в девятой строфе:

Твое созданье я создатель!
Твоей премудрости я тварь,
*Источник жизни, благ податель* (курсив мой. – Н.П.),
Душа души моей и Царь![2].

Совпадение выделенных стихов Княжнина и Державина полное и очевидное. Нет сомнений в том, что Державин был знаком со «Стансами» Княжнина. Тем более, что публикация в «Собеседнике» не была для этого стихотворения первой. Первоначально оно было опубликовано в 1780 году в другом издании, без подписи, но под другим и очень знаменательным названием: «Стансы Богу». (Заметим, что прокомментировав-

[1] *Я. К. (Княжнин Я. Б.)* Стансы // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1783. Ч. VIII. С. 149. Сохранена пунктуация оригинала.

[2] Без подписи. Бог // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Издательство Императорской Академии Наук, 1783. Ч. XIII. С. 125. Сохранена пунктуация оригинала.

шая этот факт в Большой серии «Библиотеки поэта» Л. И. Кулакова, к сожалению, допустила неточность в обозначении номера страницы, с которой начинается текст «Стансов» Княжнина
в «Собеседнике». В комментарии сказано: «С поправками, под заглавием «Мысли некоторой госпожи, данные автору к изображению того, каким образом человек в простом понятии разумеет бога. Стансы» и с подписью «Я. К.» – СЛРС, ч. 8, 1783, стр. 49»[1]. Тогда как на самом деле это стихотворение размещено в «Собеседнике» на страницах 149–151, о чем неоспоримо свидетельствует имеющийся в нашем распоряжении оригинальный экземпляр журнала). Итак, уже в названии проявлена тематическая близость стихотворения Княжнина и державинской оды «Бог». Так что не заметить ее поэт, размышлявший в это время над теми же вопросами, не мог. Однако нельзя сказать, что это совпадение обусловлено простым заимствованием. Скорее, оно свидетельствует о принадлежности авторов к единой духовной традиции, в которой вышеуказанные обращения к Создателю обрели характер формулы. Они, по-видимому, восходят к известной православной молитве Святому Духу: «Царю Небесный, Утешителю, Душе истины, иже везде сый и вся исполняяй, *сокровище благих и жизни Подателю* (курсив мой. – Н.П.), прииди и вселися в ны, и очисти ны от всякия скверны, и спаси, Блаже, души наша»[2].

В той же XIII части (так в оригинале), или книжке журнала «Собеседник…» помещено еще одно важное для нас стихотворение. Оно называется «Письмо к Ломоносову 1784 года». Едва ли случайно место, которое оно занимает: в самом конце журнала. После него сразу идут слова: «Конец тринадцатой части»[3]. Как известно, начало и финал – сильные позиции любого текста.

---

[1] *Кулакова Л. И.* Комментарии. Я. Б. Княжнин. Стансы богу // Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1961. URL: http://www. rvb. ru/18vek/knyazhnin/02comm/16. htm.

[2] Закон Божий. URL: http://azbyka. ru/dictionary/08/zakon_bozhiy_026-all. shtml].

[3] Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1784. Ч. XIII. С. 171.

Потому и размещение этого стихотворения красноречиво. Его автор – снова О. К. Козодавлев, редактор журнала, посланием которого к Державину («Татарскому Мурзе») открывалась VIII часть «Собеседника». Но это еще не все. Несмотря на апелляцию к Ломоносову, заявленную в названии, стихотворение содержит явную перекличку с «Письмом к Татарскому Мурзе…». Причем перекличку, чрезвычайно лестную для Державина. Во-первых, автор (Козодавлев) смиренно признается в том, что его дарования недостаточно, чтобы достойно воспеть все умножающиеся дела великой императрицы:

> Побед, премудрых дел и свойств души Ея
> Достойно, признаюсь, воспеть не в силах я[1].

Во-вторых, автор заявляет, что лишь великий Ломоносов мог бы справиться с этой миссией:

> Царицу лучшую во всем известном мире,
> Удобно славить лишь твоей бессмертной лире[2].

В-третьих, он прямо называет Державина новым (современным) последователем Ломоносова, добавляя при этом, что Державин – «нелицемерный друг» автора:

> Из новых здесь творцов, последователь твой,
> Любимец муз и друг нелицемерный мой…[3]

В-четвертых, автор отдает должное поэтическому дару Державина, оказавшегося способным «достойно восхвалить» «великие дела» Екатерины:

> Российской восхитясь премудрою царицей,
> Назвав себя мурзой, ее назвав Фелицей,

---

[1] *О. К.* Письмо к Ломоносову 1784 года // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1784. Ч. XIII. С. 170.

[2] Там же.

[3] Там же.

На верх Парнаса нам путь новый проложил,
Великие дела достойно восхвалил[1].

И, наконец, в-пятых, Козодавлев констатирует проявившееся при этом поэтическое новаторство Державина: «На верх Парнаса нам путь новый проложил…»[2].

Однако далее автор дружески пеняет Державину на леность, помешавшую ему вновь взяться за перо, чтобы прославить «Фелицу»:

Но он, к несчастию, работает лениво.
Я сам к нему писал стихами так учтиво,
Что, кажется, нельзя на то не отвечать,
Но и теперь еще изволит он молчать[3].

Этот упрек компенсируется новой похвалой Державину, звучащей в финале стихотворения. Важен и контекст похвалы: автор сетует на то, что в век Екатерины нет «другого Ломоносова». И это несмотря на то, что поэтам предоставлена творческая свобода («Пусть выбирает всяк предмет себе по воле…»[4]. Но «их стихи лишь только звон пустой…»[5]), – полагает автор.

А далее следует двустишие, содержащее новый поклон в сторону Державина:

Им равные писцы хоть ввек бы не писали,
*Лишь бы хорошие писать не преставали*[6]
(курсив мой. – Н.П.).

На наш взгляд, важно не только это очевидное предпочтение (как творческое, так и официальное), отданное придворным литератором Козодавлевым Державину в сравнении с другими

[1] *О. К.* Письмо к Ломоносову 1784 года // Собеседник любителей российского слова. Санкт-Петербург: Изд-во Императорской Академии Наук, 1784. Ч. XIII. С. 171.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 171.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 171.

современными поэтами. Важно и то, что об этом предпочтении заявлено в заключительных строках стихотворения, обращенного к Ломоносову – признанному классику эпохи. Тем самым, кажется, официально поставлена «жирная точка» в спорах о поэтическом первенстве на российском Парнасе. И Державин, конечно, не мог этого не осознавать и не отдавать этому должное.

Но вернемся к двум книжкам «Собеседника», сохраненным в тамбовской домашней библиотеке и сохранившим для нас неповторимый колорит официальной и творческой жизни тех лет. Ситуация, в которой литературный журнал выпускался под эгидой императорской Академии наук, одним из ее авторов была императрица, а поэт, прославившийся своей одой в честь правящей монархини, мог, тем не менее, в течение почти двух лет не отвечать на настойчивые публичные приглашения возобновить свои поэтические опыты в этом жанре, оставаясь при этом на государственной службе (отнюдь не на последних ролях), – заслуживает внимания.

Интересно и то, что в Тамбове сохранились именно эти две книжки журнала: VIII и XIII, – объединенные, как теперь совершенно очевидно, именем Державина. Первая из двух этих книжек «Собеседника» открывается «Письмом к Татарскому Мурзе…» О. Козодавлева». Она же содержит «Стансы» Я. Княжнина, демонстрирующие явную тематическую и текстуальную (на уровне цитации) связь с одой Державина «Бог», которая помещена во второй из двух «тамбовских» книжек «Собеседника» – XIII. А эта XIII книжка журнала завершается стихотворением О. Козодавлева «Письмо к Ломоносову 1784 года», тоже, как было показано, содержащим поэтические апелляции к Державину.

Сказанное позволяет сделать предположение, что две рассмотренные части журнала «Собеседник любителей российской словесности» принадлежали кому-то из круга людей, активно интересовавшихся личностью Державина и его поэзией. Такие люди, конечно, могли проживать во многих городах России. Но слишком уж многое сходится: две разрозненные части журнала, объединенные именем Державиным, годы издания журнала,

непосредственно предшествовавшие переезду Державина в Тамбов, и само местонахождение этих книг – в семейной библиотеке в Тамбове. Именно в Тамбове, так как биографически Державин не был связан ни с Воронежем, ни с Белгородом, где, в силу разных причин и в разные годы, собиратели нашей семейной библиотеки могли приобретать книги.

Теперь уже невозможно установить, каким образом журналы попали к их первым владельцам, читателям конца XVIII века. Были ли привезены ими самими из Петербурга? Или переданы кем-то из тех, кто бывал в столицах наездами? Или – соблазнительное и рискованное предположение – приехали в Тамбов вместе с другими книгами и вещами нового управителя наместничества, прибывшего сюда ранней весной 1786 года? А потом, возможно, были оставлены им здесь в спешке и душевной сумятице нового служебного перемещения?

Так или иначе, эти памятники красноречиво свидетельствуют об укорененности книжной культуры в русском национальном сознании, как в столицах России, так и в ее провинции. Ведь они бережно хранились (и продолжают храниться!) в частных книжных собраниях без малого 230 лет.

## Часть 2. Шаги по Теплой улице (Лермонтов и Тамбов)

Уютная тамбовская улица, протянувшаяся с востока на запад города, украшена в своей центральной части небольшим сквером с памятником Лермонтову и двумя рядами стройных высоких берез. Сегодня она носит имя Лермонтова. История этой улицы запечатлела многие изменения, постепенно совершавшиеся в культурной жизни провинциального города со времен его основания и до наших дней.

Первое название этой улицы – Начальная. История ее застройки восходит к последней четверти XVIII века. В это время Тамбов делился на 4 слободы: Покровскую, Стрелецкую, Пушкарскую и Полковую.

На южной окраине города располагалась Покровская слобода, в которую, наряду с Начальной, входили еще три улицы: Се-

минарская, Покровская и Однодворческая. Начальная улица, начинаясь от Набережной, проходила с востока на запад по южной границе Покровской слободы, вследствие чего, по одной из версий, она и получила свое второе название – Теплая (в значении Южная)[1]. Согласно другой версии, улица была названа так по расположенному на ней трактиру, «который в отличие от других подобных заведений отапливался в зимние периоды и в народе назывался «теплым»»»[2].

Длина улицы сегодня составляет 2 775 метров. Начинаясь, как и прежде, от Набережной, она «оканчивается последним домом четной стороны № 134 <…> у железнодорожного переезда линии Москва-Саратов. Нечетная сторона, перешагнув линию, продолжается в указанном направлении и последним домом № 177 оканчивается у Лагерной улицы»[3]. В газете «Тамбовские губернские ведомости» (далее – ТГВ) отмечены отдельные вехи истории благоустройства улицы. Так, в № № 12 и 13 за 1869 год публикуется сообщение «О мерах, принятых по г. Тамбову, ввиду городского благоустройства и о работах, произведенных в 1869 году». В частности, указано, что «меры и работы распределены по следующим пунктам: a) по спуску у р. Студенца; b) по спускам к р. Цне: у Казанского монастыря, против Дубовой улицы и на продолжении Теплой ул., около Покровской церкви…». Здесь же сообщается об устройстве «бассейна о 5-ти колодцах на площади при пересечении Теплой и Долгой улиц»[4]. Интересно, что, по-видимому, примерно на этом месте, на пере-

---

[1] *Гуревич М. Я.* История в названиях улиц. // Тамбов старый, Тамбов новый: фотоальбом / авторский коллектив: Щукин Ю. К.. Горелов А. А., Молчанова Г. А., Леденева Г. Л., Чеснокова Н. К.. Головащенко В. А. Тамбов: Юлис, 2002. С. 26.

[2] *Муравьев Н. М.* Избранные произведения: в 2 т. Т.1. Тамбов, 2006. С. 371.

[3] Там же.

[4] ТГВ. 1869. № № 12-13 // Указатель статей, помещенных в «Неофициальном отделе Тамбовских губернских ведомостей» // Прибавление к «Известиям Тамбовской губернской ученой архивной комиссии». Ч. 1, 2. Составлен членом комиссии Тамбовской губернской ученой архивной комиссии М. П. Григоровским. ГАТО. Приложение 5. Инв. № № 3175; 11286.

сечении улиц Теплой и Долгой, спустя семьдесят два года будет установлен памятник М. Ю. Лермонтову.

И в дальнейшем обычный, на первый взгляд, облик провинциальной улицы при ближайшем рассмотрении обнаруживает «лица необщее выраженье». Так, именно здесь, на Теплой улице, в 1899 году был открыт книжный склад земства.

Это событие имело большое значение для культурной жизни Тамбова. Потребности общества в печатном слове во второй половине XIX века стремительно возрастали, вследствие чего в 1890-е гг. в Тамбовском крае открылось 29 магазинов и лавок, которые, однако, не вполне удовлетворяли спрос населения. Проблема состояла не только в их небольшом количестве. Книготорговлей нередко занимались люди, весьма далекие от чтения: мелкие лавочники, совмещавшие это дело с продажей галантерейного и иного мелкого товара. «Расширение книгопродавческой деятельности было связано, в частности, с выходом «Положения о пошлинах на право торговли и других промыслов» (1865), по которому провинциальные книжные магазины (наряду с учебными, лечебными учреждениями и библиотеками) не облагались пошлинами, установленными для других торговых предприятий. В результате на местах возникли не только собственно книготорговые заведения, но и, например, мелочные, галантерейные лавки, попутно торгующие книгами. Эта ситуация изменилась в Тамбове в 1899 году с открытием на Теплой улице книжного склада земства. Такие склады в это время очень поощрялись правительством. «На инспекторов народных училищ возлагалась обязанность следить за тем, чтобы при каждом народном училище был устроен книжный склад. Уездные отделения епархиальных училищных советов по правилам от 28 мая 1888 г. должны были заботиться об организации уездных книжных складов при крупных храмах и открытии их отделений при прочих приходских церквях»[1]. Это способствовало вовлечению в книготорговлю людей, которые были спо-

[1] *Балашова Е. Н.* История книги в Тамбовской губернии в конце XVIII – начале XX века // URL: http://otbet. net/book/124-istoriya-knigi-v-tambovskoj-gubernii-v-konce-xviii-nachale-xx-v-balashova-en/7-razdel-ii. html.

собны увидеть в книге не просто товар, а духовную и эстетическую ценность. Таким образом, Теплая улица в Тамбове еще до обретения имени великого русского поэта оказалась причастна делам литературным.

Сегодня улица застроена в основном одноэтажными, а реже – двухэтажными и трехэтажными деревянными и кирпичными домами. По свидетельству историков, добротные каменные дома появляются на Теплой в начале XX века, между Большой (Советской) и Долгой (Карла Маркса) улицами. На углу Большой и Теплой улиц (четная сторона) и сегодня можно видеть одноэтажный дом, в начале XX века принадлежавший братьям Свирчевским. Дом выделяется затейливым лепным декором, в оформлении флигеля присутствуют мотивы модерна. Хозяевам этого дома архитекторам Свирческим Тамбов обязан своими самыми заметными зданиями: Дворянского собрания, костела и музыкального училища[1].

На этой же стороне Теплой расположен особняк А. А. Булгакова (ныне – Лермонтовская, 24). «Фасад нарядного здания был отделан в стиле модерн беловато-желтой плиткой, в удачной композиции с серой штукатуркой»[2]. Примечательно, что именно в этой части улицы решалась судьба ее будущего наименования. По свидетельству В. Кученковой, рядом с усадьбой А. А. Булгакова находилось владение «практикующего врача
и городского головы Ивана Михайловича Потапова (1877–1948)... По инициативе Потапова в год столетнего юбилея со дня рождения М. Ю. Лермонтова улица Теплая была названа именем российского поэта»[3]. С этим предложением в городскую управу обратился губернский инспектор народных училищ Т. М. Кашков. В прошении об оргнизации мероприятий по слу-

[1] Тамбов старый, Тамбов новый: фотоальбом / Щукин Ю. К.. Горелов А. А., Молчанова Г. А., Леденева Г. Л., Чеснокова Н. К.. Головащенко В. А. Тамбов: Юлис, 2002. С. 132.

[2] *Кученкова В.* Неизвестный Тамбов. Тамбов, 1993// ГАТО. Ф. 17. Оп. 35. Д. 41. Оп. 39. Д. 31.

[3] Там же.

чаю 100-летия М. Ю. Лермонтова, Т. М. Кашков высказал идею о «переименовании Теплой улицы в улицу Лермонтовскую и о разведении на месте разветвления Теплой и Дороховской улиц садика, в котором впоследствии можно будет поставить бюст поэта в память о его пребывании Тамбове»[1]. Наряду с этим в прошении предлагалось назвать именем Лермонтова Первое Тамбовское городское приходское училище и ассигновать 400 рублей на приобретение биографии Лермонтова и его отдельных произведений «для раздачи учащимся приходских и высших начальных училищ г. Тамбова»[2]. Идея об установке памятника Лермонтову была реализована в июле 1941 года, о чем будет рассказано в другом разделе этой книги.

Связью с литературой отмечен и следующий дом по левой стороне улицы. В одноэтажном доме княгини Е. М. Ишеевой «в течение нескольких лет располагалась общественная библиотека и читальня общества «Тамбовские библиотеки». Фонд ее пополнялся за счет местных филантропов разнообразными изданиями. О новых поступлениях читателям сообщала местная пресса»[3].

По нечетной стороне улицы, совсем близко от того места, где сегодня стоит памятник М. Ю. Лермонтову, расположено двухэтажно здание из красного кирпича. В начале XX века оно «принадлежало семейному собранию Общества приказчиков… Это было закрытое общественное объединение, куда женщины допускались только на развлекательные мероприятия. Здесь устраивали литературные, музыкальные, танцевальные вечера, драматические представления, балы, маскарады, выписывали книги, газеты и другие периодические издания, а также организовывали лекции… Имелся неплохой певческий коллектив…»[4].

---

[1] *Горелов А. А., Щукин Ю. К.* Шли годы. Хронология дат и событий, связанных с городом Тамбовом, за период с 1918 по 1941 гг. Тамбов, 2007. С. 434.

[2] *Илешин Б.* Литературные тропинки отчего края. М., 1986. С. 69.

[3] *Кученкова В.* Неизвестный Тамбов. Тамбов, 1993 // ГАТО. Ф. 17. Оп. 35. Д. 41. Оп. 39. д. 31.

[4] Тамбов старый, Тамбов новый: фотоальбом / Щукин Ю. К., Горелов А. А., Молчанова Г. А., Леденева Г. Л., Чеснокова Н. К. Головащенко В. А. Тамбов: Юлис, 2002. С. 133.

Словом, атмосфера, царившая в доме, как нельзя более соответствовала поэтическому духу, связанному с именем Лермонтова.

На улице немало и других мест, исторически отмеченных знаками напряженной духовной и культурной жизни. В западной части улицы расположена известная в Тамбове Петропавловская церковь, возникшая, по преданию, на месте деревянной церкви Петра и Павла (ок. 1690 г.), перенесенной сюда в 1771 году, а до этого располагавшейся на городской окраине того времени, «на месте где сейчас находится областная библиотека имени А. С. Пушкина. По преданию основал и освятил храм святитель Питирим Тамбовский»[1]. В 1912 году Петропавловское церковное братство избирает своим председателем уже упоминавшегося здесь И. М. Потапова – кандидата медицины, первого тамбовского отоларинголога, известного своей любовью к литературе и искусству, жителя все той же Теплой улицы.

В самом начале улицы, под номером 1, сегодня располагается здание Тамбовской областной прокуратуры. Этот институт российского общества исторически связан с деятельностью еще одного русского поэта и тамбовского наместника (1786-1788) – Г. Р. Державина. В 1802 году по указу Александра Первого было введено министерское управление государственными делами. Министру юстиции высойчаше вмененео в обязанность руководство судебной частью и выполнение функций генерал-прокурора при Сенате. Первым министром и генерал-прокурором и был назначен Гаврила Романович Державин. Как и в годы своего пребывания в Тамбове, Державин энергично включается в новое дело. Спустя две недели после назначения он направляет всем прокурорским чинам империи «циркулярный ордер» о том, что «сверх установленной прежде отчетности о «колодниках» ежемесячно направляли ему подробные сведения по делам о «преступлениях по должности» и уголовным, что говорит об усилении прокурорского контроля за такой категорией дел. Прокурорам предлагалось наблюдать, с одной стороны, «не происходит ли где кому пристрастных допросов, бесчеловече-

[1] Тамбовия. Церковь Петра и Павла // URL: http://tambovia.ru/cerkov_Petra_i_Pavla. Html.

ских истязаний и притеснений всякого рода», а с другой – следить, нет ли «упущения и послабления преступлениям, а наипаче сокрытия нетерпимых злодеяний», а также за тем, чтобы следствие было окончено с «совершенным беспристрастием». Одновременно напоминалось, чтобы прокуроры «оставили» свою ненужную переписку, другими словами, как можно меньше плодили бумаг.

Державин повел решительную борьбу с произволом, беззаконием, превышением власти, взяточничеством. Как указывал впоследствии сам Гавриил Романович в «Записках», он отправлял службу «со всем своим усердием, честностью, всевозможным прилежанием и бескорыстием», всегда шел по «стезе правды и законов, несмотря ни на какие сильные лица и противные против его партии». Однако именно это и вызвало неудовольствие императора. В октябре 1803 года, менее года послужив в должности генерал-прокурора, он был от нее отстранен. Удивленный и обиженный, Державин спросил у Александра 1, за что тот его увольняет. Император безо всяких уловок ответил: «Ты очень ревностно служишь». Надо сказать, что в подобном положении оказывались и некоторые другие российские прокуроры, проявлявшие излишнее усердие в наведении порядка, когда в этом деле далеко не всегда прямо выражалась воля правителей и высших государственных сановников»[1].

В том же самом здании № 1 по улице Лермонтовской в начале XX века размещалось Толмачевское частное училище, построенное в 1900 году на средства купца 2-ой гильдии, потомственного гражданина города А. И. Толмачева. «Наблюдал за строительством училища городской архитектор В. С. Любботович. Проект здания был разработан в Санкт-Петербурге»[2]. Училище располагало всеми условиями для организации учебного процесса. На его территории, огороженной забором с каменными столбами, были отведены места для детского отдыха

[1] Прокуратура Тамбовской области. Историческая справка // URL: http://www. prokuratura-tambov. ru/tprk-history.html.

[2] Тамбов старый, Тамбов новый: фотоальбом / Щукин Ю. К., Горелов А. А., Молчанова Г. А., Леденева Г. Л., Чеснокова Н. К.. Головащенко В. А. Тамбов: Юлис, 2002. С. 126–127.

и спортивных игр. Наряду с основными дисциплинами в училище преподавались «графические искусства и пение. Богатейшие тамбовские купцы М. Л. Шоршоров и С. М. Патутин бескорыстно помогали училищу деньгами для закупки школьной формы, обуви и учебников. В период Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. в здании размещался эвакуационный госпиталь № 2688»[1].

Двухэтажное здание под № 11 (построено в 1912 г., принадлежало тамбовскому инженеру А. Ф. Назарьину) привлекает к себе внимание уже своим внешним видом: многочисленными архитектурными деталями, полуколоннами разной высоты, окнами разной ширины и конфигурации и двумя балконами с затейливыми решетками. Но с этим домом связано событие, делающее его причастным истории романтических вдохновений гения русской музыки. В 1902 году в нем останавливался молодой и влюбленный С. В. Рахманинов, готовившийся в эти дни к своей женитьбе на Наталии Сатиной. Здесь жила его дальняя родственница Л. Д. Ростовцева (урожденная Скалон) с мужем, полковником А. И. Ростовцевым. Об этом событии свидетельствует мемориальная доска на стене здания: «В этом доме в 1902 году бывал великий русский композитор Сергей Васильевич Рахманинов».

*Двигаясь далее по улице, мы приближаемся к скверу М. Ю. Лермонтова, заложенному* в 1914 году. Тогда же здесь были посажены деревья, а в июле 1941 года установлен бюст поэта. Сквер занимает площадь около одного гектара. К концу XX века памятник заметно состарился, да и сквер выглядел весьма архаично. Старые сломанные скамейки, неухоженные газоны с чахлыми цветами и пожухлой травой, узкие и грязные дорожки, по которым мало кому хотелось пройти, – все это нуждалось в деятельном участии горожан и городских властей. В 1993 году по инициативе мэрии Тамбова и первого мэра города В. Н. Коваля была произведена коренная реконструкция

[1] Тамбов старый, Тамбов новый: фотоальбом / Щукин Ю. К., Горелов А. А., Молчанова Г. А., Леденева Г. Л., Чеснокова Н. К.. Головащенко В. А. Тамбов: Юлис, 2002. С. 127.

сквера. Проект реконструкции разработали в мастерской заслуженного архитектора России А. С. Куликова. Осуществили реконструкцию городской отдел по делам архитектуры, «Зеленхоз» и дорожные службы. В своем современном виде сквер предстали взорам горожан и гостей Тамбова в декабре 1993 года, когда состоялась церемония торжественного открытия обновленного памятника поэту. В церемонии участвовали В. Н. Коваль и другие представители городской администрации, преподаватели и студенты филологического факультета Тамбовского государственного университета, учащиеся тамбовских школ. В 1994 году в этом сквере тамбовская общественность отметила 180-летие со дня рождения М. Ю. Лермонтова и 200-летие поэта.

Так история улицы, причудливо переплетаясь с историей страны и города, наполняет теплом и светом наши сердца, создает все новые и новые основания для любви к родному городу и к русской культуре, для деятельного интереса к ее прошлому и настоящему, для уверенности в великом будущем России.

Державин и Лермонтов стали неотъемлемой частью тамбовского культурного пространства, его genius loci (*гениями места)*. В силу этого личности обоих поэтов, наделенных мощным гражданским темпераментом, не могли не сделаться факторами формирования этого пространства. Само ощущение связи с фигурами такой величины и духовной значимости дает тамбовскому жителю совсем иное представление о себе и о своих родных пределах, чем это было раньше. Соотнесенность с Державиным и Лермонтовым неуклонно возводила (и продолжает возводить!) культурное пространство Тамбовщины на новые высоты. Дух библиофильства, театральная, образовательная, музейная, библиотечная, журналистская и иные сферы – все это представляется сейчас неразрывно связанным с Державиным и Лермонтовым и к ним восходящим. Самый факт присутствия Державина и Лермонтова в истории тамбовской культуры задает вектор ее развития, определяет ее перспективы и содержательную структуру.

# ГЛАВА 4
# РОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИСТОКИ

*Е. В. Борода*

## 1. Традиции и перспективы отечественной фантастики

Принято считать, что существуют две ветви направления фантастической прозы. Родоначальником первой называют Жюля Верна, она связана с развитием научно-популярных идей и открытий. Вторая идет от Герберта Уэллса и акцентирует внимание на общественных проблемах, связанных с этими идеями и открытиями. Подобная расстановка сил уверенно закрепилась ближе к середине XX века среди исследователей фантастики (Е. Брандис, В. Дмитревский, А. Громова, А. Шалимов) и самих писателей-фантастов.

Некоторые, впрочем, выделяют еще одну ветвь, которую обозначают как философскую фантастику (К. Андреев). Представителем ее называют чаще всего польского фантаста Станислава Лема. Однако специфика русской фантастики заключается все-таки в том, что социальный элемент в ней тесно сплетается с научной основой, не говоря уже о философской составляющей, которая зачастую неотделима от социальной.

Уже в XIX веке в творчестве В. Одоевского (роман «Косморама»), К. Аксакова («Вальтер Эйзенберг»), И. Киреевского («Опал») фантастическое нередко выступает лишь формой выявления социальной трагедии. Это сознательная позиция писателей. Так, сам В. Одоевский пишет: «При всяком происшествии будем спрашивать самих себя, на что оно может быть полезно, но в следующем порядке: первое – человечеству, второе – родине, третье – кругу друзей или семейству, четвертое – самим себе. Начинать эту прогрессию наизворот есть источник всех зол, которые окружают человека с колыбели»[1]. «Насыщенность

[1] См.: *Петросов А.* Об оригинальном жанре замолвите слово // Красное знамя. 1996. 21 нояб. С. 3.

конкретным социальным содержанием, – отмечает в 1991 г. В. М. Маркович, – обозначена еще в пору зарождения жанра»[1]. «К какому бы жанру ни принадлежало произведение, – находим в исследовании 1996 года, – в первую очередь, в нем ставилась социальная проблема»[2]. «Уже первые образцы советской научной фантастики, выгодно отличавшиеся от распространявшейся в то время на Западе фантастики авантюрно-приключенческого типа, свидетельствовали о значительных успехах, достигнутых на пути усвоения и развития лучших традиций мастеров художественной фантастики прошлого. Они закрепили связь отечественной фантастики со значительной социально-утопической и социально-философской проблематикой, ее актуальность и современность, они дали толчок и направление дальнейшим поискам и открытиям в области совершенствования художественных форм и приемов»[3], – пишет Н. И. Черная.

Именно эту особенность отечественной фантастики, ее внимание к социальным проблемам, подметил в начале XX века Е. И. Замятин, обратившийся к творчеству Уэллса, в наибольшей мере отвечающему духовным запросам русского человека и созвучному с влиянием эпохи.

А эпоха, действительно, диктовала свои условия. «Окаменелая жизнь старой, дореволюционной России почти не дала – и не могла дать – образцов социальной и научной фантастики… Но Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно, отразит этот период своей истории в фантастике литературной»[4], – пишет Замятин.

Статью Замятина «Герберт Уэллс» (1922) можно рассматривать как одну из программных в становлении отечественной

---

[1] *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 годы). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. С. 12.

[2] *Петросов А.* Об оригинальном жанре замолвите слово… С. 3.

[3] *Черная Н. И.* В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. С. 87.

[4] *Замятин Е. И.* Генеалогическое древо Уэллса // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 328.

научной фантастики. Значение замятинской статьи трудно переоценить, учитывая новые требования, которые предъявляла действительность к искусству и литературе, новые принципы, легшие в их основу. «Книга Евгения Замятина об Уэллсе, – пишет В. Шкловский, – ценна не только тем, что она впервые знакомит русского читателя с простой, но чуждой нам фигурой английского романиста. Интерес Замятина к Уэллсу характерен также как показатель тяги крупного русского писателя школы Ремизова и отчасти А. Белого к другой стихии литературы, к литературе латинской, к роману приключений»[1]. В своем анализе творчества английского фантаста Замятину удалось предвосхитить и наметить, почти в точности, тенденции развития отечественной фантастической прозы.

Если не брать во внимание единичных предшественников, творивших в XIX веке (Одоевский, Киреевский, Погорельский), то многочисленные образцы социальной и научной фантастики, действительно, ознаменовали собой именно рубеж XIX–XX веков, когда, по словам Замятина, «перед наукой и техникой открылись возможности фантастические»[2].

В «Генеалогическом древе Уэллса» (1922) Замятин рассматривает творчество английского фантаста в контексте мировой литературы. Он усматривает прямую связь уэллсовской фантастической ветви с многовековой традицией социальной сатиры. В числе этнических предков Уэллса Замятин называет Джонатана Свифта. Однако в его представлении подобное родство намного шире. В русле сатирической традиции находятся и горячо любимый Замятиным Анатоль Франс, и, разумеется, русские обладатели «безжалостных бичей»: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Ф. Сологуб.

Элементы социальной проблематики находим в произведениях фантастов – современников Замятина: А. Толстого («Гиперболоид инженера Гарина», «Аэлита»), И. Эренбурга («Трест

[1] *Замятин Е. И.* Генеалогическое древо Уэллса // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 325.

[2] Там же. С. 326.

ДЕ»), А. Куприна («Жидкое солнце»), К. Циолковского («На Луне»), В. Брюсова («Республика Южного Креста»), А. Беляева («Борьба в эфире»), – а уже во второй половине XX века – в творчестве наиболее значительных представителей этого направления, в частности, братьев Стругацких («Понедельник начинается в субботу», «Сказка о Тройке»). Если же учесть, что те же Стругацкие в числе своих авторитетов неоднократно упоминают Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Булгакова, то данное обстоятельство выглядит более чем закономерным.

Замятину была хорошо знакома английская почва, питающая талант Уэллса. Она подарила Замятину его собственные английские повести – «Островитяне» и «Ловец человеков». Она, по-видимому, помогла художнику осмыслить закономерности технического прогресса, с каждым годом все сильнее захватывающего и Россию. Не исключено, что она же, в конце концов, стала основой для работы писателя над полномасштабным фантастическим романом «Мы».

Что же это за почва? «Город, нынешний – огромный, лихорадочно-бегущий, полный рева, гула, жужжания пропеллеров, проводов, колес, реклам – этот город Уэллса всюду. Сегодняшний город с некоронованным его владыкой – механизмом, в виде явной или неявной функции – непременно входит в каждый из фантастических романов Уэллса»[1]. Городские реалии, атрибуты технического прогресса, «каменные джунгли». И среди всего этого – человек.

Осмысление роли человека в новом мире, который уже наступил, или еще наступает, составляет идейную наполненность уэллсовской фантастики. «Знамя Уэллса окрашено не кровью. Человеческая кровь, человеческая жизнь – для Уэллса – неприкосновенная ценность, потому что он прежде всего гуманист»[2], – убежден Замятин.

---

[1] *Замятин Е. И.* Генеалогическое древо Уэллса // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 297.

[2] Там же. С. 307.

Уже в 1972 году исследователь фантастики Н. И. Черная, возвращаясь к фигуре Уэллса, как видим, неслучайной для русской литературы, приходит к выводу, сделанному Замятиным, о том, что «в основе художественного новаторства Уэллса лежит стремление к «человечности», мера которой является для него высшим эстетическим критерием в области фантастики»[1].

С момента своего возникновения художественная фантастика стремилась к обобщению, к символическому выражению значительности и важности содержания. Под влиянием изменившейся действительности, научных открытий и социальных потрясений в начале XX века появляются новые темы и проблемы, связанные с переворотом в мировоззрении человечества. Научно-технический прогресс наращивал темпы и все более интенсивно воздействовал на общественную жизнь и на течение исторического процесса.

В 20-е годы XX века происходит жанровое становление отечественной фантастики. Относительно употребления термина «жанр» по отношению к фантастике до сих пор не утихают споры. Ряд исследователей полагает, что говорить о жанре научной фантастики не совсем уместно, поскольку это не родовое понятие, как эпос, лирика и драма. Они настаивают на понятии вида, или направления художественной литературы (В. Сытин, например).

Большинство пользуется достаточно устоявшимся наименованием, учитывая самостоятельность научной фантастики. Эта позиция во многом оправдана. Если учесть убеждение М. М. Бахтина, что жанр – это не просто эстетическая категория, но поле ценностного восприятия мира, что жанр закономерно порождается исторической эпохой, то, пожалуй, стоит признать за научной фантастикой право на жанровую обособленность.

Думается, что наиболее корректно выглядит позиция известных фантастоведов Е. П. Брандиса и В. И. Дмитревского, которые настаивают на употреблении понятия «жанр» в каче-

[1] *Черная Н. И.* В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. С. 54.

стве термина условного, объединяющего произведения по содержанию и способу воплощения творческого замысла. «О научно-фантастическом жанре можно говорить на таких же законных основаниях, как о жанре историческом, приключенческом, сатирическом, социально-бытовом»[1], – поясняют исследователи.

1920-е годы справедливо считают периодом расцвета отечественной фантастики. Огромное количество авторов, создание грандиозного количества романов-утопий, связанных с верой в блистательное грядущее, воплощение самых смелых, даже невероятных, научных замыслов… «Фантастика, долгое время остававшаяся где-то на отдаленной периферии русской литературы, внезапно оказалась совершенно необходимым литературным жанром. Только она, только фантастика, позволяла увидеть голубые города будущего на месте развалин»[2], – пишет В. Ревич.

Но вскоре все меняется. Уже в 1931 году выпуск фантастических книг сокращается с 25 до 4 в год, в 1933–1934 годах они вообще не выходят. Более того: накануне и во время массовых репрессий разогнана ленинградская секция научной фантастики. Исчезают наиболее значительные фантасты, и даже те, кто только пробовал силы в этом жанре. М. Булгаков, А. Платонов, А. Толстой, И. Эренбург, А. Чаянов. Кто-то уходит из жизни, кто-то вынужден, как Замятин, уехать за границу, кого-то просто перестают печатать.

Почему так? Вероятно, фантастические проекты, рожденные художественным воображением писателей, воспринимались как романтическое стремление к идеальному миру, который всегда за гранью «здесь и сейчас», как опасная альтернатива дню сегодняшнему, который пока еще далек от совершенства. Леонид Геллер замечает: «Утопия перестала быть нужной в советской литературе, потому что вся литература принялась изображать действительность как осуществленную утопию»[3].

---

[1] *Брандис Е. П., Дмитревский В. И.* Орбита большой мечты // Октябрь. 1961. № 11. С. 202.

[2] Там же.

[3] См. об этом: *Чаликова В. А.* Идеологии не нужны идеалисты // Завтра: Фантастический альманах. М.: Текст, 1991. Вып. 2. С. 208.

О судьбе художественных предупреждений, сродни замятинскому «Мы», в котором недальновидно усмотрели не более чем социальный пасквиль, не стоит и говорить.

Изменилось отношение к сатире. Вот, например, цитата из прессы того времени (1920 год): «После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно исчезнуть сатира. Против кого подымается этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов еще не сломленных значит уменьшить значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки, не значит ли это толкнуть под руку работающего? Наше время, по-моему, именно такое время… когда сатира должна совершенно исчезнуть»[1]. «Я боюсь!» – восклицал Замятин, выказывая опасения, что молодую республику поглощает «новый католицизм», страх перед свободной мыслью. И был прав.

«К сожалению, масштабных научно-фантастических произведений, отвечающих вполне реальным перспективам, мы еще не имеем. Эта задача стоит перед нашими писателями, и советский читатель законно требует и ожидает таких произведений»[2]. «Фантастика теперь должна смотреть вперед… с позиций великих строек коммунизма, с позиций величайших достижений нашей промышленности, механизации, гидромеханизации и пр. Советская фантастика должна поднимать вопросы, достойные нашего сегодняшнего и завтрашнего дня»[3].

Приведенные цитаты вкратце дают представление о новых целях, поставленных перед фантастикой послевоенных лет. Здесь господствует теория «малого предела» («ближней цели», «короткого шага»). Согласно этой доктрине, писатель-фантаст мог обращаться только к ближайшим перспективам науки и техники, только к насущным проблемам планового хозяйства. Все прочее,

---

[1] *Кузмин М. А.* Скороходы истории // Жизнь искусства. 1920. 26 июня. С. 3.

[2] *Иванов С.* Фантастика и действительность // Октябрь. 1950. № 1. С. 161.

[3] *Захарченко В. Д.* К разговору о научной фантастике // Октябрь. 1953. № 2. С. 167.

по мнению официальной критики, приводит к отрыву от жизни, к разрушению принципа реализма, к антинаучности.

В критике и литературе изменилось отношение к социальной проблематике и личности человека. Так, в журнале «Октябрь» (1953, № 2) В. Захарченко критикует социальную фантастику (и западную, и отечественную) уэллсовского толка, осуждает творчество подобных писателей, «зовущих к вымиранию», низводящих человека – «царя природы!» – до уровня сомневающегося и бесцельно рефлексирующего существа[1].

Фантастике, как и всей русской литературе в целом, в этот период не удалось избежать служебной роли по отношению к государству. На пике всеобщего эмоционального подъема послереволюционных лет социальный заказ, возможно, и совпадал с умонастроением части писателей-фантастов. Этого не скажешь о писателях, вынужденных по приказу свыше «коротко шагать» и «близко целиться». В результате фантастическая литература из полноценного художественного явления превратилась в низкокачественную популяризацию сомнительных научных достижений, выродилась в так называемый «производственный роман».

В 1954 году, характеризуя неудовлетворительное состояние научной фантастики, Ю. Долгушин писал: «Оно, пожалуй, хуже, чем во всех других родах литературы… Критика в развитии научной фантастики в послевоенные годы сыграла скорее отрицательную роль. Ни одно произведение не было подвергнуто сразу после выхода в свет спокойному и благожелательному критическому разбору. Как правило, каждое из них в течение долгого времени – иногда длившегося несколько лет – замалчивалось. Потом некоторые вдруг подвергались жестокому «избиению»… А ведь в результате этого попустительства издательства стали буквально бояться печатать научно-фантастические произведения. Начали без конца консультироваться по поводу каждой полученной рукописи с критиками, специалистами, академиками. Невероятно долгим и тернистым стал путь рукопи-

[1] *Захарченко В. Д.* К разговору о научной фантастике // Октябрь. 1953. № 2. С. 166–170.

сей. Некоторые авторы отошли от фантастики. Новые почти перестали появляться…»[1].

В фантастической литературе не осталось ничего. Исчез герой. Та же критика отмечала бледность, штампованность, стандартность, безликость персонажей. Исчезла острота проблематики. Действительно, что за накал страстей и дерзновенность мысли могут пробудить плановые перспективы производства? Исчезли авторы. Это был кризис.

Разрешением его стал выход в свет в 1957 году романа И. Ефремова «Туманность Андромеды». Произведение это стало не только увлекательным чтением для молодежи, изголодавшейся по настоящей «литературе мечты». Оно ознаменовало возвращение фантастики к широкой социальной теме. Примечательно, что ориентиром, «отправной точкой» для «Туманности Андромеды» ее автор называет утопию Уэллса «Люди как боги»[2].

Следующим, решительным, шагом, после которого возврат в «малые пределы» стал невозможен, оказалось появление на литературной сцене братьев Аркадия и Бориса Стругацких. Если Ефремов вернулся к обобщающей социальной проблематике, то Стругацкие, вместе с этим, обратились еще и к герою. Ефремов вновь устремился в необозримое будущее – Стругацкие сделали это будущее обитаемым. Секрет их писательского обаяния – в необыкновенной жизненности, реалистичности созданного ими мира. Они не просто зовут вперед – они рисуют мечту, которая достижима.

Именно Стругацкие в полной мере возродили уэллсовскую традицию социальной фантастики в отечественной литературе. «Герберт Уэллс научил нас очень важному, – признаются писатели, – что фантастика есть лирика человеческих возможностей

[1]См.: *Долгушин Ю.* Поговорим всерьез о необходимости развития научно-фантастического жанра // Новый мир. 1954. № 12. С. 158–159.

[2]*Ефремов И. А.* На пути к роману «Туманность Андромеды» // Вопросы лит. 1961. № 4. С. 149.

и что писать надо о самых обыкновенных людях в необыкновенных обстоятельствах»[1].

Возрождение касалось и творческого метода, того самого сплава реальности и фантастики, о котором писал Замятин, рассуждая о синтетизме. Это было присуще самому Замятину. И это импонировало ему в творчестве Уэллса: «Точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так – и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города – это точная наука, и вот – естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой»[2].

Стругацкие в качестве триединого принципа построения художественного мира декларируют Тайну – Чудо – Достоверность. Концепция, по сути, та же. Во второй половине XX века она оказывается не только востребованной, но оптимальной при создании наиболее убедительного и реалистичного художественного мира.

Есть еще одна особенность в творческой манере английского фантаста. «Уэллс, как и большинство его английских товарищей по перу, значительно большее внимание обращает на фабулу, чем на язык, стиль, слово – на все то, что мы привыкли ценить в новейших русских писателях»[3], – замечает Замятин. Специфика жанра? Может быть. Однако Замятин указывает на динамику сюжета, остроту фабулы, как на особенность западной литературы вообще, не только фантастической. И настаивает на освоении нового приема в связи с динамическим преобразованием мира.

На одной из лекций, прочитанных в студии «Дома искусств», Замятин, уже не применительно к Уэллсу, говорит о том же самом, принимая во внимание ускорение темпа жизни. «Вчера – дормез, сегодня – автомобиль» – в его формулировке.

---

[1] *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Жизнь не уважать нельзя // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 405.

[2] *Замятин Е. И.* Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 298.

[3] Там же. С. 308.

Неужели русская проза, в представлении Замятина, могла пользоваться старыми средствами в новом мире? «Писателям нынешнего дня, – говорил он, – на фабулу придется обратить особое внимание… Жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателя вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее»[1].

Ему вторят современники. «Русская литература работала над словом, над языком и бесконечно меньше, чем литература европейская, обращала внимание на фабулу»[2], – критически замечает Шкловский. «Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и чувством природы – все это стало мертвым. Ожило чувство языка и ожило чувство сюжета» (Эйхенбаум)[3].

«У Уэллса есть странный дар видеть будущее сквозь непрозрачную завесу нынешнего дня…», – замечает Замятин. Дар творческого предвидения свойствен вообще всем крупным художникам. Не секрет, что с фантастики в этом отношении спрос особый. Точность прогнозирования порой конкурирует с художественными достоинствами произведения. Достаточно вспомнить самого Замятина с его проницательным взглядом в технизированное и тоталитарное будущее. Впрочем, считает он, «странного здесь не более, чем в прозорливости астронома, предсказывающего, что затмение солнца будет такого-то числа, в таком-то часу»[4].

В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» Замятин сравнивает творца с матросом на мачте. В «Герберте Уэллсе» появляется образ авиатора: «Человечество отделилось от земли и с замиранием сердца поднялось на воздух. С аэропланной головокружительной высоты открываются необъятные

---

[1] См.: Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 107.

[2] *Шкловский В. Б.* Евгений Замятин // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 144.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* О Шатобриане, о червонцах и русской литературе // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 367.

[4] *Замятин Е. И.* Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 301.

дали, одним взглядом охватываются целые нации, страны, весь этот засохший кусочек грязи – земля. Аэроплан мчится – скрываются из глаз царства, цари, законы и веры. Еще выше – и вдали сверкают купола какого-то удивительного завтра. Этот новый кругозор, эти новые глаза авиатора – у многих из нас, кто пережил последние годы. И эти глаза уже давно у Уэллса»[1].

Прозорливость англичанина с позиции своей эпохи оценивают Стругацкие, сравнивая его прогнозы с меткими выстрелами из дальнобойного орудия. В наследии Уэллса их поражает острота и актуальность проблем человеческого бытия, все более возрастающая по мере расширения сознания человека до космических масштабов. «Время идет, смелые предвидения сбываются или не сбываются, а фигура Уэллса в мировой литературе, вопреки законам перспективы, не уменьшается, а увеличивается»[2], – пишут они в статье «Дальнобойная артиллерия Герберта Уэллса».

Замятин, безусловно, ощущал духовное родство с Уэллсом. Не зря же он нарекает его «еретиком», что, как известно, в устах художника звучит высшей похвалой деятельному и мятежному духу. Уэллсу, в представлении Замятина, «нестерпима всякая оседлость, всякий катехизис», как и ему самому. Вероятно, Замятин был не так уж далек от истины. Во всяком случае, бесконечность движения и познания – краеугольный камень замятинского мировоззрения – была в той же мере свойственна английскому писателю.

Замятин выделяет черты поэтики Уэллса, которые, по его мнению, оказались близкими русской традиции и обусловили развитие отечественной фантастики, начиная с XIX века. В качестве таковых он называет социальную направленность, логически обоснованное прогнозирование, ироническую основу изображаемой действительности и гуманистическую платфор-

---

[1] *Замятин Е. И.* Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Повести. Рассказы / предисл. О. Н. Михайлова. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1986. С. 321.

[2] *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Дальнобойная артиллерия Герберта Уэллса // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 291.

му. Проверим, как эти черты реализуются в научно-фантастических произведениях разных периодов.

## 2. Отечественная фантастика начала XX века: время прекрасных утопий и мрачных предвидений

В XIX веке научная фантастика, наряду с другими фантастическими мотивами, выступала средством иносказания. Научную фантастику этого периода можно идентифицировать прежде всего как творческий метод. На рубеже XIX–XX веков происходит качественный сдвиг. Мировоззрение людей кардинально поменялось. Повсюду бродили призраки революционной эпохи. Предчувствием революции дышало все: искусство, культура, наука, общественные движения. Череда научных открытий, социальные потрясения сыграли свою роль в формировании общего мироощущения. Люди жили и творили в мире, который зачастую казался фантастичнее самого смелого вымысла.

Фантастическая проза начала XX века тоже отличалась необыкновенно дерзкими идеями. Но самое главное – научная фантастика выходит за рамки творческого метода, приобретает жанровую обособленность и становится полнокровным направлением. Разумеется, в строгом понимании нет такого жанра – «фантастика». Однако «фантастический рассказ», «фантастическая повесть», «фантастический роман» – совершенно самостоятельные жанры, рядом существенных признаков отличающиеся от традиционных рассказа, повести и романа. Позже, ближе к концу XX века, появятся другие фантастические жанры: альтернативная история, киберпанк, хоррор, криптоистория, повесть-фэнтези и другие.

Итак, фантастическое допущение в XX веке уже не нуждалось в рациональном обосновании. Вымысел приобретал черты достоверности, сближался с нею. Писатели-фантасты не выдумывали мир будущего. Они его так видели. И несмотря на то, что писатели-фантасты в начале XX века обращаются к научным и социальным проблемам, предметом их внимания остается

человек с его устремленностью в будущее и постоянством принадлежности к сегодняшнему дню.

Мечты человека распространяются не только на земное будущее, но и за пределы Земли, на другие планеты. Примером этому может служить роман А. Н. Толстого «Аэлита» (1923).

Герои «Аэлиты» – инженер Лось и рабочий Гусев. В их отношении к жизни, в нравственных принципах, душевной организации автор показывает различие двух типов людей. Лось – интеллигент, постоянно рефлексирующий, сомневающийся, требовательный к себе. Он ригорист, не изменяющий своим принципам даже перед лицом смерти. Он испытал острую жизненную драму и теперь боится довериться чувствам.

Гусев – другой. Это человек действия, легкий на подъем, не склонный к длительным размышлениям. Он тоже много перенес, но лишения только укрепили его природную силу. Оба отправляются в путешествие на Марс. И обоими движет тоска. Однако мотивы у них различны. И тоска у них разного рода. Лось бежит от жизни, разочаровавшись в попытке найти свое место на Земле после смерти любимой женщины и крушения надежд.

Гусев с головой кидается в марисанские события, даже не раздумывая, насколько это необходимо и разумно. В нем говорит инстинкт здраво и прямодушно мыслящего человека: если столкнулся с несправедливостью, надо бороться. И Гусев борется, даже когда ему грозит верная гибель.

Лось не такой. Он медлит, не решаясь вступить в борьбу. Но не потому что трус, а потому что не может действовать, не поняв в полной степени всей меры ответственности за свои поступки.

В начале XX века о происхождении и сущности революционных процессов размышляли многие философы и писатели. В художественной форме, публицистике или в философских тезисах осознание образа революции было связано с концепцией бесконечности. В частности, Е. Замятиным было предложено поэтическое осмысление оппозиции «энтропия – энергия».

Надо сказать, что в физическом смысле употребление термина энтропии Замятиным не вполне точно. В классической термодинамике энтропия – это хаос. Между тем у Замятина именно хаос является обновляющей силой. Думается, со стороны Замятина, с его техническим образованием и солидной инженерной практикой, это вряд ли можно считать ошибкой. В понятие энтропии писатель вкладывает смысл униформизации системы, принцип равномерного распределения, характерный, уже в XX веке, для теории информации, космологии, футурологии, статистики. «Под энтропией разумеется стремление мировой энергии к покою – к смерти, – пишет Замятин. – И на земле, этой пылинке вселенной, постоянно происходит переход теплоты от тел более нагретых к телам менее нагретым. Энергия теплоты, согласно закону сохранения энергии, при этом не теряется, но как бы понижается в качестве, стареет. Получается все более и более равномерное распределение теплоты, и это равномерное распределение является медленным умиранием вселенной»[1].

В разных вариациях антагонизм энергии и энтропии проявляется в виде противопоставления натуры и цивилизации, природного и рационального в человеке, язычества и христианства, и, в сущности, данная парадигма восходит к мифологической борьбе Космоса и Хаоса.

Не станем забывать и о популярности второго закона термодинамики в научном мышлении образованного представителя начала XX века, закона, породившего множество философских аллюзий. Он гласит, что все самопроизвольные процессы в природе идут с увеличением энтропии. (Энтропия – мера хаотичности, неупорядоченности системы). Энтропия изолированной системы стремится к максимуму.

Один из философов XX века, Г. В. Флоровский, оперируя теми же понятиями, в тот же период, когда был написан роман «Мы», рассуждает: «Второй закон термодинамики, на котором зиждутся все наши расчеты в физическом мире, которому под-

[1] *Замятин Е. И.* Роберт Майер // *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Мюнхен, 1988. Т. 3. С. 314.

чинена и человеческая борьба с природой… гласит, что энтропия мира возрастает,… что мир стремится к покою. Этот покой смерти есть ведь лишь другое выражение для устранения всех дисгармоний, угашения всех неравенств. Если в мире владычествуют одни «законы», значит, мы собственными руками роем себе могилу и готовимся сами себя засыпать в ней»[1].

Замятин проецирует закон борьбы энергии и энтропии на историю человечества. Согласно историософским взглядам писателя, воплощенным в трагедии «Атилла» (1924–1928) и в романе «Бич Божий» (1928–1935), энтропийные процессы, свойственные любому социальному образованию, в том числе и государству, в истории сменяются энергетическими всплесками, в результате которых на смену старой, одряхлевшей цивилизации приходит новая, полная сил и жизненной энергии.

Взгляды Замятина соотносятся с концепциями О. Шпенглера, А. Тойнби, Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, подвергавших критике однолинейную схему общественного прогресса.

Забегая вперед, скажем, что данная парадигма развивается и далее, в процессе всего XX века. Стремление к постоянству, спокойствию, комфорту присуще человеку наряду с жаждой познания. Чтобы всецело отдаться духовному поиску, человечество всегда стремилось решить проблемы первого ряда: победить голод, избавиться от войн. Попутно возникали (и возникают) иные вопросы, диктуемые временем, такие, как, например, экологическая угроза и демографическая проблема планеты, истощение энергетических ресурсов и так далее. Фантасты постоянно размышляют о том, что произойдет, когда все они будут решены, когда цивилизация достигнет вершины? И тут возникает тот самый вопрос, который Замятин считал самым детским, самым смелым и самым важным. А что дальше?

Тускуб не задается этим вопросом. Он представитель древней, мудрой и умирающей цивилизации. Для возрождения марисан требуется свежая кровь, но Тускуб и его соратники про-

[1] *Флоровский Г. В.* О народах неисторических (Страна отцов и страна детей) // Мир России – Евразия. Антология / сост.: Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. М.: Высшая школа, 1995. С. 34.

тивятся этому. И дело не только в потере власти. Тускубу дорог его гибнущий мир, другого мира он не приемлет. Властитель намеревается красиво завершить угасание собственной расы, угасание, которого уже нельзя не заметить и невозможно предотвратить. «Надеяться на переселенцев с земли? Поздно. Вливать свежую кровь в наши жилы? Поздно. Поздно и жестоко. Мы лишь продлим агонию нашей планеты. Мы лишь увеличим страдание, потому что, неизбежно, станем рабами завоевателей. Вместо покойного и величественного заката цивилизации – мы снова вовлечем себя в томительные круги столетий. Зачем? Зачем нам, ветхой и мудрой расе, работать на завоевателей? Чтобы жадные до жизни дикари выгнали нас из дворцов и садов, заставили строить новые цирки, копать руду, чтобы снова равнины марса огласились криками войны? Чтобы снова наполнять наши города опустошенными душами и сумасшедшими?» И, в общем, его доводы имеют основание. Это вполне обоснованная позиция представителя древней цивилизации.

Тускубу противоречит его собственная дочь, Аэлита. Девушку зовет голос крови, «хао». Она желает любви, и решительно идет навстречу любви. Но не только вспыхнувшие чувства к Лосю движут ею. Любовь помогает ей понять ущербность собственного мира и причины этой ущербности. «Здесь – мрачно, безнадежно, смерть, смерть, – восклицает она. – Солнце скудно греет. Льды больше не тают на полюсах. Высыхают моря. Бесконечные пустыни, медные пески покрывают туму…».

Несмотря на то, что действие романа расширяется до пределов Вселенной, и проблемы, которых касается автор, характерны для всего человечества, Толстой настаивает на том, что главной движущей силой по-прежнему является любовь. И может быть, все достижения Земли и Марса, все войны и революции свершаются ради того, чтобы два человека во Вселенной могли быть счастливы.

Русская фантастика не отходит от главной проблемы русской классической литературы: человека и его души. В этом отношении для фантастической прозы периода начала XX века характерно творчество А. Р. Беляева. В его произведениях человек становится центральной фигурой и, как правило, решает про-

блемы, возникающие перед человечеством с ускорением научного и технического прогресса.

Мысли о прогрессе воплотились в научной фантастике жюль-верновского направления. Примерами этой ветви могут служить романы В. А. Обручева «Земля Санникова» (1924) и «Плутония» (1915).

По свидетельству самого писателя, «Плутония» была написана в качестве отклика на роман Жюля Верна «Петешествие к центру Земли». Нецелесообразность и домыслы, которые Обручев заметил у французского фантаста, побудили его написать свою собственную книгу, в которой геологические данные стояли бы на прочной основе. «Хороший научно-фантастический роман должен быть правдоподобен, должен внушать читателю убеждение, что все описываемые события при известных условиях могут иметь место, что в них нет ничего сверхъестественного, чудесного»[1], – пишет он в предисловии к «Плутонии».

В основу научно-фантастической идеи «Плутонии» легла идея о наличии полости внутри Земли. Вкратце эта идея изложена в конце романа, в главе «Научная беседа». Согласно этой теории, внутри планета Земля полая, а ядро представляет собой подобие Солнца, этакий светящийся центр.

Сюжет заключается в том, что группа ученых отправляется на Северный полюс и проникает внутрь Земли через кратер. Перед ними предстает удивительный мир: животные, которые на поверхности Земли давно вымерли, изумительные растения, влажный и теплый климат. Там живут первобытные люди. ученые называют этот мир Плутония – по имени древнеримского бога подземного царства Плутона.

Приключения группы ученых перемежаются сведениями из области геологии, антропологии, географии, биологии, палеонтологии. Автор заботится о научном обосновании своего произведения. Вымысел в романе сродни научной гипотезе и разработан почти с такой же основательностью. Так, движение земной коры, землетрясения и магнитные бури объясняются движениями внутри Земли Плутона – ядра, или Солнца Плутонии.

[1] *Обручев В. А.* Земля Санникова. Плутония. М., 1997. С. 307.

Вследствие первой мировой войны доказательства существования Плутонии, все материалы, собранные экспедицией, были утеряны. В руки рассказчика попали только дневники. Они
и стали основой произведения. Такую версию предлагает Обручев, пытаясь добиться максимальной реалистичности.

Акцент на псевдодостоверность поставлен и в другом романе Обручева – «Земля Санникова». Книга построена как отчет о научной работе экспедиции студента Горюнова. Совершив путешествие на легендарную Землю Санникова, молодой геолог возвращается к своему наставнику с устным докладом. Доказательства этого необыкновенного путешествия были утеряны во время землетрясения. Наставник (академик Шенк) верит ученику и намеревается снарядить повторную экспедицию к Земле Санникова. Однако этому намерению препятствует начавшаяся война с Японией, потом смерть академика. Отчет Горюнова создает эффект достоверности.

Книга начинается как приключенческий роман. Горюнов набирает экспедицию, чтобы отправиться к земле, в существование которой верят некоторые ученые и местные жители – каюры. В пользу существования этой земли говорят перелеты птиц, бесследно исчезнувшее племя онкилонов, а также исчезновение предыдущей экспедиции.

Как и в «Плутонии», читатель попутно обогащается знаниями по палеонтологии, геологии и другим сопутствующим наукам.

Сущность человеческой природы волнует другого писателя первой половины XX века А. Р. Беляева. В серии романов («Остров погибших кораблей», «Голова профессора Доуэля», «Человек-амфибия», «Ариэль») писатель ставит вопрос об уникальности человеческой природы.

В научно-фантастической повести «Ариэль» (1941) Беляев с первых строк задает действующую парадигму: человек и общество. Воспитанник закрытой школы в Индии Ариэль погружен в атмосферу лжи и лицемерия. В этой атмосфере неестественным и даже опасным проявление дружеских чувств. «Ари-

эль чувствовал скрытую симпатию к уезжавшему темнокожему, большеглазому юноше и стройной девушке и имел основание предполагать, что и они также дружески относились к нему. Несколько лет совместного пребывания в Дандарате связывали их. Но свои чувства они прикрывали маской холодности и равнодушия. В редкие минуты, когда глаза надзирателей и воспитателей не следили за ними, тайные друзья обменивались одним красноречивым взглядом, иногда рукопожатием – и только. Все трое хранили свою тайную дружбу – единственное сокровище, которое согревало их юные сердца, как маленький цветок, чудом сохранившийся в мертвой пустыне. О, если бы воспитатели проникли в их тайну! С каким ожесточением они растоптали бы этот цветок! Под гипнозом они заставили бы признаться во всем и внушением убили бы и это теплое чувство, заменив его холодным и безразличным»[1].

Очень скоро мы узнаем причину подобных законов школы. Воспитанников Дандарата сознательно лишают воли, взращивая покорных слуг, способных послушно выполнять чужую волю.

Для создания атмосферы Беляев использует элементы восточных учений, весьма популярных на рубеже XIX–XX веков. Оккультные символы, экзотическая обстановка, чуждые русскому слуху имена, описание нетрадиционных практик как нельзя лучше вписываются в атмосферу подлинно фантастического романа. От подлинно научной фантастики здесь, пожалуй, идея сверхспособностей Ариэля, умеющего летать, и необычное обоснование сущности левитации.

В основном же «Ариэль» продолжает традиции социально-фантастического романа. Не случайно Беляев выбрал Индию для воспитания своего героя. Именно на примере кастового неравенства Ариэль в полной мере познает несправедливость мироустройства. Чего стоит сцена со спасением утопающего ребенка, мать которого готова допустить, чтобы он утонул, лишь бы его не коснулась рука парии. Правда, Беляев не акцентирует внимания на том, что индусы верят в перерождение человека, а значит, смерть малютки можно воспринять как временное яв-

[1] Цит. по: *Беляев А. Р.* Ариэль. М.: Оникс, 2011.

ление. Писателю важнее сделать акцент на картине социального неравенства и показать укорененность этого неравенства.

В этом мире Ариэль подобен ангелу (Ариэль и есть имя ангела). Он любит людей, любит жизнь, готов служить людям. Он спасает тонущего мальчика, одаривает слуг раджи, помогает Лолите, жалеет Шарада. Но его способности используют в своих целях. Директор цирка заставляет его развлекать публику, чтобы получить больше денег. Священнослужитель хочет, чтобы юноша явил свою способность летать как демонстрацию божественного чуда. А бандиты, воспользовавшись доверчивостью юноши, посылают его похитить чужого ребенка.

Сбежав из стен Дандарата и столкнувшись с тем, что в мире тоже много несправедливости, Ариэль плачет от тоски и разочарования. Еще долго после этого герой учится отличать плохое от хорошего. Он встречает честных людей и мерзавцев. И постепенно приходит к выводу о том, что происхождение не имеет никакого влияния на порядочность человека. Самых добрых и деликатных людей, самых лучших друзей Ариэль встречает не в среде знатных людей, к кругу которых по происхождению принадлежит сам, а среди отверженных.

Создавая Ариэля и Ихтиандра, Беляев воплощает мечту о человеке-совершенстве. Опуститься на глубину или подняться в воздух «без ничего» – это приобщение человека к иным возможностям. И хотя, комментируя эти произведения Беляева, критики рассуждали о том, что все эти возможности реальны, только их предоставляет не медицина, а техника, и сверхвозможности человеку дают летательные и подводные аппараты. Однако Беляев настаивает именно на идее физического совершенства, и в этом является предшественником фантастики более позднего периода, когда человечество перешагнуло очередной рубеж и оказалось перед результатами первых экспериментов в области генетики.

## 3. Русская фантастика второй половины XX века: волны расцвета и кризиса

В середине XX века, после прорыва идеологической блокады, отечественная фантастика обратилась к новым темам и новым аспектам проблематики. В фантастической литературе, в ее человековедческом аспекте, всплывает проблема амбивалентности человеческой природы. Появляются попытки эту амбивалентность разрешить. Так, А. и Б. Стругацкие заостряют проблему выбора. А еще прежде И. А. Ефремов предлагает иной принцип, выраженный им в метафорическом обозначении «лезвия бритвы».

И. А. Ефремов (1907–1972) – легендарная фигура русской фантастики второй половины XX века. Славу самого конструктивного мыслителя в мире и родоначальника советской научно-социальной фантастики он приобрел после выхода в свет «Туманности Андромеды» (1957). Произведение создавалась под влиянием писательского кредо – «либо будет всепланетное коммунистическое общество, либо не будет никакого, а будут песок и пыль на мертвой планете». По мнению автора, главным двигателем прогресса оказывается не совершенство техники, а эволюция человека. Именно человек оказывается в будущем мерой всех вещей, а наука и ее открытия подчинены нуждам его развития.

На страницах своих книг Ефремов в художественной форме воплощает эволюционную концепцию. Такое мировидение вполне закономерно для ученого-палеонтолога. В романе, который он так и назовет – «Лезвие бритвы» (1963), писатель подвергает антропологическому анализу каноны красоты, утверждая идею абсолюта подлинной красоты и выводя главный ее критерий – жизнеспособность.

Ефремову принадлежит антропоморфическая гипотеза о единстве органических форм жизни во вселенной, согласно которой разумные существа могут эволюционировать только одним путем, а значит, инопланетяне, если они существуют, имеют облик, схожий с нами. Писатель высказывает свою теорию в романе «Звездные корабли» (1944), а также в многочисленных интервью, публицистических и научно-популярных статьях. В соответствии с этим убеждением ученого, человек пред-

ставляется в качестве высшего универсального создания природы, венца эволюции.

В «Лезвии…» не только утверждается торжество и величие человека в духе и во плоти. Автор ставит своей целью показать трудный путь современного человека к этому величию. Путь этот значим не только для человечества в целом. Отдельная личность тоже подспудно ощущает его влияние, которое скрыто в генетической памяти.

Совершенство человека – результат длительной эволюции. Ефремов отталкивается от идеи рая, как извечной мечты человечества, его стремления к идеалу. По мысли писателя, легенда о рае поворачивает человека вспять, лишает его стремления двигаться далее, между тем как истинная цель всегда впереди. В действительности, считает автор, все было наоборот: не потеря совершенства, а его приобретение. «Никогда никакого рая не было, всегда была трудная и жестокая борьба, где умирали слабые и выживали сильные, потому что в мире ничего не дается и никогда не давалось даром»[1].

Ефремов акцентирует внимание на аккумулятивной сущности сознания цивилизованного человека. Меняясь качественно, сознание не исключает опыт предыдущего развития, а полностью вбирает его в себя. Рай в представлении классика отечественной фантастики представляется эскапистской идеей, неосознанным стремлением если не уйти в мир, не требующий борьбы и напряжения жизненных сил, то допустить существование такого мира.

Мысль о мифическом происхождении райской жизни звучит и в другом его романе – «Час Быка». «Где вы видели простую жизнь? Она проста лишь в сказках. Для мыслящего человека извечно единственным выходом было познание необходимости и победа над ней… Другой путь мог быть только через истребление мысли, избиение разумных до полного превращения человека в скота. Выбор: или вниз – в рабство, или вверх – в неустанный труд творчества и познания»[2].

---

[1] *Ефремов И. А.* Лезвие бритвы. М.: Правда, 1988. С. 253.

[2] Цит. по: *Ефремов И. А.* Час Быка. М.: Худож. лит., 1997.

Ефремов не связывает мифическую идею рая с религиозным или идеалистическим воззрением на мир. В его понимании это проекция пассивного сознания, заранее смирившегося с недостижимостью идеала. В подтверждение своей мысли автор уравновешивает легенду из прошлого (о рае) современной версией эскапизма – освоением космического пространства. Писатель предостерегает от опасности такого рода: «Есть только один настоящий путь в космос – от избытка сил, с устроенной планеты на поиски братьев по разуму и культуре. А для этого человек должен обеими ногами крепко стоять на Земле»[1].

Лезвие бритвы – интегральная метафора, рождающая в произведении ряд оппозиций: сознательное – бессознательное, служение – самовыражение (у художника), душевное – телесное (в человеческой красоте). Лезвие – та черта, которая отграничивает момент качественного скачка в развитии. В этом смысле лезвие бритвы может считаться мерилом совершенства, но не пресловутой золотой серединой, не «счастливым средним арифметическим». Напротив: это пороговая, конфликтная зона, пик, максимум, за которым качество переходит в свою противоположность. Иного пути совершенствования, творческого преобразования, кроме как пройти по тончайшему и опасному лезвию, не существует. Балансирование на острие предполагает знание всего того, что находится по обе стороны от него. Нельзя постичь явления полностью, не имея представления о его противоположности.

Наиболее показательной в романе является история художника Даярама и танцовщицы Тиллоттамы. В момент встречи друг с другом оба находятся на разных полюсах чувственного восприятия мира, свойственного художественным натурам. Даярам представляет линию созерцательную, поглощающую, он совершенствуется в искусстве художественного сосредоточения. Поэтому художнику так помогает самоуглубление и медитативная практика, которую он осваивает под руководством своего мудрого учителя. Тиллоттама, напротив, растрачивает

[1] *Ефремов И. А.* Лезвие бритвы. М.: Правда, 1988. С. 590.

себя в искусстве, позволяет себя использовать, так что теряет свою индивидуальность.

Для обоих крен в одну сторону едва не оказывается гибельным. Тиллоттама чуть не кончает самоубийством. Даярам переживает сильнейшее потрясение, узнав, что его возлюбленная, в которой он видит воплощение Красоты Ненаглядной, вынуждена играть в порнофильмах. Витаркананда предоставляет своему ученику достичь последней степени самоуглубления, подвергнув его испытанию заточением, распространенному в монастырях Тибета. Пережив этот символический уход от жизни, Даярам возвращается в мир, поняв, насколько малодушным было его бегство от действительности. В искусстве нельзя прятаться. Соединяясь, оба постигают полноту искусства, теперь, друг через друга, в обоих его ипостасях: служения и самопознания.

В истории Даярама и Тиллоттамы попутно наличествует еще одна оппозиция: Востока и Запада. В позитивном своем варианте западный подход выражается прежде всего в активности и креативном преобразовании мира. Однако в романе он предстает в лице кинокомпании Трейзиша, демонстрирующей хищническое, потребительское отношение к действительности.

Востоку ближе поиск гармоничного слияния с миром. В нахождении компромисса между этими подходами важен баланс, который тоже не толще лезвия бритвы.

Истории героев, причудливо переплетаясь друг с другом, к концу повествования складываются в единую картину, которая иллюстрирует путь человечества в целом. Представители разных национальностей, рас, вероисповеданий, социального положения и профессий, они приходят к одинаковому пониманию красоты, выведению некоего абсолюта Прекрасного.

Этот абсолют выражается не только в идеале физического совершенства, культе здорового прекрасного тела, но и в красоте человеческих отношений. И в том, и в другом аспекте главным критерием является жизнеспособность. Тело с определенными параметрами потому и закреплено в эстетическом мироощущении человека в качестве эталона, что оно прежде всего

функционально и приспособлено к естественным условиям существования.

Но и духовная красота, нравственное поведение в своем фундаментальном проявлении тоже оказываются оптимальным выражением социальной активности. Смелость, взаимовыручка, моральная устойчивость – залог естественного развития здорового общества. Без этих качеств не выжить. Иллюстрируя свое убеждение, Ефремов пользуется правом художника на вымысел и явно идеализирует первобытное общество, которое в его изображении предстает со слишком уж высоким уровнем самосознания. Впрочем, подобная иллюстрация вписывается в общую концепцию произведения: достижение абсолютного совершенства невозможно в одиночку.

В 1968 году Ефремов создает роман «Час Быка». Как признается сам автор, первым толчком к написанию книги послужило желание возразить некоторым авторам современных романов-предупреждений. «Я обнаружил тенденцию в нашей научной фантастике (не говорю уже о зарубежной!) – рассматривать будущее в мрачных красках грядущих катастроф, неудач и неожиданностей, преимущественно неприятных. Конечно, и о трудностях, о неудачах, даже о возможных катастрофах надо писать. Но при этом писатель обязан показать выход из грозных ловушек, которые будущее готовит для человечества»[1], – убежден Ефремов.

Наверное, этим желанием «поспорить» с авторами других антиутопий можно объяснить сочетание в художественном пространстве романа мрачного мира чужой планеты и привычного, «ефремовского» идеального мира будущего общества Земли.

Между тем история этого романа непроста. Впервые он был опубликован в 1969 году в журнале «Молодая гвардия» (№ 1–4), в 1970 году вышел отдельной книгой. Но спустя некоторое время после смерти автора книгу изъяли из библиотек, а в издательстве выбросили из плана подписанное к печати пятитомное собрание сочинений писателя. Даже в аннотации ко второму из-

[1] Как создавался «Час Быка». Беседа с И. Ефремовым // Молодая гвардия. 1969. № 5. С. 307.

данию собрания сочинений Ефремова (1986) «Час Быка» не упомянут в числе произведений. После 1970 г. роман впервые переиздан у нас только в 1988 г.

Земля становится альтернативным фоном для рассказа о жуткой судьбе планеты Торманс, эволюционного тупика, в который зашла цивилизация, нарушившая основной закон гармоничного развития – закон взаимозависимости научно-технического и нравственного прогресса. Итоговая мысль романа, заключающаяся в том, что падение цивилизации определяется в первую очередь ее моральной несостоятельностью, эмоциональным и духовным оскудением, видимо, оказалась чреватой нежелательными выводами.

Трудно сказать, что именно послужило причиной опалы последнего, и во многом итогового, произведения писателя. Бесспорно то, что Ефремов здесь отступает от оптимизма относительно будущего и рисует иной мир, реальность которого гораздо более соответствует действительности настоящего.

Планета Торманс, чудовищно удаленная от Земли и в незапамятные времена населенная предками землян, оказывается для экипажа земного звездолета «Темное пламя» иллюстрацией прошлого родной планеты. Двойное перемещение – во времени (отдаленное будущее) и пространстве (планета другой галактики) обеспечивает достаточную степень условности, с помощью которой автор ведет речь о явлениях, актуальных для любой эпохи.

Предметом анализа в романе является не какой-либо конкретный политический режим или социальный строй, но свойство человека покоряться слепой воле случая, возводя его в абсолютный закон, – то, что составляет сущность ефремовского понятия «инферно». Автор приводит емкое описание этого понятия в исторической и научной ретроспективе. «И никто и ничто не могло помочь, нельзя было покинуть тот замкнутый круг инфернальности, болото, степь или лес, в котором животное появилось на свет в слепом инстинкте размножения и сохранения вида… А человек, с его сильными чувствами, памятью, умением понимать будущее, вскоре осознал, что, как и все земные твари,

он приговорен от рождения к смерти. Вопрос лишь в сроке исполнения и том количестве страдания, какое выпадет на долю именно этого индивида. И чем выше, чище, благороднее человек, тем большая мера страдания будет ему отпущена «щедрой» природой и общественным бытием – до тех пор, пока мудрость людей, объединившихся в титанических усилиях, не оборвет этой игры слепых стихийных сил, продолжающейся уже миллиарды лет в гигантском общем инферно планеты».

Пассивное приятие воли случая, таким образом, становится признаком животного, или полуживотного, существования. Для мыслящего человека естественный выход – познание необходимости и победа над ней.

Другой путь – признание необходимости законом, не подлежащем отмене, истребление мысли, замкнутость. Ведь не случайно, замечает Ефремов, всякая несовершенная система стремится самоизолироваться. Благодаря обособленности легче принять за абсолют закон сегодняшнего дня, который, как известно, «колыбель для завтра» (по Замятину).

По этой же причине тормансиане переписывают историю, благодаря чему рядовое население отказывается верить в родство с землянами. Забвение дня вчерашнего отталкивается от резкого неприятия «проклятого» прошлого. Причиной освоения планеты Ян-Ях (так она именуется на местном наречии) стало бегство с Земли, той, которой она была в Эпоху Разобщенных Миров. То есть это было освоение космоса не от избытка сил (единственный приемлемый вариант выхода на межгалактический уровень, по мнению Ефремова), а от наличия проблем. Так что отречение от прошлого у тормансиан становится, к тому же, забвением собственной истории, процессом коллективного вытеснения.

Ограниченность исторического обзора днем сегодняшним – может быть, важнейшая опора тоталитарной власти. Это перфорирование прошлого, подача его в том виде, в каком оно способствует укреплению нынешней власти. Тормансиане убеждены, что предки их прилетели с мифических Белых Звезд, и лишь

немногим избранным доступны архивы, освещающие истинное положение вещей.

«И отсталых погоняет вновь плетью боли голод и любовь»… Формула власти Благодетеля, как видим, не меняется. И воплощение этой формулы в жизнь, по сути, тоже. Проблему голода решают созданием синтетической пищи, сексуальные инстинкты пытаются регулировать, в данном случае, системой запретов. Однако универсальное решение проблемы перенаселения, взаимосвязанной с обеими сферами жизнедеятельности, представляет собой деление людей на кжи и джи (короткожителей и долгожителей). Первые обречены добровольно уходить из жизни в молодом возрасте. Вторые, по идее, более полезные для общества, живут дольше.

Своеобразие «Часа Быка» в том, что роман сочетает в себе черты одновременно утопии и антиутопии. В образах сильных, красивых, гармонично развитых землян воплощена мечта об идеальном человеке будущего и о самом будущем, населенном подобными людьми. Ефремов сознает опасность унификации общества, влекомого идеей социального равенства, и, в соответствии с собственными этическими представлениями, пытается ее предотвратить. «Необходимо развитие индивидуальности, но не индивидуализма каждого человека. Пусть будет место для духовных конфликтов, неудовлетворенности, желания улучшить мир. Между «я» и обществом должна оставаться грань. Если она сотрется, то получится толпа, адаптированная масса, отстающая от прогресса тем сильнее, чем больше ее адаптация».

В осознании диалектического единства Ефремов прибегает к ключевому для него принципу «лезвия бритвы» – нахождения баланса между противоположными силами в условиях непрерывно меняющейся действительности. В отношениях «вчера – сегодня – завтра», когда сегодня – погребение вчерашнего и рождение завтрашнего, для Ефремова настоящего, в сущности, и нет. «Есть процесс перехода из прошлого в будущее», – утверждает он, усиливая остроту и хрупкость установленного им баланса.

«Час Быка» – финальное произведение Ефремова. Роман не только последний в хронологическом списке созданного авто-

ром, но и обобщающий основополагающие концепции писателя-фантаста.

Во-первых, это концепция о взаимодействии человека и общества. Противопоставляя идеальную модель подобных отношений, на примере землян, и порочные тенденции во взаимодействии индивидуума и государства в воплощении социума планеты Торманс, Ефремов исчерпывает полноту аспектов в раскрытии постоянной темы утопий и антиутопий. Общество и государственное устройство, в идеальном представлении писателя, должно обеспечивать рост индивидуальности, в которой содержится залог здорового социального развития.

Во-вторых, Ефремов постулирует универсальный принцип развития, единственный, как ему кажется, способ разрешения диалектического противоречия: балансирование на грани противоположностей, укрощение хаоса не искусственным упорядочиванием, но познанием его сущности и глубины. Этот принцип обозначен автором как «лезвие бритвы».

Писатель настаивает на активности и непрерывности процесса личностного и социального развития, на необходимости преодоления «инферно» – пассивного приятия заданных условий как непреложного и статичного закона, как замкнутости индивидуального и общественного сознания.

Творчество Аркадия (1925–1991) и Бориса (1933–2012) Стругацких ныне справедливо записывают в разряд классики. Это подразумевает прочное место в истории литературы и, может быть, статус основоположников определенной традиции. Первое по отношению к Стругацким оспаривать не имеет смысла. Зато второе выводит к проблеме фундаментального осмысления роли писателей в развитии отечественной фантастики.

Начало творчества Стругацких приходится на конец 1950-х годов. Первой совместно написанной и опубликованной повестью братьев стала «Страна багровых туч» (1959). Ее и принято считать точкой отсчета творчества писателей. По обоюдному свидетельству авторов, решение создать фантастическое произведение было продиктовано общей неудовлетворенностью по отношению к состоянию отечественной фантастики.

Отображая в своем творчестве лучшие черты отечественной литературной традиции и одновременно переходя на новый уровень общения с читателем, прибегая к «смешению жанров», Стругацкие демонстрируют верность умозаключений Замятина относительно принципов развития фантастической прозы, которыми, по словам последнего, являются социальная направленность, ирония, логический прогноз, гуманистический пафос. Стругацкие, по сути, возродили едва не прервавшуюся традицию отечественной фантастики, традицию полноценную и самобытную, характерную именно для русской литературы.

В самом начале пути они пытаются сформулировать основу собственного творческого метода. Основными принципами становятся: широта и легкость изложения научного материала; хороший язык автора и разнообразный язык героев; смелое обращение к любым жанрам, какие покажутся приемлемыми в ходе повести для лучшего изображения той или иной ситуации[1].

Примечательно, что в период осмысления собственной творческой позиции Стругацкие вывели формулу, по их мнению, составляющую основу полноценного художественного произведения: Тайна – Чудо – Достоверность: «Фантастика без тайны – скучна. Фантастика без достоверности – фальшива, напыщенна и назойливо дидактична. А фантастика без чуда – и не фантастика вовсе»[2].

Чудо и Тайна, в понимании Стругацких, собственно, и являются ядром фантастики. На каком-то этапе писатели вообще, очерчивая границы жанра, дают определение фантастики как литературы, в которой «присутствует элемент необычайного». Несмотря на предельную обобщенность подобного обозначения, у него есть и другие сторонники. Например, известный французский ученый-фантастовед Ц. Тодоров считает, что «определяющим признаком фантастической литературы служит сомне-

---

[1] *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. Т. 1. С. 648.

[2] *Стругацкий Б. Н.* Что такое фантастика? // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 443.

ние читателя… по поводу истолкования необычных событий, происходящих в произведении: можно ли найти им рациональное, пусть и не очевидное, объяснение – или же для их обоснования требуется признать вмешательство сверхъестественных сил и начал»[1].

Однако именно достоверность становится для Стругацких не только залогом правдоподобия, но и важнейшим условием существования жанра, жизнеспособности произведения, актуальности его проблематики. «Достоверность – главный из слонов, это сцепление текста с реальностью, реальная жизнь внутри книги, то, без чего роман превращается в развлекательную байку или эскапистскую болтовню»[2], – пишут они.

Синтез фантастики и реальности, провозглашенный Замятиным в качестве универсального признака новой литературы, в особенности литературы фантастической, у Стругацких реализуется не столько в стиле, сколько в содержании. Они (фантасты!) не раз подчеркивают свою приверженность к реализму. Для них сочетание реального и фантастического достигается «разумной смелостью введения в повествование предположений на грани возможного в области природы и техники и по строжайшему реализму в поступках и поведению героев»[3].

Этот принцип определяет особенность их позиции, для того времени достаточно своеобычной. «Стругацкие делают важный шаг в освоении новой изобразительной техники. Они решительно отказываются от ефремовского способа подробного описания всей структуры общества будущего, на фоне которого даны портреты хороших людей. Здесь впервые – все как раз наоборот:

---

[1] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу // Вопросы лит. 2005. № 2. С. 112.

[2] *Стругацкий Б. Н.* О себе // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 606.

[3] *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 1. С. 648.

декорации почти не прорисованы, зато есть люди»[1], – пишет Л. Филиппов.

Основным составляющим компонентом отечественной фантастической прозы становится социальная база, на которой строится проблематика произведений данного направления. По отношению к творчеству Стругацких чаще всего употребляют термин «социальная фантастика». Они вполне осознанно подтверждают свое родство с названной ветвью. «Современная фантастика… развивается в двух магистральных направлениях. Одно из них трактует проблемы, связанные с обширной темой «Человек и Природа», «Человек и Вселенная». Это и есть то, что обычно называют научной фантастикой. Другое направление тесно связано с еще более обширной темой – «Человек и Общество». Это то, что обычно называют фантастикой социальной и что нам с АНС (Аркадием Натановичем Стругацким – Е. Б.) нравится называть фантастикой реалистической»[2], – пишет Борис Стругацкий.

Действительно, произведения братьев невозможно рассматривать в отрыве от социальных проблем современности. Проблема взаимодействия личности и общества, сложности развития машинной цивилизации, утилитаризация культурных ценностей, тенденция к массовой экспансии человечества и трудности на ее пути, неистребимость мещанского сознания, манипуляция общественным сознанием, человек перед лицом технического прогресса, борьба природы и цивилизации – вот примеры из длинного перечня проблем, которые так или иначе затрагивают писатели.

Яркий мир «Полудня XXII века» рисует грядущее общество. Но в будущее писатели отправляются с проблемами нынешнего дня. В этом, собственно, нет противоречия. Гуманность и порядочность у людей будущего становятся не достоинством,

---

[1] *Филиппов Л. И.* От звезд – к терновому венку // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 651.

[2] *Стругацкий Б. Н.* Что такое фантастика? // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. Т. 11. С. 442.

а социальным рефлексом, потребность в труде обусловлена не необходимостью в пропитании, а стремлением к реализации творческого потенциала. В остальном же они, в представлении Стругацких, мало чем отличаются от нас.

Стругацкими были подмечены симптомы грядущей эпохи технического прогресса с ее стремительными темпами развития, наращиванием скоростей во всех сферах бытия. Уже в романе «Полдень XXII век» (1959–1962), произведении позитивной и оптимистической тональности, можно почувствовать зародыш сомнения в безусловном величии Человека Всемогущего и целесообразности такого величия. Сомнение, которое позже перерастет в ключевую полемику всего творчества писателей. Это произведение тематически определяет целостность всего творчества Стругацких. Роман представляет собой совокупность рассказов, объединенных общими героями и темами и, в сущности, становится увертюрой целого цикла «Полудня…».

По словам Б. Н. Стругацкого, «Полдень XXII век» не претендует на уровень произведения пророческого характера. «Мы… строим отнюдь не Мир, который Должен Быть, и уж конечно же не Мир, который Обязательно Когда-нибудь Наступит, – мы строим Мир, в котором НАМ хотелось бы ЖИТЬ и РАБОТАТЬ, – и ничего более»[1].

Именно в романе «Полдень XXII век» Стругацкие указывают общие и частные тенденции в процессе эволюции человечества. Если рассматривать все творчество Стругацких как единое художественное полотно, то в последующих произведениях авторы предоставляют варианты развития обозначенных тенденций, обогащая проблематику творчества и совершенствуя поэтику. «Полдень…» – пожалуй, самое оптимистичное произведение Стругацких в этом цикле. В дальнейшем нотки скепсиса зазвучат громче, и на первый план выйдет необходимость отвечать на больные вопросы современности.

[1] *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 2. С. 571.

Социальная направленность творчества Стругацких тесно сопряжена с направленностью гуманистической. Антропоцентризм – не менее – стоит во главе их размышлений о будущем и настоящем. «Главное – на Земле», произнесенное Иваном Жилиным в финале повести «Стажеры», сродни горьковскому «Все – для Человека».

XX век – это эпоха технического прогресса, набирающего свои обороты. Обострились проблемы, связанные с аспектами бытия человека в условиях нарастающей мощи технической цивилизации. Обширная проблематика произведений Стругацких концентрируется вокруг человека. Человек предстает в разных ипостасях, от Человека Всемогущего до Человека Обычного.

Человек Всемогущий – авторская модификация сверхчеловека, освещению которой писатели придают большое значение. Они осмысливают образ сверхчеловека в совершенно разных ракурсах, от мнимого бога глазами аборигенов отсталой планеты («Трудно быть богом») до ипостаси Великого инквизитора XXII века – Прогрессора. У Достоевского это Великий Инквизитор. У Замятина этот тип представлен в виде Благодетеля из романа «Мы». Однако Стругацкие показывают иную сторону этого масштабного характера. Не стремление к власти и принятие третьего искушения, искушения властью, руководят им, а невозможность пройти равнодушно мимо страданий человека.

Наряду с образом сверхчеловека в художественном мире Стругацких существует и Человек Обычный, образ которого также варьируется от мещанина-обывателя до рядового труженика общества будущего. Последний мыслится авторами как воплощение героизма повседневности.

### 4. Мир новых возможностей – или «души, сожранные вещами?» Будущее глазами фантастов

Социальный прогноз – постоянное искушение для художника, обратившегося к исследованию человека как «общественного животного». В бесчисленных попытках обозначить маршрут движения человечества смелые мастера слова колебались от

описания блистательного Царства всеобщего благоденствия до мрачных картин самой жестокой тирании.

В XX веке, в форме утопии и антиутопии, распространение получили оба вида прогноза. В своем жанровом качестве утопия и антиутопия, строго говоря, не являются антиподами. Не случайно некоторые исследователи объединяют их в один жанр. В самом деле, оба вида романа конструируют некую модель общества, как правило, удаленного от нас либо во времени (общество будущего), либо в пространстве. Утопия связана с надеждой на будущее и рисует идеальное общество, воплощая в художественном мире мечты об идеальном устройстве мира.

Утопия и антиутопия связаны генетически. Любопытно, что в период зарождения жанра утопия была связана с представлением о недостижимом идеале. Само имя вымышленного острова, созданного фантазией Томаса Мора и давшего название жанру, означало «место, которого нет». Затем идейное ядро утопии трансформировалось в идеал, к которому нужно стремиться. На рубеже XIX – XX веков утопические произведения воспринимались как своего рода социальные проекты. Классическим примером является «Девятый сон Веры Павловны» Н. Г. Чернышевского.

Уже в 1920-е годы, приветствуя появление утопии, А. В. Луначарский заявлял: «Нам нужен плановый роман. Нам нужно изображение того, как будет через десять лет жить человек в тех самых социалистических городах, которые мы построим»[1]. Однако Н. А. Бердяев произносит: «Самое страшное в утопиях то, что они сбываются»[2]. Подобная сентенция звучит из уст мыслителя, философская система которого фактически базируется на постижении природы и закона двух царств: Царства Духа и царства Кесаря. Бердяеву очень хорошо было известно противоречие между идеалом и способами его достижения. Из этого противоречия вырастает антиутопия.

---

[1] См.: *Харитонов Е. В.* «Русское поле» утопий. Россия в фантазиях утопистов и фантастов; построение нового общества в утопичексой и антиутопической литературе // Если. 2001. С. 8.

[2] См.: *Чаликова В. А.* Идеологии не нужны идеалисты // Завтра: Фантастический альманах. М.: Текст, 1991. Вып. 2. С. 210.

В одной из своих статей Аркадий и Борис Стругацкие высказали мысль о том, что «утопия родилась очень давно, а умерла в XX веке. Что же касается романа-предостережения, то родился он на грани XIX – XX веков и умрет не скоро, ибо литература вкусила от сладкой горечи и познала болезненное наслаждение мрачных пророчеств»[1].

Антиутопия работает с настоящим и будущим. В основе ее прогнозов лежит необходимость познания современности. Идеал будущего она вписывает в реалии настоящего и отслеживает логические последствия подобного социального и художественного эксперимента. Воплощенный идеал неизбежно превращается в догму и перестает вмещать в себя все многообразие социальной динамики. Таким образом, идея, возведенная в абсолют, оборачивается своей противоположностью. «Антипрогноз становится одним из родовых свойств, причем прогностика не придумывается, а основывается на анализе современности»[2], – пишет современный исследователь.

Модель общества, сконструированная в классической антиутопии, базируется на принципах кнута и пряника. Решение проблемы материального обеспечения, так, чтобы человека не преследовала мысль о пропитании и удовлетворении иных материальных нужд, – это важно. На этом строится зависимость человека от власти любого рода, и от государства прежде всего. Соблазнить куском хлеба, приручить – и надеть строгий ошейник. Вот механизм тоталитарной власти.

Проходит не так много времени после появления замятинского романа «Мы» на Западе, и мир потрясен суровыми пророчествами О. Хаксли («Прекрасный новый мир») и Дж. Оруэлла (роман «1984»). Последний, по свидетельству ряда зарубежных литературоведов, признавался в том, что импульсом к написа-

---

[1] *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Вопросы без ответов или Куда ж нам плыть? // // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 482.

[2] *Коломийцева Е. Ю.* К вопросу о жанровом статусе литературной антиутопии // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 6 кн. / под ред. Л.В. Поляковой. Кн. IX. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. С. 57.

нию им своего романа стало прочтение знаменитой антиутопии Замятина.

Не раз отмечалось, что эти два краеугольных камня западной антиутопии представляют собой два типа организации прогнозируемого будущего. Первый построен на тотальном контроле личности, вплоть до мыслей и сферы бессознательного. В основе второго – доведенное до абсолюта общество потребления.

Характерно, что один из авторов, англичанин Оруэлл, создавая страшную картину предполагаемого будущего, основывается на реальности той самой Англии, которой Замятин обязан своими «островитянами» и, в конечном итоге, обществом нумеров.

У «Мы» наполовину английская почва, железобетонная, асфальтовая, пропитанная промышленными токами, а еще – вобравшая в себя опыт регламентированного мироустройства со строгими иерархическими законами. Островная мораль англичан, сформированная веками относительно изолированного существования, видит в государстве некое подобие вселенной с универсальными принципами бытия. Эта почва питала Свифта и Уэллса.

Произведения Замятина для англичан являлись, по сути, взглядом чужестранца, взглядом со стороны, подметившим тенденции мирового масштаба, разворачивающиеся в этой миниатюрной вселенной.

Творческий резонанс русской общественности после знакомства с западным романом-предостережением был огромен. В конце 1960–1970-х годах появилась целая череда значительных произведений, вобравших в себя идейную основу и эстетику антиутопий. Откликнулась прежде всего отечественная фантастика: И. А. Ефремов, написавший в 1968 году «Час Быка», братья Стругацкие, с момента создания «Хищных вещей века» (1964) все более уклоняющиеся в сторону сурового предвидения будущего.

Творчество братьев Стругацких, подобно грезам человечества, движется от светлых мечтаний к мрачным прогнозам. «Хищные вещи века» – это, по многим признакам, одна из созданных Стругацкими антиутопий. Мир без проблем, без горя,

мир полного изобилия и удовлетворенных потребностей. «Человеческие общества переходят от стеснения, гнета, жестокости, опасности, негарантированности жизни, от ужасов войн и революций, от жизни суровой к более спокойной, довольной, свободной жизни, к жизни мещанской, к погоне за наслаждениями, к деморализации и упадку, – пишет о подобных обществах Н. А. Бердяев, многозначительно добавляя: И потом вновь повторяется то же самое»[1].

Нетрудно определить, какого рода опасения владели русскими писателями, которые во многом способствовали становлению отечественной фантастики. Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, А. Толстой, В. Набоков, изрекшие свои прорицания, наблюдали становление советского Левиафана. Стругацким довелось наблюдать его агонию. Потом наступила другая эпоха.

Различия в оценке тоталитарного общества отмечали сами Стругацкие, отмечая мнения наиболее значимых для эпохи художников-прорицателей, но констатируя иные последствия насилия над личностью: «Опыт гнусных тоталитарных режимов XX века обнаружил, что с человеком может происходить кое-что похуже, чем превращение в робота. Он остается человеком, но он делается ПЛОХИМ человеком. И чем жестче и беспощаднее режим, тем хуже и опаснее делается массовый человек. Он становится злобным, невежественным, трусливым, подлым, циничным и жестоким. Он становится рабом»[2]. Писатели подводят грустный итог: «Авторы антиутопий начала XX века ошибались прежде всего потому, что боялись главным образом потери свободы – свободы мысли, свободы выбора, свободы духа… Выяснилось, что массовый человек не боится потерять свободу – он боится ее обрести»[3].

И все-таки однозначно классифицировать повесть как антиутопию было бы не совсем бесспорно. С одной стороны,

---

[1] *Бердяев Н. А.* Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. С. 329.

[2] *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Вопросы без ответов или Куда ж нам плыть?.. // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 11. С. 482.

[3] Там же. С. 486.

Б. Стругацкий сам говорит о том, что «авторы были уверены, что написали антиутопию, изобразили мир, в котором каждому уважающему себя человеку тошно и стыдно жить». Однако тут же добавляет, что этот мир наиболее вероятен: «Мир Полудня, скорее всего, недостижим, мир «1984», слава Богу, остался уже, пожалуй, позади, а вот мир «хищных вещей» – это, похоже, как раз то, что ждет нас»[1].

Один из ликов в галерее наиболее общих типов, выписанных Стругацкими, – Человек Беззаботный. В «Хищных вещах…» именно он становится героем дня. «Нам исключительно повезло. Мы родились в величайшую из эпох – в Эпоху Удовлетворения Желаний… О наука! Ты наконец освободила человечество! Ты дала нам, даешь и будешь отныне давать все… Любовь, радость, удовлетворенность, а для желающих, для тех, кто утомлен счастьем, – сладкие слезы, маленькие спасительные горести, приятные утешительные заботы, придающие нам значительность в собственных глазах» (т. 4, с. 58-59). Вот, насколько возможно, вдохновенная хвала эпохе изобилия из уст героя повести доктора Опира. Не случайно этот значимый монолог авторы вложили в уста ученого мужа, так сказать, властителя умов и носителя духовных ценностей своего времени. Ведь сложность в том, что этот мифический рай, созданный воображением Стругацких, подчиняет себе не только материальную природу человека, но посягает и на заполнение пространства духовного.

Так, даже наследие прошлого рассматривается в соответствии с вкладом в создание сытого мира. Перед нами человечество, которое уже ничего, в сущности, не хочет. Доктор Опир проводит краткий экскурс по философии, в котором оказываются опрокинутыми все сомнения и поиски человеческой мысли. Маркс, Фрейд, Ницше – все они рассматриваются только в отношении формирования века благоденствия. Ядро и истоки их философии, а уж тем более грандиозные озарения и нравственные страдания мало кого интересуют.

---

[1] *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. Т. 4. С. 606.

Тоскующий и мятежный Ницше со своим сверхчеловеком и демонической яростью богооставленности… Материалисты и идеалисты, мистики и агностики… Имена строителей Хрустального Дворца человеческой культуры годятся в лучшем случае в качестве броского названия для нетрадиционного развлекательного клуба. И в самом деле: кому сейчас нужно быть «по ту сторону добра и зла», если неплохо и по эту?

Масштаб Царства от мира сего по сравнению, допустим, с Единым Государством Замятина у Стругацких несколько иной. Там – тоталитарное иго Благодетеля, здесь – повсеместное присутствие Великого Дегустатора. Весьма радостно рассуждать о том, что время пессимистов прошло, как время туберкулезных больных и сексуальных маньяков (слава тебе, наука!), что обеспечение изобилия и решение извечных проблем любви и голода сделало присутствие сомневающихся и ропщущих просто неуместным (опять же слава тебе, наука!), что, наконец, путем прямого вторжения в темный мир подкорки можно избавиться от последних сомнений в собственном счастье (слава, слава, слава тебе, наука!). Это реальность «Хищных вещей…», очень похожая на последствия Великой Операции в Едином Государстве: «абсолютно безвредно, необычайно массово и конструктивно просто» (т. 4, с. 62).

А в действительности, несмотря на славословия науке, которые герой повести доктор Опир, в отличие от нас, употребляет без иронии, фактически обожествляется вовсе не наука, а выведенная ею очередная порода золотого тельца. Окружающий мир представлен муляжами, иллюзиями, химерами… Он диктует соответствующую модель поведения. Получается такое соглашение, подразумевающее псевдодоверие человека к тому, что он видит, и псевдоэмоции, которые испытывает вроде бы всерьез.

Примерно в этом русле и следует толковать природу экстремальных игр. Она – в неудовлетворенной потребности человека к совершенствованию своей природы. Сталкиваясь с многообразной и сложной жизнью, преодолевая трудности, личность реализует и развивает свой духовный потенциал. В мире, где незачем бороться, где все возможности уже предоставлены,

тяга к полноте бытия, не будучи осознанной, проявляет себя на уровне духовного инстинкта. Человек нуждается в инициации, не имея перед собой ясной цели. В результате его действие превращается в игру. «Теперь ведь жизнь стала жирная, тихая, всего в достатке. К чему себя применить? Я же не карась, я же человек все-таки, мне скучно, а придумать сам ничего не умею» (т. 4, с. 121), – так комментирует ситуацию один из персонажей.

Сознание того, что люди вокруг мертвы духовно, порождает в детском восприятии мальчика Лэна образы конкретных живых мертвецов. «Ходят между живыми, как живые, при свете дня… Кивают и улыбаются, но в ночи лица их белые, и кровь выступает на лицах» (т. 4, с. 100). Страшненькие картины взбесившихся от жиру людей, поедающих мозг живой обезьяны или в пьяном беспамятстве падающих лицом в разбитое стекло, способствуют развитию болезненной фантазии маленького героя. Гиперболизируя действительность, он между тем верно улавливает ее суть. В его представлении окружающий мир – это мир разложившейся плоти, создающей видимость живого. «Мы все прокляты», – убежденно говорит он.

Мера пресыщения доходит у обитателей этого рая до того, что они погружаются в мир искусственной действительности, которая реализует все самые скрытые желания. Грезогенератор, слег – все это способы расширить область чувственных наслаждений.

«Иллюзорное бытие… Нет, это не наркотик, куда там наркотикам… Здесь никому не нужен покой, здесь ведь не угнетают и никто не умирает от голода, здесь просто скучно. Сытно, тепло, пьяно и скучно. Мир не то чтобы плох, мир скучен. Мир без перспектив, мир без обещаний» (т. 4, с. 151–152). Счастливый сон человечества! Подобно заснувшим девам из евангельской притчи, эти люди угасили светильники Духа. Они проспят, согласно символике этой притчи, и приход Жениха, и конец истории, который для них, впрочем, уже наступил.

Однако сновидения бывают кошмарными. Поистине гротескными, сюрреалистичными представляются Жилину образчики радикальных общественных движений. Артики, пытающи-

еся заменить естественную жизнь искусственной даже в ее физиологии. Меценаты, остро чувствующие творческое бессилие эпохи, духовную импотенцию пресыщенного общества, а потому выражающие свою причастность к прекрасному в извращенной форме геростратовского наслаждения от уничтожения шедевров. Рыбари, нашедшие мрачное удовлетворение в том, что рискуют жизнью, в которой больше нет места подвигу.

Единственные кто пытается разбудить несчастных людей, попавших в добровольное рабство к вещам, – интели (разумеется, семантически и генетически родственные понятиям «интеллект» и, что еще важнее, «интеллигенция»). Они доступными средствами борются с воинствующим мещанством, пытаясь напомнить, что человек может быть свободным. Но, повинуясь древнейшим правителям мира сего – голоду и любви, – люди не хотят просыпаться.

Впрочем, сами интели предлагают довольно болезненную форму протеста, опускаясь до терроризма, что само по себе свидетельствует о крайней степени запущенности духовного недуга. «Дать этому городу хоть какую-нибудь цель, заставить его оторваться от корыта… Они вызывают огонь на себя, пытаясь возбудить в городе хоть одну общую для всех эмоцию, пусть хотя бы ненависть» (т. 4, с. 177). Вообще интели родственны замятинским МЕФИ из романа «Мы»: они борются против губительной стагнации общества, но взамен не способны предложить ничего, кроме стихийного бунта, не менее губительного. Стругацкие предпочитают видеть в революции ветер перемен, но не разрушительный смерч.

Сложно «вернуть людям души, сожранные вещами» – подводит грустный итог герой повести. Пожалуй, это произведение у братьев – одно из самых реалистичных. В авторских комментариях Б. Н. Стругацкий отмечает: «Все, что написано в «Хищных вещах…» тридцать с лишним лет назад, сохраняет свою актуальность и сегодня. Мы стоим на пороге Мира Изобилия и должны быть готовы принять решение, как к этому миру относиться. Все мы вместе и каждый из нас в отдельности. Спасе-

ния от этого мира по-прежнему не видно, и – хуже того – непонятно даже, надо ли спасаться»[1].

От мира сытости и изобилия Стругацкие переходят к экспериментальному миру, в котором человек подвергается испытанию при помощи власти. Особы королевской крови, самозванцы, захватившие престол, избранники народа, вожди и тираны, осознающие бремя власти и упивающиеся своим могуществом, – являются ли они на самом деле хозяевами судеб многих людей или хотя бы своей собственной судьбы? Либо в любом случае власть, эта драконова печать, наделяет человека силой и особым правом и в то же время делает его заложником этой самой силы? И здесь уже нет различия между властью и подчинением, а значит, в определенном масштабе, нет разницы между рабом и господином. И даже если их самый царственный город стоит на самой крепкой скале, что с того, если скала окружена телом змия, древнего и более могущественного, чем все царства, построенные людьми? Чего стоит в сравнении с этой дремлющей силой тщеславие земных властителей?

Прибегая к аллегории власти, мы приводим известную картину Н. Рериха «Град обреченный», название которой позаимствовали Аркадий и Борис Стругацкие, завершая в 1972 году одно из самых своих загадочных произведений.

Основная задача романа, по признанию одного из авторов, заключалась в том, чтобы «показать, как под давлением жизненных обстоятельств кардинально меняется мировоззрение молодого человека, словно бы повисшего в безвоздушном идеологическом пространстве, без какой-либо опоры под ногами»[2]. Если и можно в качестве уточнения что-то добавить к авторскому комментарию, то только то, что, на наш взгляд, путь становления главного героя – прежде всего путь освобождения. Это преодоление деспотического давления власти, причем как диктату-

[1] *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному // *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 7. С. 588.

ры извне, так и собственных представлений о ней, и бремени власть предержащего.

Идеологические фантомы и деспотизм любой, даже самой демократической, государственной системы, обусловливают отношения между личностью и обществом, основанные на подчинении, прямом или опосредованном. Освещая понятие власти в его целокупности, можно сделать вывод, что, строго говоря, истинная власть бывает только одна: власть человека над собственной судьбой. Дальнейший путь героя остается за границей финала, однако это уже, без сомнения, путь человека, способного самостоятельно делать выбор.

Замятин утверждает два столпа господства Благодетеля: «показать людям счастье» (решение материальных проблем, хлеб насущный) и «приковать их к этому счастью на цепь» (власть). Стругацкие дифференцируют эти принципы и создают антиутопии разного типа, осваивая линии Хаксли и Оруэлла: мир, базирующийся на основе власти («Град обреченный»), и мир изобилия («Хищные вещи века»).

В «Граде обреченном», действительно, перед нами человечество, прикованное на цепь, сооруженную собственными руками. Авторы последовательно разоблачают структуру и идею власти и предполагают, что человек сам жаждет оков и сам, невзирая ни на какие заповеди, творит себе кумиров.

В «Хищных вещах века» мир сытости и изобилия становится конечной точкой развития человека. Парадокс в том, что человеку в подобном обществе оставлена свобода выбора, он не скован ничем, предоставлен самому себе. Но дитя подобного общества, Человек Пресыщенный, заставляет прийти к подобному же неутешительному выводу о том, что в массе своей человек склонен выбирать счастье без свободы.

От радужных, утопических надежд, устремленных в мир Полудня, авторы переходят к антиутопии. Возрастающий скепсис их произведений, в том числе и по отношению к человеку, который все более проявляет себя как Человек Обычный, не противоречит, однако, общей гуманистической концепции писателей. Обстоятельства могут быть сильнее человека, человек

подвержен слабости и искушению, человек в большинстве случаев не желает свободы – констатируют Стругацкие. И вместе с тем настойчиво убеждают, что преодоление возможно, что выход есть.

Черты антиутопии стали частью художественного мышления второй половины XX века. Эстетика антиутопии присуща зрелой прозе В. Маканина («Лаз»), многим произведениям В. Пелевина («Омон Ра», «Затворник и Шестипалый»). Можно вспомнить различные варианты общества, построенного по принципу антиутопии, в художественных мирах А. Кабакова («Невозвращенец»), В. Пьецуха («Государственное дитя»), Л. Петрушевской («Новые Ромбинзоны»), Т. Толстой («Кысь»).

Со второй половины XX века все большее распространение получает жанр альтернативной истории. Альтернативная история представляет собой произведение, в котором изображена реальность, которая могла бы быть, если бы история в один из своих переломных моментов пошла по другому пути. По законам жанра, сюжет строится на изменении хода истории в результате случайности либо вмешательства определенных сил. В результате этого изменения происходит «разветвление» истории – события начинают развиваться по-иному, и действия происходят уже в условиях заново сложившейся реальности.

По-видимому, альтернативная история родилась как логическое продолжение линии утопии – антиутопии. От мечты – к прогнозам, и далее – к возможности перестроить реальность. От антиутопии альтернативная история наследует железную логику прогнозирования, и в то же время в самом факте возникновения жанра содержится протест против предопределенности. Если традиционные романы-предостережения представляют собой своего рода синопсис будущего согласно реальному развитию событий, то альтернативная история – это вариант приятия сослагательного наклонения в истории, вариант параллельного развития.

Разумеется, принцип художественного миромоделирования, характерный для альтернативной истории, находится в соответствии с определенными закономерностями, он учитывает осо-

бенности исторического развития и не противоречит причинно-следственной связи. Однако данный принцип уникален в своем отрицании исторической неизбежности.

Одной из реальных предпосылок возникновения альтернативной истории можно считать теорию относительности Эйнштейна, которая спровоцировала теоретические эксперименты со временем. Путешествия во времени, конечно, существовали в литературе и ранее, но воплощались преимущественно в сновидческих мотивах, мистических откровениях или сказочных перемещениях. Изменившееся с момента открытия Эйнштейна представление о времени открыло широкие возможности и предоставило вполне реальную почву для фантазии художников.

Р. Нудельман, исследуя мотив временных перемещений в фантастической (и не только) литературе, пытаясь выяснить причину популярности этого мотива, отмечает, что «в сопоставлении разных эпох с их условностями и предрассудками кроются замечательные сатирические и юмористические возможности»[1]. Исследователь отмечает главное противоречие, разрывающее художественную реальность произведений, в которых присутствует путешествие во времени: противоречие между случайностью и закономерностью. Как примирить причинно-следственную связь и возможность влиять на настоящее, которое является будущим по отношению к прошлому? Писатели-фантасты предлагают разные варианты разрешения этого противоречия: принцип параллельных миров, временной петли, развилки во времени и многое другое. Среди этих поисков постепенно вызревала идея предполагаемого мира, выстроенного в соответствии с исторической закономерностью, но по воле иного случая, – концепция альтернативной истории.

В настоящее время альтернативная история – не только жанр фантастической литературы, но и вполне научный метод. В США имитационно-прогностическая методология в истории

[1] *Нудельман Р. И.* Предисловие // Пески веков: Сб. науч.-фант. рассказов. М.: Мир, 1970. С. 7.

получила название if-history («если-история»). Ее представители – Р. Фойгель и Э. Лоренц, в Англии – Н. Фергюссон[1].

В 1979 году появился роман В. Аксенова «Остров Крым», который представляет собой своего рода промежуточный жанр, совмещающий черты антиутопии и альтернативной истории. По замыслу автора, Крым представляет собой изолированный остров. Во время гражданской войны (момент исторической развилки!) офицеры Белой гвардии неожиданно получают поддержку со стороны английского флота, благодаря чему оказываются на острове сначала на положении осажденных, а затем основывают здесь своего рода «государство в государстве». В дальнейшем Крым не только не поглощается СССР, но и процветает, заполучив помощь и поддержку европейских держав. По отношению друг к другу две России придерживаются политики вооруженного нейтралитета. Представление Крыма как уникального симбиоза России, Советского государства и Европы предоставило автору широкие возможности для социальной и политической сатиры. Кроме того, роман Аксенова – это попытка изобразить альтернативную Россию, лишенную коммунистического влияния. В конце XX – начале XXI веков альтернативная история получает воплощение в творчестве Вячеслава Рыбакова («Гравилет Цесаревич»), Хольма Ван Зайчика (цикл про государство Ордусь), неофундаменталиста Павла Крусанова («Укус ангела»).

Антиутопия середины 1980–1990 годов, помимо антитоталитарной направленности, вобрала в себя новые проблемы современности. Появляется роман В. Н. Войновича (род. в 1932 г.) «Москва 2042» (1985), носящий откровенно пародийный характер, высмеивающий абсурдные стороны советской действительности.

Замятин назвал «Мы» своей самой шуточной и самой серьезной вещью. Что самой серьезной – это понятно. Трагические пророчества прочно усвоены свидетелями сбывшихся прогнозов художника, писателями второй половины столетия. Может быть, мрачная достоверность заслонила «самое шуточное»

[1] См. об этом: *Белоручев К. В.* Прогноз? Имитация? Вымысел // Если. 1988. № 6. С. 60–64.

в «Мы». Так или иначе, эта часть суждения Замятина о собственном романе почти не комментируется, кроме, мягко говоря, легковесных заявлений о том, что «Мы» – это социальный памфлет и сатира на становление общественного строя Советской России. Думается, именно Войнович в своем романе «Москва 2042», приведя в соответствие обе константы собственного художественного произведения – смешное и серьезное, – способствует восстановлению целостности восприятия замятинского романа.

«Сатира – может быть, самый серьезный жанр. Самый серьезный, потому что точно указывает границу между смешным и серьезным»[1], – замечает Войнович. Говоря об этической границе, он прибегает к жутким примерам XX века, вроде Освенцима и Холокоста. Здесь и вправду нет места для смеха.

Несмотря на то, что Войнович отталкивается от опыта отечественной и зарубежной традиции романа-предостережения, «Москву 2042» можно лишь с определенной долей относительности причислить к антиутопии. «Я не собирался писать антиутопию, – признается автор. – Я искренне пытался хотя бы на бумаге улучшить реально существующую систему… Но куда ни тыкался, натыкался на тупики… Свой роман я никогда не хотел считать пророчеством. Я считал и считаю его романом-предупреждением. Я хотел сказать, что, если советское общество не свернет с когда-то избранного пути, не откажется от когда-то признанных догм, оно придет к той действительности, которая описана в романе»[2].

Настаивая на реалистических принципах изображения в романе, Войнович намеренно дистанцируется от фантастического жанра. И действительно: элементы необычайного здесь хотя и типичны для фантастического романа (путешествие во времени, описание общества будущего, осуществление научно-фантастических проектов вроде замораживания тела на длительный

[1] *Войнович В. Н.* Я вернулся // Войнович В. Н. Малое собр. соч.: в 5 т. М.: Фабула, 1993. Т. 3. С. 529.

[2] *Войнович В. Н.* Я вернулся // Войнович В. Н. Малое собр. соч.: в 5 т. М.: Фабула, 1993. Т. 3. С. 531.

неопределенный срок, с тем, чтобы проснуться, как спящий Уэллса, в неопределенном будущем), не играют жанрообразующей роли. Они не организуют художественное пространство текста таким образом, чтобы возникла целостная модель условной действительности. Перемещение в Москву 2042 года остается фантастическим элементом, приемом авторской игры и иронии, художественным экспериментом, гипотетически отражающим эксперимент социальный.

По сравнению с 1960-ми годами фантастика 1970-х годов спокойнее и ровнее. Она не отличается революционными взрывами. Если десятилетием ранее научная фантастика представляла собой бурную реку с порогами и уступами, реку, прорывающую многолетнюю плотину, то в 1970-е годы река вошла в свое русло и обрела многочисленные притоки.

Писатели-фантасты уже не отличались той универсальностью, что была присуща Стругацким и тем более Ефремову. Они разделились в соответствии с проблематикой, которую разрабатывали. Каждый разделывал свою ниву. Кто-то устремлялся в космос, кто-то углублялся в науку, кого-то интересовали проблемы социума.

Роман О. Ларионовой «Чакра Кентавра» (1988) сочетает в себе обаяние легенды, фундаментальность мифа и сумрачность рыцарской романтики. В произведении читается мысль о целостности человеческой личности. Насколько она целостна? Насколько объективно человек способен оценить себя и других? Что за механизмы могут заставить его подчиниться и, обратно, какая сила не дает ему переступить последний рубеж, за которым человеческое достоинство будет безвозвратно потеряно?

Обитатели планеты Джаспер обладают необыкновенными способностями. Они умеют перемещаться в пространстве силой воли, водят звездолеты, мастерски владеют мечом и владеют телепатической связью. Однако они слепы. Все до одного. Зрение им дают крэги – крупные птицы, сидящие у них на плечах. Когда рождается ребенок, к нему почти сразу же прилетает крэг, и с этого момента человек и птица неразлучны. Крэг помогает своему владельцу. Без него человек был бы беспомощным.

Однако потом открывается страшная тайна. Оказывается, крэги вовсе не открывают людям глаза. Они передают в их мозг картины, не соответствующие действительности. Птицы манипулируют людьми. И те, кто считал себя хозяевами, на самом деле оказались слугами. Более того: люди рождаются зрячими, а слепнут после того, как на голову им садится крэг.

Ларионова размышляет о том, способен ли человек расстаться с иллюзией, которая заменяла ему жизнь. Когда правда открылась, люди отказались от крэгов и, соответственно, без их помощи потеряли способность видеть. Крэги объявили людям войну. И далеко не все люди предпочли осязать реальность без обмана. Многие согласны вновь вернуться к миру, который будут придумывать для них крэги, только бы не испытывать лишений.

Прозе Ларионовой не свойственна социальная острота. Мир, созданный в «Чакре Кентавра», пленителен своей поэтичностью. Герои обаятельны и искренни в своих чувствах. Ларионова много пишет о любви. В союзе Сэнии и Юргена заключено гораздо больше, нежели простое влечение. Именно любовь и готовность к самопожертвованию спасает обоих. Сэния обретает внутреннее зрение благодаря любимому.

Фантастика в лице Ларионовой сосредоточивается на человеке, его внутреннем мире. Писатель утверждает, что истоки сопротивления внешнему давлению содержится в самой личности. Неважно, героическая это личность или нет. Обычный человек тоже способен отстаивать свою независимость. В то же время крэги – это не совсем иносказательный образ. Они могут персонифицировать в своем лице механизм власти, которая поддерживается иллюзией, заблуждением. И в то же время в крэгах можно увидеть представителей иного мира, послание которых могут быть просто непонятны. Ведь мотивы крэгов, их характер и самая сущность так и остаются загадкой для людей. К примеру, что значит их стремление к уединению в конце жизни? «Девять крылатых существ терпеливо ждут своего часа; Они служили своим хозяевам всю жизнь, подчас долгую и нелегкую; и все они до единого были верны той немыслимой верностью

крэгов, которая сама по себе – загадка; и вот настало время сыновьям расплатиться за отцов и матерей. И плату крэги признают только одну: полное, немыслимое одиночество. Один на целой планете. Эту планету надо было найти – и подарить»[1].

Поддерживая эту мысль о непознанности чужого разума, Ларионова пишет продолжение «Чакры Кентавра» – повесть «Венценосный крэг», в которой раса разумных и могущественных птиц представлена в совершенно ином свете. Их действия получают обоснованное истолкование, а сами они выступают в роли покровителей человечества.

Мысль о возможной дегуманизации, о потере человеком своего лица положена в основу повести Г. Гора «Странник и время» (1962). Герой повести Павел Погодин, замороженный на триста лет, просыпается среди потомков. Триста лет назад его жена Ольга отправилась в космическое путешествие, чтобы вернуться на Землю приблизительно в то же самое время. Павел ожидает возвращения жены и одновременно знакомится с жизнью потомков.

Павел находится в уникальном положении: он проникает в будущее, оставаясь человеком своего времени, с привычками и мировоззрением человека XX века. Его взгляд способствует обнаружению слабых мест в системе ценностей будущего. На первый взгляд, таковых нет. Но героя, при всем разнообразии впечатлений, почему-то мучает один-единственный вопрос: за что его много лет назад невзлюбил один из достойнейших ученых, профессор Чернявский. Этот эмоциональный парадокс становится олицетворением загадки человеческой души: в современности найдены ответы на многие естественнонаучные вопросы, разгаданы загадки пространства и времени, преодолены физические и другие законы, но человек остался не менее загадочным существом.

Удобство, рациональность, комфорт – вот что лежит в основе новой для героя цивилизации. Однако, преодолевая болезни и смерть, человек лишается чего-то другого. Того, что дает ему возможность быть человеком. Существование на грани жизни

[1] Цит. по: *Ларионова О.* Чакра кентавра. М.: АСТ, 2002.

смерти, зла и добра дает возможность сделать выбор в пользу того или другого. А значит, мобилизует душевные и физические силы. Когда нет трудностей, человек лишается проверки на прочность. Не имея возможности сравнить добро и зло, человек может разучиться понимать разницу между ними. Не думая о смерти, он не оценит яркость жизни. Чувства атрофируются, в них нет прежней глубины. Ведь душа нуждается в испытаниях так же, как тело и ум в постоянных нагрузках. Без постоянных тревог, разочарований и горьких открытий душа впадает в состояние анабиоза. Именно это наблюдает герой повести. Очнувшись от спячки, он наблюдает впавших в спячку собственных потомков. Причем процесс идет вроде бы незаметно. Люди заняты умственным трудом, творчеством, их по-прежнему волнуют вопросы бытия, они привязаны друг к другу, ценят родственные связи. Но все это лишено прежней остроты. Скажем так, люди перестали бояться все это потерять.

Люди за триста лет овладели тайнами природы, подчинили себе пространство и время. Теперь они могут преодолевать расстояние за секунды. Они не обременены вещами. Дома строятся по принципу сиюминутного удобства: нужно кресло – силой мыслеимпульса возникает кресло и т. д. Созданы роботы-эмоционалы – они воспринимают эмоциональный фон владельца, на которого настроена их электронная система. Эти машины настолько совершенны, что способны на совершенно человеческие проявления чувств во всем их спектре. Так, робот Митя пытался покончит с собой. Его попытка самоубийства воспринимается как досадная техническая неожиданность, но потом Павел задумывается об ответственности человека за свое творение. Если удалось научить машину сопереживать, то это уже не машина.

В размышлениях об истоках индивидуальности и целостности человеческой личности писатели-фантасты пробуют разную почву. В том числе область искусства.

В повести С. Гансовского «Винсент ван Гог» (1970) главный герой проходит путь от искателя-авантюриста до бескорыстного труженика, почти добровольно отказываясь от гаран-

тированной благодарности в цивилизованном мире, чтобы разделить с предками жизнь трудную, но наполненную смыслом.

Повесть написана от лица рассказчика – человека из будущего. Гансовский описывает относительно недалекое будущее – 1996 год. В его представлении конец XX века уже настолько технически продвинут, что человек этого времени может позволить себе почти вовсе отказаться от физического труда. Главный герой очень удивляется, встречаясь в прошлом с настоящим, изматывающим, нудным и тяжелым физическим трудом. «Люди работают, да еще как вкалывают. И все руками. Метельщик метет, пахарь пашет, землекоп копает, ткач ткет, кочегар без отдыха шурует, повсюду моют, стирают, выколачивают. Встают с восходом, ложатся с закатом, и постоянно в хлопотах, в непрерывном движении, четырнадцать часов работы считается еще немного. Это в наше время трудиться означает трудиться головой. А там чуть ли не все на мускульной силе человека. Куда ни глянешь, руки так и ходят», – делится впечатлениями рассказчик.

В сопоставлении людей разных эпох работа самого героя и его современников кажется жалким отражением подлинного труда, с кровью и потом, труда, ведущего начало от прародителей, изгнанных из рая. Получив напутствие «в поте лица» добывать свой хлеб, первые люди передали его потомкам. И хотя необходимость тяжкого труда всегда воспринималась как проклятие, в этой необходимости заключалось зерно отношений человека с Богом. В ней виделась возможность искупления, преодоления собственной греховной природы, внутреннего роста. По мере облегчения физического труда человек остывал в своем желании очиститься через труд. Избавление от грубой работы, с одной стороны, освободило человека от лишних усилий, предоставило больше времени для творчества и размышлений, с другой – посеяло сомнение в необходимости труда вообще.

Сюжет о знаменитом художнике остроумно переплетается с научной идеей Временной Петли. Люди получили возможность путешествовать во времени, и вместе с ней – менять историю.

Главный герой направляется в прошлое поначалу с корыстной целью. Он хочет скупить картины Ван Гога, во времена ху-

дожника никому не нужные, чтобы продать их за большие деньги уже в своем времени. Однако коварная Петля сыграла с ним злую шутку. Когда герой возвращается, оказывается, что о Ван Гоге никто не слышал, его картины никому не известны. А все из-за того, что – правильно! – все до одной работы отправились с героем в другую эпоху, не успев завоевать всемирную славу.

Рассказчик пытается исправить положение, снова возвращается назад и впервые знакомится с самим художником. В представлении человека, не очень развитого духовно, каковым и является поначалу главный герой, Ван Гог предстает неудачником. Его работы никто не покупает. Его творческую манеру никто не может оценить. Он пишет в странной манере, очень непривычной для нетренированного глаза обывателя.

Естественно, герой не может в полной мере оценить знаменитое ван-гоговское полотно «Едоки картофеля». «Правдиво» – вот ключевое слово подлинного искусства. Речь не о художественной манере, а об отношении искусства к жизни, о наполненности художественного произведения дыханием, плотью и кровью. Во время следующей встречи Ван Гог объясняет это еще понятнее: «Когда человек способен написать картину за три дня, это вовсе не означает, что лишь три дня на нее и потрачено Истрачена целая жизнь, если хотите. Садитесь за мольберт, если вы мне не верите, и попытайтесь гармонизировать желто-красный
с лиловым. Конечно, когда композиция готова, то, что на ней есть, может показаться само собой разумеющимся. Так же говорят о хорошей музыке либо о хорошем романе, которые будто бы обладают способностью литься сами собой. Однако представьте себе положение, когда ни картины, ни симфонии еще нет, когда их надо еще создать, а композитор или живописец берется за труд, отнюдь не уверенный, что избранное им сочетание вообще в принципе возможно…».

Картины Ван Гога способны «заиграть», если на них взглянуть чуть издали. Точно так же они обретают зрителя: на отдалении, не у современников, но вреди потомков.

Гансовский вкладывает в уста Ван Гога собственные размышления. Они не только погружают читателя в атмосферу жизни художника, но играют важную роль в судьбе рассказчика. Ван Гог говорит с ним как с человеком, способным оценить его старания. Ему представляется, что они говорят на одном языке. Ведь художнику и в голову не приходит, что искусство может стать средством наживы. То есть, он, конечно, мечтает своими картинами зарабатывать на жизнь, но опять-таки для того, чтобы иметь возможность писать, не отвлекаясь на бытовые проблемы. Обращаясь к герою, как к равному, художник как бы возвышает его, ставит на один уровень с собой, обязывает дорасти до той высоты, на которую тот посягнул.

От путешествия к путешествию герой меняет свое отношение к художнику, его картинах и к искусству в целом. Самая скорбная встреча происходит перед самой кончиной художника. Но, видя Ван Гога, жалкого, измученного, безнадежно больного, герой вдруг проникается к нему безмерным уважением, постигая наконец, что величие духа сильнее физической крепости и материального благополучия. А потом к герою приходит окончательное осознание. Он вдруг понимает, что за сокровище скрывается за этими грубыми мазками и уродливыми на первый взгляд лицами.

Замечательно, что озарение приходит к рассказчику в тот момент, когда он готов, в последней попытке своего корыстного замысла, перекупить все полотна уже знаменитого живописца и спрятать их в тайнике до наступления своего времени. Это происходит накануне второй мировой войны. Герой вспоминает, какие события вскоре последуют: «Скоро гитлеровцы в рогатых касках затопят Европу, и рядом с теми, кто борется против них, станут произведения великих художников, писателей, композиторов. В Голландии возникнет партизанский отряд имени Ван Гога, еврейская девочка, обреченная фашистами на уничтожение, оставит в своем дневнике запись о «Подсолнухах», томик «Писем» найдут в вещмешке красноармейца, убитого на фронте под Ленинградом. Желто-зеленый солнечный свет будет нужен людям и в трудный послевоенный период – в сложные пятиде-

сятые годы и тревожные шестидесятые. Так неужели же я окажусь таким последним мерзавцем, чтобы исключить Ван Гога из истории человечества, скрыть его как раз в то время, когда в нем более всего нуждаются?».

В последний момент рассказчик окончательно отказывается от своего первоначального замысла. Он постигает, что гениальный художник, в котором раньше он видел всего лишь неудачника и бездарного рисовальщика, прозревал будущее, а его картины вообще находятся вне времени. «Смотрю на «Звездную ночь» и мне приходит в голову, что в звездах Ван Гог видел не только светлые точки, как все мы, но прозрел огромные короны, простирающиеся на миллионы километров, уловив всеобщую связь всего со всем, поэтическую зависимости нашей жизни от тех таинственных процессов, что происходят в космосе… Меня осеняет, что, развиваясь от вещи к вещи, Ван Гог предвидел проблемы, которые лишь столетием позже стали перед человечеством, когда природа, будто бы уже покоренная, выкинула новый вольт, доказав, что нельзя быть ее господином, а только другом и сотрудником».

Герой выбрасывает все ценности и деньги, которые у него были, – так ошеломляюще подействовало на него открытие истинной ценности искусства. Более того: рассказчик остается в прошлом. Он вместе с людьми XX века проходит все испытания, борется в рядах Сопротивления, женится и в конце концов устраивается сторожем в музее – охранять картины Ван Гога.

Сила искусства в том, что именно в нем сосредоточена жизнь. Жизнь, а не ее замена посредством синтетической пищи и роботизированной техники.

Подведем итог наших размышлений. Фантастическая литература прошла определенный путь становления. Продолжительное время фантастике отводили роль развлекательной литературы. Острый сюжет, необычные персонажи и атрибутика, особым образом организованное художественное пространство заставляли относить фантастику к возрастному, подростковому, кругу чтения. В понимании служебной роли искусства она выполняла (должна была выполнять) функции научно-популярной литературы.

При всей справедливости названных положений фантастика состоялась прежде всего как явление литературное, а значит, способное оказывать влияние на культурную среду эпохи. В настоящее время сформирована определенная традиция отечественной фантастики, есть фундаментальные исследования и круг ученых, занимающихся фантастоведением (Е. Брандис, В. Дмит-ревский, Т. Чернышева, Вс. Ревич и др.), наличествует проблематика, концептуальные и дискуссионные вопросы, а главное, перспективы развития. Словом, в наличии имеется все, что присуще полноценному художественному явлению.

Российская фантастика начала свое жанровое становление именно в XX веке, когда научное мировоззрение и художественное сознание эпохи пришли в определенное соответствие. Расцветом российской фантастики справедливо считают 20-х годы XX века. Расцвет сменился длительным депрессивным периодом, связанным вначале с идеологическим террором, затем, в послевоенные годы, с пониманием фантастики как исключительно научно-публицистической сферы (период «ближнего прицела»).

Фантастическая литература является мощным фактором формирования культурной среды, благодаря непосредственной и органичной связи с современностью и стремлением проникнуть в будущее. Творческий метод писателей-фантастов, сам выбор ими жанра фантастики, обусловлен убеждением авторов в необходимости жить проблемами дня сегодняшнего, обращением к тем, чьими руками будет построено будущее.

Современная фантастика отличается разнообразием тем и жанров. Проблемы современности, научные изобретения, реконструкция мифологического мышления, вымысел и фантазия – это и многое другое находит отражение в прозе авторов конца XX–XXI веков. Обобщение развития отечественной научно-фантастической прозы входит в число наиболее актуальных, но вряд ли полностью решаемых задач современного литературоведения.

# РАЗДЕЛ II

## ГЛАВА 1
## РУССКОЕ ВОИНСТВО В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА СТРАНИЦАХ ПЕРИОДИКИ И ЛИТЕРАТУРЫ 1914–1918 ГОДОВ

***А. И. Иванов***

К началу войны русская литература имела солидный опыт в освоении военной темы, в изображении армейской жизни. Но все было сказано об офицере или от имени офицера. Ни полумифического суворовского чудо-богатыря из исторических романов XIX века, ни загадочного для Пьера Безухова мужика Платона Каратаева, ни умирающего от болезней и побоев Хлебникова из «Поединка» А. Куприна, ни безмолвных или косноязычных денщиков из повестей С. Сергеева-Ценского «Бабаев» и Е. Замятина «На куличках» к художественному образу *воюющего рядового* отнести нельзя.

1 августа 1914 года. Сотни тысяч российских мужиков и мастеровых, вчерашних студентов и служащих, одетых в солдатские шинели, двинулись в сторону Запада, воевать «За веру, царя и Отечество». У каждого из них – свой довоенный мир, свои желания и мечты, но теперь – это российская армия, это тот «пластический человеческий материал, обладавший сказочными свойствами выправлять просчеты и промахи военачальников»[1]. Каким он был, русский солдат Первой мировой?

Буквально в первые недели войны прозвучали размышления о том, что же представляет собой не регулярная, кадровая армия, а *русское воинство*. Так, Л. Андреев, писал, в частности: «Наше воинство всегда имело ограниченно деловой и рабочий характер, были ли это стрельцы Грозного или даже по прусскому образцу обученные и сорганизованные солдаты Павла I;

[1] *Яковлев Н. Н.* 1 августа 1914. М., 2002. С. 39.

с развитием же в России гражданственности и с осуществлением всеобщей повинности, славная армия наша стала лишь частью по необходимости вооруженного народа. Специфический «воинский дух», самодовлеющее горение на алтаре Марса, гордое самоуслаждение и самообожание, какое находим мы в германской армии, всегда были чужды русскому воинству»[1]. С другой стороны, Ф. Крюков, хорошо познавший войну, увидевший «русский народ в солдатском образе», не торопился с обобщениями, выражая в статье 1916 г. сложность художественного образа русского солдата: «Масштаб, огромный до невероятности, миллионы живых единиц, чередующихся, часто сменяющихся, со слабым налетом специальной, солдатской муштры, пестрота наречий, пестрота национальных и профессиональных типов, разнообразие и неожиданность положений создают картину, к которой неприложимо ни одно категорическое определение, – ни оптимистическое, ни пессимистическое»[2].

Что же представлял собой рядовой участник Первой мировой, о чем думал и что чувствовал? Что успела и сумела запечатлеть отечественная литература военных лет? Открылась ли его неуловимость и загадочность? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к некоторым страницам периодики и книг военного времени и прежде всего к прозе молодых писателей Ф. Крюкова, Я. Окунева, Б. Тимофеева, А. Толстого, К. Тренева, М. Пришвина, С. Федорченко, И. Шмелева, которые получили возможность увидеть русского солдата на фронте, в лазарете или залечивающим раны дома. Можно с уверенностью сказать, что благодаря их очеркам и рассказам, по сути, впервые был воссоздан облик *человека с ружьем.*

Первые публикации о рядовом участнике войны запечатлели, пожалуй, не столько самого солдата, сколько авторский интерес к нему. «Ни одна книга о войне не расскажет того, что узнаешь от солдат, внимательно расспрашивая каждого, как и где он получил свою рану», – так начинается очерк

[1] *Андреев Л.* Война // Отечество. 1914. № 1. С.11.

[2] *Крюков Ф.* В сфере военной обыденности // Русские ведомости. 1916. 19 мая.

М. Пришвина «Возле раненых» (1914). Для начинавших писать о рядовом воинстве интересным было всё. И представления солдата об *окопной* войне: «Вся нынешняя война – больше в ямках: выкопает себе ямку и лежит». «Другой поведал, как трудно было воевать в роще, где все перепутались:

– Смотришь из-за дерева, – кто там за другим: свой или чужой? Свой – перебегаешь, чужой – пхнёшь.

А глаза у рассказчика – добрейшие, и он же, много раз «пхнувший штыком» врага в лесу, рассказывает, как очутился раненым с австрийским офицером; оказалось, вражеский офицер по-русски хорошо говорит и крест на нем – православный. Солдат и спрашивает: «Почему же офицер против своих же сражается?» Офицер будто бы и отвечает: «Что и рад бы не стрелять, да сзади – немцы, нарочно в первую линию ставят; не станешь стрелять, они тебя сзади убьют»[1].

В самые первые дни войны обозначился неподдельный интерес к *солдату*, спокойно рассказывающему о пережитом на неведомой еще войне и *человеку*, который смог убить себе подобного и пожалеть своего же врага. Непостижимость солдата, своего соотечественника, побывавшего в пекле войны, его отношение к тому, что он испытал – неразрешимая загадка для стороннего: «*Рассказывают о смерти и гибели с лицами бесстрастными, скорее твердыми, без малейшего нервного напряжения.* Это не холодность, но мужество. Один рассказывал, как из Бзуры одного потонувшего солдата он вытащил, как другой упал, но его не могли вытащить, он так и замерз. Или как окопы были *не из земли*, а *из людей*. Рассказывают о телах, которым предстоит разлагаться, и ни малейшей нервности. Но если бы эта была бесчувственность, то откуда доброта, отзывчивость даже ко врагам. Никто не разыгрывает бесстрашных, и на вопрос о том, страшно ли было, большинство отвечает, что сначала-де страшно – «как же не страшно!», и смеется»[2].

Наверное, нигде и ни перед кем *человек воюющий* не раскрывал так свою душу, сокровенные мысли, как в солдатском

[1] *Пришвин М.* Возле раненых // Русские Ведомости. 1914. 31 августа.

[2] *Флоренский П.* В санитарном поезде // Новый мир. 1997. № 5. С. 155.

письме, перед безмолвным листком бумаги. Недаром в свое время Л. Толстой мечтал собрать солдатские письма. В русской периодике и литературе периода Первой мировой войны письма осознавались не только как нить, связывавшая фронт и тыл. Новое в изображении войны в XX веке заключается в том, что непосредственные участники войны получили возможность высказаться. В очерке «Письма» Ф. Крюков отметил, как изменился стиль солдатских писем за время войны: «До войны, склонные к вычурной витиеватости, они пахли казармой и мудреной солдатской словесностью. Теперь с полей, орошенных кровью, <…> они трогательно просты, кратки, без всяких словесных украшений и исполнены непередаваемой элегической красоты и выразительности. Мой приятель, унтер-офицер Дмитрий Тихонович Ильичев, за месяц до начала войны писал домой в таком примерно тоне:

«Возлюбленной дорогой, незабвенной, много одушевленной дружеской милостью супруге Тане посылаю нижайшее супружеское почтение с дорогой дочей Нюшей, целую вас бессчетное количество разов заочно, желаю от Бога всего хорошего <…> Таничка! Я имел великое счастье получить от тебя 3-го июня, как действительно от верной по закону, которая во всех отношениях готова жизнь свою положить в помощи моей солдатской службы, вместе с тем заслужившая доверие, трудной, одинокой молодой жизни, чем без конца доволен». В последнем письме автора очерка поразили слова убитого Мити Ильичева: «Дорогие родители! Извещаю вам, что за мной стоит, может быть, короткая жизнь <…> Еще прошу пишите как можно поскорее, может, придется на последней минуте жизни прочитать ваши слова, родители, поскорее пишите. Посылайте без марок, марок не надо…»[1].

Письма рядовых участников войны передали первые впечатления от увиденного за границей, от неприятеля, выразили тревогу об оставшихся без кормильца домашних… «Немой заговорил» не только в письмах; русская литература военных лет успела услышать голос серошинельной массы, сначала в от-

[1] *Крюков Ф.* Письма // Русские ведомости. 1914. 2 ноября.

дельных репликах, затем зазвучали солдатские суждения о храбрости, о неприятеле, о союзниках… Герой очерка Ф. Крюкова «Раненый» говорит о немцах:

«– Бо-га-то живут! В комнаты войдешь – чистота… У каждого – паровая машина для молотьбы, паровые плуги… Здорово живут! Птица какая! Скотина какая! Любо посмотреть… <…> Вот житель там сурьезный… у-у, беда! Подходишь к деревне, бабы ихние выносят всего, – молока, яиц, масла. Хорошо живут. А выходишь из деревни, – в спину тебе ни откуда, ни отсюда, – бац, бац! Стрельба, не угодно ли… И черт их знает, где они там прячутся, ихние мужчины! Это уж, как уходишь, гляди в оба, а то подстрелят… Иной раз и сердце возьмет: хоть вы, мол, и хлебосолы, а так делать не годится. <…>

Страшный лик войны вырос, безмолвно придвинулся за этими простыми словами, сказанными мягким голосом, рассудительным, немножко грустным тоном», – завершил свой очерк Ф. Крюков[1].

Солдатские письма стали и частью художественного повествования о войне и средством самораскрытия солдата. О том, как тяжело было вчерашнему лесорубу овладевать карандашом, не без юмора говорит один из безымянных солдат в книге С. Федорченко «Народ на войне» (1917): «Взял я карандаш и стал писать как следовало. И увидел я: топорище куды к моей руке поприкладнее. Упарился в тот раз, будто целую делянку я снял, и выкорчевал. А уж кабы я столько раз топор из рук выронил, сколько карандашто этот, – быть бы мне безногим калекой»[2].

Именно в письмах с фронта был увиден русский солдат, никогда до этого не выражавший своих мыслей, увиден прежде всего как человек. Показателен в этом отношении рассказ К. Тренева «Письма» (1914). Основой его являются фронтовые письма рядового Юхима Закутного, которые поначалу раздражают «книжницу» Валентину «своей бедностью и несуразностью»:

«И прошу пропишить вы мне про мою балалайку. Чи она целая или нет? И я сейчас нахожусь на астрицкой границе и из-

[1] *Крюков Ф. Раненый* // Русские ведомости. 1914. 2 ноября.

[2] *Федорченко С.* Народ на войне. М., 1990. С. 26–27.

виняюсь. Что плохо написано. Повсегда идет сражение, и некогда у гору глянуть. А тут пули зудят усе равно, как мухи над головою. А когда, бог даст, приеду, то привезу усем гостинца и своенму хрещеннику хороший гостинец».

«И еще уведомляю вас, не верьте, что я убитой, потому что я, слава богу, до которой минуты жив-здоров, чего и вам желаю от Господа…»

«И еще уведомляем вас, что австрийцы народ голой и худой до того, что слеза берет…Хуже нас…».

Письма полуграмотного земляка, на которые героиня рассказа отвечала по просьбе его родственников, стали как-то незаметно воздействовать на нее:

«Рядом с печалью и тем, что рисовало воображение Вали, эти письма были так буднично жалки и неинтересны. Но с каждым письмом все глубже вникала она в эти неуклюжие строки и училась читать то большое, что они скрывали. Что-то заставляло ее уносить фронтовые письма домой и снова перечитывать их:

«А в случае бог меня не вернет, то кожух и шапка пущай Охриму до выросту, а балалайка сватови Ехвану. А струны новые в ей в середке…»

«И еще когда читали мы последний лист от вас, то даже трохи не плакали с товаришом, до чего все достоверно списано, неначе в книжке напечатано. Должно буть, составила вам какая-нибудь горячая душа и высокой науки»[1].

В этих незамысловатых строках писем треневского героя проглянул облик русского солдата, выразилось его отношение к войне, к неприятелю, начало ощущения им чего-то истинно прекрасного в далекой теперь мирной жизни. И его переживания при потере друга воздействовали, скорее всего, на читателя не меньше, чем рожденные в воображении Л. Андреева картины ужаса русско-японской войны:

«Попала пуля-злодейка, и похоронили под тополей возле экономии, и я поставил крест над им. Когда я ворочался в траншею по поручению харчей, то меня состревают солдаты и говорят, что твой товарищ убитой. Я не верил. Когда прихожу, он

[1] *Тренев К.* Повести и рассказы. М., 1977. С. 268–269.

лежит мертвой. И я горько заплакал над своим смирным товаришом! И похоронили, и был при том священник, и отпели вечную память. И еще я вам передаю по низкому поклону. С тем прощевайте. Трохим Криворотько. И еще прошу не сумуйте. А молитесь богу, така его смерть. Царство небесное братику Юхвиму Хванасовичу, потому что мы были повсегда вкупе, как близнята. А теперь его нет».

Весьма примечательна концовка бесхитростного рассказа о переписке солдата с неведомой ему девушкой: «И разгадала великую грусть и любовь, что невыраженная застыла в шаблоне солдатских поклонов и в безграмотных оборотах. Ей – «книжнице» – открылось что-то большое, неведомое до сих пор»[1]. Слова, сказанные К. Тренёвым о героине-«книжнице», которой открылось *что-то большое и неведомое до сих пор*, по праву можно отнести к отечественной литературе военного периода о русском солдате. Не всегда и не сразу открывался стороннему взору мир простого человека, попавшего на фронт. В его поведении и характере зачастую обнаруживалось нечто неожиданное и в то же время закономерное – только не увиденное до тех пор, пока человек не оказался лицом к лицу со смертью.

В самом начале войны в газете «Биржевые Ведомости» был опубликован очерк, в котором есть эпизод, записанный со слов раненого офицера. Он рассказал, в частности, что после боя, где был взят вокзал, нашим достался склад игрушек, которые были розданы солдатам. «Обрадовались «цацкам», словно дети. Куклы, паяцы, заводные паровозы, прыгающие лягушки, плюшевое и войлочное зверье – всё в миг расхватали. На вокзале соорудили хоровод: кто бил в игрушечный барабан, кто дудил в металлическую дудку, а заводные «ляльки», под общий хохот, «ходили» по полу… Было неудержимое веселье… и, подумать только, спустя всего какой-либо час после упорной схватки с немцами! Прошло два дня. Лежим в окопах. На огонь не отвечаем. Рядом со мной – молодой солдат, не терпится ему: высовывает на пике фуражку «подразнить немца», – немцы бьют по мишени, а он смеется… Слышу слова: «Да ты не бойсь! Ты – свой, наш…»

[1] *Тренев К.* Повести и рассказы. М., 1977. С. 269.

Оборачиваюсь: солдат гладит громадного рыжего войлочного медведя… Неприятель усилил огонь. Посылаю солдата с поручением к командиру эскадрона. Только отполз сажени три, – смотрю – встал, бежит обратно: «ведьмедя» забыл. Едва успел пригнуть солдата к земле, как пули завизжали над нами…»[1].

И вот солдаты, увиденные в конце войны: «Собираются люди. Все крестьяне, все хлеборобы – широкие плечи, загорелые лица, заскорузлые руки. Трудовой российский народ, переодетый в солдатскую форму. Они лепятся по стенкам окопов, жмутся друг к другу, лежат, сидят на корточках, и толпой теснятся кругом. Они слушают. Слушают как умеет слушать крестьянин – жадно, истово, со вниманием, запечатлевая каждое слово и на каждый вопрос отыскивая ответ. Мы говорим о земле и воле. О том, что значит земля, и в чем смысл долгожданной воли. И при этих, новых, словах загораются потухшие в окопах глаза, и что-то шепчут усталые губы»[2]. Если в первом случае русские солдаты – большие дети, которые впервые, быть может, увидели настоящие игрушки, то во втором – измученные бессмысленной войной мужики, которые стараются понять, что же их ждет после многомесячного пребывания под пулями. И всё это – российская армия, которая «всегда была отражением, точным слепком своего народа, часть которого она составляла»[3].

Следует отметить, что молодыми и опытными авторами довольно четко представлялись современный характер войны, масштабы событий и сложность самой темы *человек на войне*. «Теперь я понимаю все, – сказал автор одной из первых книг очерков о Первой мировой войне Я. Окунев, – это так сложно, так огромно, что нет человеческих сил, чтобы изобразить чувства, переживаемые во время боя, особенно во время атаки»[4]. Скорее всего, во избежание неправды, фальши в передаче восприятия войны солдатами отсутствует эффектность. Напротив, неброскость, неяркость, отсутствие пафоса – свойство рассказов

[1]Рассказ офицера (б. п.) // Биржевые Ведомости. 1914. 2 сентября.

[2]*Ропшин В. [Савинков Б. В.].* Из действующей армии. (Лето 1917). М., 1918. С. 206.

[3] *Чемоданов Г. Н.* Последние дни старой армии. М.; Л., 1926. С. 83.

[4] *Окунев Я.* На передовых позициях. Пг., 1915. С. 49

ее участников. В рассказе И. Шмелева «Мирон и Даша» (1915) звучит как будто нарочитая будничность: «К покосу воротился плотник Мирон: отпустили его на поправку, на год. Побывал в боях, два раза ходил на штыки, заколол одного германца, – даже в лицо упомнил, – а было ли от него что еще – не знает: стрелял, как и все». И вот как просто, видимо, со слов самого Мирона говорится о том последнем бое, в котором контузило солдата: «Ничем не попортило, только «толконуло» его снарядом: совсем рядом ударило. А что было дальше – не помнил. Рассказали потом товарищи, что взмыло его и шмякнуло оземь. С час лежал без понятия, все лицо и руки посекло песком до крови, насилу отмыли; с неделю не говорил от страха, и все тошнило; два месяца в госпитале лежал, а там – отпустили на поправку»[1].

Перед прозой военных лет стояла нелегкая задача – увидеть в солдатской массе, выступающей как единое целое, подчиняющейся долгу и приказу, какие-то главные черты «народного характера», какую-то основу. С другой стороны, литература, в силу своей природы, протестующая против «одинаковости» и «обезлички», должна была разглядеть в боевых единицах отдельные судьбы, характеры. Такой двуединый подход особенно характерен для очерковой литературы начала войны. Уже в самых первых военных корреспонденциях и рассказах бросается в глаза довольно широкий диапазон образов русского солдата. Это внушительный строй, еще не четко очерченный, где на одном фланге лубочно-картинные молодцы, а на другом – «серый ползучий поток сотен упорно и сосредоточенно идущих по снегу людей, увешанных ранцами, котелками, ружьями, лопатами»[2]. Однако вскоре в огромной перемещающейся массе людей в солдатских шинелях начинают появляться отдельные лица, из общего гула голосов стали раздаваться отдельные слова, суждения. Так, в очерке Я. Окунева «Вооруженный народ» явлена серая солдатская масса, начинающая осознавать себя, начинает преодолеваться грань «я – мы», «личное – общее»: «Среди не-

[1] *Шмелев И.* Мирон и Даша // Северные записки. 1915. Ноябрь-декабрь. С. 8.
[2] *Кондурушкин С.* Вслед за войной. П., 1915. С. 25.

скольких «привилегированных» в полку есть студенты, есть даже один горный инженер, который оставил службу с тысячным окладом и отправился добровольцем на войну. Но все мы, пройдя десятки верст, ничем по внешности не отличаемся от туляка Лбова или хохла Петриченки. Фуражки блином, шинели смяты и покрыты глиной и грязью, лица небриты, огрубели, заскорузлы руки, и несет от нас запахом овчины и пота»[1]].

Примечательно, что рядовой воин – русский мужик, мастеровой, одевший солдатскую шинель, – не стал в отечественной литературе *боевой единицей*. Постепенно, исподволь начали выкристаллизовываться его человеческие качества. Так, например, в рассказе А. Толстого «Под водой» (1915) отчаянный и находчивый матрос Курицын (имя его не названо), очень любит прихвастнуть. И конце повествования о спасении субмарины читатель видит, что этот храбрый подводник, «держа осторожно стаканчик, рассказывал разинувшим рот матросам про битвы и подвиги; старался не хвастать, но это ему не удавалось, – слишком крепок был в стаканчике ром…»[2].

В рассказах и очерках А. Ксюнина, составивших книгу «Народ на войне» (1916), ощутимы уроки дегероизации войны Л. Толстого в «Севастопольских рассказах» – показ войны и ее участников с будничной стороны. Это своего рода мозаика из услышанных разговоров раненых о немце, которого штык не берет, потому что он на грудь цепляет что-то жесткое, о впервые увиденном бинокле и тем более автомобиле. В очерке «Вдоль окопов» глядя на одного из солдат, повествователь говорит: «Совсем незначительный мужичонка. Как в паспортах пишут: «лицо обыкновенное и особых примет нет». А, оказывается, подбил немецких автомобилистов и привел машину в целости в штаб.

– Как же ты это сделал?

– Шел я, ваше благородие, по дороге, вижу автомобиль катит, по виду на нашего не похож, и управляет им человек в немецкой шапке. Я отступил от шоссе, рассыпался в цепь, открыл огонь и начал его обстреливать. Автомобиль подшиб и

[1] *Окунев Я.* На передовых позициях. Боевые впечатления. Пг., 1915. С. 33.
[2] *Толстой А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1950. С. 563.

машина стала, я подбежал и того, который в машине сидел, тоже подшиб… Думаю, надо машину в штаб доставить. Сел вместо шофера, пробовал управлять, ничего не выходит. Пыхтит и ни с места… А тут навстречу крестьянин едет, распряг повозку и заставил везти… К награде представили»[1] [19]. В рассказе солдата прозвучала усмешка над буквой устава: «рассыпался в цепь и начал его обстреливать», замечена военная находчивость рядового. Как о само собой разумеющемся говорится о военном праве – праве человека с ружьем реквизировать у мирного населения всё, что нужно для войны. Но ни в этом, ни в других рассказах и очерках писателя не показан *воинствующий* солдат. «Когда я вижу на улице Берлина только трех солдат, марширующих со смаком и необыкновенной энергией, или трех таких же офицеров, гуляющих по Тиргартену и среди дружеской беседы не теряющих всей своей строгости прусского равнения, они дают мне большее чувство войны, чем целый корпус наших солдат, проходящих по Москве или Петрограду. Нельзя объяснить, не нарисовав, в чем тут особенность <…> Там это – каста, там это избранные, красота для красоты, искусство для искусства. Они не часть народа, как в России, а весь народ только материал для них, стремя для их ноги. Там частное поглощает целое, армия покрывает народ. И этой *связью нашей армии с народом*, как с целым, многое объясняется в истории наших неудачных и удачных войн»[2].

Анализируя военную прозу, ловишь себя на мысли, что рядовых тружеников войны весьма трудно назвать *солдатами*, т. е. рядовыми военнослужащими армии, или *воинами*, т. е. сражающимися с врагом. Познавая человека в экстремальной ситуации, авторы сосредоточили внимание именно на *человеческом* в своем герое, а не на том, как он владеет ружьем. Можно с уверенностью сказать, что в словосочетании *человек с ружьем* ударение поставлено на первом слове. И здесь обнаруживается принципиальное различие между литературой и науками, обращающимися к человеку воюющему. Поведение солдата в экс-

[1] *Ксюнин А. И.* Народ на войне. Пг., 1916. С. 68.
[2] *Андреев Л.* Война // Отечество. 1914. № 1. С. 11.

тремальной обстановке – сфера интересов военной психологии, тогда как запас человечности интересен прежде всего военному художнику. Видимо, не случайно в военной прозе было уделено такое внимание к душевным качествам: детскость, простодушие, доброта и сочувствие по отношению к пленным, нерадивость и беззаботность. Приведенное выше словосочетание могло бы звучать как *человек, оказавшийся с ружьем.*

Весьма характерна, например, собственная оценка теперешнего состояния шмелевского героя. Мирон смотрит на себя контуженного прежде всего не *как на солдата*, скорее всего храброго, а как на *работника*: «Крылушки и подсекло. Топориком еще хорошо могу, ну только задыхаюсь скоро. И подымать чего если… трудно. Еще вот в шее иной ломить начинает шибко, а то в ноги, в самые кончики сверлит-стреляет. А так поделать чего… могу»[1]. Самое яркое воспоминание вчерашнего солдата о войне: «– Так было мокро… соломы наваливали, чтобы не подмокло. Ротный оберегал: главное дело – не подмокайся, а то все почки застудишь. Другие застужались, и сейчас ноги пухнут… и никуда. В землянке раз спал… соломы подо мной было густо. Утром гляжу – будто я на перине, везде мне мягко, а стены движут… А это натекло к нам с горы, дождь был – так с соломой и подняло! Смерили потом – аршин! Смеху бы-ло…»

А вот про немца, которого пришлось заколоть, Мирон говорит часто:

– Так заверещал нехорошо… чисто на кошку наступил. Сейчас его голос слышу. У него штычок-то саблей да и подлинней, а я с лёта, да в самое это место, в мягкое-то… Присягу принимал… а подумать теперь – до сердца достает. А то он бы меня, всё равно.

Немца он видит, как живого. Некрасивый был немец, крупнозубый, глаза навыкат, губы растрепаны, вихрастый, без фуражки. Росту был необыкновенного, а может, так показалось: снизу его колол.

– Только-был хрипнул – «рус-рус!» – готов.

[1] *Шмелев И.* Мирон и Даша // Северные записки. 1915. Ноябрь-декабрь. С. 8.

Рассказывает Мирон без хвастовства и злобы, и как-то не вяжется, что этот мягкий, застенчивый, голубоглазый мужик кого-то мог заколоть»[1]. Человечность в солдате военного времени, главное дело которого – убивать, содержится и в мучительной памяти об этом немце, и в оправдании (!) своего поступка: *присягу принимал, а то он бы меня…*

Характер русского солдата раскрывался не только в литературе, повествовавшей о воине, участвовавшем в сражениях. Она изображала его во время пребывания в госпитале, на излечении[2]. О совестливости русского солдата повествуется в рассказе Н. Тэффи «Тихий» (1915). Солдат с больным сердцем попадает на фронт, получает в первом бою ранение и оказывается в лазарете. Но когда врач советует ему рассказать о сердце на комиссии, чтобы послали в слабосильную команду, раненый отказывается, поясняя: «Стесняюсь я очень. Потому у других – у кого руки не хватает, у кого ноги не хватает, а кто и вовсе калека. А я здоров. У меня все есть. Я стесняюсь»[3].

В русском солдате была увидена деликатность, забота о других, желание не беспокоить, не причинить неудобств. В рассказе М. Толмачевой «Вязанье» говорится об этом. Находясь в госпитале, ставший изуродованным калекой рядовой Коньков стремится освоить вязанье на диковинном снаряде: «– Стонаю я… покою от меня никому… Сам знаю, а нету силушки терпеть… грызет… и днем и ночью… Думая, займусь чем, глядишь, и забудусь маленько, брошу музыку-то свою… Чай, у меня совесть есть…»[4].

В рассказах И. Шмелева и М. Пришвина показывается набожность русского человека. Незлобивость, миролюбие нашего солдата запечатлены и в военной поэзии С. Черного, посвя-

---

[1] *Шмелев И.* Мирон и Даша // Северные записки. 1915. Ноябрь-декабрь. С. 8–9.

[2] Об этом см.: *Федотов А. С.* Первая мировая война в русских литературно-художественных альманахах и сборниках (1914–1916) // Русская культура в условиях иноземных нашествий и войн. X – начало XX в. Сборник научных трудов. Вып. 2. М.: Ин-т истории СССР АН СССР. 1990. С. 286–287.

[3] *Тэффи Н.* Тихий // В год войны. Сб. Артист солдату. Пг., 1915. С. 208.

[4] *Толмачева М.* Вязание // Северные записки». 1915. № 4. С. 26.

щенной окопному быту. Все эти наблюдения являются своего рода фактическим подтверждением высказывания Н. А. Бердяева, сделанного во время войны, об одной из особенностей русского национального характера – отсутствии национальной самоуверенности и самодовольства. «Русский не выдвигается, не выставляется, не презирает других. В русской стихии поистине есть какое-то национальное бескорыстие, жертвенность, неведомая западным народам»[1].

Нисколько не умаляя достоинств литературы военного периода, следует все же сказать, что за время войны в отечественной журналистике и литературе не появился герой в шинели рядового, олицетворяющий русского солдата, его мир, заботы и радости. Только через семь лет после окончания Первой мировой войны ее непосредственный участник С. Клычков создаст свой роман «Сахарный немец» (1925), на страницах которого появится зауряд-прапорщик Миколай Митрич Зайцев или попросту Зайчик. Но отдельные, наиболее характерные его черты – незлобивость, долготерпение, покорность и даже какая-то обреченность – проявились в литературе военных лет. И прежде всего в прозе, запечатлевшей первое известие о войне, отношение к германцу, проводы в армию, первое сражение, отношение к пленному, смерть на поле боя или в лазарете.

Отзывчивые, добрые, сметливые, отчаянные Шестаков, Бабушкин, Прощаев, о которых с такой любовью пишет Ф. Степун в книге «Из писем прапорщика-артиллериста» (1917), составляют собирательный образ русского солдата. И в своем противоречивом отношении к службе они так же порой непонятны автору, как когда-то Пьеру Безухову был непонятен Платон Каратаев. Поневоле любуясь умением австрийцев в три дня превращать любую местность в полевую крепость, автор сравнивает их со своими солдатами: «А наши, о Господи, ничего-то им не надо. Выроют себе, как куры в пыли, по ямке, бросят на дно охапку соломы, и ладно. Спрашивал я их сколько раз: «Отчего, ребята, не окапываетесь как следует?» – отвечают: «Нам, ваше

[1] *Бердяев Н. А.* Душа России // *Бердяев Н. А.* Судьба России. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 8.

благородие, не к чему. Ён оттого и бежит, что хороший окоп любит. Из хороших-то окопов больно неохота в атаку подыматься, а из наших мы завсегда готовы». Вот и пойми, где тут смешок, где лень, где святость»[1].

Литература 1914–1918 годов не только изображала рядового участника войны, давая возможность высказаться человеку с ружьем. Одно из главных ее достоинств состоит в том, что на страницах военного времени наметилось *осознание солдатом себя в иной реальности*. Сначала самооценка была сделана не самим солдатом, она прозвучала от *имени солдата* в книге рассказов и очерков Я. Окунева «На передовых позициях. Боевые впечатления» (1915): «Нам, «боевым единицам», инстинкт (самосохранения. – А. И.) нужнее, чем индивидуальный ум, чем способность обобщать. И постепенно, разделяя трудности похода и опасности сражений с тульскими и рязанскими мужиками, мы бессознательно ассимилируемся с ними, и нет уже студентов или инженера, а есть рядовой такого-то полка, роты и взвода, ничем внешне и даже *внутренне* не отличающийся от Лбова или Петриченки. Собираясь вместе, мы никогда не ведем «идейных» разговоров, не спорим, не пытаемся применить свое миросозерцание к тому, что происходит вокруг нас, как это было впервые дни. Нас интересует вопрос, прибудут ли ротные кухни, будет ли разведка, пойдем ли мы в атаку»[2].

Это стремление выразить то новое, что ощущает человек, ставший не только солдатом, но и сразу же оказавшийся в боевой обстановке, не было понято современниками молодого писателя. В отзыве на книгу один из рецензентов писал: «Я. Окунев ставит себе задачу дать наиболее конкретное, непосредственное изображение тех ощущений, которые овладевают рядовым лицом к лицу с опасностью, во время атаки или же в траншеях и в окопах. <…> Но именно эта сосредоточенность на одних только *военных* мыслях, тревожный и взволнованный тон рассказов – не являются характерными для *рядового солдата,*

[1] *Степун Ф. А. (Н. Лугин).* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск: Водолей. 2000. С. 52.

[2] *Окунев Я.* На передовых позициях. Боевые впечатления. Пг., 1915. С. 34.

а передают лишь душевное состояние *случайного* участника похода. Военные относятся к своему делу несравненно хладнокровнее, и автор сам не раз указывает, что солдаты идут в бой, *как на работу*, но передать таковое отношение ему совершенно не удалось, и конкретность боевых впечатлений вполне условна»[1].

Повествователь из цикла очерков Я. Окунева, становясь солдатом, постоянно сравнивает себя с другими: «Мы знаем тысячи примет, тысячи важных и нужных нам мелочей. Полет вороны, крик совы, положение осыпавшейся в лесу хвои – все это важно для того, чтобы определить, где неприятель. Наш ум работает споро и экономно, как ум Лбова, в душе удивительно просторно, спокойно, и нет мучительных сомнений, вопросов, исканий»[2]. Стремление интеллигента-добровольца к опрощению, скорейшему растворению в солдатской массе и осознанию себя ее частицей напоминает нравственные проблемы гаршинского героя в его военных рассказах. Но в литературе 1914–1918 годов такое *глубинное* восприятие войны как экстремальной ситуации, ощущение солдатской среды *изнутри* явилось шагом в художественном освоении войны. Такое изображение рядового участника войны напоминает своего рода датчик, помещенный внутрь исследуемого опасного для жизни объекта. «Третьего дня, во время ружейной перестрелки, был смертельно ранен в голову ефрейтор Малышев. Умирая, он заботился все время о сапогах, которые были у него «свои». Он просил послать их домой в Вологодскую губернию и написать жене, чтобы она продала их:

– Сапоги стоющие, боксовые. Семь рублей выручит, поди.

Мы тоже, может быть, умрем так с простыми серыми мыслями в голове, потому что мы, рядовые N-ского полка, давно порвали связь с той культурной обстановкой, в которой воспитывались. Здесь в сырых траншеях, под пулеметным и гаубичным огнем, с души слетела кора, наслоенная поколениями, и мы

[1] *Гвоздев А.* Литературная летопись: А. Н. Толстой. «На войне» // Северные записки. 1915. № 3. С. 89.

[2] *Окунев Я.* На передовых позициях. Боевые впечатления. Пг., 1915. С. 29.

стали свободны, чисты, просты, как дети, как дикари, как эти черноземные мужики в солдатских мундирах»[1].

В словах героя Я. Окунева ощутим разрыв со своей прежней средой, осознаются изменения, но стал ли он, как «эти черноземные мужики в солдатских мундирах»? Ему интереснее и пока важнее то, что сделала война с ним, конкретным человеком, пусть и одним из многих в такой же ситуации. Пока его занимает то, как в привыкании к военному быстро преодолевается мирное: «Почти три месяца я на войне вместе с Лбовым, Петриченкой, со всеми этими туляками, рязанцами и полтавцами. Если я уцелею, и жизнь снова забросит меня в прежнюю, привычную обстановку, я не знаю, что я там стану делать. Дико как-то думать, что есть на свете места, где люди не лежат в окопах, где нет этой постоянной напряженности слуха, осязания, зрения, – примитивных чувств; где люди думают о чем-то другом, а не о шрапнели, о гаубицах, о маршах и переходах»[2].

Солдатский взгляд из окопов позволял сравнить, сопоставить реальное и воображаемое о войне, почувствовать фальшь и неискренность в современных ему публикациях о происходящем: «Когда недели две тому назад к нам попали вместе с посылками несколько старых газет, и мы набросились на них, то все, о чем там писали, казалось нам далеким-далеким, давно изжитым. Там описывались сражения, но это было не то, не так, – это была выдумка. И о солдате выдумали, будто он герой, а не простой и серый рядовой Лбов, который так же споро и ловко исполняет свое дело здесь, как дома пахал землю, и так же просто и обыденно умирает с мыслью о сапогах, о семи с полтиной»[3].

Рассказы и очерки Я. Окунева, с их стремлением говорить от имени рядового, на наш взгляд, запечатлели переход литературы от романтического, газетно-парадного восприятия к реалистическому изображению войны, постижению ее сути. Словно от имени всех русских солдат, забытых впоследствии, прозвучало обобщающее суждение о войне рядовых ее участников: «Мы

[1] *Окунев Я.* На передовых позициях. Боевые впечатления. Пг., 1915. С. 35.
[2] Там же. С. 37.
[3] Там же.

только солдаты, нам недоступны обобщения и схемы, а видим и понимаем только то, что близко и непосредственно касается нас. Велят идти в атаку, – мы знаем, что атака такое дело, в котором от нас требуется либо умереть, либо выбить неприятеля из его позиции; атакует неприятель нас – что нельзя бежать перед его налетом, нельзя уступить ему ни пяди занятой нами земли. Прикажут залечь за прикрытие, мы лежим и отстреливаемся дни и недели; пусть дождь, пусть огненный ливень снарядов: пока не скажут уйти, мы не уйдем, потому что мы солдаты.

И если бы кто-нибудь сказал, что то что мы делаем, эпопея, великая, глубокая и трагическая, и что пишет ее никто иной, как пензенский мужик Пахомов в серой шинели, в фуражке блином, со свалявшейся в войлок бородою, – разве здесь, у нас, кто-нибудь поверил бы этому?»[1].

Следующий шаг в *самовыражении* солдата был осуществлен в произведении Софьи Федорченко «Народ на войне» (1917). Фрагменты будущей книги начали публиковаться в журнале «Северные записки» (1917) под названием «Что я слышала». Ее автор в годы войны долгое время была сестрой милосердия, впоследствии стала профессиональным писателем. «Книга воспроизводила в форме коротких, лаконичных записей, занимающих обычно всего несколько строк, разговоры и рассказы солдат, их размышления и думы о жизни, о войне и мире, о себе и других, о своих и врагах. Некоторые из записей представляли собой в предельно сжатом виде целые новеллы»[2]. Высказывания непосредственных участников войны стали своеобразным синтезом, *обобщенно-личным восприятием войны*.

В книге «Народ на войне» выражено понимание солдатом:

– *обесчеловечивания* на войне: «На его глазах братишку австрийцы убили. Сердце в нем кровью засохло… Как зверь стал… Целый день сидит выжидает. Чтоб австриец нос показал, – сейчас стрелять. И без промаху. Обед ему принесут, так денщика

[1] *Окунев Я.* Кровавая страда // На передовых позициях. Боевые впечатления. Пг., 1915. С. 49.

[2] *Трифонов Н. А.* Несправедливо забытая книга // *Федорченко С.* Народ на войне. М., 1990. С. 5.

с ружьем ставит. Чтобы и минутки врагу милости не было… И до солдат облютел…»;

– *пагубного воздействия* войны на человека, *на его здоровье*: «Что здесь плохо – многие из нашего брата, нижнего чина, сон теряют. Только глаза заведешь. Ровно лавку из-под тебя выдернут, летишь куда-то. Так в ночь-то раз десять кричишь да прокидываешься. Разве ж такой сон в отдых? – мука одна. Это от войны поделалось. С испугов разных…»;

– *значения* именно этой, *мировой* войны *для русского мужика-солдата*: «Война, война! Пришла ты для кого и по чаянью, а для кого и нечаянно. Неготовыми застала. Ни души, ни тела не пристроили, а просто, на посмех всем странам, погнали силу сермяжью, а разъяснить – не разъяснили. Жили, мол, плохо, не баловались, так и помереть могут не за-для ча. На немца-то – да с соломинкой!»[1].

Можно предположить, что масштабность событий повлияла на то, что при обращении к солдату в центре внимания русских литераторов оказалось не единичное, индивидуальное «я», а общее, коллективное «мы». Появление в конце войны «Солдатских сказок» у таких писателей, как А. Толстой, И. Шмелев, С. Черный, на наш взгляд, выразили стремление «дать слово» русскому солдату. Но уже в годы мировой войны от имени шестнадцати миллионов русских солдат в книге С. Федорченко «Народ на войне» было сказано немало по-народному мудрых и горьковато-соленых истин и о войне, и о себе, и о немце.

Было сказано о том, что в этой войне столкнулись наша безалаберность и немецкая подготовленность, что дух, отвага – это хорошо, но расчет, техника в нынешней войне все-таки лучше. Солдат успел сказать, как это *страшно – война*: «Загудело грому страшнее, обвалилась на нас земля… Сразу-то ничего не понять, дух пропал… а как пришел в разум, смерти тяжче – живой в могиле… Песок во рту, в носу, дышать нечем… опять обеспамятел… откопали вот, весь поломан, и чуб сизый…». Думал солдат и о том, как жить будет после войны: «Я уж домой не хочу вернуться, чего я там не видал. Здесь землю куплю

[1] *Федорченко С.* Народ на войне. М., 1990. С. 31, 29, 72.

и с жителями буду хорошо обращаться, чтобы кровь забыли. Нашей-то крови тоже немало пролито… Земля от крови парная, хорошо родить будет… Войну люди скоро забудут»[1].

Солдатские размышления такого рода и есть, на наш взгляд, суть начавшегося самоопределения нации во время войны.

Художественно достоверные рассказы и очерки военного времени передали психологические особенности перехода мирного человека в другое состояние, например, человека уходящего на войну. Если в мирное время уход в армию для крестьянина означал, что он становился человеком, несущим «государеву службу». Это был целый ритуал, – пишет современный исследователь. Воинский долг психологически приближал его к власти; следовало уважать самый процесс перехода его в это возвышающее качество. Призывник долго и демонстративно «гулял» на глазах у «понимающей» общины[2]. Иначе выглядело дело при проводах на войну: «Русский солдат, уходя на войну, прощается, – говорится в книге очерков В. Муйжеля «С железом в руках, с крестом в сердце» (1915). – И он, и все окружающие определенно уверены в том, что раз война – значит, смерть. Для того и война, чтобы людей убивали. Я был свидетелем проводов запасного. Когда все уже было кончено, когда осталось только занести ногу на колесо и прыгнуть в телегу, крестьянин обошел сзади ее, стал среди улицы и истово, обдуманно отвесил четыре поясных поклона на четыре стороны. Потом встряхнул волосами, оглядел светлое, яркое, летнее небо и сказал:

– Прощай, белый свет!

И, махнув рукой, полез в телегу.

Такой солдат идет на войну с тем, чтобы умереть…»[3].

Совершенно очевидно, что это не рядовое явление, очередной набор рекрутов, связанный с временной потерей кормильца, работника. Тут идет речь о проводах на войну, на возможную гибель. Здесь истоки драматизма в отечественной поэзии, пер-

[1] *Федорченко С.* Народ на войне. М.: Сов. писатель, 1990. С. 57, 78.

[2] *Булдаков В. П.* Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 27.

[3] *Муйжель В.* С железом в руках, с крестом в сердце. Пг., 1915. С. 149.

вой откликнувшейся на войну: «Петроградское небо мутилось дождем» А. Блока, «По селу тропинкой кривенькой» С. Есенина, «Прощай, родимая сторонка» С. Клычкова, «Луговые потемки, омежки, снега…» Н. Клюева, «Белое солнце и низкие, низкие тучи…» М. Цветаевой и др.) Проза и поэзия военных лет запечатлела взвинченную веселость и залихватское: «К Рождеству управимся!»; разухабистые песни под тальянку, скрывающие страх и растерянность; образок, поправляемый рукой рекрута.

Русская литература военных лет передала состояние не только человека, которого могли убить, но человека, который *смог убить*. Каким бы неизбежным на войне это не было, убийство себе подобного не проходило бесследно. Сошлемся еще раз на книгу С. Федорченко «Народ на войне», где русский солдат высказался о том, что сделала война с ним: «Я такой глупой был, что спать ложился, а руки на груди крестом складывал… На случай, что во сне преставлюсь. А теперь ни бога, ни черта не боюсь… Как всадил с рукою штык в брюхо – словно сняло с меня что-то…»[1]. Этот не зарастающий душевный шрам в человеке, убившего себе подобного, характерен для героев Б. Тимофеева, А. Толстого, И. Шмелева и др. Поэтому литературу военных лет о русском солдате можно назвать повествованием об *общечеловеческом* в нем. Она создала впечатление, что в народном сознании хороший воин – хорошо убивающий других (?) – это все-таки не стоящее должного уважения понятие, что-то есть в этом не Божеское… Потому и говорится скороговоркой о воинском, о наградах за человекоубийства. В упоминавшемся уже рассказе И. Шмелева «Мирон и Даша» о том, что герой очерка Мирон награжден, читатель узнает не сразу: «На успеньев день в Крестах было освящение земского лазарета. Приехали с округи и управы. Был на торжестве и Мирон с Дашей, надел боевую фуражку и повесил георгиевскую медальку. После молебна комиссия осмотрела койки и одобрила чистоту работы – делал Мирон на совесть». А перед этим с нескрываемым любованием И. Шмелев говорит об избе Мирона: «У него

[1] *Федорченко С.* Народ на войне. М.: Сов. писатель, 1990. С. 71.

изба, как игрушка, новенькая, в чудесной, затейливой резьбе <…> По бокам скворечники, тоже точеные, а на широкой резьбе ворот, на тычке, жестяной петушок-вертушка. Самая нарядная стройка в селе, с занавесочками из тюля, с фуксиями и геранями, с резными коньками на облицовке. Обделывал он ее любовно»[1].

В романе Б. Тимофеева «Чаша скорбная» (1918) показано мужество русских солдат. Весьма впечатляющим выглядит последний бой разведчиков во главе с младшим унтер-офицером Арефьевым, попавших в окружение:

«– Не сдавайся живьем! – гаркнул Арефьев и первый выбросился из окопа.

Плотной, как полевой камень, серой глыбой стояли семеро. Расставив широко ноги, как медведь на задних лапах, гнал нижегородец пулю за пулей. Острым взглядом ощупывал бегущих длиннобородый и выискивал место. Куда бы разить повернее. Не отставали и остальные. И все чаще и чаще падали враги. Были они совсем близко, запыхавшись тяжело дышали.

– Ура! – крикнул Арефьев, но вдруг почувствовал, как что-то рвануло ему живот и теплым, ширящимся пятном начала согреваться рубаха. Он упал, поджимая к животу колени. Как загнанный зверь, защищался нижегородец. Схвативши винтовку за штык, он крушил наступавших прикладом. Длиннобородый выбил у рослого немца винтовку, но хрустнула и своя. Тогда они вцепились друг в друга. Рухнули в снег и катались, старясь добраться до горла. В нижегородца воткнулось несколько штыков. Подпертый со всех сторон, стоял он с выкатившимися глазами и порывисто хрипел. Арефьев же, похудевший за этот миг, лежал в стороне. Слабая улыбка ползла по белым губам. И казалось ему, будто бегут из лесу свои на подмогу, а он радостно и громко:

– Сюда, братцы, да братцы же… – манит и машет им рукой»[2].

Но не менее яркой и запоминающейся является сцена, когда вчерашние мужики, плотники, мастеровые с охотой, споро делают привычную мирную работу: «В ясные, солнечные дни ру-

[1] *Шмелев И.* Мирон и Даша // Северные записки. 1915. Ноябрь-декабрь. С. 8.

[2] *Тимофеев Б.* Чаша скорбная. М., 1918. С. 71.

били дрова в лесу. Звонко звучали топоры, серебряный сухой дождь падал с деревьев. Вдали от начальства испытывали солдаты ребячьи радости: покрикивали громко и весело, находя отдых в работе. <…> Грело солнце. Виднелся главный хребет с острой вершиной, весь день причудливо менявшей окраску. Изредка бухал вдали орудийный выстрел, но был он похож на летний гром, мягкий и не сердитый»[1]. И все чаще ощущается никчемность, бесполезность военного дела – рытья окопов, строительства укреплений, маскировочных сооружений. И все чаще звучат вопросы: «За что?», «Кому она нужна эта война?» «Какой от нее прок?».

Место человека с ружьем в Первой мировой войне емко и выразительно представлено В. Ропшиным [Савинковым] в финале его книги «Из действующей армии. (Лето 1917)» (1918): «С холма простым глазом был ясно виден соседний, источенный окопами холм, были видны колючие заграждения, были видны те сорок шагов нескошенной, пестреющей полевыми цветами, травы, которую нужно, необходимо перебежать, чтобы под огнем пулеметов продвинуться на сорок шагов вперед. А внизу, под холмом, была не долина, а решето. Вся земля была истыкана воронками от снарядов – больших, малых и средних. Сверху было страшно смотреть. Кто надругался над кормилицей – над землей? Кто изранил, изрешетил ее сталью? Кто посмел, кто решился ее осквернить? И когда я смотрел, кто-то тронул меня за рукав:

– Хлебов-то сколько побили!..

Это сказал хлебороб-крестьянин, одетый в солдатскую форму. И сказав, он чуть не заплакал. Он жалеет хлеба. Пожалеет ли он человека?»[2].

На наш взгляд, этот эпизод мог бы стать одним из символов Первой мировой войны в русской литературе 1914–1918 годов: изуродованная человеком земля и воин-хлебороб, впереди у которого Гражданская война…

---

[1] *Тимофеев Б.* Чаша скорбная. М., 1918. С. 59-60.

[2] *Ропшин В. [Савинков Б. В.]*. Из действующей армии. (Лето 1917). М., 1918. С. 214.

# ГЛАВА 2
# КАТАБАСИС КАК САТИРИЧЕСКИЙ МОТИВ В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»: ОБРАЗ ПРОФЕССОРА ПЕРСИКОВА В СВЕТЕ АНТИЧНОЙ, ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЦЕРЕМОНИАЛЬНОЙ МАГИИ

***В. В. Колчанов***

Как сон, пройдут дела и помыслы людей,
Забудется герой, истлеет мавзолей,
И вместе в общий прах сольются.
*Н. Минский (1887)*

Среди сюжетов мировой художественной литературы и эпического фольклора существует мифологема о спуске в подземное пространство или на дно морское. Практически всегда для героев такой спуск преследовал одну из трех целей: заполучить спрятанный там дар богов – средство, дарующее мудрость, богатство, красоту и бессмертие, приобрести знания о тайнах вселенной или вызволить из смертельного плена своего горячо любимого родственника. Назывался он катабасис (греч. «κατάβασις – спуск в ад»). Катабасис осуществляли герои Античности и Средневековья, герои Ренессанса и Нового времени. Использовался он и используется до сих пор в литературе модернизма и постмодернизма[1].

Широкое распространение термин «катабасис» получил в последние века Римской империи и в ранней Византии. Но понимание его было разным и даже противоположным. В культуре позднего Рима катабасис входил на правах составной части в магический обряд, совершаемый во имя обожествления жрецов и императоров. Он реконструировал основы египетской религии, в которой много места уделялось первой стадии трансформации личности и в которой бог-защитник и повелитель

[1] См., напр., интересную статью О. Ронена о катабасисе у акмеистов: *Ронен О.* Катабасис // Звезда. 2010. № 7. С. 222–230.

стихий «ночное солнце» Осирис (как и выполняющие позже некоторые его функции греческие Персефона, Орфей или Дионис-Загрей) пребывал в аду. Чтобы запустить трансформацию, теургу (магу-неоплатонику) требовались место (портал), атрибуты (знаки), аксессуары (дополнительные предметы); чтобы в дальнейшем управлять процессом, нужны были мифологические персоны (стражи порогов и проводники), вызванные путем заклинаний из преисподней и хорошо знакомые с дорогой обратно. Византия получила это теургическое наследие Рима, разрушила его и из обломков сформировала новое религиозное мирочувствование[1]. Катабасис в христианстве стал не стадией слияния сознания и стремлений теурга с волей подземных богов, а превратился в общение с демонами, в трудный путь преград и препон, «мытарств», чинимых душе демонами, лабиринтов, тупиков и таможен, устраиваемых «ангелами экстаза», «восхищение души»[2].

Безусловно, литературные произведения древности существенно отличались от теургии, они подчинялись художественному замыслу писателя и композиции, а не правилам и последовательности магических церемоний жрецов-философов. В них присутствовали собственная фантазия, социально-политический подтекст, воспитательная идея. Само содержание и характер литературных произведений были адресованы не только касте жрецов и императоров, но и простым гражданам. В произведениях, в которых катабасис имел огромное значение («Одиссея» Гомера, «Лягушки» Аристофана, «Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Апулея, «Деяния Диониса» Нонна Панополитанского, «Житие Василия Нового» Григория, «Божественная комедия»

[1] *Доддс Э. Р.* Язычник и христианин в смутное время. Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина. СПб.: Издательский Центр «Гуманитарная академия», 2003; *Петров А. В.* Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб.: Издательство РХГИ; Издательский Дом СПбГУ, 2003.

[2] *Флоренский П.* «Человек умирает только раз в жизни…» // Тибетская книга мертвых. СПб.: Амфора, 1999. С. 166–167.

Данте), имелись авантюрно-приключенческая фабула, сказочный сюжет и чаемая очистительная развязка.

Термином «катабасис» мы и воспользуемся, чтобы описать происходящее в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца». Тем более, что теургия вновь громко заявила о себе на закате еще одной империи – «III Рима». Появились новые философы, политические деятели и «поэты-жрецы», перенесшие теургию в сферу звука, слова, социума и власти. Ведущие философы (Вл. Соловьев и Вяч. Иванов), композиторы и художники (Н. Скрябин и М. Чурлёнис), поэты (А. Блок и А. Белый), большевики-богостроители (А. Луначарский и А. Богданов), мощное сектантское движение в народе (хлыстовство и скопчество) – восприняли теургию как выход за пределы социума, как воссоединение «падшего Адама» с волей Абсолюта и переделку человечества согласно аскетической морали и жажде идеала. Жизнь попытались изменить средствами искусства, а для этого требовался не просто театр-храм, а пространство городской площади.

В рамках темы не будем забывать и тот немаловажный факт, что после катабасиса социального – революции и Гражданской войны – художественно-философский мотив от «символистов» и «богостроителей» перешел к постмодернистам. На катабасисе строились многочисленные литературные творения 1920-х годов и конца XX века: «Мы» Е. И. Замятина, «Чевенгур» А. П. Платонова, сказки Е. Л. Шварца, «Чапаев и Пустота» В. О. Пелевина, «Голубое сало» В. Г. Сорокина и другие. Будучи постмодернистскими произведениями и одновременно социально-политической сатирой, они, безусловно, не отражали явлений серьезного религиозного характера и не стремились к поддерживанию мифа, задачи их были совершенно обратные – средствами мифа разрушить миф, демифологизировать сложившиеся представления об идеальном политике, народном вожде или государстве, не обожествлять, а титанизировать их, сбросить с высоты небесной или пьедестала земного в подземные чертоги. В сатирическом плане высмеять, спародировать. Для этого требовалась игра в религиозные «осколки», во фраг-

менты «тайного знания», в аллюзии на различные магические практики. В этом ключе шло обыгрывание и общей для вышеназванных произведений части – катабасиса.

В мифопоэтическом универсуме булгаковской повести можно выделить, по крайней мере, трех основных носителей катабасиса: античную, европейскую и русскую церемониальные магии. Дифференциации они поддаются нелегко, зачастую проникают друг в друга, но между тем создают ту неповторимую притягательность, блеск и флёр, которые зачаровывают читателя и подвигают его к ироническому восприятию действительности. Мы попытаемся выделить эти церемониалы параллельно тому, как будем рассматривать элементы катабасиса.

В качестве портала, мистериума, входа в мифическое пространство Булгаков избрал универсальное средство – распятие: оно служит и порталом, и атрибутом, и аксессуаром. В композиционном плане повести ему отводится роль художественного обрамления, завязки и развязки действия, в пародийном – может пониматься как аллюзия на христианское распятие:

«Персиков живо сполз с табурета, бросил кремальеру на полдороге и, медленно вертя в руках папиросу, прошел в кабинет ассистента. Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп»;

«Искаженные лица, разорванные платья запрыгали в коридорах, и кто-то выстрелил. Замелькали палки. Персиков немного отступил назад, прикрыл дверь, ведущую в кабинет, где в ужасе на полу на коленях стояла Марья Степановна, распростер руки, как распятый…».

Между тем, христианская аллюзия далеко уступает той, которая указывает на античность. Зооморфная форма, как мы видим в первом отрывке, относится к векам более ранним, чем христианство. В такие времена, то есть времена языческие, распинаемый бог, покидая землю, уходил в подземные, хтонические пласты и превращал жертвенный акт в смену границ своего нуминозного влияния.

Жертвенный акт становился мистерией, религиозным обрядом и празднеством в честь бога преисподних порогов, а местом, где проводился обряд, служил водный подпочвенный слой, то есть граница суши и воды – зона подтопления земли рекой, озером или болотом. Мистерии, посвященные изменениям прав и статуса богов, доносятся до нас известными языческими мифами об умирающих и воскресающих богах растительного и животного происхождения: египетским мифом об Осирисе, разрубленном в дельте Нила, греческим мифом о Дионисе, растерзанном титанами в болотах, фригийским мифом о Сабазии и другими. Все эти персоны – подземные, «языческие христы»[1], принявшие на себя функцию инициаторов в загробный мир, вожатых, посвящающих душу в тайны рождения и смерти.

Подобным образом сконструировано и распятие Персикова. В рамках церемониальной процедуры главный герой – это активный демиург и радикальный трикстер, запустивший ошибку в божественную систему, устоявшийся миропорядок, вступивший в контакт с темным хтоническим миром. Поэтому закономерным является то, что жертвы дохристианских мистерий – распятые подземные боги, впустившие когда-то ошибку в мир, оказываются сродни новой жертве – в роли распинаемого бога выступает такой же безумный демиург, «чудак зоолог», а участниками варварской церемонии распятия – советская столица, народ, страна, государство.

Катабасис включает и образ «Морозного бога на машине», сценического Deus ex machine древних греков. Как в античной драме, этот бог вмешивается в церемонию черной, подземной, вредоносной магии, не допускает анабасиса демиурга, следовательно, церемония прерывается, и прежнее состояние мира восстанавливается.

К числу аллюзий на катабасис, относящихся к разряду теургии античности, принадлежат и другие художественные детали. Имя Панкрата, нового сторожа зоологического института, намекает на греческого бога и стража леса Пана, – оно образовано

[1] *Робертсон Дж.* Первоначальное христианство. М.: Изд-во «Атеист», 1930. С. 62–70.

путем соединения двух греческих слов Пан («др.-греч. Πάν – бог пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы») + крат («κράτος – власть, правление, господство»); на главный магический аксессуар бога Пана – цевница (свирель) – намекает в повести флейта А. С. Рокка. Именно на такой волшебной флейте магический манипулятор вызывает из хтонических подземелий анаконду, напоминающую первого стража порога из «Египетской книги мертвых» – змея Апепу. Для заклинаний подбираются и соответствующие мелодии: на первую, «хрупкую трель» птички и «голос страстной Полины» из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» змея приманивается (привораживается), на вторую мелодию – вальс из оперы «Евгений Онегин» – отманивается (отвораживается), или, иными словами, останавливается и перепрограммируется. Поэтому маг остается нетронутым, а глаза змеи «загораются непримиримой ненавистью» ко всему земному, и в первую очередь к земной Афродите – идущей купаться «необыкновенной толщины» «мечтательной» «мадам» Мане, сошедшей с земного Олимпа – с дворца графов Шереметевых. Кстати сказать, и движение Мани по направлению к пруду и «купаленке» напоминает о богине. Как пишет энциклопедия «Мифы народов мира», «народная этимология ее имени «пенорожденная» (от греч. 'αφρός, «пена») и одно из ее прозвищ – Анадиомена – «появившаяся на поверхности моря»[1]. Об изначальном влечении богини – манере глядеться в зеркало и любоваться своей красотой – свидетельствует метафора в купальной сцене «гладь пруда».

К местам обитания греческого бога Пана относится практически все пространство зоологического института с его лесными обитателями: «кроликами, лисицами, волками, рыбами» и «ужами». Но маркирует оно не только одного Пана и совокупность леса. Залы-террариумы концентрируют мысль читателя вокруг того страшного места в лесу, где производится ночной ведьмовской обряд и где начинался греческий катабасис – территория болота. На лесное болото, сырой почвенный, эпихтонический слой указывают все объекты пристального профессор-

[1] Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 132.

ского интереса: Суринамская жаба, лягушки, различные отряды «голых гадов» и калоши.

В земледельческой религии Афин пересекалось такое место обитания бога Пана со священной территорией Диониса Лимнейского (Болотного). Здесь располагался его храм, здесь, в окружении сатиров, повторяли его распятие безумные и опьяневшие жрицы менады, отсюда бог вина и священного безумия спускался к Аиду, преодолевая многочисленные пороги и выполняя функцию психопомпа (проводника). Являясь одновременно «богом театра», обладая актерским способностями, он и стражей порогов обманывал театральным способом – путем переодевания. Например, в комедии греческого драматурга Аристофана «Лягушки», пройдя веселый и стройный хор лягушек-мистов, бог вступал во владения Плутона и озоровал перед его слугой – переодевался то в одежду Геракла, то в одежду собственного слуги.

Поэтому не иначе как в Диониса Лемнейского превращается Персиков в следующем отрывке:

«На старом автомобиле с Пречистенки выехали трое. Двое пьяных и на коленях у них ярко раскрашенная женщина в шелковых шароварах по моде 28-го года.

– Эх, папаша! – крикнула она низким сиповатым голосом. – Что ж ты другую-то калошу пропил!

– Видно, в Альказаре набрался старичок, – завыл левый пьяненький, правый высунулся из автомобиля и прокричал:

– Отец, что, ночная на Волхонке открыта? Мы туда!

Профессор строго посмотрел на них поверх очков, выронил изо рта папиросу и тотчас забыл об их существовании. На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце».

Здесь особо следует подчеркнуть, что дионисийская церемония произошла, и произошла самым благополучным, театральным способом. В отрывке выделяются последние, запоздалые участники пьяной процессии – менада, окруженная сатирами (наглая, развязная женщина с «низким сиповатым голосом» и двумя пьяными молодыми людьми); ночное время действия,

заканчивающееся рассветом и восходом солнца, виноградный венок Диониса («шлем Христа»), безумие Диониса (беспамятство Персикова), опьянение Диониса («калошу пропил»), момент переодевания Диониса (Персиков с одной калошей в руке), воскурения в честь Диониса (выроненная папироса), психопомпные способности Диониса (направление пьяной компании в «ночную на Волхонке») и место действия – дорога с болотной поляны («Пречистенского бульвара») в чащу леса («завыл левый пьяненький», отправление в ресторан на Волхонке (читай: к волкам, к растерзанию, к волчьему пиршеству, на Волконку)).

Тем не менее, следует заметить, заканчивается повесть уже не игровой, театральной, дионисийской церемонией, а самой настоящей дикой, кровавой оргией, первобытным распятием-растерзанием. Не только бог-демиург, но и бог-страж подвергаются чудовищной телесной трансформации. Даже Марья Степановна, верная прислужница Персикова, повторив первоначальный цикл дионисийских менад, завершает его посреди неандертальской расправы, знаменующей спуск в Тартар, к титанам, к сыновьям древнего, как первобытная материя, античного Хаоса:

«Но Панкрат никого уже не мог выгнать. Панкрат с разбитой головой, истоптанный и рваный в клочья, лежал недвижимо в вестибюле, и новые и новые толпы рвались мимо него, не обращая внимания на стрельбу милиции с улицы.

Низкий человек, на обезьяньих кривых ногах, в разорванном пиджаке, в разорванной манишке, сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову. Персиков качнулся, стал падать на бок, и последним его словом было:

– Панкрат… Панкрат…

Ни в чем не повинную Марью Степановну убили и растерзали в кабинете, камеру, где потух луч, разнесли в клочья, в клочья разнесли террарии, перебив и истоптав обезумевших лягушек, раздробили стеклянные столы, раздробили рефлекторы, а через час институт пылал, возле него валялись трупы, оцепленные шеренгою вооруженных электрическими револьве-

рами, и пожарные автомобили, насасывая воду из кранов, лили струи во все окна, из которых, гудя, длинно выбивалось пламя».

За античным текстом в структуре повести сквозит не менее интересный и не менее обширный теургический пласт – текст европейской магии и оккультизма: современная эзотерическая наука нумерология, северные мистерии и руны, алхимическое чернокнижие.

Нумерология прочитывается в самом начале повести и связана с прототипом Владимира Ипатьевича Персикова и его биографией. Было давно замечено, что прототипом «ученого чудака» является вождь революции и первый руководитель социалистического государства В. И. Ленин[1], и к найденным штрихам можно добавить следующие. В историческом плане отчество Ипатьевич относит нас к подвалу хорошо известного дома инженера Ипатьева, где, по некоторым представлениям, по приказу Ленина была расстреляна царская семья, а в нумерологическом ключе писатель педалирует мысль о слиянии образа профессора Персикова с Лениным через номера трамваев 16, 22, 48, 53, «с гулом и скрежетом скатывающихся с Герцена к Моховой» – то есть по спуску, вниз, к зоологическому институту, к лесному почвенному слою, покрытому мхом. Номера трамваев повторяют подвижные, нумерологические сигнатуры (личные, судьбоносные вехи, как они называются в магии) в жизни Ильича. Номер 16 обозначает возраст Ульянова-гимназиста в момент вынесения судом (16-20 апреля 1887 года) смертного приговора старшему брату Александру, родовой стресс, психическую травму, вызвавшую после казни решение «идти другим путем». Номер 22 символизирует возраст вступления в социал-демократическую партию: в автобиографиях Ленин неоднократно указывал, что «в партии с 1893 года»[2]. Номер 48 знаменует возраст получения тяжелого ранения отравленной пулей, и номер 53 – возраст смерти.

---

[1] *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2005. С. 606–618; *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. С. 12, 30, 43 и др.

[2] URL: http://www. epochtimes. ru/content/view/2603/34/.

Следом за нумерологией в тексте повести можно увидеть элементы северной традиции. Они по-своему преображают знаменитую черту ленинского портрета: привычку щурить правый глаз в минуту наибольшего внимания. Персиков «щурит глазки» как существо ночного, подземного мира, а правый, «гениальный глаз», увидевший в окуляре «цветной завиток, похожий на женский локон», способен отнести наше внимание к источнику порчи, – к подземному миру Хёль и к хозяйке самой глубинной области рунических подземелий – мертвой вёльве. В результате ее посвящения спустившийся в этот северный тартар бог Один терял свой правый глаз, обретя мудрость, знания, способность странствовать сквозь время и пространство и преображать мир.

Как и преображение, северные церемонии включают рождение нового мира. На магическую работу Ленина-Персикова по рождению нового мира намекает «перевранная» газетой фамилия Персикова «Певсиков». И вот почему. «16 апреля… вечером» (а с этой даты начинается действие в повести) Ленин, как известно, из Швейцарии через Германию и Финляндию в пломбированном вагоне с группой революционеров прибыл в Петроград на Финляндский вокзал. Если привлечь в качестве аллюзии к данному факту карело-финский эпос, то фамилия Певсиков, произошедшая от слова «певец», и Финляндский вокзал намекнут на еще один топос северных мистерий – начальную, отправную карело-финскую руну, в которой старый и мудрый теург-певец Вяйнямейнен своим чарующим пением создает мир из яйца, снесенного на его колене уткой. Утку также можно заметить в тексте произведения, правда, предстает она тоже в пародийном ключе – превращается в самую настоящую газетную пропагандистскую утку. 17 апреля (то есть на следующее утро, если следовать логике «Роковых яиц») Ленин, как известно, на собрании большевиков произнес знаменитые Апрельские тезисы, а спустя 3 дня – 20 апреля – опубликовал их в газете «Правда»: (в повести этот срок и сама газета отражаются в аллюзии «в течение трех вечеров на скорую руку написав брошюру: «Об изменениях печени у кур при чуме»).

Некоторые предметы в институте Персикова выглядят как аксессуары северной традиции в черной магии. Они усиливают гибельность обрядового места действия: вертепа, болота, темного непроходимого леса. Поэтому следует сказать о них по отдельности. Во-первых, это черные шторы, опускаемые Персиковым в периоды опытных сеансов, – в магии они служат драпировками, за которыми прячутся спиритические феномены. Во-вторых, зеркала камеры. Они создают симпатический эффект: снимают барьер между миром живых и миром мертвых, служат проводниками, наделяют сверхспособностями, парализуют волю и наводят на душу первобытные оцепенение и страх. В-третьих, чужие волосы, выраженные в такой детали, как «цветной завиток, похожий на женский волос». В магии волосы, тем более длинные женские, парализуют разум, крадут душу и наносят смертельную порчу. «Душа находится в волосах», – говорили древние и принимали постриг, женщин заставляли прятать волосы под платок. В процедурах черной магии волосы сжигали и подмешивали в пищу, хоронили в кладбищенскую землю или делали из них амулет. Волосы оказывались опасными и в алхимии: в бесполой, бездетной, полузатворнической жизни средневековых магов-чернокнижников, оперирующих с миром подземных и подводных гадов, женский волос сигнализировал настоящий «огнь адов» – шабаш, – любовь и притязания женских обитателей северного инферно – русалок и валькирий.

Последние существа нам кажутся весьма активными, если принять во внимание то обстоятельство, что касаются они не только чудесного открытия, увиденного сквозь призму «женского волоса», но и событий интимных в жизни Персикова как мага и чернокнижника. Они появляются уже в 5-й главе «Куриная история». В начале главы описывается куриная порча, распространяющаяся из женской «трудовой куроводной артели», далее, перед сном, происходит телефонный разговор с «женским голосом, предложившим профессору, если он желает жениться на вдове интересной и пылкой, квартиру в семь комнат», – возможный намек на славянский фольклорный образ «семи тряса-

вицы»[1] – сестер-лихорадок, а в заключении уже практически открыто указывается на инфернальную область женской северной магии. Из «радиоприемника у директора суконного треста, принявшего вагнеровский концерт в Большом театре», прилетают «вопли Валькирий» и, как свидетельствует либретто оперы, эти существа вполне вписываются в пространственный и временной континуум текста. Если, по мифу, валькирии обитали в горных чертогах, то в повести, уже в шутку, находятся там же – «летят» с «верхнего этажа»; если в мифе они служат «предвестницами смерти», то и здесь предрекают скорую смерть герою. Есть и другие причины появления «воплей Валькирий». Они, можно так выразиться, с одной стороны, завершают неприятности от непрошенных за день гостей, с другой – довершают накопившееся за жизнь раздражение против женского пола: целых пятнадцать лет проходит с того момента, как жена профессора «сбегает от него с тенором оперы Зимина» и «поступает» «в оперетку». Заметим мимоходом, что и известие о смерти жены за границей приходит в знаменательный день – день начала народной гибели, народного бедствия, вражеского нашествия – согласования с Рокком деталей операции по выведению цыплят из яиц. Безусловно, эта и подобные аллюзии являются глубокой иронией писателя, но в то же время они свидетельствуют о полной свободе и широте творчества, непонятной для непосвященного демоса, для массового читателя, для страны, предназначенной к новой участи – где «кухарку каждую выучат управлять государством»[2] и где голоса советского радио («суконного комбината») станут аналогией «голосов» в магии, «зовом», услышав который, человек становится одержимым, идет на зов смерти, и никто не в состоянии удержать его.

Еще большим сарказмом веет там, где зеркало северной традиции отражает внешность прототипа Персикова. Она напоминает внешность злого подземного карлика-нибелунга Альбе-

[1] *Зеленин Д. К.* Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 228–233.

[2] *Маяковский В. В.* Владимир Ильич Ленин // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. М.: Госиздат, 1957. С. 285.

риха, одного из центральных персонажей оперы-тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» («пролог» «Золото Рейна», оперы «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), куда входила опера «Валькирия». Собственно, и завязка «Кольца нибелунга», и его идея целиком были связаны с Альберихом, укравшим у русалок спрятанное на дне Рейна «проклятое золото». Вся история постройки Валгаллы начиналась из-за золота Альбериха. Таким золотом в раме мифа о России становилось золото, отпущенное немецким руководством на революцию, а роль маленького нибелунга Альбериха (аналогичного «земному духу» Гете или «маленькому лысому человеку» «церемониальной магии»[1]) ложилась, таким образом, на Ленина, имеющего в жизни небольшой человеческий рост. К портрету Альбериха с проекцией на портрет Ленина относится и любимая Персиковым Суринамская жаба, – она отражает способность гнома в «Золоте Рейна» скрываться от опасности, превращаясь в жабу.

К северной традиции можно отнести знаменитую немецкую фамилию Вагнер. Она мерцает не только сквозь авторство «Кольца нибелунга», но и через героя мистерии И. Гете «Фауст». И здесь в сферу европейской магии и оккультизма попадает ее чернокнижие, называемое в Средневековье алхимией. Главные герои драмы – друзья-чернокнижники Фауст и Вагнер – являются, в сущности, прообразами Персикова. Фауст открывает красный луч и проводит с ним эксперимент, Вагнер создает, по сути, первый в мире искусственный интеллект и смертоносное оружие – «в образе людском огонь». Стоило бы сказать о каждом изобретении подробнее, так как они имеют много общих деталей и вкупе составляют оккультный замысел «Роковых яиц».

Общие детали имеются в первом действии драмы «Фауст» под названием «Ночь» и в главе 3 «Персиков поймал» «Роковых яиц». В драме врач-алхимик, вызывая ужасного демона церемониальной магии, использует в качестве портала потолок, в каче-

[1] *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцеровской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех стран. СПБ.: СПИКС, 1994. С. 364.

стве магической силы красный луч и в качестве психического состояния – свою отчаянную готовность к самоотравлению. В повести фактически происходит то же самое. Персиков в окуляр микроскопа ловит с потолка от электрического шара красный луч и «отравляется сотой папиросой».

Сходен и хронотоп завязок. В драме он разворачивается ночью в кабинете ученого накануне праздника Христовой Пасхи. События в повести также начинаются в кабинете ученого – профессора Персикова 16 апреля, то есть как раз накануне Светлого Христова Воскресенья (в 1928 году Пасха праздновалась 17 апреля).

Чтобы показать источник, с которого списана сцена научного открытия Персикова, свершившегося в «мудрую ученую ночь», сравним два фрагмента из драмы и повести:

«Фауст»:

*(С досадою перевертывает страницу и видит знак земного духа).*

Я больше этот знак люблю.
Мне дух земли родней, желанней.
Благодаря его влиянью
Я рвусь вперед, как во хмелю.
Тогда, ручаюсь головой,
Готов за всех отдать я душу
И твердо знаю, что не струшу
В свой час крушенья роковой.

Клубятся облака,
Луна зашла,
Потух огонь светильни.
Дым! *Красный луч скользит*
*Вкруг моего чела.*
*А с потолка,*
*Бросая в дрожь,*
*Пахнуло жутью замогильной!* (выделено мною. – В. К.)
Желанный дух, ты где-то здесь снуешь.
Явись! Явись!
Как сердце ноет!
С какою силою дыханье захватило!
Все помыслы мои с тобой слились!
Явись! Явись!

«Роковые яйца»:

«Когда профессор приблизил свой гениальный глаз к окуляру, он впервые в жизни обратил внимание на то, что в разноцветном завитке особенно ярко и жирно выделялся один луч. *Луч этот был ярко-красного цвета и из завитка выпадал, как маленькое острие, ну, скажем, с иголку*, что ли.

Просто уж такое несчастье, что на несколько секунд луч этот приковал наметанный взгляд виртуоза.

В нем, в луче, профессор разглядел то, что было тысячу раз значительнее и важнее самого луча, *непрочного дитяти***,** случайно родившегося при движении зеркала и объектива микроскопа. <…>

Газ тихонько шипел в горелке, опять по улице шаркало движение, и профессор, *отравленный сотой папиросою*, полузакрыв глаза, откинулся на спинку винтового кресла.

– Да, теперь все ясно. Их оживил луч. Это новый, не исследованный никем, никем не обнаруженный луч. Первое, что придется выяснить, это – получается ли он только от электричества или также и от солнца, – бормотал Персиков самому себе.

И в течение еще одной ночи это выяснилось. В три микроскопа Персиков поймал три луча, от солнца ничего не поймал и выразился так:

– Надо полагать, что в спектре солнца его нет… гм… ну, одним словом, надо полагать, что добыть его можно только от электрического света. – Он *любовно поглядел на матовый шар вверху*, вдохновенно подумал и пригласил к себе в кабинет Иванова. Он все ему рассказал и показал амеб.

Приват-доцент Иванов был поражен, совершенно раздавлен: как же такая простая вещь, как эта тоненькая стрела, не была замечена раньше, черт возьми!» (выделено мною. – В. К.).

---

[1] *Гете И. В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1976. С. 24.

Как можно убедиться при сопоставлении двух отрывков, все три художественные детали – красный луч около чела, объект под потолком и отравление героев совпадают, с единственной разницей, что булгаковские коннотации носят явно пародийный характер. Более того, Булгаков, как нам кажется, «испытывая страх влияния» великого предшественника, разворачивает свою «карту перечитывания»[1], если воспользоваться понятийным аппаратом американского литературоведа Х. Блума. Пародируя постреволюционную реальность путем отсылок к тексту первоисточника, он дополняет пространство фаустианы средневековыми представлениями. В мышлении его героя присутствует важная схоластическая аллюзия на предмет спора о строении мира и происхождении вещей. Профессорский «луч <…> из завитка выпадающий, как маленькое острие, ну, скажем, **с иголку**» (в другом месте: «шкап в 12 полок, уходивший в потолок и битком набитый книгами. Затем, конечно, камеры, в которых, как в аду, мерцал малиновый, разбухший в стеклах луч. И сам Персиков в полутьме у острой **иглы** луча»), выглядит далеко не фантастикой, если вставить его в раму средневековой философии. «Оживляющий» жестоких и кровожадных амеб, он отсылает к теме многочисленных богословских трактатов, не упомянутой Гете: «Сколько чертей может уместиться на кончике иглы». Не упомянутой, по всей вероятности, потому, что в эпоху Просвещения подобные темы игнорировали; недаром обличитель крепостничества в России А. Н. Радищев счел нужным свести подсчет чертей к перифразу: «сколько на игольном острии может уместиться душ»[2].

Через драму Гете просматривается и такое свойство ума адептов алхимии как приравнивание исходных и получаемых продуктов химической реакции к интимным отношениям между полами. Химический синтез, называющийся в «Фаусте» «связью

[1] *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания / пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998.

[2] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938. С. 261.

в браке»[1], отражает процесс так называемой «алхимической свадьбы» в Средневековье с участием «жениха», «невесты» и их родственников. Поэтому, вероятно, в вышеприведенном отрывке из 3 главы «Персиков поймал» красный луч назван «непрочным дитятей, случайно родившимся при движении зеркала и объектива микроскопа», а главой ранее Персиков заносит руку над лучом «с микроскопом» с характерным алхимическим жестом: «так, словно мать над дитятей». Последняя метафора еще более тесными узами связывает «Роковые яйца» с драмой Гете. «Дитятей» у немецкого поэта называется «лучистый гном» Гомункул, «папенькой» – получивший его в алхимической лаборатории «подручный» Фауста Вагнер.

Представитель нового поколения чертей, «в образе людском огонь» Гомункул, уничтожается в драме античным миром богов и философов методом растворения в водной стихии. В повести Булгакова новые черти, выведенные в лаборатории Персикова, также уничтожаются античным миром. Deus ex machine древних греков в русском варианте «Морозного бога на машине» разлагает «непрочные созданья гнилостных жарких тропических болот» по «лесам, полям, необозримым болотам». Иными словами, получается, что Булгаков хочет сказать: «лучистый» «дитятя» Персикова, изобретенный еще в лаборатории алхимиков и переселенный посредством «дворцов-совхозов» советскими доморощенными материалистами-философами в крестьянскую земляную стихию, способен натворить намного больше бед, чем искусственное чадо чернокнижника.

Но вернемся в зону лесного болота, с которой мы начали экскурс в мир колдовства и магии. В пространство «необходимого болотистого леса»[2] как точку отправления катабасиса,

---

[1] *Гете И. В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1976. С. 41.

[2] Ср. В письме к Андрею Белому от 6 июня 1911 года, в пору серьезного увлечения мистерией, Блок признавался: «…таков мой *путь* – что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе – «*трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и… – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего

можно было попасть и через русскую деревенскую магию; в ней существует свой портал, или врата мистериума. И открывает их все тот же зоологический сторож Панкрат, чтобы одновременно выступить в качестве Стража духовного порога, – объявить профессору о посетителях загробного мира. По всему миру, – от античной мифологии до шаманских мистерий, – таким стражем являлась собака. Поэтому поселен Панкрат в сакральном месте русской деревенской магии – в крестьянском дворе и хлеву. Во 2-й главе «Цветной завиток» Булгаков контаминирует не только начало Великой алхимической работы мага и чернокнижника Персикова, но и начало черной работы колдуна в скоплении скота, пробуждение демонов порчи в домашних животных:

«Приступил к важной и таинственной работе. Стеклянным колпаком накрыл микроскоп. На синеватом пламени горелки расплавил кусок сургуча и края колокола припечатал к столу, а на сургучных пятнах оттиснул свой большой палец. Газ потушил, вышел и дверь кабинета запер на английский замок.

Полусвет был в коридорах института. Профессор добрался до комнаты Панкрата и долго и безуспешно стучал в нее. Наконец за дверью послышалось *урчанье как бы цепного пса, харканье и мычанье***,** и Панкрат в полосатых подштанниках, с завязками на щиколотках предстал в светлом пятне. Глаза его дико уставились на ученого, он еще легонько *подвывал* со сна.

– Панкрат, – сказал профессор, глядя на него поверх очков, – извини, что я тебя разбудил. Вот что, друг, в мой кабинет завтра утром не ходить. Я там работу оставил, которую сдвигать нельзя. Понял?

– *У-у-у*, по-по-понял, – ответил Панкрат, ничего не поняв. Он пошатывался и *рычал*.

– Нет, слушай, ты проснись, Панкрат, – молвил зоолог и легонько *потыкал Панкрата в ребра*, отчего у того на лице получился испуг и некоторая тень осмысленности в глазах. – Каби-

---

в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» – ценою утраты части души»). Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда, неопытным юношей, задумал тревожить темные силы и уронил их на себя» (*Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Л.: Худож. лит., 1983. С. 193).

нет я запер, – продолжал Персиков, – так убирать его не нужно до моего прихода. Понял?

– Слушаю-с, – *прохрипел* Панкрат.

– Ну вот и прекрасно, ложись спать» (выделено мною. – В. К.).

В плане русской деревенской магии интересно также имя первого сторожа зоологического института Власа. Причина его смерти – «от бескормицы» – обыграна также зоологическим образом. И это вносит мощную струю комической стихии в повесть, так как время христианского Власа (или святого Власия) выпадает на Новый год (1 января) и ложится на праздник святок с его культом обжорства, весельем и расточительностью, – поэтому по русскому народному поверью считалось, что «как встретишь новый год, так его и проведешь». Русский православный святой Власий – это еще и старый славянский бог леса, пастбищ и подземного мира Волос (Велес), на место которого встал христианский Власий[1], – также отвечающий за богатство и изобилие в доверенной ему зоне. Между тем смерть бога – это смерть и созданного им мира: «По смерти Власа окна в институте промерзли насквозь, так что цветистый лед сидел на внутренней поверхности стекол. Издохли кролики, лисицы, волки, рыбы и все до единого ужи».

Таким образом, катабасис, использованный в качестве игрового, постмодернистского приема, стал еще и средством сатиры. Мифологема обернулась пародией на внутреннюю политику «первого в мире социалистического государства» и биографию его основателя – В. И. Ленина. В годы смены хозяйственно-экономических парадигм и начавшегося процесса сакрализации вождя под названием Лениниана писатель предложил иной взгляд на существующую действительность. Воспитанный всей предшествующей культурой, обогащенный знаниями, которые накопило человечество, он аллегорически представил революцию и последующий за ней ход реформ как работу магов и чернокнижников, эпических плутов и демиургов, налаживающих спуск в преисподнюю. «Сатирический удар» оказался нанесенным с трех сторон: со стороны античной культуры, европейской мистики и русской колдовской практики. Только пропущенный через такое трехмерное магическое решето, текст мог быть

[1] *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. С. 22.

напечатан, распространен и «даже в 1930 г. оставаться одним из наиболее спрашиваемых произведений в библиотеках»[1]. Приведись ему выделиться из спектра «магического кристалла», он неминуемо попал бы в разряд «пасквильной сатиры на покойного вождя и коммунистическую идею в целом»[2], а сам автор немедленно был бы выброшен из советской истории.

# ГЛАВА 3
# ДИАЛОГИ О СУДЬБЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СТРУКТУРЕ РОМАНА С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО «ОБРЕЧЕННЫЕ НА ГИБЕЛЬ»: НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

***Е. А. Зверева***

Тема искусства в разных ее модификациях появлялась в произведениях С. Н. Сергеева-Ценского на протяжении всего его творческого пути: пытается отразить свои чувства в живописи художник Семен Иванович из стихотворения в прозе «Убийство» (1904); одним из трех героев поэмы «Молчальники» (1905) является живописец Глеб, ушедший в монастырь и отгородившийся от общества; о трагизме одиночества, о ранимости художника – рассказ «Павлин» (1928); в рассказе «Воспоминания» (1933) сразу два персонажа связаны с миром искусств: «живописец вывесок и маляр» Аполлон Хахалев и художник Айвазовский; художник «дядя Черный» из рассказа «Небо» (1908) переходит в последнюю часть эпопеи «Преображение России» – повесть «Искать, всегда искать!» (1958), героем которой является другой художник, педагог Михаил Петрович Сле-

[1] *Соколов Б. В.* Булгаков. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2005. С. 617.
[2] Там же. С. 613.

сарев. Но, конечно же, самым монументальным образом художника стал Алексей Фомич Сыромолотов – герой, появившийся на страницах романа «Обреченные на гибель» (1923, 1944, 1955) и потом перешедший в романы «Пушки выдвигают» (1943), «Пушки заговорили» (1944), «Утренний взрыв» (1951–1956), «Весна в Крыму» (1956).

Обращенность к искусству всегда была для русской литературы качественным показателем, свидетельствующим о потенциальной одаренности, незаурядности человека, его готовности противостоять рутине обыденности. Творчески одаренная личность открывала русской литературе простор для богатейших человековедческих наблюдений. К тому же собственно творческая сторона человеческой деятельности позволяет литературе, искусству наиболее полно сформулировать свои задачи, свои представления о прекрасном и идеальном как высших критериях духовной жизни.

Роман «Обреченные на гибель» в первоначальном его варианте создавался в первые два десятилетия XX века, то есть на рубеже веков, воспринимавшемся как завершение большого историко-литературного периода.

Сергеев-Ценский изображает художника, цель которого – художественное постижение эпохи. Путь художника должен совпадать с путем искусства, считает автор и его герой Сыромолотов, потому важное место в романе занимают проблемы современного Сыромолотову художественного творчества, проблемы неспокойного времени. Потому сквозной темой романа, его лейтмотивом становится тема тревоги в ожидании катастрофы, то ощущение непрочности жизни, о котором много писали и говорили современники Сергеева-Ценского и его героев.

Создавая роман «Обреченные на гибель» в 1920-е годы, Сергеев-Ценский обращается к недавнему историческому прошлому, к довоенному периоду в судьбе России. Писатель как бы заново осмысляет уже пережитое им время начала века, которое воспринималось многими художниками как некий «итог», и как некое «начало». Ощущение грани эпох делало это время особенным. Человек в начале XX века мыслил гораздо более широ-

кими категориями, нежели писатели предшествующего столетия. Художника не удовлетворяет теперь восприятие происходящего в «большом» мире как планомерного, спокойного преобразования, не ведущего к радикальным изменениям. Писательское сознание пребывает в предчувствии общественных потрясений, потому господствующее место в сознании писателя заняла личность, осознавшая общее неблагополучие жизни.

В определении жанра романа «Обреченные на гибель» С. Н. Сергеева-Ценского ценной оказывается мысль Е. Б. Скороспеловой о необходимости выделения в русской прозе 1920–1940-х годов «романа о художнике», основной проблематикой которого является судьба творческой личности в культурно-историческом контексте первой трети XX века[1].

Героем, впитавшим в себя напряженное ожидание перемен, ощущение исторического времени, становится Алексей Фомич Сыромолотов. С каждым новым романом раскрывается эволюция героя в сторону понимания революционной действительности. В романе «Обреченные на гибель» триптих Сыромолотова изображает народный бунт как катастрофу для России. Последующие романы «Пушки выдвигают» и «Пушки заговорили» развивают линию сближения героя с революционными идеями, воплощенными в картине «Демонстрация». Замысел этого полотна изменяется от романа к роману: первоначально Алексей Фомич изображает движение масс за свободу, а далее во главе демонстрантов художник ставит представителей пролетариата. На страницах романа «Утренний взрыв» автор картины конкретизирует ее название – «Демонстрация перед Зимним дворцом». Сыромолотов боится опоздать со своим творением, так как, по его мнению, победу пролетариату принесет не демонстрация, а вооруженное восстание. Это должен отразить новый триптих, на котором будет «взрыв, а не демонстрация»: «Теперь мне, художнику, видно: назревает взрыв!»[2].

---

[1] Русская литература XX века. Планы спецкурсов и спецсеминаров. М., 1998. С. 10, 41.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Утренний взрыв // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 10. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 722.

Таким образом, Сергеев-Ценский ведет своего героя от аллегорического триптиха «Золотой век» к триптиху о взрыве корабля «государственности российской»[1]. Образ художника, размышляющего об истинном назначении творчества, особенно близок и дорог писателю, прошедшему сложный путь поисков истины в искусстве. Увлечение Сергеева-Ценского живописью, умение образно, в красках воспринимать действительность передалось его герою-художнику. Образ художника – не редкость в литературе, ибо позволяет писателю вести речь о своем и в то же время об общем для всех работающих в искусстве: о сути искусства, о его вечном и современном звучании. Выбор героя художника – способ подчеркнуть свои мысли, найдя для них надежного союзника. «В моем герое кое-что есть от меня, то есть автобиографичное»[2], – признавался Сергеев-Ценский в одной из бесед писателю Г. Г. Степанову.

Бесспорно, Сергеев-Ценский не ставил знака равенства между собой и своим героем, так же, как между Сыромолотовым
и И. Е. Репиным, с которым был близко знаком многие годы. Репинская любовь к жизни, кипучая энергия, преданность искусству оказали влияние не только на формирование личности Сергеева-Ценского, но и на создание образа художника Сыромолотова, могучего богатыря, влюбленного в жизнь и искусство. Конечно, реалистическая основа творчества писателя, богатство красок на страницах его книг тесно связаны с репинской реалистической школой живописи.

Близость Сергеева-Ценского к таким художникам, как К. Коровин и Ф. Малявин, отмечает М. И. Шорыгина в статье «Властелин словесных тайн»[3]. На наш взгляд, Сергеев-Ценский передал герою-художнику присущее самому писателю пристрастие к символизации цвета, что, по мнению искусствоведов, являлось доминантой живописных средств Ф. Малявина. В твор-

[1] Там же. С. 722.

[2] *Степанов Г. Г.* А. С. Новиков-Прибой – С. Н. Сергеев-Ценский: Письма и встречи. Краснодар: Книжное изд-во, 1963. С. 119.

[3] *Шорыгина М. И.* Властелин словесных тайн // Русская речь. 1975. № 5. С. 72.

честве Малявина, как Сергеева-Ценского и его героя, отмечается желание прочно связать цвет с определенным кругом нравственных представлений, например, красный цвет становится символом пожаров, кровавых оргий, тревожной силы. Думается, что можно говорить об особой тенденции русского искусства начала века, когда сама жизнь диктовала семантическую основу, духовную содержательность цвета.

Однако отдельные черты всех упомянутых художников могут служить лишь основой для характера Сыромолотова. Черты сходства между Сыромолотовым и Мясоедовым, Репиным и другими художниками ни в коей мере не делают из образа художника портрет определенного лица, да и Сергеев-Ценский не стремился дать портретное изображение. Автор романа создавал целостного живого человека, пытаясь слить «свое» и «чужое», отделить личность автора отличности героя, то есть стать «творцом». Именно об этом писал Сергеев-Ценский в статье «Талант и гений»: «Художник слова не копирует рабски натуру, он изменяет ее, улучшает, почему и называется «творцом»[1].

Таким образом, писатель воплотил в образе Сыромолотова прежде всего собственныепредставления о художнике-передвижнике, выбрав представителя реалистического направления для наиболее яркого отображения своих взглядов на искусство, на традиции и новаторство, на историческое время. Критик В. В. Стасов писал о передвижниках: «Девизом их были: реализм, национальность, отстранение себя, своего творчества от всего академического, традиционного, деятельность собственным почином и усилием, помимо всякого поощрения и помощи, – полная независимость, личная и творческая»[2]. Именно таким, талантливым и трудолюбивым, независимым и сильным изображает Сергеев-Ценский героя-передвижника. Но личная и творческая независимость Сыромолотова не означала отстраненно-

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Талант и гений // *Сергеев-Ценский С. Н.* Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 106.

[2] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 658.

сти от проблем современного искусства, от тревожного времени, в котором живет художник.

Пишет ли Сыромолотов портрет богатого немца или большой триптих, его неизбежно тревожит неумолимый вопрос о будущем развитии искусства, о переменах в искусстве и жизни, ставших причиной гибели красоты. С одной стороны, его страшит появление «дикаря», который «вопрется, исказит все, изгадит, изломает»[1]. Такой «дикарь» возникает в образе Иртышова, изуродовавшего картину «Золотой век». В первом варианте романа Иртышов провозглашает разрушительную программу по отношению к искусству после захвата власти: «Живопись мы допускаем… Живопись мы будем поощрять <…> Мы ее приберем к рукам и пришпорим!»[2].

Речь идет о кризисе культуры, порожденном вступлением в нее огромных человеческих масс. Русский философ Н. А. Бердяев видел в этом конфликт аристократического и демократического начал: «…Процесс массовой демократизации ведет к перерождению культуры в техническую цивилизацию <…> Чисто рабочая актуальная цивилизация превратит науку и искусство в обслуживание производственного технического процесса»[3] – это и есть иртышовское «приберем к рукам и пришпорим». Проблема массовой культуры, «дикаря» в искусстве потому так болезненно остра для Сыромолотова, что, по словам Бердяева, «в этом конфликте аристократический культурный слой нередко чувствует себя умирающим, обреченным».

Писатель сознавал, что «гибель интеллигенции повлечет за собой разрушение всей национальной культуры, национального лица и в конце концов Россия потеряет то самое драгоценное духовное, чем она гордилась, что создавалось столетиями и что

---

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 37.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // Красная новь. 1927. № 10. С. 81.

[3] *Бердяев Н. А.* Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Новый мир. 1990. № 1. С. 220, 222.

было присуще только ей одной»[1], – справедливо отмечает Л. Е. Хворова. Сергеева-Ценского волновала не только гибель интеллигенции под натиском безликой массы, но и беспомощность, отстраненность большей части людей культуры от происходящих событий. Художник должен быть ответствен за катастрофу, грозящую искусству и человечеству – таково мнение писателя и его героя. Потому в последующих романах эпопеи прекращается добровольная изоляция мастера от мира, потому и пытается художник быть созвучным времени и эпохе в своих творениях. Конечно же, это не тот «социальный заказ», который подразумевал Иртышов. Сыромолотов ищет и находит свое «социальное призвание» в том, чтобы не оставаться равнодушным к происходящему в общественных отношениях. Он осознает необходимость сокращения разрыва между творцом и миром, которому художник не должен быть противопоставлен. Стать органической частью мира – в этом социальное призвание творческой личности.

Именно личность художника является главным двигателем культуры, потому частью «кризиса культуры» являетсяпроблема кризиса творческой личности. Не случайно Сыромолотову представляется гибельным для искусства отмеченный В. В. Вейдле «… разлад смысла и форм, души и тела в искусстве, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника»[2], который он наблюдает в модернизме начала века. Именно об этом Алексей Фомич ведет напряженные споры с сыном Ваней, бывшим чемпионом мира по борьбе, живописцем, пытающимся на жизненной арене совместить реализм с модернизмом. В его образе Сергеев-Ценский запечатлел разлад души художника и тела атлета; разлад личности, чувствующей надвигающуюся катастрофу, и таланта, слишком камерно и пассивно, по мнению отца, отразившего масштабы будущей трагедии.

---

[1] *Хворова Л. Е.* Проза С. Н. Сергеева-Ценского 20-х – начала 30-х годов: Мир художника, реальность бытия: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1995. С. 84.

[2] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. С. 85–86.

Конечно, Ваня ощущает непрочность, зыбкость мира, потому и рисует «Фазанник», «Жердочку», пишет картину о гибели Мессины, но его творения носят пассивно-ожидательный характер. Художник лишь констатирует гибель и, как точно подметил Сыромолотов-отец, «в благородной позе стоит и ждет, когда его проглотят»[1]. А. Блок, потрясенный той же катастрофой в Мессине, пишет статью, в которой гибель города дерзновенно возводится в символ трагического катарсиса. Блок уверен, что пережив катастрофу, люди переродятся: очищенные великой грозой, станут бессмертно прекрасны и сумеют обнаружить в человеческом мусоре «драгоценные жемчужины духа»[2]. Алексей Фомич пытается доказать сыну, что тревожное время требует масштабности в подходе к его изображению, недаром он сам «перешагнул» через Ванин «Фазанник». Нужны дерзкие мысли и сила духа художника, в то время как Ваня сознает бессилие своего творчества, или, как определял Н. А. Бердяев, «несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением»[3].

Сергеев-Ценский затрагивает проблему, обозначенную Н. А. Бердяевым, как «кризис творчества», который характеризуется «дерзновенной жаждой творчества, быть может до сих пор небывалой, и вместе с тем творческим бессилием», когда «результаты творчества глубоко не удовлетворяют творца»[4]. Русский философ считал, что эпохе творческого кризиса присуща «горечь раздвоенного сознания», то есть та «трещина» между потенциалом художника и воплощением его замысла, о которой говорит Сыромолотов сыну. «Влей свою силу в искусство!..»[5], – требует от сына старший художник. «Искусство в

---

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т.8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 120.

[2] *Чуковский К. И.* Александр Блок // *Чуковский К. И.* Современники, портреты и этюды. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 269–270.

[3] *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 400.

[4] *Бердяев Н. А.* Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Новый мир. 1990. № 1. С. 212.

[5] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т.8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 347.

человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство <…>, – пишет В. В. Вейдле. – Человек должен вложить в искусство свою душу и вместе с ней самому ему неведомую душу своей души, иначе не будет искусства, не осуществится творчество»[1].

Сам Алексей Фомич во многом избежал этого «кризиса творчества»: богатырская сила его души вливается в искусство в виде огромного полотна, в виде новых тем и идей. Конечно, в пылу спора Сыромолотов бывает односторонне-субъективным, отрицая все выходящее за пределы привычных ему традиционных представлений, но творчеством мастер постоянно доказывает свое новаторство, свою современность. Он, как и модернисты, ищет новую форму, но только такую, которая, по словам И. М. Шевцова, «позволила бы с наибольшей полнотой и силой выразить его мысли и идеи, которая была бы понятна»[2].

О новых течениях в живописи, о новых именах и старых традициях спорит Алексей Фомич с Ваней. Сергеев-Ценский не предлагает нам монологического суждения Сыромолотова, излагающего готовые истины. Особенность авторского подхода заключается в том, что, как пишет М. М. Бахтин, «истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения»[3]. В основе такого подхода лежит сократическое представление о диалогической природе истины. Двумя основными приемами «сократического диалога» являлись синкриза и анакриза. Под синкризой понималось сопоставление различных точек зрения на определенный предмет, в данном случае, на новое искусство, на модернизм. Под анакризой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказывать свое мнение, то есть то, что

[1] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. С. 116.

[2] *Шевцов И. М.* Подвиг богатыря (О Сергееве-Ценском). Тамбов: Тамбовское книжное изд-во, 1960. С. 310.

[3] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 126–127.

пытается делать Алексей Фомич, желающий понять ход мыслей сына.

Суть спора Сыромолотовых в диссертации В. Н. Гаврилова обозначена вопросом о том, «кого и почему следует считать основоположником подлинного искусства»[1]. На наш взгляд, ответ на этот вопрос лежит на поверхности, он очевиден. Глубинная сущность диалога художников – это попытка понять значение происходящих перемен в жизни и искусстве. Что знаменуют эти перемены? Упадок и гибель искусства или процесс пересмотра его функций и возможностей? В романе Сергеева-Ценского речь идет о том, что объективно истолковать опыт новой культуры, исходя из традиционных критериев, невозможно. XX век для искусства – это качественно новая эпоха. Н. А. Бердяев в работе «Философия творчества, культуры, искусства», характеризуя новую эпоху, как «кризис старого искусства и искание новых путей», подчеркивает, что «никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства к жизни, творчества и бытия»[2].

Диалог Сыромолотовых может показаться спором консерватора-отца, приверженца старой формы, с сыном, стоящим за новые формы. В действительности же этот спор идет о новых и старых идеях, новых истинах и новом содержании в искусстве. Всю жизнь Сыромолотов четко знал, что задача художника – изобразить мир правдиво, ясно и отчетливо. Но в начале XX века он обращает внимание на появление в искусстве людей, которые не хотели быть ясными и отчетливыми ни в чем, даже в изложении своего credo. Отказ модернистов от традиций культуры был попыткой найти по-новому гармонию между собой и миром и новая форма нужна была именно для того, чтобы передать новые мысли, новое настроение в художестве. Модернисты считали, что мир ощущается и оценивается только чувством, призывали к «опрощению», к «звериной» жизни, к внутренней свободе индивидуума. Поэты были удручены тем, что

[1] *Гаврилов В. Н.* Проблема искусства в идейно-эстетическом формировании эпопеи С. Н. Сергеева-Ценского «Преображение России»: дис…. канд. филол. наук. М., 1989. С. 120.

[2] *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 400.

«звериное» в них «пленено» ложно направленной культурой. Учителем поэтов и художников начала XX века оказался дикарь, мироощущение которого наиболее случайно. Слово «дикарь» стало наполняться иным содержанием: «за ним грезились безграничные дали, обещающие затмить все сказочные приобретения культуры XIX-XX веков»[1], – отмечает А. М. Редько.

Конечно же, Сыромолотов не мог согласиться с появлением дикаря в качестве идеала искусства. Явно не по душе ему и тот принцип модернизма, что в искусстве важно только проявление личности автора, а не то, в чем именно она проявляется. Алексей Фомич отчетливо понимал, что вместе с формой модернисты привносили новое содержание. Сыромолотов сам новатор, потому его неприятие не могло быть направлено против поиска новых форм. Старому художнику чужды именно содержание, идеи нового искусства, в которых он хочет разобраться вместе с самым близким ему человеком – сыном. По-видимому, диалогу отца и сына предшествовали напряженные размышления Алексея Фомича о происходящих переменах.

Создается впечатление, что Алексей Фомич внимательно изучал яростно отрицаемое им направление искусства. Отвечая на робкие попытки Вани вступиться за художников-новаторов, отец совершенно четко определяет основные черты чуждого ему течения живописи. Когда разговор идет о кубизме, Сыромолотов-старший отмечает: «То растянут, например, девицу <…>, и замажут зеленой краской <…>. Потом ту же несчастную девицу <…> замажут розовым…»[2]. Это суждение абсолютно точно отвечало эстетике раннего кубизма, который вел борьбу с многообразием цвета в природе: «художника не прельщают богатства цветов спектра, он стремится к монохромности»[3]. Знаком отец и с работами лучистов, упоминая «Автопортрет лучиста такого-то…». Речь идет об «Автопортрете» Михаила Ла-

[1] *Редько А. М.* Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в. Л.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. С. 7.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 36.

[3] *Михайловский Б. В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М.: Изд-во Московского ун-та, 1968. С. 621.

рионова с наброском лица, исполосованного пучками лучей. Эта странная, по мнению Сыромолотова, живописная манера объяснялась стремлением лучистов писать то, о чем говорят художнику физические знания: например, световые волны, пересечения лучей, отражаемых предметами. В картине «дается все, что известно художнику о данной вещи; все, что может быть изучено в ней»[1]. Разумеется, подобное произведение не может дать ничего похожего на привычные Сыромолотову-старшему цельные зрительные впечатления, получаемые от картин старых мастеров. Поэтому Алексею Фомичу гораздо ближе искусство таких мастеров, как Тициан, Поль Веронезе, Тьеполо, и он хочет, чтобы сын разделил с ним восторг перед величием таланта и труда художников прошлого. Но сын в ответ на его реплику о Тициане, – «Сколько работал!», – отвечает: «Сколько жил! <…> Дай бог и половину его века прожить!..». Ваня впитал новые идеи авангардистов о настоящем как венце творения, во имя которого они отрекаются от исторического прошлого.

Художники-новаторы выдвигали тезис, согласно которому современный культурный человек раздваивается между настоящим, связанным с ним жизненными интересами, и давно умершим прошлым. Чтобы остаться наедине с одной современностью, находить красоту только в ней, футуристы заставили себя возненавидеть все прошлое, как бы величаво оно ни было. Потому и произносит Ваня «старье!», отзываясь о полотнах признанных мастеров. Его фраза больно задевает отца, ибо именно этому «старью» он поклонялся всю жизнь. И Алексей Фомич начинает «громить» новых кумиров сына, начиная с символистов конца XIX века: «Несчастный Сегантини с его козлятками?.. Или Макс Клингер?.. Зулоага-испанец?.. Цорн?.. Или Штук из Мюнхена?..»[2].

Разобраться в этой тираде мог только подготовленный читатель, знающий живопись конца XIX – начала XX веков. Цените-

[1] *Редько А. М.* Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в. Л.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. С. 101.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 43.

ли искусства понимали, что «Сегантини с его козлятками» – это итальянский символист Джованни Сегантини, писавший поэтические сцены сельской жизни. Некоторая узость тематики итальянского живописца и вызывает сыромолотовское определение «несчастный», то есть в каком-то смысле бедный духовно, застывший в найденных темах и рамках. Осуждаются Сыромолотовым и немецкие символисты Ф. фон Штук и М. Клингер. Хотя художник лишь гневно упоминает эти имена, не уточняя, что именно в их живописи отличается от защищаемых им принципов искусства, но знающий читатель догадывался: Сыромолотов не приемлет проповедуемое символистами противопоставление своего творчества реальному миру, отразившееся, в частности, в полуфантастических композициях Штука и Клингера.

Отстаивая реализм в искусстве, Алексей Фомич существенно расходится и с представителем стиля «модерн» испанцем Зулоага, и с шведским импрессионистом Андерсоном Цорном. Но Ваня не дослушивает отца, потому что этим кумирам уже не поклоняются в Европе: «Про какую ты все старину!.. Почти так же стары они все, как Тьеполо!.. И никому там они не нужны!..»[1]. Эти имена – лишь предтеча кубистов и футуристов, лишь конец старого искусства, а не начало нового. Интересно, что в романе «Искать, всегда искать!» Сергеев-Ценский пересматривает негативное отношение к вышеперечисленным художникам: М. П. Слесарев, продолживший линию Сыромолотова, почитает своими кумирами Зулоага, Штука, Клингера[2]. Гнев Алексея Фомича направлен не на тех художников, которых почитает Ваня.

Пока еще спор не задевал сына, но теперь они начинают говорить о том, что ему близко. Ваня пытается убедить отца в праве на существование современных течений, ибо они двигают искусство вперед. Он хочет, чтобы отец понял и принял то новое, что увлекло самого Ваню: «Слишком много машин

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 43.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Искать, всегда искать! // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т.12. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 328–329.

нахлынуло в жизнь <…> Их надо успеть переварить… потому что потом будет еще больше»[1]. Практически ответом Ване звучит фраза из письма Сергеева-Ценского Л. Андрееву в августе 1916 года: «Вся жизнь перевернулась верхним концом вниз и мне трудно приучить глаза к совершенно новому рисунку. Не могу я пока выбрать, переварить и оформить всего, что нахлынуло так вдруг, а без этого нельзя писать…»[2]. Этот фрагмент мог бы стать репликой Алексея Фомича, настолько он органично входит в пласт диалога Сыромолотовых. Сыромолотов и его автор, Сергеев-Ценский, конечно же находят в себе достаточно сил, чтобы осмыслить и «переварить» происходящие перемены.

В романе «Пушки выдвигают» автор устами своего героя высказывает мнение, созвучное мыслям Вани о роли машин в новой действительности: «Двадцатый век – это век машин на земле, и в воде, и в воздухе, – вот что такое двадцатый век!»[3]. Н. А. Бердяев писал о том, что «постыдно для духа бояться материального развития <…>, ошибочно противопоставлять машине – дух <…> Машина может быть понята, как путь духа в процессе его освобождения от материальности»[4]. В работе «Воля к жизни» русский философ отмечал «машинную основу» цивилизации, считая наиболее характерным для нее футуристическое искусство[5].

«Однако в жизни появился бешеный темп <…>. Этот бешеный темп проник и в искусство…»[6], – продолжает Ваня. Такие мысли волновали ранних футуристов, уподоблявших человека

---

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т.8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 44.

[2] Цит. по: *Вильчинский В. П.* Литература 1914–1917 г. // Судьбы русского реализма начала XX века. Л.: Наука, 1972. С. 271.

[3] *Сергеев-Ценский С. Н.* Пушки выдвигают // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: В 12-ти томах. Т. 9. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 548.

[4] *Бердяев Н. А.* Дух и машина // *Бердяев Н. А.* Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 233, 235.

[5] *Бердяев Н. А.* Воля к жизни и воля к культуре // *Бердяев Н. А.* Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 168.

[6] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: В 12-ти томах. Т.8 . М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 44.

машине. За основу искусства футуристы брали «религию скорости», достижения всех видов транспорта. Отсюда и принцип деформации предметов в движении: ссылаясь на геометрию Лобачевского, футуристы писали предметы вытянутыми, перекошенными. Это и возмущало Алексея Фомича во время их первого спора: «То растянут, например, девицу <…>. Потом ту же несчастную девицу сверху и снизу сплющат»[1].

Скорее всего, Алексей Фомич отзывается о выставке французского искусства в Москве, о которой В. В. Розанов писал с возмущением, подобным сыромолотовскому: «вытянутые на один почти манер женские фигуры, с отвратительно истощенными лицами…»[2]. Старая эстетика призывала любить человека «беленьким», по выражению гоголевских персонажей; новая эстетика провозгласила устами футуристов требование любить человека «черненьким». Старые краски годятся для изображения элементов «беленького» в человеческой душе; для элементов «черненького» нужны иные краски. На портретах футуристов и кубистов линии и краски безобразны с точки зрения традиционной красоты[3].

Кубизм, по мнению Бердяева, был лишь одним из выражений нового ощущения мировой жизни. Футуризм идет еще дальше. «В старом, казавшемся вечным искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов <…>. В искусстве футуризма <…> человек переходит в предметы, предметы входят в человека»[4], – отмечает Н. А. Бердяев в «Философии творчества, культуры, искусства». В итоге исчезает, распыляется человеческий образ – так выражали футуристы ощущение новой мировой жизни. По их мнению, человек должен исчезнуть, нужно «уничтожить всякую психологию» – так формулирует один из прин-

---

[1] Там же. С. 36.

[2] *Розанов В. В.* Декаденты // *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 207-208.

[3] *Редько А. М.* Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в. Л.: Книгоизд-во «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. С. 98.

[4] *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 404–405.

ципов программы футурист Маринетти. Другим принципом футуризма Маринетти объявил следующее: «великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости». Но футуристы воспринимают и выражают лишь внешнюю сторону этого ускорения, в то время как, по словам Бердяева, источники этого движения и этой скорости нужно искать в человеке[1].

Алексей Фомич чувствует скрытую в футуризме вражду к человеку. «Человек не представляет больше абсолютно никакого интереса» – это один из пунктов программы футуристов, который, естественно, не может быть принят художником-реалистом. Такое «новое» содержание искусства никогда не будет признано Сыромолотовым, потому и слова сына о «бешеном темпе в искусстве» объясняет по-своему: «Четыре года писал Леонардо свою «Джоконду»! <…> За сколько времени могут написать ее при твоем бешеном темпе?.. А?.. За четыре часа?..»[2]. В ответ Ваня, «криво улыбаясь», опять задевает отца за живое, называя старых мастеров «мертвецами». В свою очередь, отец выражает негодование по поводу «учителей современности в искусстве». Сначала «достается» Сезанну: отец ставит под вопрос его гениальность. Утверждение Вани «Сезанн <…> теперь признанный… гений» выражает точку зрения многих художников, считавших Сезанна вождем нового поколения. Молодых художников, как и Ваню, привлекает в творчестве Сезанна то, что мир, природа, человек предстают во всей своей цельности и крепости.

Ваня не говорит отцу, что ему близко мироощущение Сезанна: художник-импрессионист «… понимал опасность механизации, заключенную уже в импрессионизме, и хотел от своего искусства той самой живой полноты, которой не хватало его веку»[3], – констатирует В. В. Вейдле. У Сезанна нет картин сложного содержания: портреты близких людей, пейзажи, натюрмор-

---

[1] *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 406, 414.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 44.

[3] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. С. 110.

ты. Один из них, скорее всего «Натюрморт с корзиной фруктов», по-видимому, известен Сыромолотову, потому что он восклицает: «Это – яблочник!.. Натюрмортист!..». Реалист Сыромолотов не может принять отсутствие конкретности формы в работах Сезанна: на натюрмортах трудно определить, какие фрукты изображены.

Футуристы, утрируя метод Сезанна, рисовали город как гигантский натюрморт. В их искусстве стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от современного города. «Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и в свою очередь дома бросаются на автобус и сливаются с ним»[1], – провозглашает Маринетти в своих манифестах. Кубисты и футуристы объявляют о перенесении центра тяжести из человека в материю. В предисловии к поэме «Возмездие» А. Блок пишет: «От личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной»[2]. Алексея Фомича ужасает процесс распада культуры, когда за искусство выдается разрезанная на куски действительность, а за портреты – куча «обрезков водосточных труб». А ведь именно такое, «натюрмортное» изображение человека получает господство в кубизме. Кубисты составляли человеческую фигуру из кубов, шаров, конусов, призм и цилиндров, а футуристы – из труб, лент и дисков.

Преобладание форм цилиндра, шара, конуса на полотнах Сезанна объясняется своеобразием манеры художника, считавшего, что на основе этих фигур строится все в природе. Никакой самоценностью они не обладали, а были только способом построения целостной картины мира. Следующая фраза старшего художника: «…Каменные бабы вместо женщин!..», – выражает чуждую сыромолотовскому реализму идею о материальной крепости предметов, устойчивости суровых образов, выраженную, в частности, в «Портрете жены художника» кисти Сезанна. «Ве-

[1] Цит. по: *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 405.

[2] *Блок А. А.* Предисловие к поэме «Возмездие» // *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 298.

ликая новизна Сезанна состоит в способности, отбросив настроение, вместо «я люблю эту вещь» просто написать «вот она» – однако так, чтобы дать ей жизнь навсегда»[1], – отмечает А. М. Зверев.

Поменялась шкала ценностей: вместо привычных Сыромолотову идейных замыслов – стремление к воплощению, то есть совмещению предмета с его смыслом. Потому отец видит лишь «каменную бабу», а сын пытается говорить о «материальности предметов… и живых тел <…> тяжести предметов… вещности передавать не умели», о «четвертом измерении»: «У ваших… ранних картин… было в сущности только два измерения»[2]. О построении в четырех измерениях говорили кубисты: например, в картине Пикассо «Женщина в кресле» на одной шее сосуществуют фас и оба профиля. Как представляется, Алексей Фомич, упоминая в разговоре с сыном «косоротого и оба глаза на одной правой стороне», отмечает особый прием кубистов, который они называли «симультанизмом»[3], то есть возвышением над естественно-человеческой точкой зрения с помощью демонстрации объекта с разных точек зрения.

Для эстетики кубизма и футуризма важным являлось то, что зрителю нужно было передумать вместе с автором, который давал в картине то, что видит, знает и помнит относительно объекта своей картины. Изображаемые предметы должны быть представлены зрителю со всех сторон и в движении. Тогда зритель мог угадать то «сокровенное сверх-содержание», которое придавал картине автор и которое практически невозможно понять с точки зрения классического искусства, то есть с точки зрения Сыромолотова-отца. Он хочет разобраться в содержании нового искусства, услышать от сына о новых идеях, воплощенных в непонятных старику-реалисту картинах, поэтому говорит о работах Сезанна, Гогена, Ван Гога. Алексей Фомич не может доко-

---

[1] *Зверев А. М.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 9.

[2] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т .8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 36.

[3] См.: *Михайловский Б. В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М.: Изд-во Московского ун-та, 1968. С. 622.

паться до их сути, потому что комментирует их с позиций старого искусства.

Стремление Гогена приблизиться к художественным традициям Полинезии (где он жил), пользуясь предельно упрощенным рисунком с нарочито плоскостным изображением предметов, со злостью подмечается отцом: «Го-гэны со своими эфиопами! Ноги у эфиопов вывернуты врозь!..»[1]. Оценивать работы Гогена следовало с позиции нового искусства – позиции «опрощения», когда эстетическим ориентиром становится непосредственное, наивное творчество дикаря. Конечно, неизбежная крайность «опрощения» – грубые формы, простые сюжеты. «Но благодаря такому эпатажу будет сброшено в пропасть застоявшееся, изманерничавшееся и застывшее искусство конца XIX века и откроются новые художественные пути»[2], – вот в чем суть исканий Гогена, обратившегося к экзотической природе и людям.

Стремясь понять новое искусство Сыромолотов обращается к фактам творчества и биографии художников-модернистов. Например, перейдя в разговоре с Ваней от Гогена к Ван Гогу, Алексей Фомич упоминает «Ночное кафе» (полное название картины «Ночное кафе в Арле») и то, что Ван Гог «сам себе уши отрезавший». Ядовитая реплика Сыромолотова-старшего: «Кто внушил этому неучу, что он может писать?..», – заключает в себе долю истины: Ван Гог был миссионером и только после 30 лет посвящает себя живописи, не имея профессионального образования. Очень интересно сыромолотовское определение Ван Гога как «кристаллографа». Это замечание побуждает читателя к размышлению: почему кристаллограф, то есть человек, пишущий, рисующий кристалл? Видимо, Алексей Фомич имел в виду особый прием наложения краски резкими, часто параллельными мазками, создающий ощущение граней кристалла.

Перед нами как раз тот случай, когда картина становится открытием, о чем говорит Ваня: «Теперь находки, а не карти-

---

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 45.

[2] Аполлон // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания / отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1984. С. 220.

ны… Открытия, а не картины…»[1]. Сын не очень убедительно пытается познакомить отца с проблемой, мучающей многих художников начала века: быть или не быть картине в эпоху фото, кино и мировых войн. Старшего художника тревожит другая сторона этой проблемы: останется ли красота духа или неизбежна ее гибель в эпоху «бешеного темпа». Он считает, что «открытие» есть в каждом подлинно красивом произведении искусства: «И во всякой картине решались технические задачи… Но они были соз-да-ния духа!.. Они были твор-че-ство!.. И они оставались… и жили столетиями…»[2]. Сыромолотов опасается безудержной фантазии, погони за техническим совершенством, способной затмить духовное содержание картин.

К такому выводу приводит Алексея Фомича диалог с сыном, который, объясняя тонкости формалистических поисков импрессионистов и кубистов, не говорит об идеях, декларировавшихся художниками начала века. Сыромолотовы не случайно дискутируют именно об импрессионизме: многие художники и искусствоведы придерживаются мнения, что импрессионизм – это кризисное мироощущение, возникающее на различных стадиях развития человечества. Импрессионистов, как и Сыромолотовых, волнует будущее искусства, но, выражая свои взгляды на мир в живописи, они непрестанно подчеркивали, что мир воспринимает именно художник или его герой. Импрессионисты изображали не мир, не природу, а свое представление о них: Сезанну мир виделся в его живой материальной крепости, Гогену через темы быта и легенд Полинезии представлялись мечты о единстве человека и природы, Ван Гог через обостренную чувствительность к дисгармонии жизни выразил свой безысходный трагизм и сострадание к человеку.

Очевидно, что импрессионизм привлек внимание Сыромолотова именно этим трагизмом, изображением мира в кризисный момент для искусства. Другое дело, что Алексей Фомич, как чуткий художник, не мог не почувствовать, что, как подчер-

[1] *Сергеев-Ценский С. Н.* Обреченные на гибель // *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во «Правда», 1967. С. 47.

[2] Там же. С. 47.

кивал В. В. Вейдле, от сосредоточения импрессионистов на условиях восприятия «… легко перейти к особому подчеркиванию средств изображения, да и всяких вообще технических приемов. В живописи этот переход выразился в замене импрессионизма кубизмом»[1], то есть «беспредметной» живописью, с которой герой никаким образом не мог примириться. Его, как и философа Н. А. Бердяева, ужасает то, что «в футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья»[2].

Импрессионисты подвергали анализу внешний или внутренний мир и отвлекали от него отдельные качества для своей картины; кубисты продолжают их дело, но анализируют уже не мир, а картину. Герой романа Сергеева-Ценского, считавший основной проблемой искусства отношение его к действительности, четко понимает, что связь нового искусства с миром становится слабей, проходя от импрессионизма к кубизму. Но в то же время, обращение художника к модернизму вызвано той остротой восприятия, богатой впечатлительностью, новыми формами, которые внесли в искусство импрессионисты. «В шуме новых голосов, несущих смерть старой жизни, можно уловить новый ритм, лад, согласие: одну идею»[3], – писал философ Г. П. Федотов в статье «Carmensaeculare». Об этом так и не смог внятно сказать Ваня, но об этом говорит сам автор романа, проявляя себя тонким знатоком искусства начала XX века. Как с помощью крайне индивидуальных, субъективных приемов нового искусства достигнуть объективного изображения нового мира – вот в чем видит задачу искусства XX века автор «Обреченных на гибель».

Модернисты требовали от художника только выявления самого себя и чем интереснее, тем ценнее. Проводился принцип, что в искусстве важно проявление личности автора, а не то, в чем именно она проявляется. Лишь бы личность сказалась в творчестве по-новому, а что она при этом скажет, это рассмат-

---

[1] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. С. 30.

[2] *Бердяев Н. А.* Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа // Новый мир. 1990. № 1. С. 211.

[3] *Федотов Г. П.* Carmensaeculare // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 137.

ривалось как нечто второстепенное. С этим не может согласиться передвижник Сыромолотов и в этом, на наш взгляд, он прав. Другое дело, что старый художник однозначно отвергает новое искусство, понять которое, исходя из традиционных критериев, невозможно. Качественно новая эпоха в искусстве характеризуется не только новыми формами, но и новым содержанием. Главным побуждением, стоявшим за многочисленными и не обязательно плодотворными экспериментами в области формы, было желание объявить о новых мыслях, новых настроениях в художестве. За новой формой стояла попытка восстановить утраченную цельность, чувство мира, которым жил человек XIX века и которое было утрачено в катастрофической реальности XX столетия.

В начале XX века обретает популярность «философия пессимизма» Шопенгауэра, оказавшая, наряду с философией Ницше, влияние на европейскую, в том числе и на русскую, литературу. «Шопенгауэрская идея обреченностии беззащитности человека использовалась М. Метерлинком, Л. Андреевым, А. Ремизовым. Не был исключением и Сергеев-Ценский. Может быть, точнее будет сказать: она получила в его произведениях наиболее законченное и яркое выражение»[1], – констатирует Л. Е. Хворова в диссертационном исследовании. Тема смерти, обреченности человека постоянно встречается в ранних произведениях Сергеева-Ценского: рассказах «Дифтерит», «Умру я скоро», драме «Смерть» и других. Начав с классической для литературы темы жизни и смерти, Сергеев-Ценский позднее приходит к осмыслению связи гибели старого мира с рождением мира нового, к концепции преображения искусства и действительности.

Отец и сын увлечены темой надвигающейся войны и крушения старого мира. В картине сына ее апофеозом выступает белая фигура повара, зашедшего с ножом в фазанникза очередными жертвами. У отца – триптих «Золотой век» несет в себе трагические тона. Сыромолотовы обращаются к одной из про-

[1] *Хворова Л. Е.* Проза С. Н. Сергеева-Ценского 20-х – начала 30-х годов: Мир художника, реальность бытия: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1995. С. 61.

блем века – обреченности красоты: отец «обрекает на гибель» красивых людей из торпедо, а на картине сына повар собирается убить самую красивую птицу. В результате и отец и сын пишут в своих картинах об одном и том же – о начале конца, но картина старшего художника интересна еще и тем, что в ней художник представляет будущее человечества, обозначив его как «золотой век».

Миф о «золотом веке» является, по мнению М. М. Бахтина, выражением «исторической инверсии», сущность которой «сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества»[1]. Будущее, которое изображает Сыромолотов в третьей части своего триптиха, рисуется ему именно таким, ибо оно имеет корни в настоящем: «Нельзя размышлять о настоящем, отказавшись гадать о будущем. Настоящее состоит из будущих, заложенных в него прошлым…»[2], – пишет В. В. Вейдле. Поскольку будущий «золотой век» – достаточно отдаленный период, то скорее всего он складывается из настоящего и Сыромолотова (1914 год) и настоящего Сергеева-Ценского (1923 год). То настоящее, которое видел писатель, не могло не повлиять на изображение будущего в картине героя, ибо в нем – мучительные размышления художников о грядущей гибели красоты и духовности.

По мнению одних философов, причиной грозящей Европе гибели явилась вера в прогресс, другие советовали «вернуться назад», чтобы избежать падения в бездну. Сергеев-Ценский показывает оба варианта будущего: и «возвращение назад», в первобытное детство человечества, и торжество механического прогресса. В варианте 1923 года люди становятся безгрешными, блаженными и бездумными: «… В тусклых глазах ни у кого не светилось мысли (так как всякая мысль большей частью грешна,

[1] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 297.

[2] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. С. 9.

а они были безгрешны)»[1]. Перед нами картина деградации человека, у которого полностью отсутствует творческое мышление. Новый вариант, созданный писателем в 1955 году, больше устраивал критиков, в нем увидели счастливое социалистическое общество: светлый город, сплошной поток людей и машин, «сказка из камня и железа». Но нет ни одного портрета, нет отдельных лиц, люди – это «поток», «пятна костюмов», «миллионы, которые двигались <…> сплошными потоками».

Считал ли сам Сергеев-Ценский такой вариант будущего «золотым», лучшим? Ведь он с горечью писал о том, что писателей хотят построить в шеренги, страшился гибели интеллигенции от засилья «масс». В третьей части триптиха сохраняется завод и машина из первых частей, но нет и следа усадьбы и церкви, то есть символов духовности и культуры.

Видимо, вариант нивелирования личности, механизации общества и появления «массовой культуры» страшнее для Сергеева-Ценского, чем вариант озверения человечества: «… с точки зрения художника даже озверение человека менее страшно, чем его превращение в автомат <…> Из дочеловеческого создан человек, но послечеловеческое безвыходно и бесплодно»[2]. На картине 1923 года люди сравниваются с детьми, человечество как бы вернулось в свое детство, потому есть надежда, что будет развитие и расцвет, что история будет развиваться по иному пути, может быть, более счастливому, который не приведет человечество к гибели. Конечно, первобытнά М машина из п

подал Ценскому мысль превратить личное, частное преображение в преображение России[1].

Каковы истоки темы преображения человека и мира, возрождения к новому через гибель старого? На наш взгляд, древнейшей основой этой темы является идея метаморфозы, значение которой именно для романного жанра М. М. Бахтин видел в том, что «на основе метаморфозы создается тип изображения целой человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: как человек становится другим»[2]. М. М. Бахтин писал о специфическом генеалогическом ряде, развившемся из метаморфозы: «Особый ряд смены веков – поколений (миф о пяти веках – золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый ряд метаморфозы зерна»[3].

Вместо одного посеянного зерна рождается множество, гибель воспринимается как посев, за которым следуют новые всходы. В романе Сергеева-Ценского нет обреченности хода истории, потому что смерть связана с новой, нарождающейся жизнью: родители – с детьми, старое искусство – с новым. Можно говорить об обреченности на гибель лишь отдельных героев романа. Да, конечно, в индивидуальном плане смерть знаменует только конец одной жизни, а рождение начинает совсем другую жизнь. Но параллельно с индивидуальными рядами жизней, по формулировке М. М. Бахтина, «складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества <…> оно измеряется иными ценностными масштабами»[4]. Сергеев-Ценский показывает преображение жизни, то есть рождение нового из обреченного на гибель старого. Такое возрождение подобно тому, что происходит в природе, в вечном движении которой писатель усматривал залог ее бессмертия. В этой связи, думается, уместно будет вспомнить эпиграф

---

[1] *Замошкин Н. И.* «Преображение России» // *Замошкин Н. И.* Спутники нашей жизни. М.: Советский писатель, 1964. С. 167.

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 266.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 264.

[4] Там же. С. 366.

к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст. 24)».

«Падение, смерть, разложение – это только залог новой и лучшей жизни, – объяснял В. В. Розанов смысл эпиграфа к «Братьям Карамазовым». – Так должны мы смотреть на историю; к этому взгляду должны приучаться, смотря и на элементы разложения в окружающей нас жизни…»[1]. Философ считал, что в романе Достоевского изображено только как умирает старое, а положительный идеал, как и у Гоголя в «Мертвых душах», остался лишь в замыслах писателей.

Автор «Обреченных на гибель» показывает кризисный, переломный момент в жизни Алексея Фомича Сыромолотова. В соответствии с теорией метаморфозы Бахтина, в романе Сергеева-Ценского изображены три различных образа «одного и того же человека, объединенных в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь <…> есть кризис и перерождение»[2]. Во-первых, мы узнаем о Сыромолотове – преподавателе Академии художеств. После кризиса, причины которого автор оставляет за рамками романа, поселяется в южном городе. Во-вторых, главным героем романа становится Сыромолотов – отшельник, уединившийся от жизненной суеты и отдавший все силы искусству. Но наступает кризисный момент (испорчена картина) и образ отшельника перерождается в активного героя, обращенного к действительности.

Таким образом, автор романа проводит героя через ряд метаморфоз, когда «умирает» одна и «возрождается» другая личность художника: для петербургских знакомых Сыромолотов как бы умер (ведь «отсутствующие подобны мертвым»), оставив почетное место преподавателя и уехав в провинцию. Алексей Фомич «воскрес» в новой картине «Золотой век» и «умер» по окончанию работы, чтобы «воскреснуть» для поиска новой темы

[1] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 84.

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 266.

в искусстве и новой дороги в жизни. Философия жизни Андре Жида предполагает постоянноеумирание и возрождение личности, которая таким образом становится собой, осуществляет себя.

Идеалом активной личности для Сергеева-Ценского становится художник, следовательно, автор считал средством спасения от гибели искусство. В этом он был не одинок: В. С. Соловьев на дело спасения от зла и смерти направляет художника с его искусством; Н. А. Бердяев провозглашает, что «гибель должна быть побеждена творчеством»[1]. У Сыромолотова есть сын, которым он дорожит, но это бессмертие, эта победа над гибелью не слишком полна, ибо в таком бессмертии, по словам В. В. Розанова, «не сохраняется главного, что мы в себе любим – нашей индивидуальности <…>. Несравненно полнее существование, которое достигается в великих произведениях духа; в них создающий увековечивает свою личность»[2]. Великие философы, писатели считали, что миссия художника состоит в преображении человеческого бытия. Ответственность художника перед миром очень велика, ибо каждое его произведение частично преображает жизнь, содействуя ее просветлению и обновлению.

По замыслу Сергеева-Ценского, особенностью темы искусства в «Обреченных на гибель» явилась органичная связь ее с темой преображения мира и самого художника, его попыткой взглянуть на новое искусство с точки зрения нового времени. В романе С. Н. Сергеева-Ценского, помимо обреченных на гибель героев, осуществляется нравственный идеал писателя – это художник Сыромолотов, а проблема преображения становится проблемой роста нового человека вместе с новой эпохой в искусстве и истории. Все это позволяет обозначить роман «Обреченные на гибель» как ключевойв творчестве С. Н. Сергеева-Ценского: выстроенная автором нравственно-философская концепция романа становится ключом к пониманию всей эпопеи «Преображение России».

---

[1] *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 40.

[2] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 42.

# ГЛАВА 4
# «ДИАЛЕКТИКА МИФА» В «КОТЛОВАНЕ» А. ПЛАТОНОВА: НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

***А. И. Ванюков***

Андрей Платонов 4 октября 1929 года подписал в издательстве «Молодая гвардия» договор, согласно которому он обязывался представить в издательство «труд» под «условным» названием «Вещество существования» размером «до восьми (8) п. л.»[1]. «Содержание труда», говорилось в Договоре, «должно удовлетворять следующим условиям: 1) повесть (художественная), основанная на современном материале», сдать «не позже 10 декабря 1929 г.»[2].

В работе издательства уже был роман А. Платонова «Чевенгур», который проходил процесс редакторской подготовки, завершившейся в 1930 году наборным экземпляром романа: «Андрей Платонов. Чевенгур. Роман. Москва 1930 Ленинград. Молодая гвардия»[3].

В архиве писателя хранится машинопись (с правкой), на первой странице которой обозначено: «Андрей Платонов / Котлован / декабрь 1929 – Апрель 1930» и далее указано: «Котлован / Андрей Платонов. / В издательство «Пролетарий»[4]. Ни в одном из советских издательства повесть «Котлован» в 1930 годы не вышла, впервые была опубликована в СССР в период перестройки в журнале «Новый мир» (1987. № 6) с предисловием С. Залыгина[5] и затем активно тиражировалась[6] и обсуждалась[1].

---

[1] См.: РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л.1.

[2] Там же. Л.1.

[3] См.: РГАЛИ. Ф.2124. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л.1–168.

[4] Там же. Ед. хр. 71. Л.1, 2.

[5] *Платонов А.* Котлован. Повесть / публ., подгот. текста и примеч. М. А. Платоновой; предисл. С. Залыгина // Новый мир. 1987. № 6. С. 50–123.

[6] *Платонов А.* Котлован. Ювенильное море (Море юности). Повести. М., 1987; *Платонов А.* Котлован. Избранная проза / авт. коммент. Н. И. Дружина. М.,1988; *Платонов А.* Избранное / сост. М. А. Платонова. М., 1988; Трудные

Научно проблема «творческой истории повести «Котлован» была поставлена Н. В. Корниенко в работе 1993 года «История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946)». Определяя «Котлован» как «повесть-метафору», Н. В. Корниенко отметила, что «её философский фокус прикован к онтологическим вопросам бытия»[2].

Академическое издание повести «Котлован» вышло в 2000 году в Санкт-Петербурге «на основе авторской черновой рукописи «Котлована» (фонд ИРЛИ) (подготовка текста И. И. Долгова), с представлением «динамической транскрипции рукописи «Котлована» (подготовка текста И. И. Долгова), широкого круга материалов, обогащающих творческую историю повести, а также содержательных Примечаний с богатыми реально-историческими комментариями (подготовлено В. Ю. Вьюгиным при участии Т. М. Вахитовой и В. А. Прокофьева)[3].

Уже «первые слова», заглавия повести: и первое, рабочее, «условное» – «Вещество существования», и окончательное, основное – «Котлован», взятые в движении, развитии и в единстве, раскрывают соотнесённость, взаимодействие в художественной концепции платоновской повести философского и идеологического, производственного, бытового и бытийного, духовного аспектов творческой мысли автора. Повесть А. Платонова «Котлован» написана «на современном материале», время действия в «Котловане» – лето, осень, начало зимы 1929 года, «котлованное» время повести эпически воссоздаёт и по-платоновски коди-

---

повести. 30-е годы / предисл., составл., коммент. А. И. Ванюков. М., 1992. С. 8–12, 133–246, 566–567.

[1] См.: *Малухин В.* Реквием по утопии // Знамя. 1987. Кн. 10. С. 219–221; *Семёнова С.* «Идея жизни» у Андрея Платонова // Москва. 1988. № 3. С. 180–189; *Золотусский И.* Возвышающее слово // Литературное обозрение. 1988. № 6. С. 23–32; *Золотоносов М.* Усомнившийся Платонов // Нева. 1990. № 4. С. 176–190; *Павловский А. И.* Яма: О художественно-философской концепции повести А. Платонова «Котлован» // Русская литература. 1991. № 1. С. 24–41.

[2] *Корниенко Н.* История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 147.

[3] *Платонов А.* Котлован. Текст, материалы творческой истории / подгот. текста И. И. Долгова. СПб., 2000. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц.

рует самое «вещество» – содержание, детали, ход, дух – «года великого перелома». Статья И. Сталина под таким заглавием была опубликована в газете «Правда» 7 ноября 1929 года. Вместе с тем платоновский «Котлован» – это повесть-дума, повесть-«размышление», повесть-миф: дума о времени и человеке («Без думы люди действуют бессмысленно! – произнёс Вощев в размышлении» (с.23)), дума, размышление «о плане общей жизни» (с.23), «чувстве жизни», «смысле жизни», «смысле существования» (с.28), миф о социализме, сотворении нового мира, нового человека, миф о спасении «в пропасти котлована» (с.115).

Стержневой идеей повести «Котлован» является концептуальная идея Истины, чувства истины, познания истины, поиска «истины всего существования», которая пронизывает, объединяет все пласты и планы повествования и находится в сложных, диалогических отношениях с *правдой* действительности в самых разнообразных её выражениях.

«Пеший путь» Вощева «лежал среди лета» – первая часть повести (1–10 главы) воспроизводит «летнее время», но кузнецу («тот город начинался кузницей» (с.24)), глядящему на детей-пионеров («шествие», «музыка молодого похода», марш движения» (с.24, 25, 26)), «так и хочется крикнуть: да здравствует Первое Мая» (с.26). Первое Мая в этом контексте – знак и личный, и государственный. 1 мая 1929 года газета «Правда» в редакционной статье «Первомайский набат» писала: «Наш Союз празднует своё первое мая под знаком всё большего развёртывания, всё большего углубления процесса социалистической перестройки <…> Не только **социалистическая реконструкция промышленности** – её ведущая и определяющая роль для индустриализации **всей** страны возросла во сто крат – на очереди стоит задача **радикальной социалистической перестройки** также и сельского хозяйства, хозяйства распылённого, мелкого и мельчайшего крестьянства»[1]. Здесь же публиковались Резолюции XVI всесоюзной конференции ВКП (б), утверждённые пленумом ЦК ВКП (б) 29 апреля 1929 г.

[1] Правда. 1929. 1 мая. С. 1.

9 мая 1929 года «Правда» даёт материал под броским аншлагом «Совнарком СССР утвердил оптимальный вариант пятилетнего плана народного хозяйства», который подписал Председатель Совета Народных Комиссаров Союза ССР А. И. Рыков[1]. 12 мая 1929 г. «Правда» печатает статью Д. Заславского «Учитель великой ненависти. М. Е. Салтыков. 1889–1929», в которой отмечалось: «Из всех классиков русской литературы Салтыков по своему облику наиболее близок нашему времени»[2]. Автор так характеризовал основные черты творчества М. Е. Салтыкова: «Салтыков злободневен <…> Салтыков действительно откликался всегда на текущие события», основным жанром Салтыкова был «журнальный очерк, где все действующие лица – это герои текущего дня <…> некоторые его произведения кажутся зашифрованными»[3]. Вывод Д. Заславского был по-партийному публицистически заострён: «И на историческом расстоянии Салтыков кажется в галерее русских классиков суровым реалистом и в этом смысле писателем, по своим методам близким к большевистской оценке действительности»[4]. Несомненно, произведения А. Платонова 1929 года – опубликованные рассказы «Государственный житель»[5], «Усомнившийся Макар»[6], написанная, но неопубликованная повесть «Котлован» – идут по большому счёту в русле салтыковского направления великой русской литературы, развивают салтыковские традиции

[1] Правда. 1929. 9 мая. С. 5.

[2] Правда. 1929. 12 мая. С. 5.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] *Платонов А.* Государственный житель. Рассказ. Октябрь. 1929. Кн. 6. С. 70–77.

[6] *Платонов А.* Усомнившийся Макар // Октябрь. 1929. Кн. 9. С. 28–41. В № 283 от 3 декабря 1929 г. «Правда» опубликовала разгромную статью Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах», пронизанную вульгарно-социологическим и доносительным духом: «Писатели, желающие быть советскими, должны ясно понимать, что нигилистическая распущенность, анархоиндивидуалистическая фронда чужды пролетарской революции никак не меньше, чем прямая контрреволюция с фашистскими лозунгами. Это должен понять и А. Платонов» (С. 4).

осмысления и отражения «текущей» действительности, «истории современности».

2 июля 1929 года «Правда» вышла с передовой статьёй «Довершить перелом» (№ 148. С. 1), 6 августа редакционная статья призывала «Вперёд к социализму» (№ 178. С. 1), на третьей странице шел материал «Под знаменем социалистической индустриализации», а весь низ страницы занимала «Панорама завода «Сельмашстрой» с восточной стороны» (по содержанию – панорама котлована).

В номере «Правды» от 21 августа начал публиковаться цикл статей Ник. Погодина (собственного корреспондента) «Тракторострой». Первая статья называлась «Темп» (основная идея года) и намечала – вербально и визуально – образ котлована: «И там, где роют ещё котлован, в тот же час пашут землю, сажают деревья <…> строят дома <…> как в кинематографе»[1]. Внутри текста – небольшая фотография «Общий вид стройки» (вид котлована).

Вторая статья цикла называлась «На будущей неделе» (№ 199, 30 августа), автор рассказывал о «косности и рутине, пытающихся мёртвой хваткой задержать размах индустриализации» и приводил читателей к выводу: «В борьбе двух враждебных друг другу темпов – рабского и социалистического – победил социалистический темп строительства»[2]. В этом тексте также была фотография «Общий вид строительства «Тракторостроя», который по существу представлял ещё один вид котлована строительства.

В третьей статье цикла «О папиросах и масштабах» Ник. Погодин на примере выражения «курить некогда» показывает «язык» и «темп» социалистической индустриализации, тип её творцов: «Курить некогда. Предел простоты, переведенной на язык социалистической индустриализации <…> Курить некогда. Я беру жизнь, как она есть <…> Темп делается изумительно просто <…> На плацдарм борьбы за индустриализацию вышли

[1] Правда. 1929. 21 августа. С. 5.
[2] Правда. 1929. 30 августа. С. 5.

железные люди. Они считают дни, часы, минуты»[1]. Четвертая статья Ник. Погодина «Через каждые 6 минут» (1 октября. № 226) была газетным гимном «рекордному темпу»: «Темп предприятия подчинен интервалу времени в …6 минут. Производство рассчитывается во времени и пространстве. / Новые наступают времена» (С. 5). Финал газетного цикла Ник. Погодина «Тракторострой» был экономически впечатляющим и публицистически заостренным: «сорок тысяч тракторов в 15–20 лоша-диных сил за год, в переводе на пахоту, дадут 25 миллионов гектаров поднятой земли <…> Двадцать пять миллионов гектаров. / Поймите вы это»[2].

Платоновский уровень и масштаб котлованной истории не газетно-публицистический, а национально-исторический, конкретно содержательный и эпически, мифически выразительный.

На котлован писатель приводит читателя вместе со своим героем, «сокровенным человеком» Вощевым, которому «в день тридцатилетия личной жизни дали расчёт с небольшого механического завода», «устранили с производства вследствие роста слабосильности в нём и задумчивости среди общего темпа труда» (с.21). Вощев «среди производства» «думал о плане общей жизни», и потому его не смог «отстоять» завком: «ты человек несознательный, и мы не желаем очутиться в хвосте масс» (с.23). Герой «ушёл из завкома без помощи» и отправился в свой путь, который привёл его в соседний город, в «середине» которого он «наблюдал строительство неизвестной ему башни», вызвавшее у него «задумчивые сомнения». «Дом человек строит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет? – задумчиво сомневался Вощев на своём ходу». В конце города Вощев «забрёл на пустырь и обнаружил тёплую яму для ночлега», но в полночь его разбудил *косарь*, который готовил «площадь» для «каменного дела» (с.26). Вощев «по рассказу косаря» пошел досыпать в барак, «дощатый сарай на бывшем огороде» и оказался среди «спящих мастеровых». Утром Вощев проснулся, «в сомнении открыл глаза на свет наступившего утра» (с.27), затем

[1] Правда. 1929. 10 сентября. № 208. С. 4.
[2] Правда. 1929. 1 октября. № 226. С. 5.

«пошел есть» и трудиться вместе с мастеровыми: «Вощеву дали лопату, и он с жестокостью отчаяния своей жизни сжал её руками, точно хотел добыть истину из середины земного праха», «инженер <…> уже разбил земляные работы и разметил котлован» (с.28) – и пошёл первый котлованный рабочий день, в котором действуют Чиклин и Сафронов, Вощев и Козлов[1].

Далее автор выделяет «производителя работ общепролетарского дома», инженера Прушевского, который «выдумал единственный общепролетарский дом, вместо старого города», «монументальный новый дом» (с.32), но «не мог предчувствовать устройство души поселенцев общего дома среди этой равнины» (с.32–33), и в «начатой яме котлована» размышляет: «Изо всякой ли базы образуется надстройка? Каждое ли производство жизненного материала даёт добавочным продуктом душу в человека? А если производство улучшить до точной экономии – то будут ли происходить из него косвенные, неожиданные продукты?» (с.33), а также вводит образ «товарища Пашкина, председателя окрпрофсовета» («он почти всё знал или предвидел» (с.34)), который «близ начатого котлована» говорит мастеровым»: «Темп тих <…> Зачем вы жалеете повышать производительность!». «Стеснённые упрёком Пашкина, мастеровые промолчали в ответ. Они стояли и видели: верно говорит человек – скорей надо рыть землю и ставить дом, а то умрёшь и не поспеешь» (с.34).

Чиклин «начал думать», «проверяя свой ум», пошел в ближний овраг» обмерил его привычным шагом» и понял: «овраг был полностью нужен для котлована, следовало только спланировать откосы и врезать глубину в водоупор» (с.36). Прушевский попросил Чиклина «произвести разведочное бурение в овраге», «начал тщательно работать над выдуманными частями общепролетарского дома» (с.37), «окончив исчисление своих величин, Прушевский обеспечил несокрушимость будущего общепролетарского жилища» (с.37) <…> «землекопы пе-

[1]См.: *Дужина Н.* Строители «общепролетарского дома» в контексте политической повседневности 1929–1930 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 461–470.

решли трудиться на овраг, и там сейчас происходило их движение» (с.38). Далее мы узнаём, что Чиклин и Сафронов «ходили в котлован раскапывать водяной подземный исток, чтобы перехватить его вмёртвую глиняным замком» (с.41). Вот Чиклин и Прушевский «остановились на краю овражного котлована» (с.46): «надо бы гораздо раньше начать рыть такую пропасть под общий дом, тогда бы и то существо, которое понадобилось Прушевскому, пребывало здесь в целости» (с.46)

«Новые землекопы» («новые рабочие, что прислал Пашкин для обеспечения государственного темпа» (с.36) «постепенно обжились и привыкли работать. Каждый из них придумал себе идею будущего спасения отсюда <…> и каждый с усердием рыл землю, постоянно помня эту свою идею спасения» (с.48). «Пашкин посещал котлован через день и по-прежнему находил темп тихим. Обыкновенно он приезжал верхом на коне <…> и теперь наблюдал со спины животного великое рытьё» (с.48–49).

Во второй, «осенней» (начало XI главы) части повести, когда на котловане появился «ангел», девочка Настя, наступает как бы второй этап «котлованного рытья». Воодушевленные Сафроновым: «нам необходимо как можно внезапней закончить котлован, чтобы скорей произошёл дом и детский персонал ограждён был от ветра и простуды каменной стеной» (с.58), рабочие, мастеровые решили «начать завтра рыть землю на час раньше, дабы приблизить срок бутовой кладки фундамента и остального зодчества» (с.59). И тут платоновская котлованная история связывается / синхронизируется с началом сюжета коллективизации: «Во время обеденного перерыва товарищ Пашкин сообщил мастеровым, что бедняцкий слой деревни печально заскучал по колхозу и нужно туда бросить что-нибудь особенное из рабочего класса» (с.64). «Артель назначила Сафронова и Козлова идти в ближнюю деревню» (с.64), одновременно усиливается темп строительства и увеличивается масштаб котлована.

«Маточное место для дома будущей жизни было готово; теперь предназначалось класть в котловане бут», но с подачи Пашкина «главный революционер города» распорядился: «разройте маточный котлован вчетверо больше» (с.65). Пашкин же, «дабы

угодить наверняка и забежать вперёд главной линии», указал Прушевскому «увеличить котлован в шесть раз» (с.65). «Прушевский обрадовался и улыбнулся. Пашкин, заметив счастье инженера, тоже стал доволен, потому что почувствовал настроение инженерно-технической секции своего союза» (с.65). «Прушевский пошел к Чиклину, чтобы наметить расширение котлована» (с.66).

В сюжете «Котлована» образ Прушевского занимает важное место, помогая не только почувствовать настроение инженерно-технической интеллигенции в «год великого перелома», но и показать трагическое положение, трагическую судьбу котлованного прораба («производителя работ общепролетарского дома»), видящего светлые здания будущего только в мечтах и видениях: «Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы и видел на конце её белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. <…> «Когда же это выстроено?» – с огорчением сказал Прушевский (с.59). Представляется, что А. Платонов смело входит в то актуальное пространство общественно-политической мысли «года великого перелома», которое, по слову Н. Бухарина, получило обозначение «технико-экономическая революция, рабочий класс и инженерство»[1]. Опираясь на афоризм одного из ранних английских экономистов» («на развалинах цветущих городов можно построить новый цветущий мир, если остаётся рабочая сила») и прометеевский миф и сопоставляя положение рабочего класса при капитализме и социализма, Н. Бухарин писал: «Светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека», при капитализме «перестал существовать для рабочих», а «рабочий класс у нас раскрывает, развёртывает, развивает всё богатство своих внутренних энергий», и «задача технической интеллигенции <…> вопрос безоговорочной поддержки пролетарской диктатуры <…> теснейшая связь с рабочей массой» (с.5).

Архитектурные «выдумки» и «детские фантазии» платоновского героя органично вписываются в мифическую, библейскую, утопическую традиции и вместе с тем находятся в тесном

[1] Правда. 1929. 15 декабря. С. 5.

контакте с современной архитектурной мыслью, практикой первой пятилетки. 3 марта 1930 года «Литературная газета» даёт материал с «выставки архитектурных писателей» «Магнитогорск – социалистический город», который представлял «выставку проектов индустриального города Магнитогорска, при горно-заводском комбинате на Урале, в 200 км. от гор. Троицка»[1]. В следующем номере газеты описывался диспут в Госплане СССР под броским заголовком «Лунные» и «земные». Нельзя откладывать строительство социалистических городов»[2]. Выступавший в ходе диспута Мих. Кольцов говорил: «Разрабатывавших проекты архитекторов можно разделить на две группы: на «лунатиков» и «земных». К «лунатикам» относится большинство. К группе «земных» нельзя причислить к сожалению ни одного»[3]. А архитектор Зеленко констатировал: «Мы должны строить жилища для рабочих, но не знаем точно, как строить <…> Нельзя возводить дома мелкобуржуазного, мещанского типа, однако ещё не установлено, какими должны быть дома с обобществлённым бытом»[4]. Продолжая тему, «Литературная газета» в номере от 17 марта показывает читателям реальные, строящиеся «города грядущего»[5]: это – Зелёный город, город-сад, строящийся под Москвой (на рисунке проект центральной гостиницы – архитектор Ладовский) и Сталинград (рисунок: Жилкомбинат в Сталинградстрое).

Свое место в единой платоновской «котлованной» концепции времени, социально-общественной, экономико-технической революции занимает тема культурной революции. «А что, товарищи, – сказал однажды Сафронов, – не поставить ли нам радио для заслушанья достижений и директив! У нас есть здесь отсталые массы, которым полезна была бы культурная революция и всякий музыкальный звук, чтоб они не скопляли в себе тёмное настроение» – «Лучше девочку-сиротку привести за ручку, чем

[1] Литературная газета. 1930. 3 марта. С. 3.
[2] Литературная газета. 1930. 10 марта. С. 3.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Литературная газета. 1930. 17 марта. С. 3.

твоё радио, – возразил Жачев» (с.49). Так в «летнее время» обозначились проблемный узел и коллизия «Котлована», которые получают своё драматическое развитие в движении повествования. «В начале осени» котлованное радио заговорило, начало действовать: «Товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы.

– Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды заграницы…

– Товарищи, мы должны, – ежеминутно произносила требования труба, – обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!» (с.53) (в стиле: «поймите вы это»).

А. Платонов последовательно фиксирует народную реакцию на голоса, наставления из радиотрубы: «Сафронов слушал и торжествовал, жалея лишь, что он не может говорить обратно в трубу, дабы там слышно было об его чувстве активности, готовности на стрижку лошадей и о счастье» (с.53) <…> «Жачеву же, и наравне с ним Вощеву, становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио <…> всё больше ощущался личный позор <…> Иногда Жачев <…> кричал среди шума сознания, льющегося из рупора: – Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него» (с.53).

«Труба радио всё время работала, как вьюга, а затем ещё раз провозгласила, что каждый трудящийся должен помочь скоплению снега на колхозных полях, и здесь радио смолкло: наверно лопнула сила науки» (с.54). А утром Сафронов «приветствовал девочку, пришедшую с Чиклиным, как элемент будущего» (с.54). «Вечером того же дня землекопы не пустили в действие громкоговорящий рупор, а, наевшись, сели глядеть на девочку, срывая тем профсоюзную культработу по радио» (с.57). Между тем 6 сентября 1929 года «Правда» напечатала обращение Президиума Всесоюзного Центрального Совета Профессиональных Союзов «Ко всем профорганизациям, ко всем членам профсоюзов, ко всем рабочим и работницам» с призывом «За поворот

профсоюзов лицом к производству. За решительную перестройку форм и методов работы профсоюзов», в котором говорилось: «Вопросы рабочего снабжения, борьбы с очередями, вопросы жилищного строительства, охраны труда, реформирования рынка труда и борьбы с безработицей являются основными вопросами, вокруг которых на ряду с производством профессиональные союзы в настоящий момент должны сосредоточить внимание актива и широких рабочих масс»[1]. А в начале 1930 года, характеризуя современное состояние «радиофронта», А. Сурков отмечал: «Сегодняшнее положение радиовещания требует решительного удара по халтуре, занявшей наши позиции на радиофронте»[2]. Ему вторил Р. Бершадский: «дайте доброкачественный радиоматериал. Нам нужны радио-писатели и радиомузыканты, нужны новые кадры работников радиовещания»[3].

В декабрьской статье Н. Бухарина наряду с метафорическим образом «светлого жилища» есть еще один характерный публицистический образ – «гроба старого уклада»[4]. Говоря о «развёртывании энергии рабочего класса», Н. Бухарин отмечает: «идёт новый тип работника», который «вгонит в гроб этого (старого. – А. В.) уклада последние блестящие стальные гвозди». В повести А. Платонова «Котлован» гробы («сто пустых гробов») выходят («отрыты») из глубины котлована («из пещеры») и становятся символом связи/смычки города и деревни. Чиклин забрал два гроба «для девочки»: «в одном гробу сделал ей постель на будущее время <…> а другой подарил ей для игрушек» (с.60). «Мужик, прибежавший прежде в барак, уже <…> связал гробы в общую супрягу», «Елисей упёрся и поволок, как бурлак, эти тесовые предметы по сухому морю житейскому» (с.61).

Два Настиных гроба появляются далее после того, как «Прушевский пошёл к Чиклину, чтобы наметить расширение котлована» (с.61). Чиклин выносит гробы из барака и кладёт их на «крестьянскую подводу». «Кому отправляете гробы? – спро-

[1] Правда. 1929. 6 сентября. С. 1.
[2] Литературная газета. 1930. 5 мая. С. 3.
[3] Литературная газета. 1930. 5 мая. С. 3.
[4] Правда. 1929. 15 декабря. С. 5.

сил Прушевский. – Это Сафронов и Козлов умерли в избушке, а им теперь мои гробы отдали: ну что ты будешь делать? – с подробностью сообщила Настя» (с.66). Что будут делать герои «Котлована» дальше, показывает деревенская, крестьянская, колхозная часть повести.

Вместе с подводой «с гробами» в деревню («старую деревню») прибывают Чиклин и Вощев, и первая изба, открывшаяся им, была «обобществлённый двор № 7 колхоза имени Генеральной линии», «здесь живёт активист общественных работ по выполнению государственных постановлений и любых компаний, производимых на селе» (с.67). Активист «составил приёмочный счёт на гробы», занёс Чиклина в мобилизованный кадр – «в течение часа», сначала «велел Вощеву идти в сельсовет и стоять всю ночь в почетном карауле у двух тел павших товарищей», а потом дал ему «другую нагрузку – перещупать в ночь всех кур и тем определить к утру наличие свежеснесённых яиц» (с.67).

В колхозном сюжете платоновской повести Активист играет активную роль, раскрывая образ «нового человека», партийного функционера деревни, проводника «государственных постановлений и любых компаний» (с.67). «Всю ночь сидел активист при непогашенной лампе, слушал – не скачет ли по тёмной дороге верховой из района, чтобы спустить директиву на село. <…> Редко проходила ночь, чтобы не появлялась директива, – и до рассвета изучал ее активист, накапливая к рассвету энтузиазм несокрушимого действия» (с.67).

Директивы Центра, «центральных людей» осени и зимы 1929–1930 гг. как раз и определяли энтузиазм Активиста, Генеральную линию «года великого перелома». 12 сентября 1929 года целая страница в «Правде» была отведена материалам под рубрикой «В поисках новой деревни», в центре страницы напечатана фотография «Силосные башни и новый скотный двор»[1]. В номере «Правды» от 22 октября 1929 г. рассматривались «Новые вопросы колхозного движения»[2]. 7 ноября 1929 года в «Правде» публикуется статья И. Сталина «Год вели-

[1] Правда. 1929. 12 сентября. № 210. С. 3.
[2] Правда. 1929. 22 октября. № 244. С. 5.

кого перелома»[1], название / заглавие которой имело и конкретно-историческое содержание, и историко-символический, мифологический смысл. Отметив, что «истекший год был годом великого **перелома** на всех фронтах социалистического строительства», И. Сталин выделил «ряд решающих **успехов** в основных областях социалистической перестройки (реконструкции) нашего народного хозяйства»: «1) <…> нам удалось добиться **решительного перелома** в области производительности труда <…> 2) <…> создали предпосылки для превращения нашей страны в страну металлическую <…> 3) <…> удалось организовать – коренной перелом в недрах самого крестьянства и повести за собой широкие массы бедняков и середняков <…> крестьяне пошли в колхозы, пошли целыми деревнями, волостями, районами <…> в колхозы пошел середняк»[2].

Заключительные положения, выводы И. Сталина были оптимистическими в большом / великом цивилизационном плане: «мы окончательно выходим или уже вышли из хлебного кризиса <…> наша страна через каких-нибудь три года станет одной из самых хлебных стран, если не самой хлебной страной в мире; «то, что считалось несколько лет назад «фантазией» (речь идёт о «тракторизации» – А. В.), мы имеем теперь возможность превратить с лихвой в действительность»; «мы идём на всех парах по пути индустриализации – к социализму, оставляя позади нашу вековую, «рассейскую» отсталость»; «пусть попробуют догнать нас почтенные капиталисты, кичащиеся своей «цивилизацией»[3].

21 декабря 1929 года «Правда» отмечала юбилей И. В. Сталина[4]. Газетные страницы последовательно раскрывали темы «Сталин и партия», «Сталин и индустриализация страны» (с. 2). «Сталин и Красная Армия» (с. 3 – на странице фото: Тт. Сталин и Будённый)[5]. Мих. Кольцов написал статью «Загадка – Сталин» (с. 6).

---

[1] Правда. 1929. 7 ноября. № 259. С. 2.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Правда. 1929. 21 декабря. С. 2.

[5] «А я знаю, кто главный!» – говорит девочка в повести А. Платонова – «Главный – Сталин, а второй – Будённый» (с. 57).

27 декабря 1929 г. «Правда» публикует «речь тов. Сталина на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г»[1], в которой товарищ И. Сталин критикует теорию «равновесия», теорию «самотёка» в социалистическом строительстве, теорию «устойчивости» мелкокрестьянского хозяйства, решает проблемы «город и деревня», «природа колхозов» и говорит о «классовых сдвигах и повороте в политике партии»[2].

6 января 1930 года редакционная статья «Правды» «На новом этапе социалистического переустройства деревни» подчеркивает: «Деревня семимильными шагами идёт к крупному социалистическому производству, ломая старый уклад» и призывает: «повести линию на ликвидацию кулачества как класса»[3]. Редакционные статьи «Правды» начала 1930 года чётко формулируют следующие задачи: «Ликвидация кулачества как класса становится в порядок дня» (11 января. № 11), «Мобилизовать батрачество и бедняков против кулака» (16 января. № 16). 21 января 1930 года «Правда» публикует программную, полемическую статью И. Сталина «К вопросу о политике ликвидации кулачества как класса»[4]. Автор выделяет переломную, поворотную роль лета 1929 года, «когда наступила у нас полоса сплошной коллективизации, когда наступил **перелом** в сторону политики **ликвидации** кулачества как **класса**»: «**перелом** в развитии деревни с лета 1929г., **поворот** в политике нашей партии в деревне <…> **поворот** от старой политики **ограничения** (или вытеснения) капиталистических элементов деревни к новой политике **ликвидации** кулачества как класса»[5].

Активист знает наперёд, «что под его руководством совершится всякий передовой факт» (с. 73). Он «приказал окружающим мобилизовать колхоз на похоронное шествие, чтобы все почувствовали торжественность смерти во время развивающегося светлого момента обобществления скота» (с. 73); отправляя «колхозных пешеходов» в «звёздный поход», произнёс «слово,

[1] Правда. 1929. 29 декабря. С. 3.
[2] Там же.
[3] Правда. 1930. 6 января. С. 1.
[4] Правда. 1930. 21 января. С. 1.
[5] Там же.

указывающее пешеходам идти в среду окружающего бедняче-ства и показать ему свойство колхоза путём призвания к социа-листическому порядку, ибо всё равно дальнейшее будет плохо» (с. 76). Не получив прошедшей ночью директиву, он боялся упущений («страх упущений»), «опасался и переусердия», «по-этому обобществил лишь конское поголовье, мучаясь за одино-ких коров, овец и птицу» (с. 77).

На Организационном дворе активист говорит сверху, «с вы-сокого крыльца» «в вещество народа»: «Иль вы так и будете стоять между капитализмом и коммунизмом: ведь уже пора тронуться – у нас в районе четырнадцатый пленным идёт» (с. 83), затем в доме пишет «рапорт о точном исполнении меропри-ятия по сплошной коллективизации и о ликвидации, посред-ством сплава на плоту, кулака как класса; при этом активист не мог поставить после слова «кулака» запятую, так как в директи-ве ее не было» (с. 84).

Плот из брёвен достроил Прушевский, который был брошен Пашкиным «на колхоз как кадр культурной революции» (с. 88). «По слову активиста кулаки согнулись и стали двигать плот в упор на речную долину» (с. 94) – Жачев «долго наблюдал, как систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как ве-черний ветер шевелил тёмную, мёртвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдалённую пропасть» (с. 94).

«Активист выставил на крыльцо ОргДома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз с окрест-ными пешими частями, радостно топтались на месте <…> и да-же обобществлённые лошади, услышав гул человеческого сча-стья, пришли поодиночке на ОргДвор и стали ржать» (с. 95).

Ночью, когда «колхоз непоколебимо спал на ОргДворе, ак-тивист сидел у лампы «за умственным трудом, он чертил графы ведомости, куда хотел занести все данные бедняцко-сред-няцкого благоустройства, чтоб уж была вечная, формальная картина и опыт, как основа» (с. 99). «Активист немолчно писал, и достижения всё более расстилались перед его сознательным умом, так что он уже полагал про себя: «Ущерб приносишь Со-юзу, пассивный дьявол, – мог бы весь район стравить на коллек-

тивизацию, а ты в одном колхозе горюешь: пора уже целыми эшелонами население в социализм отправлять, а ты всё узкими масштабами стараешься» (с.101).

Но вот «всадник из района на трепещущем коне» привёз новую директиву, в которой «отмечались маложелательные явления перегибщины, забеговщины, переусердщины и всякого сползания по правому и левому откосу с отточенной остроты чёткой линии» (с.106), и активист прочитал «в конце директивы», «что актив колхоза имени Генеральной Линии уже забежал в левацкое болото правого оппортунизма» (с.106–107)…

«Нельзя не согласиться, что такой товарищ есть вредитель партии, объективный враг пролетариата и должен быть немедленно изъят из руководства навсегда» (с.107). «Изъятие» Активиста происходит народными руками: «Чиклин покойно дал активисту ручной удар в грудь» (108), затем «Вощев ударил активиста в лоб – для прочности его гибели и для собственного сознательного счастья» (с.111). Жачев догадался: «А вы раскулачьте его по реке в море <…> И несколько человек подняли тело активиста на высоту и понесли его на берег реки» (с.111).

Последняя директива, которую прочитал Активист и которая определила его гибель, прямо опирается на статью И. Сталина «Головокружение от успехов (К вопросам колхозного движения)», опубликованную в газете «Правда» 2 марта 1930 года, и Постановление ЦК ВКП (б) «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении» («Правда». 1930. 15 марта).

И. Сталин начинает статью с констатации «успехов советской власти в области колхозного движения» («успехи эти, действительно, велики») и отмечает, что «успехи имеют и свою теневую сторону <…> У людей начинает кружиться голова от успехов, теряется чувство меры, теряется способность понимания действительности»[1]. «Не ясно ли, что авторы этих искривлений, мнящие себя «левыми», на самом деле льют воду на мельницу правого оппортунизма», – писал И. Сталин и ставил чёткую цель: «Кто хочет руководить движением и сохранить

[1] Правда. 1930. 2 марта. С. 1.

вместе с тем связи с миллионными массами, то должен вести борьбу на два фронта – и против отстающих, и против забегающих вперёд»[1]. А в постановлении ЦК ВКП (б) «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении» восьмой, последний пункт звучал так: «работников, не умеющих или не желающих повести решительную борьбу с искривлениями партийной линии *смещать* с постов и *заменять* другими»[2].

Городскую и сельскую, колхозную сферы «котлованного» пространства платоновской повести органично, сокровенно связывает образ Насти, «ребёнка в Котловане». Вот Чиклин говорит Елисею: «На тебе рубль. Ступай на котлован и погляди – жива ли там девочка Настя, и купи ей конфет. У меня сердце по ней заболело» (с.71). Елисей возвратился с котлована и принёс Чиклину письмо от Прушевского; «Чиклин прочитал, что Настя жива и Жачев начал возить её в детский сад, где она полюбила советское государство и собирает для него утильсырьё» (с.75). А товарищ Прушевский писал: «Котлован закончен, и весной будем его бутить. Настя, оказывается, умеет писать печатными буквами, посылаю тебе её бумажку» (с.75).

«Настя писала Чиклину:

«Ликвидируйте кулака как класс. Да здравствует Сталин, Козлов и Сафронов! Дядя Чиклин, Сталин только на одну каплю хуже Ленина, а Будённый на две. Привет бедному колхозу, а кулакам нет» (с.75).

Здесь следует обратить внимание на то, что А. Платонов художественно подключается к постановке и решению современных, в широком смысле, проблем «социальной педагогики» и вместе с тем непосредственно входит в поле дискуссии начал 1930 г. о «детской книге», вступает в заочный «диалог» с М. Горьким.

19 января 1930 года «Правда» поместила полемическую статью М. Горького «Человек, уши которого заткнуты ватой»[3], в которой он громит педологические идейки некой Е. Флориной

[1] Правда. 1930. 2 марта. С. 1.
[2] Правда. 1930. 15 марта. С. 1.
[3] Правда. 1930. 19 января. С. 3.

(Литературная газета». № 37) и одновременно просвещает советского читателя: «Ребёнок до десятилетнего возраста требует забав, и требование его биологически законно. Он хочет играть, он играет всем и познаёт окружающий его мир прежде всего и легче всего в игре, игрой. Он играет и словом и в слове, именно на игре словом ребёнок учится тонкостям родного языка, усваивает музыку его и то, что филологически называют «духом языка» <…> Буржуазия стремилась воспитывать своих детей консерваторами, охранителями своего данного прошлого. У наших ребят – прошлого нет, если не говорить о наследственно-биологически воспринятом от родителей. Наши ребята уже в возрасте октябрят начинают принимать участие в практической работе по строению будущего»[1].

Платоновский ребёнок, девочка Настя, имеет и прошлое, наследственное (мама Юлия), и «котлованное» настоящее, она и играет, в том числе, «словом», и принимает участие в строительстве «будущего», работает «ангелом». «Дух языка» «котлована» неотделим от «духа языка» ребёнка. «А ты здесь колхоз Сталину сделал? Покажи мне колхоз» (с.88) – говорит Настя Чиклину на ОргДворе – «Поднявшись с земли, Чиклин приложил голову Насти к своей шее и пошёл раскулачивать» (с.88). После того, как «тело активиста» унесли «на берег реки» (с.111), Чиклин уходит с заболевшей Настей на «котлован по зимнему пути» (с.111): «– Берегите медведя Мишку! – обернувшись, приказала Настя. – Я к нему скоро в гости приду» / – Будь покойна, барышня! – пообещал колхоз» (с.111)

В бараке Настя поиграла с «материнскими костями» (с.112), которые принёс Чиклин, и умерла: «– А девчонка, товарищ Чиклин, не дышит: захолодала с чего-то» (с.113). Чиклин взял лопату и «отправился на котлован» – рыть грунт»: «он хотел забыть сейчас свой ум» (с.114).

«В барак пришёл Вощев, а за ним медведь и весь колхоз». «Вощев стоял в недоумении над этим утихшим ребёнком, – он уже не знал, где теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убеждённом впечатлении? Зачем

[1] Правда. 1930. 19 января. С. 3.

ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхожденья, если нет маленького верного человека, в котором истина стала бы радостью и движением?» (с.114).

«Чиклин взял лом и новую лопату и медленно ушел в дальний край котлована. Там он снова начал разверзать неподвижную землю, потому что плакать не мог, и рыл, не в силах устать до ночи и всю ночь… Колхоз шёл за ним и, не переставая рыл землю; все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована» (с.115).

И вот пошла финальная часть повести (с двадцатой главы), в которой звучат темы «специальной могилы» (с.115), могилы-мавзолея, прощания и глубокого, мифического, духовного смысла «конца». «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл её пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в неё не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребёнка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил ещё особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лёг громадный вес могильного праха» (с.115).

В процессе работы над «концом» / финалом повести было два «окончания». Первое – открытое, прямое: «И в это надёжное отверстие // земли Настя была бережно опущена, чтобы даже мёртвое семя будущего сохранилось навсегда. Конец» (с.308). В записной книжке А. Платонова эта идея была сформулирована так: «Мертвецы в котловане – это семя будущего в отверстии земли» (с.139). Но на полях листа 220, слева от слова «Конец» было написано: «исправить, углубить окончание» (с.308). Второй вариант «конца» – эпически многомерный, глубинно содержательный, земной: «Отдохнув, Чиклин взял Настю на руки и бережно понёс её класть в камень и закапывать. Время было ночное, весь колхоз спал в бараке, и только молотобоец, почуяв движение, проснулся, и Чиклин дал ему прикоснуться к Насте на прощанье» (с.115). Однако, в тексте «Котлована» есть ещё своеобразный авторский «постскриптум» (с.125), который несет в себе сокровенную авторскую мысль и «оправдание» «темы со-

чинения»: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это трогательное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего» (с.117).

«Котлован» А. Платонова как текст со своим временем «исторического события» и временем написания / создания перекликается с книгой А. Ф. Лосева «Диалектика мифа», предисловие к которой философ написал 28 января 1930 года, а вышла она (книга) уже после ареста автора 18 апреля 1930 г. и вскоре была запрещена[1].

Лосевская «Диалектика мифа» строится на основе пяти, по словам автора, «простых и элементарных элементов диалектики – личности, жизни, сердца, вечности и символа» (с.186), но, завершая свой труд, «на переходе к реальной мифологии и идее абсолютной мифологии», философ видит «опасность – для многих – быть последовательными диалектиками» (с.186).

А. Платонов в своей повести художественно воссоздаёт «диалектику мифа» *котлована* социализма.

С точки зрения вечности повесть А. Платонова отвечала одной «из главных задач искусства» – «дать нашей стране представление о ней самой» (А. В. Луначарский)[2]. Однако на рубеже 1920–1930-х годов платоновский «Котлован» оказался «не ко двору». Представлялось, что тема закрыта очерком В. Ильенкова и Ф. Панфёрова «Котлован победы»[3]. Но повесть А. Платонова вышла из «котлована забвения» и стала выразительным, классическим литературным памятником «первому исконному дню» (с.58), «году великого перелома».

---

[1] См.: *Лосев А.* Философия. Мифология. Культура / сост., примеч. Ю. Ростовцев. М., 1991. С. 23, 514. Далее ссылки на это издание в тексте.

[2] Литературная газета. 1930. 13 января. С. 1.

[3] *Ильенков В., Панфёров Ф.* Котлован победы // Правда. 1931. 5 июля. С. 2.

# ГЛАВА 5
# «НОВЫЕ» ЛЮДИ КАК НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНСТАНТА РОМАННОЙ ПРОЗЫ Л.ЛЕОНОВА

***Н. В. Сорокина***

Обратиться к героям романов Л. М. Леонова сегодня побуждают не только достижения современного литературоведения, но и наше время – время переоценок культурных и духовных ценностей, переосмысления недавнего прошлого и поиска смысла жизни в новом тысячелетии.

Давно замечено, что Л. Леонов не рисует в своих произведениях широких картин эпических событий (об этом писали В. П. Крылов, Л. Ф. Ершов, В. М. Мирошников и другие). Сам писатель в рамках критической статьи о произведении Фирсова («Вор») заметил: «Тем не менее, остается загадкой для читателя, почему автор заинтересовался одиночным, да и то ночным сабельным ударом, а не вдохновился множеством их, сливающихся в сверкающую радугу кавалерийской атаки – и при дневном свете?»[1]. Эта черта роднит леоновские произведения с классическими романами XIX века, в которых «не изображаются собственно исторические факты, события, лица»: «Мы не находим здесь прямого изображения войн, революций, «большой» политики»[2].

Л. М. Леонов признавался: «…Меня всегда больше интересовала личность героя, личность писателя. Не само событие <…> Я и пытался всегда вместо поучения представить себе эту человеческую личность, разъятую во всевозможных невероятных ракурсировках, в которые ставит его сегодня эпоха <…> какие формы человек принимает, когда вырастает из тесного ко-

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1981–1984. Т. 3. С. 591.

[2] *Гуковский Г. А.* К вопросу о стиле советского романа // Новое литературное обозрение. 1998. № 1. С. 92.

стяка»[1]. Эти же принципы декларирует и леоновский Фирсов, ставя внутренний мир человека выше его узких социально-политических интересов: «Человеческая душа довольно странный механизм. В отличие от швейной машинки, она не выносит, например, когда в нее вводят отвертку. <…> я стою за искусство, которое делает человека лучшим в о о б щ е, а не по какой-либо отдельной административно-хозяйственной… отрасли»[2]. Такая позиция писателя отражается в многоликом характерологическом мире его романов, создание которого подчинено сознательному, последовательному формированию художником «национального душевного типа, определению содержательных компонентов своеобразного взгляда на мир и человека»[3].

Т. А. Никонова, говоря об особенностях изображения в русской литературе начала 1920-х годов «нового человека», отмечает в целом массовый принцип изображения героя, полагая, что «герой-масса <…> обессмысливал все проблемы, связанные с личностным выбором»[4]. Однако это утверждение требует небольших уточнений при обращении к романам Л. М. Леонова.

Уже в первом леоновском романе «Барсуки» из всей безликой, «оживотненной» массы «барсуков» и прочих действующих лиц ярко и отчетливо выделяются братья, и другие персонажи, вне зависимости от сюжетной занятости, предстают как отдельные личности, а не совокупная масса. Нравственные ориентиры, личный выбор дифференцируют леоновских персонажей. Важно, что персонажи наделены внутренними монологами, демонстрирующими относительную их независимость от авторской воли и способность не слепо следовать приказам и подчиняться обстоятельствам, а думать, размышлять, сомневаться, самостоятельно оценивать свои и чужие поступки. Истинные помыслы

---

[1] *Леонов Л. М.* Предварительные итоги. Монолог середины 70-х // Литературная газета. 1994. 21 сент.

[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч… Т. 3. С. 461.

[3] *Дырдин А. А.* Проза Леонида Леонова: метафизика мысли. М.: Изд. дом «Синергия», 2012. С. 281.

[4] *Никонова Т. А.* «Новый человек» в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. С. 114.

Семена Барсука только и предстают в его личных размышлениях, снах. Павел-Антон Рахлеев дан уже как окончательно сложившаяся личность, не сомневающаяся в правильности своих действий, потому Леонов и не показывает, о чем наедине с самим собой думает герой.

Роман «Вор» открывается описанием сцены прибытия Фирсова на место действия произведения. Он, наряду с заглавным героем, выступает основной движущей силой и философским катализатором сюжета. Его же видим и в эпилоге. Фирсов не является активным участником изображаемых событий. Он, скорее, наблюдатель и летописец происходящего на московской Благуше. Но это персонаж, наиболее близкий автору. Кроме того, роман имеет не только открытый финал, что характерно для леоновской романистики в целом, но и открытое начало. Пролог повествует о том, как сочинитель «в клетчатом демисезоне» прибывает на окраину. Это, практически, экспозиция, не имеющая признаков сюжетного развития. И начало, и конец романного действия ориентированы больше на постижение законов творческого процесса, нежели на судьбы конкретных героев.

Эпилог романа «Вор» содержит прямое указание Фирсова на одну из героинь будущих произведений, а именно – на Дуню Лоскутову из «Пирамиды», дочь опального священника:

«– О ком задумался?.. видать, новая подружка у сочинителя завелась? – заметив намазанный чернилами палец, ревниво спросила Вьюга. – Ну-ка, подразни, кто такая? <…>

– Так, поповна одна»[1].

В этом видится открытость, разомкнутость романного пространства для дальнейших перипетий и последующих романных сюжетов.

Первоначальная картина романа «Соть» – пейзажная зарисовка. Природная стихия выступает главным действующим лицом и происходящих событий в романе. Завершается произведение картиной весеннего пробуждения природы и, в первую очередь, реки. Именно окружающая среда, естественность природного мира стали мерилом характеров и деяний героев. Ува-

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 3. С. 600.

дьев на первых и последней страницах показан на фоне природы. Меняется не столько природная среда, сколько отношение к ней героев. Недосказанность сюжетного повествования, открытость романного финала предопределяют дальнейшее развитие заданной темы природы в творчестве Л. Леонова.

Сумеречные воспоминания героя о своем детстве и этапах жизненного пути предваряют происходящее на страницах «Скутаревского». Краткими, информационными предложениями автор перечисляет основные вехи судьбы героя: это детское увлечение физикой, сон с портретом знаменитого физика Эдисона, нелегальная поездка в Москву, ссора с профессором, путешествие в Италию, мировое признание… Стремительное движение Скутаревского по профессиональной лестнице сопоставимо с полетом кометы. И последующее повествование является описанием очередного круга, параболического отрезка жизни героя. Финал романного действия, также в метафоричной форме, говорит о новом, ясном видении Скутаревским своей жизни. И это связано с очередным этапом и четким осознанием своей роли в общероссийском деле: «Сердце его колотилось зло, аритмично, точно после крутого спуска с горы, точно перед путешествием в грозную и обширную страну, которая белым глухонемым пока пятном обозначена на картах»[1].

Первая страница «Дороги на Океан» знакомит читателей с Алексеем Никитичем Куриловым. Вызвавший в целом негативную оценку у М. Горького, роман не понравился ему уже своей первой фразой «Беседа с другом не возвращает молодости», ибо, как писал он Л. Леонову, «она заставляет читателя подумать: а что возвращает молодость? На мой взгляд: первая фраза должна быть не философствующей, а конкретной, должна ставить читателя перед картиной, фигурой, – возбуждать впечатление, а не рассудочность»[2]. Последняя глава, несмотря на совершившуюся физическую смерть героя, представляет путешествие в то будущее, о котором он мечтал, и иррационально Курилов – с читателем. Упоминание лиц, с которыми часто

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 5. С. 304.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 401.

встречался Курилов, устанавливает мысленную связь с героем. То есть оставшиеся персонажи посредством знакомых ощущают его присутствие. Так соединились начала и концы романного действия. Причем в начале Курилов одинок, в финале же он имеет друзей, и память о нем живет.

Л. Ф. Ершов считал, в романах Л. М. Леонова 1920–1930-х годов, исключая «Барсуки», заметно стремление автора «выделить центрального героя», а в «Русском лесе» таковых два[1]. Вряд ли в целом можно согласиться с мнением ученого. Ранее это уже было сделано, хотя и не впрямую, В. В. Агеносовым, который, проделав тщательный анализ событийного и философского сюжетов «Русского леса», убедительно показал, что главным героем романа является Поля Вихрова[2].

«Русский лес» начинается сценой приезда Поли в Москву и завершается картиной единения двух поколений служителей леса. Типологические структурно-композиционные особенности романов писателя указывают на то, что именно Поле как представителю нового русского поколения принадлежит ведущее место в авторской концепции.

Л. Леонов продумывал координаты построения характеров, опорные точки, «узлы», вокруг которых разворачивается все действие, которые «бросают отсветы на то, что написано уже, и на то, что будет»[3]. Это и составляет модели поведения леоновских персонажей. В этих фрагментах четко зафиксирована схема отношения героя с окружающими и средой, заложена идейная подоплека его поступков.

В. И. Хрулев, и не только он, к эпизодам с важной философско-психологической ролью относит сцены у родничка[4]. С этим нельзя не согласиться. Но в леоноведении главное внимание об-

---

[1] *Ершов Л. Ф.* Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л.: Наука, 1967. С. 229.

[2] См.: *Агеносов В. В.* Советский философский роман. М.: Прометей, 1989. С. 165–167.

[3] См.: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968–1988-х годов. М., 2002. С. 36.

[4] *Хрулев В. И.* Художественное мышление Леонида Леонова: в 2 ч. Ч. 1. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. С. 247.

ращается на эпизод, когда Вихров приводит к родничку своих друзей – Грацианского и Чередилова. Безусловно, эта сцена дает своеобразные типологические схемы жизненных позиций персонажей. Вихров ведет себя искренне, только исключительный по силе злобы поступок может вывести этого уравновешенного, скромного человека из состояния спокойствия. Таким поступком послужил «фехтовальный выпад вперед» Грацианского, который вонзил палку в «*сердитый*» родничок «и дважды *самозабвенно повернул* ее там, в темном пятнышке его гортани»[1] (здесь и далее курсив мой. – Н. С.). Грацианский поступает так всегда. Он покушается на самое святое, дорогое, не видя в этом трагедии: «ничего ей не сделается, твоей воде…заживет»[2]. Не случайно слова Таиски, характеризующие взаимоотношения Вихрова и его оппонента и сказанные Поле без соотнесения с конкретной ситуацией, почти с точностью до детали иллюстрируют поведение последнего: «И всегда этак-то, без упрежденья: изморось с усов посмахнет, обымется с им по-братски, *вобьет Ивану клинышек в больное-то место* и айда по другим своим делишкам!..»[3]. Не задумываясь, Грацианский выносит приговор не только природе, но и научным трудам, и человеческим судьбам, безжалостно и жестко вмешиваясь в сокровенные идеалы любого человека. Такая модель реализуется не только в отношениях с друзьями-ровесниками, но и в научной среде, в семейной жизни.

Принципиально важно подчеркнуть значимость и первой сцены у родничка. Исследователи много говорят о символичности этого эпизода, о силе природной стихии, давшей Ивану Вихрову заряд жизнестойкости, любви к Отечеству и стремления защищать русский лес. Таким неиссякаемым источником стал обыкновенный родничок. Однако нельзя забывать о том, что такой же заряд прочности, чистоты был дан и другу Вихрова, Демидке Золотухину, тоже утолявшему жажду из лесного ключа: «Когда оно (светлое, беспричинное ликованье. – Н. С.)

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 263
[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч. …Т. 9. С. 263.
[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 207.

улеглось, мальчики с колен напились воды и, передохнув, снова пили – на всю жизнь, потому что больше нечего было унести отсюда»[1]. Восторженные слова автора о колыбели Склани описывают состояние обоих мальчиков. Они пили на всю жизнь живительной воды. Демидка, уже тогда представлявший ярко выраженный тип коммерсанта, не надругался над родничком, как позднее это сделал Грацианский, хотя ситуация была схожей до мелочей:

«– *Востра,* из земной жилы бьет, – похвалил Демидка, рукавом вытирая губы. – *А что, заткнуть если?*

– Всеё землю тогда разорвет. Знаешь, сила какая!»[2].

Демид Золотухин реализовал чистый заряд воды. Его нравственная сила проявилась не сразу и не напрямую в связи с высокими понятиями долга перед Родиной, как у Вихрова. Но, кажется, он всю жизнь готовился не к подвигу жизни, а к подвигу смерти. Родниковая свежесть и сила обнаружились в момент спасения Поли Вихровой. Именно он был тем старостой, который ценой собственной жизни, зная, что его казнят, и мужественно впоследствии приняв смерть, спас девушку: «потому ли выстрелил он, что совесть заговорила, или расплачивался за давнюю обиду в немецком плену, а может, первый взнос решил сделать за какую-то свою заветную кровинку, оставшуюся на советской стороне»[3]. Вот и оказалось, что в нем «чувство родины сильнее накопленной злобы»[4].

Это тоже своеобразный тип поведения, когда война, гражданское родство побуждают к подвигу, когда изначальная нравственная чистота оказывается выше деловых и карьеристских интересов. «Зерно» характера, брошенное в начале автором в романную почву, проросло в последующем действии. Грацианский так и остался на той же ступени собственного развития, не сумев прочувствовать народное горе и боль. Этого героя ни-

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 74.
[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 74.
[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 599.
[4] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 9. С. 608.

как нельзя представить на месте Золотухина, хотя причин для честного самопожертвования у него было достаточно.

Для характерологической типизации героев Л. Леонов использует оригинальные метафоры. Олицетворяющая характеристика главных участников крестьянского движения вынесена писателем в заглавие первого романа. Это – «барсуки». Не случайно Павел Рахлеев получает партийный псевдоним Антон. Имя Антон вызывает непроизвольные ассоциации с антоновским мятежом на Тамбовщине, с главным организатором крестьянского восстания А. С. Антоновым. История бунта и его усмирения на тамбовской и воронежской земле во многом напоминает изображенные Л. Леоновым события. Только в «Барсуках» Антон на другой стороне. Однако перипетии военного времени таковы, что каждый может оказаться по любую сторону военных баррикад, что и произошло с братьями Рахлеевыми.

Утверждение Д. В. Федорова о характере Векшина как представителя класса «лишних людей» русской литературы представляется не совсем точным и справедливым: «В предвоенный период тип «лишнего человека» из элитарного, преимущественно интеллигентского, трансформировался в «низовой», простонародный»[1]. Кроме того, определение «вор» гораздо шире, нежели обозначение мелкого хулигана, даже в бандитской иерархии чинов занимающего не высшие места. Описание Дмитрия Векшина постоянно сопровождается эпитетом «железный».

Увадьев («Соть») может быть назван героем своего времени. Сергей Скутаревский подобен комете. Курилов («Дорога на Океан») – это человек-гора, мост, по которому люди переходят в будущее. Образ Вихрова сопровождается символами звезды, Прометея, он лично сравнивает себя со «стрелкой манометра на паровозном котле, которой не положено лгать», с дубом на опушке, поставленным для защиты леса. Некоторые герои «Пирамиды» наделены «говорящими» фамилиями (прием, редко

[1] *Федоров Д. В.* «Лишний человек» как вечный тип русской литературы // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск: БГУ, 2002. Вып. 1. С. 127.

встречающийся в поэтике Л. Леонова): Шатаницкий (в первоначальной редакции Сатаницкий), о. Матвей, подобно евангелисту Матфею, выстраивающий собственную версию человеческого развития и мироздания.

В. В. Компанеец высказал предположение, что центральным персонажем «Пирамиды» является не Дымков, а Шатаницкий[1]. О Шатаницком читатель узнает не сразу, реально герой входит в действие позднее, чем Лоскутовы, Дымков. Роман заканчивается без его активного участия, хотя вся идейная полемика сориентирована, безусловно, на его принципы. Даже такое небольшое изменение в «Пирамиде», по сравнению с предшествующими романами, привычной манеры появления героев в определенном порядке их значимости ставит итоговый леоновский труд в особое положение. Шатаницкий в большей степени интересен в теоретическом плане. Эта некая схема, персонифицированное воплощение «условной философской категории»[2] зла,

а не настоящий, «живой» человек эпохи 1930-х годов. Это, думается, очередная леоновская удобная «достаточно прочная болванка для примерки некоторых <…> раздумий о культуре, о человеческой начинке, мало ли о чем»[3]. Тем не менее, и в этом соглашаешься с В. В. Компанейцем, Шатаницкий занимает далеко не последнее место в иерархии характеров «Пирамиды».

Взаимосвязь идей и человеческой судьбы просматривается в романах Л. М. Леонова не так прямо пропорционально зависимо. Если в «допирамидных» произведениях герои ощущали себя прямо участниками больших, эпического размаха, событий, то в «Пирамиде» они отстранены от конкретного вклада в события отечественной истории. Зато появляется образ относительно значимой в политической жизни фигуры комиссара Скуднова и самого Сталина. Подобного нет ни в одном из романов писателя. Например, о Ленине писатель сообщает лишь в ретроспек-

[1] *Компанеец В. В.* К истолкованию романа Л. Леонова «Пирамида» (заметки) // Вестник ВолГУ. Сер. 2, Филология. 1999. Вып. 4. С. 116.

[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 8. С. 199.

[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 3. С. 452.

тивной истории создания института Скутаревского. Ранее писатель не привлекал в сюжетное действие крупных исторических деятелей. В «Пирамиде» это был первый опыт подобного рода.

Н. А. Бердяев не раз констатировал: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ. Он есть совмещение противоположностей»[1]. Двойственность русского характера выражается у Л. Леонова в конкретных противопоставлениях героев. Многие исследователи говорили о характерах-двойниках в романистике Л. Леонова: «В центре всегда находятся герои-идеологи, воплощающие полярные концепции бытия»[2]. Хотелось бы еще раз подчеркнуть и акцентировать внимание на этом факте как совершенно осознанном приеме писателя, выражающем его стремление художественно воплотить противоречивость русской души и черты-антагонисты русского человека.

В «Барсуках» противостояние героев предопределено авторским эпиграфом, в котором изначально близкие люди («одна мать их вскормила») расходятся в судьбах: («*Одного-то* богатством,/ а *другого* нищетой!» (курсив мой. – Н. С.).

В «Воре» (особенно во второй его редакции) усилен конфликт между главным героем и Николаем Заварихиным. Последний воплощает новый, приспособившийся, в отличие от Векшина, к изменившимся социальным условиям тип молодого человека. Вехи его «тернистого купеческого пути при новом строе» образно отмечены звуковыми и вкусовыми ощущениями: «Сперва в *пьянящем гуле* толкучего рынка он различал лишь *суетливый писк* копеек да, значительно реже, *тугой деловитый шелест* пробивающихся меж ними рублей, но вдруг навострился безошибочно распознавать *вкрадчивое похрустыванье* сотенных»[3] (курсив мой. – Н. С.).

Именно Заварихина первым встречает читатель в основной (исключая пролог) части. Активная роль данного персонажа подтверждается его сюжетными связями практически со всеми

---

[1] *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997. С. 4.

[2] *Вахитова Т. М.* Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова. СПб.: Наука, 2007. С. 244.

[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 3. С. 477.

другими героями. Он первый в романном пространстве встречается с Манькой Вьюгой, оказывается близок с Таней Векшиной, именно он становится свидетелем сцены векшинского величия, он же вступает с вором в перебранку. На изображении материального восхождения одного и нравственного падения другого построена одна из главных сюжетных линий. Начальная антиномия «нетронутой крестьянской силы и кощунственного благополучия»[1] выросла из противостояния деревенского и городского миров в «Барсуках». Агей Столяров выступает дополнительным двойником главного героя, это худший в будущем вариант развития характера Векшина.

Принципы построения романной характерологии распространяются и на созданные оппозиции женских персонажей. Таня Векшина и Маша Доломанова соотносятся «как половинки разрезанного яблока»[2].

В «Соти» и «Скутаревском» антитеза «прошлое – настоящее» воплощена в характерах представителей разных поколений, но профессионально близких. Инженер старой гвардии Ренне погибает, и его смерть, наряду с гибелью скитчан, олицетворяет окончательное крушение бывших порядков и укрепление позиций Увадьева. Скутаревский сталкивается с Черимовым; кроме того, вся его жизнь сильно разнится с жизнью Федора Скутаревского. Курилов как образ будущего человека противопоставлен людям прошлого – Глебу Протоклитову, Похвисневу.

«Русский лес» построен на борьбе жизнеутверждающей философии Вихрова и скептико-завуалированного миметизма Грацианского. Показательно признание писателя: «вначале Вихров и Грацианский составляли одно лицо. Сергей перед фронтом забежал к Вихрову. После его ухода через 15 минут Вихров должен покончить с собой. Внутри началась борьба хорошего в Вихрове с подлым. Вот тут-то они и расслоились. Возник новый образ. Определился и Вихров». Противостояние героев закреплено рядом метафор-символов: двойная звезда, коршун и Прометей. «Почему Вихров менее активен, чем Грацианский.

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 3. С. 32.
[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 3. С. 36.

Почему? Потому что Геккерны, Грацианские всегда сильнее, ибо Вихров никогда не пойдет на то, на что пойдет Грацианский. Нельзя поощрять плевелы»[1].

Не следует искать исключительно героического в центральных персонажах писателя. Леоновский маленький человек, не потворствуя политической системе, сохраняет человеческое. Даже Увадьев в конце «Соти» любуется пейзажем, хотя вначале мечтал только «пиво пить» на таком просторе.

Корректировка характеров делалась писателем с учетом перспективных возможностей развития характера в дальнейшем, даже за пределами книжного пространства, в читательском воображении. Модели поведения героев не статичны. Новые события могут открыть неожиданные стороны характеров. Открытость, незамкнутость во времени и пространстве – отличительная черта леоновских героев.

Обращаясь к «новым людям» в творчестве Л. Леонова, исследователи не раз обращали внимание на некоторые черты типологической общности его романа «Дорога на Океан» с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?»

Тип «Дороги на Океан» восходит, бесспорно, именно к роману Н. Г. Чернышевского. Произведения писателей – оригинальные художественные опыты, своего рода смелые эксперименты художников и в области содержания, и в форме подачи материала.

«Что делать?» имеет подзаголовок (кстати, не частое явление в литературе того периода) «Из рассказов о новых людях», уточняющий не только, как это бывает традиционно, жанровую принадлежность произведения. Употребленный предлог «из» отчасти объясняет непоследовательность и неполноту изложения. Главная же функция подзаголовка – ввести понятие о формирующихся, не имевшихся до настоящего времени, типах характеров. Писатель ориентирует не столько на формальную сторону романа, сколько на его содержательное начало. Чернышевский стремился показать тип героя своего времени, пришедшего

[1] См.: *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968–1988-х годов. М., 2002. С. 66, 123.

на смену тургеневским Инсарову и Базарову. Его Лопуховы, Рахметов – люди деятельные, показанные в реальной работе.

Леоновский Курилов – тоже своеобразный «новый человек» (и в этом плане леоновское произведение вполне могло иметь схожий подзаголовок), но не просто человек будущего. Он связующее звено, мост между настоящим и грядущим. Писатель стремился показать нового, эпохального человека, воплощающего лучшие качества современного поколения. «Леонов, – подчеркивал в свое время Г. Адамович, – действительно ищет нового человека и пытается его найти в новом отношении к труду и обществу. <…> Леонов оттого так и интересен, что весь обращен к неизвестному»[1].

Оба героя подчиняют свою жизнь исполнению мечты. Рахметов готовит себя к будущей суровой жизни. Курилов нацелен на воплощение идеи об Океане.

При очевидном сходстве общей направленности характеров существуют принципиальные различия в обрисовке судеб героев. Рахметов не включен в основное действие романа. Ему посвящена отдельная глава «Особенный человек», названием ориентирующая на отличительные качества героя. В свое время Н. Н. Страхов упрекал Н. Г. Чернышевского за излишнюю «стерильность» новых людей, предлагая даже заменить подзаголовок фразой «из рассказов о счастливых людях», «которые до того умны, что умеют счастливо устроить свою жизнь»[2]. Отсутствие разногласий в действиях героев, внутренней борьбы и страдания, благополучные условия жизни (новые люди, к примеру, не имеют ни детей, ни родителей, о которых надо заботиться) делают представителей нового поколения неестественно счастливыми.

Курилов менее, чем Рахметов, романтизирован. Жизненные реалии открыто входят в роман. Судьба Курилова не спрятана вглубь, а является главным объектом повествования. Его образ

---

[1] *Адамович Г. В.* <«Гидроцентраль» Мариэтты Шагинян> // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1. СПб.: Алетейя, 2002. С. 586–587.

[2] *Страхов Н. Н.* Счастливые люди // Страхов Н. Н. Из истории литературного нигилизма. 1861–1865. СПб., 1890. С. 318.

лишен утопичности и жизненного максимализма, присутствующих в Рахметове. Курилов показан в различных ситуациях: в работе, любви, отношениях с родными и коллегами. Жизнь героя дается не просто в описании, как в романе Н. Г. Чернышевского, а в диалогах, размышлениях, различных ракурсных вариантах.

Л. М. Леонов дает оригинальные характеристики персонажа непосредственно в каждом фрагменте текста, в прямом изложении событий. Для него Курилов неотделим от событий местного и большого исторического масштабов, поэтому он не обособляет его жизнеописание в специальную часть.

Леоновский герой показан в окружении многих людей. Он действительно не одинок (о соратниках Рахметова только упоминается): «Но вот я смотрю на ваши лица, милые ваши рожи, и вижу себя, многократно повторенного в них (Я не умру никогда: отсюда я вижу, как много меня впереди, в потомках!..) Все вы куски моей собственной жизни»[1], – проникновенно и пафосно говорит Курилов своим друзьям, отличающимся не особым героизмом, а честностью в служении своему делу, подчинением личной жизни общественным интересам и целеустремленностью. Недаром герой при составлении биографии признается: «ничего т а к о г о не было. Человек я вполне человеческий»[2]. Его жизнь похожа на судьбы других представителей его поколения.

Рахметов же изначально был задуман как исключительная личность, не похожая на других. Это своеобразное критическое заострение отдельных черт персонажа, придающих ему именно героичность, скрывающих обыденность. Кроме того, он лишен необходимости каждодневного преодоления бытовых, любовных, рабочих трудностей. Справедливыми кажутся слова Н. В. Шелгунова: «Рахметов действует каким-то подавляющим образом только потому, что он усвоил себе эффектную суровую форму; он очень напоминает собою тех добродушных людей, которые самые обыкновенные дела делают с таким глубокомыс-

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 105.
[2] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 123.

ленным видом, будто бы они разрешают мировые задачи и заключают в себе спасение человечества»[1].

Леоновский роман заканчивается смертью главного героя. Это обстоятельство в свое время вызвало недоумение М. Горького, высказанное в письме писателю: «Вы показали, как умирает Курилов, а не как работает он. Его заболевание и смерть недостаточно оправданы. Читателю кажется, что Курилов умер потому, что автор не знал, что с ним делать»[2]. Даже такой факт – преждевременная смерть – сближает судьбу Курилова с обыкновенными («это только рядовой работник нашей партии»[3], а не особенными, героически прожившими жизнь и героически же принявшими смерть при совершении какого-либо подвига, людьми.

Курилов не стал символом своего поколения и главенствующим, определяющим этап литературы характером, подобно Рахметову. Л. М. Леонов понимал, что Курилов – только зарождающийся тип человека, представителя своего и будущего времени. «Взяв героя из высшего круга (член ЦК), я поставил его в стрессовую, безальтернативную ситуацию, чтобы показать, разъединяются в нем идея и человек или нет. Он безнадежно болен. И вот этот человек и на краю пропасти остается большим, настоящим. Он – человек идей по самому существу своему, а не каких-то прагматических соображений. Такие люди были. В годы репрессий они оказывались в страшных ситуациях и оставались Людьми с большой буквы, людьми идеи»[4]. «Я хотел сказать, – писал уже в романе Л. Леонов, – что имел неоднократно случаи наблюдать у куриловских современников наиболее типические его черты»[5].

Обыкновенность «новых людей» отмечал и Чернышевский: «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями

---

[1] *Шелгунов Н. В.* Русские идеалы, герои и типы // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М.: Худож. лит., 1989. С. 419.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 400.

[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 479.

[4] *Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968–1988-х годов. М., 2002. С. 217.

[5] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 479.

<…> Он рожден временем, он знамение времени, и, сказать ли? – он исчезнет вместе со своим временем, недолгим временем»[1]. О Рахметове строки еще более многообещающие: «Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней – теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат: это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли»[2].

Как Рахметов пришел на смену тургеневскому Базарову, так Курилов на поле романистики Л. М. Леонова сменил нигилиста и максималиста Увадьева. Смена героев времени произошла в рамках творчества одного писателя.

Н. Г. Чернышевский предвидел сложную судьбу своих героев, поэтому восторженно-эмоциональный пафос известного призыва – «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его переносите из него в настоящее, сколько можете перенести» – отчасти нейтрализуется грустно-отчаянным предсказанием: «еще немного лет, быть может, и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, ошиканные, срамимые»[3]. У Л. М. Леонова тоже прорываются восторженные нотки при думах о будущем: «Будущее!.. Оно еще движется по ветру, растворено в воде, зарыто в недрах: оно еще не соединилось в кристаллы… и кто скажет, как распорядится ими история!»[4].

Рахметов, хотя и принадлежит к будущему поколению, но в утопических главах романа не появляется. Он отдельная самостоятельная фигура, такими могут быть, но таких людей еще нет. Леоновский Курилов – прямой участник картин грядущего.

Герои романов «Что делать?», «Дорога на Океан» помещены в сложное художественное пространство и время. Хронотоп произведений построен на совмещении трех временных пластов –

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? // Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1974. Т. 1. С. 194–195.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? … С. 283–284

[3] *Чернышевский Н. Г.* Что делать?.. С. 384, 195.

[4] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 263.

прошлого, настоящего и будущего. В архитектонике соблюдается своеобразный принцип «разматывания клубка», когда сначала дается событие, а затем уже его предыстория. Прямолинейного развития событийного пласта нет. Писатели несколькими штрихами задают интригу, а затем, через временные экскурсы, объясняют истоки настоящих поступков и положения героев, программирует их будущность. Этот прием подобен отматыванию кинопленки вперед и назад.

Именно футурологическая направленность романа «Что делать?» и образ нового человека сделали его действенным и влиятельным явлением в литературной и общественной жизни тогдашней России. Четкости выражения авторского мировоззрения способствует активность автора-повествователя не как участника, а как интерпретатора событий.

Каждому из леоновских произведений соответствует свое образное воплощение мечты о будущем. В «Петушихинском проломе» – это обретение людьми Радости, хранящейся в свинцовом сундуке; в «Барсуках» – это Калафатова башня как олицетворение неразумной деятельности человека; в «Соти» – образ девочки Кати, ради счастья которой и строится бумажный комбинат: «Где-то там, на сияющем рубеже, под радугами завоеванного будущего, он видел девочку, этот грубый солдат, ее звали Катей, ей было не больше десяти. Для нее и для ее счастья он шел на бой и муку, заставляя мучиться все вокруг себя. Она еще не родилась, но она не могла не прийти, так как для нее уже положены были беспримерные в прошлом жертвы»[1]. В романе «Дорога на Океан», в самом заглавии содержащем символ-мечту будущего, реально показаны возможные перспективы развития человечества.

Мастерство Леонова-романиста уже в 1930-е годы позволило создать посредством словесного инструментария нечто подобное современной объемной компьютерной графике, позволявшее ощущать единство художественного действия, объемность и реальность футурологических картин. В них даются общие планы, происходит быстрая смена сцен, детализируются

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 4. С. 80.

отдельные фрагменты единого полотна. Вместе с тем Леонова нельзя отнести к писателям-утопистам. В «Дороге на Океан» изображено относительно недалекое светлое будущее. Его описание представляет собой цельную картину, созданную единым, определенным авторским взглядом. В «Пирамиде» нет даже приблизительных указаний на пространственно-временные характеристики событий. Это попытка автора по возможности заглянуть как можно дальше в историю. Опасения художественно преувеличены, что, однако, не избавляет читателя от необходимости настороженного отношения к будущему и не исключает именно такого варианта развития цивилизации. Писатель всегда был уверен в действенной силе литературы как «испытанного оружия в разведке грядущего», в плодотворности «наглядного изображения потенциальных бед грядущего, нежели утопических розовых идиллий»[1].

Г. Адамович в свое время верил в убежденность Л. М. Леонова в то, «что ни при каких условиях человек муравью или термиту не уподобится»[2]. В путешествиях с Куриловым взор героев был направлен на изучение человеческих отношений до, во время и после трагических событий: «Не удивляясь технической умудренности потомков, мы пристально присматривались и к людям»[3]. В любой ситуации люди не теряли душевных качеств. Более того, «показалось, что улучшилась сама человеческая природа. Эти люди держались прямее и увереннее, – оттого ли, что каждый чувствовал плечом соседа и не страшился ничего, или оттого, что в чистом воздухе новейшего времени не носилось бактерий лжи <…>. Здесь было достигнуто естественное состояние человека – быть свободным, тешиться произведением рук своих и мысли, не быть эксплуатируемым никем. Но хотя все было у них в руках – хлеб, работа и сама судьба, нам часто попадались люди с озабоченными лицами. Мы поняли, что

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 10. С. 538.

[2] *Адамович Г. В.* Человек в советской литературе // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1. СПб.: Алетейя, 2002. С. 555.

[3] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 371.

и у них бывает печаль, что и они знают трагедии, но лишь более достойные звания человека»[1].

В первых романах Леонова, например, в «Соти» нередко виделась, прежде всего, «производственная» проблематика. А. В. Лавров выделяет некоторые особенности такого романного типа: «массовый энтузиазм, идейная убежденность персонажей, коллективизм как норма поведения, исполнение конкретных задач предстает не рутинной трудовой деятельностью, а необходимым элементом воплощения грандиозного плана, приближающего лучезарную «даль социализма», борьба с препятствиями, ударные темпы труда, работа на пределе физических возможностей»[2]. Роман «Соть» этот исследователь рассматривает как попытку Леонова реабилитироваться перед властями за несовременный и не совсем идеологически выдержанный роман «Вор». В этом мнении А. В. Лавров апеллирует к словам самого художника: «В перестройке писатель заинтересован прежде всего сам, ибо ему жить и работать; союзу попутчиков следует много думать над этим: не доехал ли он уже до своей станции. Ибо в дальнейшем поезд ускоряет ход, перегоны станут все длиннее, и на ходу выпрыгивающим из социалистического экспресса все больше будет грозить опасность попасть под его колеса»[3].

В данном случае необходимо сделать оговорку. Действительно, непосредственным источником для создания произведений о современности в творчестве Л. Леонова служит как раз производственный материал. Но многоаспектность писательского взгляда на событие состоит в том, что на этом материале он сумел не только показать чисто профессиональные, но и обозначить серьезные нравственные проблемы, ведущие философские тенденции времени. Ведь и «Соть», и «Дорога на Океан», и «Скутаревский», и «Русский лес» в своей основе имеют узко специализированную направленность деятельности основных

[1] *Леонов Л. М.* Собр. соч. … Т. 6. С. 371.

[2] *Лавров А. В.* «Производственный роман» – последний замысел Андрея Белого // Новое лит. обозрение. 2002. № 4 (56). С. 126, 127.

[3] Новый мир. 1931. № 10. С. 125. Цит. по: *Лавров А. В.* «Производственный роман» – последний замысел Андрея Белого // Новое лит. обозрение. 2002. № 4. (56). С. 115.

персонажей. В таком случае и «Дорога на Океан» может рассматриваться как «производственный роман», произведение о строительстве железной дороги.

Современный анализ и непредвзятость прочтения произведения все больше убеждают в сомнительном отношении Леонова к происходящим на Соти переменам. Сегодняшний читатель вряд ли согласится с мнением В. А. Ковалева, считавшего автора «Соти» «современником, восхищенным грандиозностью совершающегося, убежденным сторонником новой жизни»[1]. Однако «Соть» не «положительный» «производственный роман». О каком воспевании энтузиазма может идти речь, если на строительстве плотины гибнет ребенок? О железнодорожном строительстве вообще в 1920-30-е годы мало кто писал как о фронте нового социалистического созидания. В ряду исключений можно назвать знаменитую сцену строительства узкоколейки в «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, проходящую лишь как фрагмент роста самосознания и мужества революционной молодежи. Такая стройка не была новшеством по сравнению с веком минувшим, как, скажем, возведение гидроэлектростанций, о чем писали Ф. В. Гладков в «Энергии», М. С. Шагинян в «Гидроцентрали» и другие.

Особенность художественного метода Леонова в том, что, отталкиваясь от конкретного специального материала, писатель формирует философские обобщения широкого масштаба. Профессиональные интересы для него важны в той степени, поскольку они могут вывести его «за горизонты настоящего». В данном случае убедительно мнение Е. Б. Скороспеловой, утверждающей, что «судьба строительства, организующая в романе систему событий, представляет для Л. Леонова интерес не сама по себе, но в качестве сферы, в которой может реализовать себя личность»[2].

---

[1] *Ковалев В. А.* Леонид Леонов. К характеристике творческой индивидуальности писателя. М.–Л.: Наука, 1969. С. 64.

[2] *Скороспелова Е. Б.* Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 173.

Особого разговора заслуживает и типологическое своеобразие романа «Скутаревский». Тип сюжета, концепция мира, определенная композиция, проблематика, широкое использование живописного материала, расстановка персонажей, семантика заглавия леоновского романа дают право на рассмотрение его как «романа культуры», героем которого является творческая личность, интеллигент, связанный с миром науки, культуры, создающий в границах произведения особый личностный и художественный мир.

Основной разновидностью этой типологической модели является роман о художнике-творце. Л. М. Леонов уже обращался к созданию романа подобного типа. В «Воре» воспроизведен непосредственный творческий процесс – создание сочинителем Фирсовым в рамках леоновского текста повествования о Митьке Векшине. Данное художественное произведение рассматривается как роман в романе и представляет собой соединение двух типов: роман о художнике и собственно социально-философское повествование. Цель художника – художественное постижение эпохи, воплощение собственных представлений, раскрытие своих взглядов на искусство.

Характеры персонажей определяют движение сюжета, идейную значимость произведения. Применительно к романистике Л. М. Леонова целесообразнее говорить не о главном, а центральном романном герое. Параметры характеристики главного героя подразумевают его приоритетность в идеологическом, событийном, сюжетном планах, что не вмещается в логику романов Л. М. Леонова. Герой может занимать центральное положение в сюжете, но не являться главным в идейно-художественной концепции произведения. Именно этот момент является типообразующим в леоновской концепции романа. «Новые» люди в романистике Л. М. Леонова, находясь в определенной историко-культурной ситуации, не утрачивают нравственно-моральных качеств. За каждым сюжетом стоят, прежде всего, интересные, цельные характеры, воплощенные в конкретных личностях.

# ГЛАВА 6
# ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. ТЭФФИ 1930-х ГОДОВ

***О. Г. Тишкова***

Н. А. Тэффи (1872–1952) стала широко известна в России в 1910 году после выхода в свет её первого сборника юмористических рассказов и приобрела популярность как писатель-юморист. После 1920 года, в эмиграции, открылись новые грани таланта писательницы, доминирующей в её литературном творчестве стала «серьёзная» проза. Печаталась Тэффи в лучших эмигрантских изданиях, при этом, по оценке исследователей, «с 1920 года до начала Второй мировой войны, наверное, никакой другой писатель не был столь популярен в среде русской эмиграции, как Тэффи. Разные издательства, газеты и журналы во всех центрах русской эмиграции публиковали её произведения, она была любимой писательницей в Париже, в Берлине, в Варшаве, в Шанхае и Харбине»[1].

Большое количество произведений Тэффи в прозе посвящено детям. Детская тема – одна из ключевых в творчестве писательницы, к ней она обращалась на протяжении всего творческого пути. Существует цикл рассказов, объединенных названием «Дети» (сборник «Книга июнь», 1931), где Тэффи демонстрирует глубокое знание детской психологии, внутреннего мира детей. Более того, критик П. Бицилли в этой связи концептуально отзывался о творчестве писательницы: «Ее персонажи, – всегда дети, сколько бы лет им ни было»[2]. Однако, несмотря на интерес Тэффи к детской теме, произведений собственно для детей долгое время она не создавала. В мемуарном очерке «Игрушки
и книги» (1927) Тэффи писала: «Детская книжка всегда была

[1] *Аверин Б., Нитраур Э.* Тайна смеющихся слов // *Тэффи Н. А.* Смешное в печальном. М.: 1992. С. 11.

[2] *Бицилли П.* Тэффи. «Ведьма». Издательство «Петрополис», Берлин, 1936 // Современные записки. 1936. № 61. С. 473.

для меня загадкой. Я за всю свою жизнь ни разу не смогла написать рассказа для детей. Пробовала – выходило что-то неудобное, скорее для стариков-паралитиков, чем для нормального ребенка»[1]. Но все же позднее, уже в 1932 году, писательница решилась на создание книги для детей. Ею стала «Баба-Яга. Народная сказка». И сразу же критики-современники благосклонно восприняли ее выход: высоко оценили мастерство художественной обработки, стиль, язык произведения, отозвались как о великолепном подарке русским детям накануне праздника Рождества. Например, Т. Тимашева отмечала: «…Вдвойне ценна та сказка, которая подносится юным скорее слушателям, чем читателям, в самом «вкусном» виде. Этому условию вполне отвечает только что, так удачно, к праздникам, выпущенная издательством УМСА сказка «Баба-Яга»»[2].

Стоит особо обратить внимание на несколько причин, побудивших Тэффи обратиться к детской литературе. Писательница в это время находилась в сложных жизненных условиях. В 1930 году тяжело заболел ее гражданский муж П. А. Тикстон. Она тяжело переживала его болезнь, внимательно ухаживала за больным и одновременно писала юмористические рассказы, чтобы заработать на жизнь. Близкая подруга Тэффи В. Д. Васютинская так писала об этом периоде ее жизни: «За стеной рабочего кабинета медленно угасал тяжело больной, день и ночь нуждавшийся в ее присутствии, заботах и уходе. И она годами окружала его своей нежностью, бдела над ним неотступно и … писала развлекавшие читателей веселые рассказы»[3]. Столь сложные личные обстоятельства, по-видимому, явились причиной того, что в этот период творчества для Тэффи на первый план выступают понятия любви-нежности, жалости, самопожертвования, сочувствия.

---

[1] *Тэффи Н. А.* Игрушки и книги // Возрождение. 1927. 25 декабря. № 936. С. 2.

[2] *Тимашева Т.* Баба-Яга – народная сказка // Возрождение. Вып. 8, № 2753. 15 декабря 1932 г. С. 2.

[3] Из воспоминаний В. Д. Васютинской // *Тэффи Н.* Черный ирис, белая сирень. М.: Эксмо, 2006. С. 431.

Другой причиной обращения Тэффи к жанру русской народной детской сказки можно назвать то, что на протяжении всей жизни в эмиграции ее волновала судьба русской молодежи, их оторванность от корней и живого русского языка, погружение в чуждую языковую среду. Уже в 1922 году Тэффи пишет: «Здешняя молодежь с каждым днем теряет корни, забывает язык (слова, их ударения, ритм, гармонию, тело языка); как современные греки изучают настоящий древний греческий язык, так эмигрантская молодежь начнет скоро изучать русский язык…»[1].

Свою обеспокоенность судьбой русских детей, молодежи Тэффи выражала в фельетонах и рассказах. В фельетоне «Из фиолетовой тетради I» (1927) писательница задается вопросом: «А интересно, какое у наших беженских детей, не помнящих старой России, сложилось представление о ней?»[2]. В рассказе «Дети» Тэффи размышляет о будущем русских детей: «Растут наши русские дети. Больные, голодные, обманутые, обкраденные. Наше темное страшное русское будущее. Кто ответит за них? И как ответят они за Россию?»[3]. Тревогу писательницы вызывает не только тяжелое материальное положение детей, но и то, что юное поколение оказалось оторванным от своих корней, от России и всего русского. Отсутствие песен и сказок Тэффи видится не менее трагичным, чем недостаток самого необходимого (молока, хлеба, сахара): «Растут без молока, без хлеба, без сахара, без игрушек и без песен. Вместо сказок слушают страшную быль – о расстрелянных, о повешенных, о замученных»[4].

О сложном положении детей, оторванных от родины, вынужденных адаптироваться к новым реалиям, Тэффи пишет в рассказе «Гурон» (сб. «Книга июнь», 1931). «Как они скоро все забывают!», – восклицает героиня рассказа, говоря о рус-

[1] Цит. по: *Трубилова Е. М.* Тэффи // Литература русского зарубежья, 1920–1940 / сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. М.: Наследие: Наука, 1993. С. 258.

[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М.: Лаком, 1999. С. 37.

[3] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3: Все о любви; Городок; Рысь / сост. И. Владимиров. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. С. 402.

[4] Там же.

ских детях-эмигрантах. И далее: «Совсем офранцузились!». Действительно, Серго, одиннадцатилетнему герою рассказа, приходилось нелегко: «В школе одно, дома другое. В школе – лучшая в мире страна Франция. И так все ясно – действительно, лучшая. Дома – надо любить Россию, из которой все убежали. Большие что-то помнят о ней. Линет каталась на коньках и в имении у них были жеребята, а дядюшка говорил, что только в России были горячие закуски. Серго не знавал ни жеребят, ни закусок, а другого ничего про Россию не слышал, и свою национальную гордость опереть ему было не на что»[1].

Тэффи обратилась именно к русской народной сказке как наиболее близкому и понятному детям виду творчества, который «всегда пленял и вряд ли когда-либо перестанет пленять детские сердца»[2]. Сказка – древний жанр с особой национальной спецификой, вмещающий в себя многовековую мудрость русского народа, знания о его языке, культуре, быте, мировоззрении. Об этих свойствах сказки писали многие исследователи русского фольклора. А. Н. Афанасьев в предисловии к книге «Народные русские сказки» отмечал как познавательное, так и воспитательное значение сказки: «Увлекаясь простодушною фантазиею народной сказки, детский ум нечувствительно привыкнет к простоте эстетических требований и чистоте нравственных побуждений и познакомится с чистым народным языком, его меткими оборотами и художественно верными природе описаниями»[3]. В этом же ключе рассуждал и В. Я. Пропп: «Сказка в художественных образах выражает лучшие качества народа и тем самым воспитывает эти качества в тех, кто любит слушать или читать сказку»[4].

---

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4 / сост. И. Владимиров. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. С. 97.

[2] *Тимашева Т.* Баба-Яга – народная сказка // Возрождение. Вып. 8, № 2753. 15 декабря 1932 г. С. 2.

[3] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С. 5.

[4] *Пропп В. Я.* Предисловие // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 Т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 16.

С большой долей вероятности можно утверждать, что в качестве перовоисточника писательница использовала народную сказку «Баба-Яга» (№ 103) из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (1855–1863) – первого большого издания подлинно народных сказок, пользовавшегося огромной популярностью и ставшего классическим собранием русских народных сказок. В 1931 году в Париже вышло даже переиздание сказок на французском языке с Бабой-Ягой на обложке работы И. Билибина.

Отметим, что в сборнике А. Н. Афанасьева существуют две сказки с названием «Баба-Яга» (№ 102,103). Отличаются они нравственно-воспитательными акцентами. Тэффи игнорирует сказку, главной моралью которой является трудолюбие, и берет за основу своего произведения к сказке с пафосом человеколюбия, доброты и жалости.

Интересным представляется тот факт, что писательница подписала сказку словами: «Рассказала Н. Тэффи». Тем самым она как бы акцентирует внимание на естественной форме бытования сказки как устного жанра и проводит параллель между собой и существующими в народе сказочниками-рассказчиками.

О существовании на Руси рассказчиков сказок и об особенностях такого пересказа Н. М. Ведерникова пишет следующим образом: «При пересказе исполнитель вносит в текст изменения, выражающиеся в варьировании, трансформации мотивов, введении дополнительных мотивировок, отборе стилистических средств, создающих своеобразие сказки»[1]. При этом важно, что «импровизированные элементы являются вторичными по отношению к традиционному тексту»[2]. Подобные черты прослеживаются и в сказке Тэффи. Писательница бережно относится к народному произведению и использует традиционные для волшебной сказки композиционную схему, устойчивые характеристики персонажей, поэтические формулы, постоянные эпитеты, повторы, троичность. В то же время присутствует и авторское начало, проявляющееся на различных уровнях: текстовом,

[1] *Ведерникова Н. М.* Русская народная сказка. М.: Наука, 1975. С. 26.
[2] Там же.

образном, эмоционально-психологическом, нравственно-этическом, мировоззренческом.

Особое место в системе персонажей сказки занимает Баба-Яга. Именно в её образе с наибольшей выразительностью проявились черты, позволяющие проследить индивидуально-авторскую составляющую произведения. Баба-Яга – традиционный персонаж волшебных сказок. По оценке В. П. Аникина, «редкая волшебная сказка обходится без упоминания в ней Бабы-Яги»[1]. При этом Баба-Яга может являться как положительным, так и отрицательным персонажем. Ученые выделяют положительный и отрицательный типы Бабы-Яги[2]. К положительному типу относят тип Яги-дарительницы и советчицы, а действия отрицательного типа «направлены против героя и характеризуют Ягу как его антагонистку»[3]. В выбранном Тэффи варианте Баба-Яга желает съесть маленькую девочку и является отрицательным персонажем.

В русской народной сказке персонажи – это «типы, переходящие из сказки в сказку»[4], отсутствуют указания на качества героев, они «нигде прямо не высказываются словами. Они вытекают из действий»[5]. В сказке из сборника Афанасьева действительно не встречаются характеристики Яги. В обработке Тэффи Баба-Яга «злющая-презлющая», «злющая». Прямо указывает писательница и на качества падчерицы, называет ее «хорошей», «умницей», акцентирует внимание на таких ее качествах, как доброта и сообразительность (дед с бабой обращаются к девочке: «– Рости-рости, умница, всех добрее и всех хитрее»[6]). Выходя за рамки традиционной сказочной поэтики, Тэффи прописы-

---

[1] *Аникин В. П.* Русская народная сказка. М.: Худож. лит, 1984. С. 128–129.

[2] *Никитина А. В., Рейли М. В.* Баба-Яга в сказках русского севера // Русский фольклор материалы и исследования / отв. ред. М. О. Скрипиль. СПб.: Наука, 2008. Т. 33. С. 29.

[3] Там же.

[4] *Пропп В. Я.* Русская сказка. Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. С. 209.

[5] Там же. С. 211.

[6] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

вает конкретные качества персонажей, выводит на первый план нравственно-этическую составляющую произведения.

Обращает на себя внимание большое количество глаголов, которые использует Тэффи в сценах с Бабой-Ягой. Ими насыщена сцена погони Яги за девочкой. С их помощью переданы интенсивность, стремительность действий Бабы-Яги (прискакала, погоняет, заметает, покатила, погнала, катит, бросила, подбежала). Кроме того, через глагольные формы имитируется шум, производимый ее действиями: «гремит, гудит», «стучит, гремит, пыль столбом завивает»[1]. Подобные характеристики придают динамику повествованию, более ярко характеризуют образ Яги.

Насыщена глаголами сцена наказания Ягой своих слуг. В сказке из сборника Афанасьева данная сцена описана кратко: «Баба-Яга бросилась в хатку, увидела, что девочка ушла, и давай бить кота и ругать, зачем не выцарапал девочке глаза», «Баба-Яга накинулась на собак, на ворота, на березку и на работницу, давай всех ругать и колотить»[2]. Тэффи ярко и эмоционально передает действия Яги: «И принялась Яга кота драть. Уж она его драла, била, лупила, приговаривала»; «Побежала Баба-Яга, на собак накинулась. Била их, колотила, всю шерсть на них в войлок встрепала»; «Кинулась Яга на березку»; «Бьет работницу кулачищами, скрипит на неё зубищами, костяной ногой по спине лупит»[3].

Благодаря динамике, созданной Тэффи через глаголы и глагольные формы, происходит усиление агрессивных свойств Бабы-Яги. В то же время, совместно с другими изобразительными средствами, подобные описания направлены на то, чтобы вызвать сочувствие и жалость у читателей к несчастным слугам Яги. Этой цели служат эпитеты. Кот говорит: «Я тебе столько

---

[1] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[2] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С.157.

[33] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

лет служу, а ты мне никогда глоданой косточки не бросила»[1] (ср. у Афанасьева: «Я тебе сколько лет служу, – говорит кот, – ты мне косточки не дала»[2]); работница жалуется: «никогда ты меня рваной тряпочкой не порадовала»[3] (ср. у Афанасьева: «Я тебе сколько служу, ты мне тряпочки не подарила»[4]).

Ярким средством характеристики Яги, ее жестокости и грубости, является речь персонажа. В сказке Афанасьева в данной сцене отсутствует речь Бабы-Яги. Тэффи наделяет Ягу высказываниями, насыщенными угрозами и оскорблениями в адрес провинившихся слуг: «– Как смел ты такой-сякой, вор котище, девочку из дому выпустить <…>»; «– Ах вы, такие-сякие, псы, пустобрехи, неверные!»; «– Ах вы, такие-сякие, <…>. Вот возьму топор, разрублю вас на дрова, на лучину расщеплю»; «– Ах ты, такая-сякая, да я тебя всю на веники обдеру!»; «Слуга ты моя неретивая, дармоедка ленивая» [5]. В результате такого отношения у кота в варианте Тэффи появляются слезы: «Утер кот слезы <…>»[6], что усиливает выразительность сцены и вызывает сочувствие к персонажам.

Речь как способ характеристики героев использует Тэффи и в сцене побега девочки из избушки Бабы-Яги. В сказке из сборника Афанасьева эта сцена описана кратко, неэмоционально: «Девочка взяла полотенце и гребешок и побежала; собаки хотели ее рвать – она бросила им хлебца, и они ее пропустили; березка хотела ей глаза выстегать – она ее ленточкой перевязала, и та ее пропустила»[7]. Тэффи подробно останавливается на

---

[1] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[2] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С. 157.

[3] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[4] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С. 157.

[5] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[6] Там же.

[7] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С. 157.

этой сцене, значительно увеличивая ее объем, добавляет обращение девочки к каждому персонажу. Речь ее насыщена ласковыми словами, лексикой с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «– Котик-коток, котя ласковый <…>»; «–Собачки, собачки, не лайте, не пугайте, не трогайте. Вот вам хлебца кусок»; «– Ворота, ворота, не скрипите<…>»; «– Березка, березка, пропусти меня»[1].

Эти два эпизода, на которых Тэффи останавливается подробно, контрастны по отношению друг к другу. Грубая речь Яги и ее действия прямо противоположны ласковой речи падчерицы и ее поступкам. Противоположной является и реакция слуг Бабы-Яги на отношение к ним. В ответ на доброту девочки они пропускают ее и даже испытывают эмоции – ворота «обрадовались», когда девочка подлила им маслица. На Ягу же собаки «обиделись». О чувствах говорит и работница: «<…> никогда ты меня рваной тряпочкой не порадовала»[2].

Тэффи использует контраст как традиционно присущее сказке изобразительное средство и усиливает его, расширяя сцены, добавляя прямую речь героев, описание их действий, а также реакцию персонажей. Благодаря контрастному построению этих двух сцен Тэффи противопоставляет два главных героя сказки, Бабу Ягу и падчерицу по принципу их моральных качеств, их отношения к окружающим. На первый план выступают доброта и сочувствие девочки и противоположные им грубость и жестокость Яги. Именно благодаря жалости, состраданию других персонажей спасается девочка: ей помогает кот. Эти чувства вызывают слуги Яги, когда та их наказывает.

Тема жалости занимает особое место в творческом мире Тэффи, где любовь – одна из главных тем творчества писательницы – невозможна без способности сердца пожалеть близкого человека. Кроме того, в сложный период жизни писательницы, когда была написана эта сказка, острое чувство жалости было для нее одним из основных. В письме В. Н. Буниной (1934 или

[1] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[2] Там же.

1935 год) Тэффи пишет: «Живу я сейчас так тяжело и уныло, что даже смешно. <…> Какая ужасная штука жалость. Ей совершенно нет границ и пределов. Всё кажется, что можно отдать еще что-то. – Ага, стерва! Небось книжку по ночам читаешь, а он читать не может! Нет предела! <…>»[1].

Не случайно соседство доброты и жалости в художественном мире Тэффи. Доброта и жалость оказываются в нем взаимосвязанными, без одного не может быть и другого. По мнению Н. Ю. Желтовой, «в русской аксиологии человек, способный испытывать жалость, – это всегда человек добрый»[2]. Стремление проявить сочувствие, жалость к каждому проявилось в мировоззренческой позиции Тэффи: «… В каждой душе, даже самой озлобленной и темной, где-то на самом дне чувствуется мне притушенная, пригашенная искорка. И хочется подышать на нее, раздуть в уголек и показать людям – не все здесь тлен и пепел»[3].

Подобная позиция нашла свое отражение в сказке в образе Бабы-Яги. Если у Афанасьева Баба-Яга – традиционный отрицательный персонаж, имеющий лишь негативные психологические характеристики (встречается лишь упоминание о злости Бабы-Яги: «от злости зубами заскрипела»[4]), то в варианте Тэффи притом, что Яга остается отрицательным героем, она наделена характером, разнообразными переживаниями (сердится, удивляется, спешит, злится, обижается). Тэффи показывает психологическую мотивацию ее действий, рассматривает ситуацию с точки зрения Бабы-Яги: «Рассердилась Баба-Яга, на кота обиделась, что даром весь день зубы точила, девочку есть собиралась»; «Прискакала Баба-Яга к реке, смотрит – как быть? В медной ступе в воду не сунешься»; «Удивилась Яга, что девочка

[1] Диаспора. Новые материалы. Выпуск 1 – Paris: Atheneum; СПб.: Феникс., 2001. С. 398. Письмо № 58.

[2] *Желтова Н.Ю.* Константы русского характера в литературе первой половины XX века. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2006. С. 72.

[3] *Тэффи Н. А.* Моя летопись // Смешное в печальном. М.: Сов. писатель, 1992. С. 363.

[4] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 1. М.: Гос изд-во худож. лит., 1957. С. 157.

вдруг так заговорила, бросилась в избу <…>»; «Хотела было Яга работницу насмерть загрызть, да некогда было <…>»; «А Баба то Яга ничего не знает, катит себе в ступе, толкачем погоняет, торопится девочку догнать»[1].

Тэффи выходит за рамки традиционной сказочной поэтики, которой не свойственна психологизация, а психологические характеристики «элементарны, одни всегда положительные, другие отрицательные»[2]. Для Тэффи именно внутренний мир персонажей сказки выходит на первый план. Писательница заостряет внимание на чувствах героев, наделяет душой даже неживые предметы (ворота, березка). Яга-людоедка, способная в фольклорном варианте только злиться, наделена целым спектром эмоций, а её поступки имеют свои причины. Традиционный образ Бабы-Яги трансформируется Тэффи в объемный и глубокий характер, в изображении которого писательница использует приемы психологизма и индивидуальной мотивированности поступков.

Выделяется среди персонажей книги и образ кота. На нём Тэффи останавливает своё внимание, достаточно подробно описывая его портрет: «Смотрит девочка, а по горнице кот ходит. Сам черный, глаза желтые хвост трубой, ходит, жмурится, усищами шевелит, когтищами по половицам поскребывает»[3]. Наличие столь подробных портретных характеристик противоречит жанру народной, в частности, волшебной сказки, где персонажи – это «типы, переходящие из сказки в сказку», а «внешность героев никогда не описывается»[4].

Подобное внимание к персонажу не случайно, в нём проявилось особое отношение автора к кошкам, которые были важной частью жизни писательницы. И. Одоевцева писала, что у Тэффи существовал целый «кошачий эпос», а отношение

---

[1] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[2] *Пропп В. Я.* Русская сказка. Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. С. 209.

[3] Баба-яга: Народная сказка / текст обрабртан Н. А. Тэффи; рис. Н. Парэн. Paris: YMCA press, Cop., 1932.

[4] *Пропп В. Я.* Русская сказка. Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. С. 209.

к людям зависело и от их отношения к кошкам: «Я просто не понимаю, как можно не любить кошек, – продолжает Тэффи. – Для меня человек, не любящий кошек, всегда подозрителен, с изъяном, наверное. Неполноценный»[1]. Индивидуализированный образ кота в сказке о Бабе Яге Тэффи выступает своеобразным нравственным маркером поступков героев, он выполняет роль не только главного помощника, но и транслятора подлинной духовности.

Знакомя детей, живущих в эмиграции, с народной сказкой о Бабе-Яге и падчерице, Тэффи погружает их в стихию русского народного языка, традиционной культуры и национальной системы ценностей. При этом современники отмечали мелодичность языка сказки в варианте Тэффи и отсутствие устаревших слов, что облегчало восприятие текста читателем: «Тэффи удалось найти тот простой и естественный, а потому чрезвычайно трудный ритм, благодаря которому её рассказ приобрел особенную живость и ту чарующую музыкальность, которая особенно подходит для сказки»[2]. Критики подчеркнули и значение книги для юных читателей: «…Русские дети получат на чужбине подарок, в котором живет русский дух, русская фантастика»[3].

Пересказав русскую народную сказку, Тэффи сохранила основные особенности традиционной сказочной поэтики. При этом писательница вводит в сказку новые элементы, отражающие особенности авторского мировоззрения. В обработке Тэффи на первый план выступают такие значимые для всего творчества писательницы понятия, как любовь, доброта, жалость, сострадание, милосердие, неприятие несправедливости и жестокости. Подобные этические константы отражают и национальные гуманистические ценности, базовые концепты русского национального сознания.

В этот же период, с 1931 по 1936 годы, в газете «Возрождение» Тэффи публикует цикл рассказов о жизни в предреволю-

[1] *Одоевцева И.* На берегах Сены. М.: Худож. лит., 1989. С. 89.

[2] *Тимашева Т.* Баба-Яга – народная сказка // Возрождение. Вып. 8, № 2753. 15 декабря 1932 г. С. 2.

[3] *Б. В.* «Баба-Яга» // Последние новости. 1932. 22 дек. № 4292. С. 5.

ционной России. Тематика их также оказалась тесно связана с образами русского фольклора. В 1936 году рассказы были объединены и выпущены в сборнике под названием «Ведьма». Книгу «Ведьма» писательница считала одним из наиболее удачных своих произведений: «Что из моих вещей я больше других ценю? Мне кажется, что хорошо написаны рассказы «Соловки», «Тихая заводь» и книга «Ведьма». В этой книге наши древние славянские боги, как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях. Всё, как встречалось мне в русской провинции, в детстве…»[1]

В сборнике показан мир дореволюционной России преимущественно в форме детских впечатлений, а также ностальгических воспоминаний взрослых героев: «Иногда, вспоминая, даже удивишься – неужели были такие люди, такая жизнь?»[2]. Героями рассказов стали такие персонажи народных поверий как ведьма, оборотни, лешачиха, водяной, ведун, русалка, банный чёрт и т. д.

Центральным персонажем рассказа «Русалка», вошедшего в книгу «Ведьма», стала горничная Корнеля и трагические события в её судьбе. Героиня «благородного роду», которая «держала себя манерно», была «тиха, медлительна, скрытно горда, молчалива», после неких событий постепенно меняется, и жизнь её заканчивается трагически – она умирает, нашли её «за мельницей в речке»[3]. При этом в рассказе не дан ответ, что же случилось с Корнелей: «Гад ее утянул…», утопилась она из-за несчастной любви или «без всякого романа, она сошла с ума и ушла, как русалка, в воду?»[4]

Уже в названии заявлена связь образа главной героини с русалкой – одним из представителей народной мифологии. Далее в построении образа Корнели проявляется фольклорно-мифологическая составляющая – сначала неявно, при помощи деталей портрета, ассоциативных связей, интертекстуальности,

[1] *Тэффи Н. А.* Черный ирис, белая сирень. М.: Эксмо, 2006. С. 235.
[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т.2. М.: Лаком. 1997. С. 198.
[3] Там же. С. 280.
[4] Там же.

а затем героиня в умах окружающих и видении больных детей физически превращается в русалку.

Согласно народным поверьям, в образе русалок «олицетворяются души некрещеных детей и утопленниц»[1], «славянские <…> русалки с головы по пояс представляются юными девами чудной, обольстительной красоты, а ниже пояса имеют рыбий хвост»[2]. Отметим, что горничная Корнеля, наделённая «русалочьими» элементами, упоминается также в рассказе «Вурдалак» (сб. «Ведьма»): «баба знала, что у нашей горничной Корнельки «под сподницей рыбий хвост»»[3].

В начале повествования Тэффи останавливается на фигуре лакея Бартека, который был знаменит тем, что «аккуратно каждый год в Духов День его выгоняли»[4]. В народе этот праздник считался днем, связанным с потусторонними силами, появлением русалок на земле. Кроме того, она обладала «удивительными» русыми косами «ниже колен», что сближает её образ со славянскими русалками, «русые, чёрные или зелёные косы» которых «ниспадают по спине и плечам ниже колен»[5].

Постепенно героиня приобретает всё больше сходства с персонажем народной демонологии. В её руках появляется гребень, которым она расчесывает волосы детям, при этом она «всё время что-то про себя напевала». Так русалки расчёсывают волосы и, «…качаясь на древесных ветвях, <…> подпевают себе под нос хвастливые песни»[6].

---

[1] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 1. М.: Совр. писатель, 1995. С. 205.

[2] *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 2. М.: Совр. писатель,1995. С. 90.

[3] *Тэффи Н. А.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М.: Лаком. 1997. С. 215.

[4] Там же. С. 269

[5] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 3. М.: Совр. писатель, 1995. С. 45.

[6] *Максимов С. В.* Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила: Трилогия. Кемерово, 1991. С. 227.

Далее по мере физического приближения героини к воде, она всё более сближается с образом русалки. После замужества «жила она уже не в девичьей, а в белом флигеле, рядом с прачечной у самого пруда» и стала молиться, сидя на старой вербе, которая «развалила стволы один над прудом, другой низко вдоль берега»[1], словно «водяные девы», которые, согласно народным представлениям, «выбирают себе развесистую, склонившуюся, над водой иву или плакучую березу, где и живут»[2].

Предметная и окружающая среда здесь выступают дополнительным способом характеристики Корнели: сначала из обжитого пространства, наполненного людьми и бытовыми реалиями, она перемещается к реке, садится на ствол дерева, а затем и молитвенник с чётками меняет на гребень: «Только по воскресеньям садилась на свою старую вербу не с молитвенником и четками, а с большим гребнем и расчесывала волосы»[3].

В дальнейшем героиня изображена уже погруженной в воду: «Слышим, шлепают по воде. Купаются какие-то бабы. Оказалось – Корнеля и прачка Марья»[4]. Погрузившись в воду, она пересекает водную поверхность, которая, по народным представлениям, «разделяет земной и потусторонний миры», осмысляется «как граница между этим и тем светом»[5]. Действительно, после погружения в воду героиня полностью отдается во власть мифологического образа, связанного с потусторонним миром: «А Корнеля <…> вытянула руки, заколотилась прерывистым истерическим смешком. И вдруг стала прыгать, высоко по пояс выскакивая из воды, и ноздри у нее раздулись, и глаза раскрылись круглые, желтые, в дикой звериной радости. Она перебирала пальцами вытянутых рук…»[6]

---

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Лаком. 1997. С. 276.

[2] *Максимов С. В.* Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила: Трилогия. Кемерово, 1991. С. 226.

[3] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Лаком. 1997. С. 272.

[4] Там же. С. 276.

[5] Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 1. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 386.

[6] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Лаком. 1997. С. 276.

С этого момента Корнеля не только в собственном воображении, но и в умах окружающих перешла в разряд «нечисти»: «Таким нельзя причастия давать. То-то замечаю – от ей окунем пахнет»[1], – заявляет нянечка.

Окончательное превращение Корнели в русалку происходит после того, как она утопилась – «ушла, как русалка, в воду». Слуги заявляют: «Гад ее утянул…»[2]. А заболевшие дети видят в зеркале горничную уже в образе русалки с рыбьей чешуёй: «Не та ли Корнеля, совсем черная, мутная… смотрит огромными рыбьими глазами… И вдруг подпрыгнула, как тогда в пруду, по пояс голая, руки вытянула и манит, манит, а ниже груди рыбья чешуя… Рот у нее раскрыт, не то поет, не то плачет: «о-о-и-о-о!"»[3]. Зеркало, наделённое в народной культуре «сверхъестественной силой, способностью воссоздавать не только видимый мир, но и невидимый и даже потусторонний…»[4], словно показывает детям, что произошло с Корнелей после смерти, её окончательную трансформацию в мифологический персонаж.

Отметим, что в рассказе Тэффи образ русалки при наличии в нём традиционных славянских мифологических составляющих является опоэтизированным, литературным. В произведении упоминается чешуя, рыбий хвост Корнели. Наличие хвоста связывает данный персонаж с образом полуженщины-полурыбы, который, как отмечают исследователи, «несомненно, книжного происхождения»[5]. Кроме того, в рассказе присутствует сравнение главной героини с Лорелей – центральным персонажем романтической поэзии, героиней немецких народных легенд, воспринятых в России через творчество Г. Гейне. Сестра рассказчицы, услышав песню Корнели, восклицает: «Да ведь это песня про Лорелей!»[6]

---

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Лаком. 1997. С. 277.

[2] Там же. С. 280

[3] Там же. С. 279–280.

[4] Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Междунар. отношения, 1999. С. 321.

[5] *Виноградова Л. Н.* Мифологический аспект полесской «русальной» традиции. М.: Наука, 1986. С. 97.

[6] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М.: Лаком, 1998. С. 338.

В связи с этим заметим, что в славянской народной традиции любовная сюжетная линия по отношению к русалкам проявляется слабо, в то время как в европейской является одной из основных. Связь Корнели с литературным образом русалки, Лорелеи, привнесенным из европейской романтической традиции, выводит на первый план мотив несчастной, преданной любви. Становится объяснимой гибель горничной в день женитьбы конюха Федько на другой, а Корнеля предстаёт в образе несчастной женщины, брошенной своим возлюбленным.

Таким образом, через использование фольклорных мотивов в образе главной героини, реминисценций из западных народных легенд Тэффи, не говоря прямо о причине гибели Корнели, помогает понять внутреннее состояние героини. Мифологический образ служит средством выражения психологизма рассказа.

Психологический аспект выделяется и в иррациональной составляющей рассказа. Отличную от всех «манерную», высокомерную горничную в народной среде восприняли негативно. Она выделяется на фоне размеренной обыденной реальности. Объяснение непонятного поведения Корнели, как и всего необычного, простые люди ищут в связи с потусторонним, мистическим. В результате героиня в народном сознании становятся представительницей «нечистой силы».

Использование мифологических образов позволяет писательнице раскрыть такую особенность русского национального характера, как любовь ко всему таинственному, загадочному, сверхъестественному. Об этой черте Тэффи упоминает в другом рассказе эмигрантского периода «Потустороннее» (1927): «Мы, русские, вообще народ мистически настроенный»[1]. В рассказе «Сон? Жизнь?» писательница еще конкретнее замечает: «Русская душа любит чудеса и все, граничащее с ними: предчувствия, приметы, сны»[2]. Мифология, вера в потусторонний мир, склонность видеть сверхъестественное в повседневности прочно вошли в жизнь русского человека. Они служат способом ухода

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. М.: Лаком, 1998. С. 338.
[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Лаком, 2000. С. 286.

от обыденности, объяснения, интерпретации непонятных явлений окружающей действительности.

Мифологическая основа образа героини тесно связана и со сложной системой контрастов произведения, которые проявляется на различных его уровнях. Уже с самого начала рассказа Тэффи изображает героиню в оппозиции с окружающими её людьми: «Была она благородного роду из шляхтянок, держала себя манерно и за свои деликатные фасоны получила насмешливое прозвище «панночка»»[1]; «Ела Корнеля отдельно от прочих слуг»[2].

В рассказе акцентируются такие детали образа героини, как медлительность, тихая речь и даже шёпот, ведёт она себя гордо: «По натуре была Корнеля тиха, медлительна, скрытно горда, молчалива, то есть неразговорчива», «медленно и спокойно водила гребенкой»[3], «беззвучно шевелились губы»[4], «такая же она была тихая и медленная»[5]. Кроме того, по отношению к эмоциональной сфере Корнели употребляются эпитеты: «спокойно», «строгое», «торжественно», «гордая», «чинно».

Таким образом, героиня предстаёт в неком статичном образе, лишённом ярких красок как на уровне внешних её проявлений (движения, голос, портрет), так и на эмоциональном уровне. Кроме того, писательница подчёркивает бессмысленность обыденность, серость жизни окружающих. Так, лакей Бартек знаменит был тем, «что из чисто научного интереса, застрелив ворону, ощипал ее, зажарил и съел»[6], а «серенький, рябенький» муж Корнели «мотался без дела, курил табачок, завел себе курицу и купал ее в пруде.<…> Больше пан ничем себя не проявлял»[7]. Эмоциональный тонус жизни героини соотносится с эпитетами,

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 270.
[2] Там же. С. 272.
[3] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 271.
[4] Там же. С. 272.
[5] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 276.
[6] Там же. С. 270.
[7] Там же. С. 272.

характеризующими её волосы: «цвет ее волос был тусклый, безрадостно русый»[1].

В конце произведения Корнеля предстаёт в образе, полностью противоположном показанному в начале рассказа: она купается вечером в пруду, а затем больные дети видят её в зеркале превратившейся в русалку. Тусклые волосы героини теперь характеризуются эпитетом с прямо противоположным значением – «блестящие», они не собраны в «сложную прическу», а, наоборот, распущены; вместо затейливого наряда Корнеля изображена обнажённой: «Корнеля распустила волосы, они плыли за ней плащом, <…> плотные и блестящие, как моржовая кожа»[2], «И вдруг подпрыгнула, как тогда в пруду, по пояс голая, <…>, а ниже груди рыбья чешуя»[3]. Сдержанная до этого героиня «заколотилась прерывистым истерическим смешком», движения вместо медленных стали энергичными и резкими («И вдруг стала прыгать, высоко по пояс выскакивая из воды <…>», а эмоции приобрели яркую окраску («глаза раскрылись <…> в дикой звериной радости», «Корнеля дёрнулась на её крик, испуганно взметнулась и ухнула с головой в воду»[4]).

Подобный контраст охватывает соотношение смысловых фрагментов: жизнь Корнели до «мгновения, когда вдруг переламывается линия судьбы»[5] и после него; жизнь до слов конюха Федько о её красоте и после. Данная антитеза наиболее глубоко раскрывает трагизм судьбы героини, силу её чувств и вызванных ими перемен, её внутренние противоречия и конфликт с окружающим миром.

В систему контрастов рассказа входят и такие семантические оппозиции, как «верх-низ», «день-ночь», что подчёркивает мифологическую базу произведения, основанную на бинарных оппозициях, а также раскрывает внутренние изменения героини. Понятия «верх», «день» связаны с жизнью Корнели до «рокового удара» (романа с Федько): она «закатывала под самые брови

[1] Там же. С. 270.
[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 276.
[3] Там же. С. 279–280.
[4] Там же. С. 276.
[5] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 275.

свои выпуклые глаза»[1] (проекция движения вверх), жила в девичьей, события происходили утром или днём. Затем, переехав жить в прачечную, и позже, купаясь в пруду, она осуществляет движение вниз, на что указывает глагол «спускаться»: «Спустились с леечками к пруду», «собралась нянька спуститься в прачечную»[2]. События происходят вечером, ночью: «Как-то вечером <…>»[3], «Ночью купается…»[4] Ночь издревле считается временем, связанным с потусторонним, с нечистой силой: «Ночью появляются и действуют мифологические персонажи»[5]. Движение вниз в соответствии мифоэпическим образцом пространственно-временного континуума соответствует перемещению в нижний мир – мир умерших. Таким образом, героиня движется от реального мира к миру потустороннему.

В иной мир, показанный глазами ребёнка, словно дверь, ведёт зеркало. Этот мир противоположен реальному. Русалка, отрицательный демонологический персонаж, заманивающий людей на погибель, оказывается, наоборот, жертвой, несчастной, не понятой, отвергнутой любимым человеком и окружающими, женщиной. Люди же изображены злыми и равнодушными, лишёнными чувства жалости. Мифологический образ претерпевает эволюцию – демонологический по своей первоначальной сути персонаж оказывается в произведении Тэффи в противоположной ситуации. Таким образом, Тэффи трансформирует традиционный фольклорно-мифологический образ русалки, выводя на первый план социальные проблемы: страшнее «нечисти» представляются отношения людей, их равнодушие, неспособность к сочувствию и жалости. В рассказе «Русалка», увидев в зеркале отражение реальной свадьбы и Корнелю, дети боятся не нечистую силу (Корнелю в образе русалки), а людей, пляшу-

---

**1** Там же. С. 271.

[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 276.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 277.

[5] Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 4. М.: Междунар. отношения, 2009. С. 214.

щих на свадьбе: «И кружатся зеленые злые люди, упорно колотя ногами, словно втаптывают кого-то в землю»[1].

Как отмечает критик П. Бицилли, дети в произведениях Тэффи, в отличие от взрослых, способны к жалости, сочувствию и поэтому мир детства, «мир «нежности», радости, мир в этом отношении неизмеримо более человеческий, нежели тот, который мы, взрослые люди, сами себе устраиваем»[2].

Образ русалки встречается у Тэффи и в более позднем рассказе «Баба-Яга» (1947). Обращение к нему позволяет понять значимые для писательницы черты фольклорного образа, важные для понимания сути образа Корнели-русалки. В «Бабе-Яге» Тэффи пишет о русалке: «…Заманивала она на погибель – красотой и нежностью. Она душу брала жалостью <…>. Сидит маленькая, нежная, робкая и горько-горько плачет. Просто бы сидела или манила – иной бы и не подошел. А если плачет – как тут не подойти. Жалко ведь. Жалостью и потянет»[3]. Плачет и Корнеля в рассказе «Русалка», однако в данном случае, наоборот, жалости никто не проявляет: «Плачет! Такие всегда плачут. Попробуй-ка, пожалей, она тебе покажет»[4].

Таким образом, противопоставлены, контрастны в рассказе и два образа мира: мир обыденный, реальный и мир потустороннего, ирреального. Реальный мир представляет собой повседневную картину мира, которая символизирует пошлость, отчуждённость и равнодушие. В нём не оказывается места искренним чувствам, любви, жалости. Истинные человеческие чувства показаны лишь в ином мире – мир поверий, водяных, русалок, снов, зазеркалья – в образной, символической форме. Окружающее Корнелю общество изображено как «зеленые злые люди», а сама она уже в образе русалки «не то поет, не то плачет: «о-о-и-о-о!»»[5]

---

[1] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 279.

[2] *Бицилли П.* Н. А. Тэффи. – О нежности // Русские записки. Париж. 1938. № 10. С. 197.

[3] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 369.

[4] Там же. С. 278.

[5] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 280.

Интересным представляется тот факт, что, по воспоминаниям П. Ставрова, Тэффи часто называла себя ведьмой, всегда при этом прибавляя: «Вы не думайте, я очень добрая ведьма!»[1]. Название «Ведьма» носит и книга писательницы, в которую вошел рассказ «Русалка». Данное высказывание содержит антитезу, образ ведьмы трансформируется писательницей, приобретая противоположную смысловую нагрузку. Данный факт помогает лучше понять содержание сборника, и, в частности, рассказа «Русалка». Использование фольклорных мотивов придаёт повествованию бытийный характер, совмещая индивидуальное и типовое. В то же время Тэффи осмысливает, перерабатывает образ традиционной народной культуры, высвечивая тем самым социальные проблемы общества.

В конце рассказа в видении больных детей, а также размышлениях рассказчицы границы реальности и мистики размываются, а правда остаётся в том, что видят только дети, – человек с его истинным внутренним миром, чувствами:

«Что это была за история? Любила ли она этого Федька? Может быть. Зеленый галстучек на его свадебном наряде… гибель Корнели именно в день свадьбы… Или, без всякого романа, она сошла с ума и ушла, как русалка, в воду? Но когда я бываю больна или просто в предутреннем полусне, если среди смутных видений детства наплывает и этот далекий странный облик, тогда кажется мне, что настоящая правда была та, которую мы, маленькие больные дети, видели в зеркале»[2].

Судьба Корнели, проблематика рассказа «Русалка» тесно связаны с размышлениями писательницы о русском человеке, судьбах русских эмигрантов. Лишившись привычной обстановки, культуры, языка, они должны были взаимодействовать с окружающим миром, местными жителями, настроенными по отношению к ним зачастую предвзято и даже враждебно. Отчуждённость окружающих, одиночество героини, жизнь, в которой нет места счастью, – такие ощущения, характерные для

[1] *Ставров П.* Тэффи. Ко второй годовщине со дня смерти // Литературный современник. Мюнхен. 1954. С. 254.

[2] *Тэффи Н. А.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Лаком, 1997. С. 280.

Корнели, являются основными для русских эмигрантов за границей. Кроме того, невозможность героини реализовать свою женскую потребность любить и быть любимой перекликается со сложностями женского бытия в эмиграции.

Вынужденный отрыв от родины, долгие годы жизни в чужих странах, ностальгия побудили Тэффи обратиться к России прошлого. Используя фольклорно-мифологические мотивы, тесно связанные с традиционной народной культурой, автор раскрывает особенности мышления и мировоззрения русского человека, своеобразие русского национального характера.

Особенности поэтики характера главной героини, трагичность её судьбы, фольклорно-мифологическая доминанта рассказа отражают особенности мировидения и мировоззрения Тэффи, глубокую ностальгию писательницы по родине и перекликаются с судьбами русских эмигрантов за границей.

Используя в своих произведениях эмигрантского периода традиционные фольклорные образы, Тэффи трансформирует их, актуализируя внутренний мир персонажей и выводя на первый план значимые для писательницы понятия сочувствия, жалости, любви, желание понять каждую, пусть даже самую озлобленную, душу.

# РАЗДЕЛ 3

## ГЛАВА 1
## ПОЭТИКА РУССКОГО ЭРОСА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ Е. И. ЗАМЯТИНА

***Н. Н. Комлик***

Пристальный интерес Замятина к русской провинции, «русскому строю души», национальному характеру всегда был сопряжен с чутким вниманием к вопросу о живом и мертвом, природно-естественном и рационально-бездушном, механическом в человеке, обществе, государстве. Квинтэссенцией выражения живого, трепетного, чувственного для писателя всегда была любовь – «самое главное», что отличает, по Замятину, живое, природное, от мертвого, механического, что делает живое осмысленно-великим, божественно-священным. Причем любовь интересует художника не только в традиционном для русской литературы XIX века духовном выражении, но прежде всего как могучее проявление чувственной природы человека, его пола, материально-телесной стихии жизни. Такой ракурс в восприятии и изображении любви, Эроса, чрезвычайно новый для отечественной классики, совпал с общей тенденцией русской культуры рубежа эпох и первой четверти XX века, развивавшейся очень энергично и даже бурно под знаком преодоления «заговора молчания» вокруг «основополагающих» в жизни человека и общества проблем любви и пола.

«Проклятый мировой вопрос», который «каждый пытался» решить «в уединении, тщательно скрываясь, таясь и стыдясь, точно позора»[1], вдруг врывается одновременно на страницы художественной литературы, критики, публицистики, философии, теологии. О любви пишут поэты З. Гиппиус, Д. Мережковский,

[1] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 232.

К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, В. Маяковский, Н. Гумилев, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак, А. Ахматова, прозаики – И. Бунин, А. Куприн, М. Арцыбашев, Ф. Сологуб, философы и теологи – Вл. Соловьев, Н. Бердяев, П. Флоренский, С. Булгаков, В. Розанов, Л. Карсавин, Б. Вышеславцев, И. Ильин, С. Франк, критики – В. Ходасевич, О. Мандельштам, Д. Мережковский, историки литературы и литературоведы – В. Жирмунский, Н. Арсеньев, И. Голенищев-Кутузов, А. Веселовский.

Столь интенсивный и разносторонний поиск ответов на «мировой» вопрос обнаружил, по мысли В. П. Шестакова, два подхода в его решении: во-первых, «ортодоксально-богословское» направление, представленное именами П. Флоренского, С. Булгакова, И. Ильина, которые «ориентировались не на античную теорию Эроса, а на средневековый «катарсис» и связанный с ним комплекс идей христианской этики, относящийся к семье, браку», и, во-вторых, «неоплатоническую» линию, обусловленную «попытками просветления и возвышения чувственности, защитой индивидуальной, личной любви, отрицанием аскетизма и пониманием связи Эроса и творчества»[1]. К этому направлению, с известными оговорками, можно отнести Вл. Соловьева, Л. Карсавина, Б. Вышеславцева, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Бердяева с центральной фигурой «гениального провокатора и вопросителя христианской семьи», по выражению Н. Бердяева, – Василия Васильевича Розанова.

И Н. Бердяев, и В. Розанов, созвучные по мировосприятию Е. Замятину, оказали, как мне представляется, колоссальное влияние на отношение писателя к «основному жизненному вопросу, не менее важному, чем так называемый вопрос социальный, правовой, образовательный и другие общепризнанные, получившие санкцию вопросы»[2].

Первым, кто заговорил о поле и половой любви «с невиданной смелостью, нарушил условное, лживое молчание, громко,

[1] *Шестаков В. П.* Вступительная статья // Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 14.

[2] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 234

с неподражаемым талантом сказал то, что все люди ощущали, но таили в себе, обнаружил всеобщую муку»[1], был В. Розанов. Мужество и смелость, с какими русский мыслитель решал самые «жгучие» проблемы человеческой жизни, состояли в том, что он пошел один наперекор устойчивому, традиционно аскетическому христианскому взгляду, «допускающему половую любовь как слабость греховной человеческой природы»[2]. Долгие века половая любовь оставалась «слабостью, стыдом, почти грязью». В обществе в течение многих столетий «довлел монашеский аскетизм <…>. Соприкосновение духовности с физической стороной любви казалось кощунством: в брачную ночь образа плотно завешивались, ибо любовь, даже освященная таинством брака, оставалась грехом»[3]. И даже в конце XIX века, когда, по словам Н. Бердяева, «трагическая христианская вера давно уже умерла в человеческих сердцах, перестала определять ход европейской культуры, а христианские суеверия относительно пола» продолжают жить, «отравляя кровь нашу нестерпимым дуализмом»[4]. «Мы почти примирились, – горестно констатирует мыслитель, – с тем, что пол греховен, что радость половой любви – нечистая радость, что сладострастие – грязно <…>»[5].

Эту укоренившуюся в сознании общества систему взглядов и разрушала теория половой любви В. Розанова, основополагающей идеей которой была мысль о нераздельности души и тела, духа и плоти, синтезированных в поле. Собственно, Розанов утверждает очень нехитрую истину: пол всегда одухотворен, так как он от Бога, санкционирован самим Всевышним, а дух всегда связан с полом. Эта истина, как и многие другие, о чем напоминает роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», была постепенно утрачена. А ее место занял непримиримый аскетизм церкви, разделивший дух и плоть. Такое расторжение «идеаль-

[1] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 234.

[2] Там же. С. 235.

[3] *Андреев Д. Л.* Роза мира. М.: Клышников, Комаров и К°, 1993. С. 144.

[4] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 235.

[5] Там же.

ного» и «животного» в человеке, изъятие из него «идеала», «света», «просвещения», по убеждению В. Розанова, «не только губит животное в нас», то есть «живое, жизнь», но и «обратно: оно вносит безжизненность в наши предполагаемые «идеи», бессочность, бескровность»[1]. В этом, кстати, философ усмотрел прямую причину ослабления церкви и, в конечном счете, ее поражение, и как результат этого – кризис всей нашей христианской цивилизации, «цивилизации старых дев и беспутных холостяков»[2].

С В. Розановым солидаризируется и Н. Бердяев, усмотревший в разделении церковью «идеального» и «животного» «не только моральную», но и «метафизическую ошибку», поскольку, по убеждению философа, «плоть столь же метафизична и трансцендентна, как и дух, и плотская половая любовь имеет трансцендентно-метафизические корни»[3].

Идею нерасторжимого единства духа и плоти четверть века спустя развивает в своей книге «Диалектика мифа» А. Ф. Лосев, убежденный, что «личность», то есть духовное начало в человеке, «есть всегда *телесно* осуществленный символ»[4] (Курсив мой.– Н. К.). «Личность человека, – продолжает философ, – немыслима без его тела, – конечно, тела осмысленного, интеллигентного, тела, по которому видна душа <…>. Тело – непростая выдумка, не случайное явление, не иллюзия только, не пустяки. Оно всегда *проявление души,* – следовательно, в каком-то смысле *сама душа*<…>. По телу мы только и можем судить о личности. Тело не мертвая механика неизвестно каких-то атомов. Тело – живой лик души. По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу, по форме ушей, не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мной»[5].

---

[1] *Розанов В. В.* Религия и культура. Сб. статей. СПб., 1899. С. 196.

[2] *Розанов В. В.* Л. Н. Толстой и русская церковь. СПб., 1912. С. 18.

[3] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви… С. 236.

[4] *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 75.

[5] *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура…С. 75.

Реабилитация «тела» в русской философии, утверждение идеи единства духа и плоти приводит к снятию «презумпции виновности» с чувственной любви, устранению репутации постыдности и греховности полового акта, отождествляемого, по меткому наблюдению В. Розанова, с кознями ««демона» в нашей эре», а «до нашей эры называемого «Богом»»[1]. Философ был убежден, что половой акт есть столько же физический, сколько и духовный, – «он рождает из себя море мыслей и воображения»[2]. Более того, для него это мистический акт, являющийся «узлом природы», центром гармонии, «чудным и святым соединением мужчины и женщины»[3], которое духовно изначально, потому что «нет крупинки в нас, ногтя, волоса, капли крови, которые не имели бы в себе «духовного начала»»[4].

Таким образом, любовь, занимающая едва ли не центральное место в мировоззрении философа, неотделима в его теории от пола, причем она для него не просто «духовная симпатия», но взаимное тяготение, в том числе, конечно, и половое: «Любовь есть взаимное пожирание, поглощение. Любовь есть всегда обмен – души-тела. Поэтому, когда нечему обмениваться, любовь погасает»[5]. И еще: «Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души-тела (т. е. души, коей проявлением служит тело) <…>. Любовь есть томление, она *томит*; и убивает, когда не удовлетворена. Поэтому-то любовь, насыщаясь, всегда *возрождает*. Любовь-*возрождение*»[6] (Курсив мой.– Н. К.).

То, что теоретически и философски было осмыслено русским мудрецом, получило художественное подтверждение в творческой практике Е. Замятина, хорошо знавшего работы В. Розанова, просившего жену в письме от 5 ноября 1913 года

[1] *Розанов В. В.* Сны золотые // Слово. 1991. № 7. С. 48.

[2] *Розанов В. В.* Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1911. С. 138.

[3] Там же. С. 135.

[4] Там же. С. 72.

[5] *Розанов В. В.* Уединенное. М.: Правда, 1990. С. 133.

[6] *Розанов В. В.* Уединенное… С. 133.

прислать ему в Николаев розановское «Уединенное»[1]. Причем идейно-философское созвучие, взаимодополняемость этих двух талантливейших и самобытнейших представителей нашей культуры рубежа XIX–XX веков настолько очевидны, что порою кажется, что творчество одного из них является тонким, глубоким, оригинальным комментарием другого, носящим то ли обобщенно-теоретический характер, то ли образно-символический.

В этом плане, вероятно, самым ярким подтверждением высказанной мысли является неоконченная повесть Замятина «Полуденница» (14–16 гг.), часть которой под названием «Куны» в 1923 году писатель опубликовал в журнале «Россия», переименовав главную героиню Маринку в Марьку.

В этих набросках явно ощутимо влияние нашумевшей в свое время книги В. Розанова «Люди лунного света» (1911), за которую епископ Гермоген потребовал предать ее автора анафеме, а саму книгу изъять из продажи как «безбожную и еретическую». Антитеза половой любви, как могучей, неодолимой, природной, рождающей стихии и христианского аскетизма, «враждебного полу», поэтому ведущего к смерти и смерть утверждающего, лежит в основе книги В. Розанова. Это противоречие является главным и в сюжетной структуре замятинского произведения. Более того, данная коллизия в «Полуденнице» облечена в созвучную розановской книге образную символику, где доминируют древний, языческий культ рождающего солнца (дальнейшее развитие он получит в «Апокалипсисе нашего времени») и противостоящая ему лунарная символика, знаменующая безжизненность и бесплотность христианского аскетизма.

Само заглавие повести Замятина вызывает устойчивую ассоциацию с солнечным, ярким, насыщенным плотью языческим миром. Полуденницами в славянской мифологии называли земных духов плодородия, которые, как и «денницы, ночницы, утренницы», принадлежали к «богам денного оборота солнца»[2]. Обозначая время высшего стояния небесного светила, нахожде-

[1] *См.:* Рукописные памятники. Выпуск 3. Часть 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. СПб.: Изд. РНБ, 1997. С. 168.

[2] *Шеппинг Д. О.* Мифы славянского язычества. М.: Терра, 1997. С. 46.

ния его в зените, полуденница, рисовавшаяся в народном воображении в виде «красивой и высокой девушки, одетой во все белое, с волосами золотыми, как солнечные лучи»[1], была образным воплощением солнечного удара, с которым ассоциируется в повести Замятина любовь-страсть Маринки к лицу духовного сана, отцу Виктору. С подобной ассоциацией мы встречаемся и в творчестве И. Бунина, назвавшего свой рассказ о неодолимости огненной, пламенной стихии пола «Солнечным ударом» (1926).

Ярый свет полуденного солнца заливает страницы неоконченной повести Замятина. Он льется не только с высоты разгоряченного зноем летнего неба, но и исходит от «крепкой, ржаной, с жадной грудью»[2] Маринки, пылающая, жаркая плоть которой изнемогает в любовной истоме, так что она представляется вочеловечившейся «ржаницей», – как называли в русском народе полуденниц за их пристрастие к гулянию по ржаным полям во время жатвы[3]. В ней чудесным образом воплотился дух языческой религии, «религии рождения», опротестовывающей «бессочный», «бескровный» христианский аскетизм отца Виктора, человека «лунного света», «урнинга», хранящего и культивирующего свою «ледяную любовь» к умершей жене.

Боясь впустить в свой дом свет и жар полуденного солнца, пульсирующую любовной страстью жизнь, отец Виктор постоянно запахивает, закрывает, занавешивает от них окна и двери своих комнат. В них царит свет «мертвого месяца», от которого все вокруг «зелено, сыро, прохладно, как на дне, в русалочьем царстве»[4]. В этом призрачном мире, возвышаясь над ним, господствует «белая холодная» церковь, как символ жизни, «без – ядер, без – икры, не травянистой, не животной», жизни «тени-

[1] *Грушко Е. А., Медведев Ю. М.* Словарь славянской мифологии. Нижний Новгород: Русский купец, 1996. С. 328.

[2] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 30.

[3] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Полудница // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1997. С. 322.

[4] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 29.

стой, тенной, пустынной <…> небытийственной <…>»[1], от которой «пусто и бесстрастно на душе»[2].

Небытийственностью, бесплотностью отмечена даже внешность «тонкого – вот-вот ветерок повалит – сльняными волосами <…>»[3] отца Виктора, «занавешенного» от цветущего, полуденного мира Марьки своими воспоминаниями о мертвой жене, пришедшей однажды ночью после похорон «из-под церкви» «совсем вот так запросто, как живая»[4], и ставшей между ними непреодолимой преградой, которая в повести обретает вид вполне конкретной «бревенчатой стены», разделяющей жаркую солнечную кухню Маринки от ледяного, лунного кабинета отца Виктора. Радующийся тому, что остался один и «никто не мешает, что – вдвоем с ней, с умершей»[5], отец Виктор являет собой образец «исключительно духовной любви», которая, по мысли Вл. Соловьева, «такая же аномалия, как и любовь исключительно физиологическая <…>. Абсолютная норма есть восстановление целости человеческого существа, и, нарушается ли эта норма в ту или другую сторону, в результате во всяком случае происходит явление ненормальное, противоестественное»[6].

«Аномальную», «противоестественную», исключительно «духовную любовь», полностью отрицающую плотскую жизнь, по убеждению В. Розанова, проповедуют «люди лунного света», «урнинги», у которых отсутствует «жажда» жизни и «гладь существования не возмущена»[7]. Главным в них, как утверждает философ, является «начало прощения, кротости, мировое «непротивление злу» <…>»[8]. В них «страшно выросла» созерцательность, «энергия страшно упала, почти на нуле <…>. В характере много лунного, нежного, мечтательного <…>[9], как

[1] *Розанов В. В.* Апокалипсис нашего времени // Уединенное… С. 400.
[2] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 31.
[3] Там же. С. 27.
[4] Там же. С. 30.
[5] Там же. С. 27.
[6] *Соловьев Вл. С.* Смысл любви. Избранные произведения. М., 1991. С. 162.
[7] *Розанов В. В.* Люди лунного света… С. 54.
[8] Там же. С. 54.
[9] Там же. С. 54–55.

в кротком отце Викторе, живущем с «глазами не поднятыми». Однако «лунный человек» из замятинского рассказа в отличие от розановского «урнинга» «жажду жизни» до конца не утратил, и жизненная энергия в нем не исчезла вовсе, но искусственно им самим умерщвлена, подавлена в угоду ложному идеалу, проповедуемому христианской аскезой.

В «гладь существования» отца Виктора мощно и повелительно врывается, «сводя» его «с ума», «не застегнутая наверху пуговица у красной кофты и сверкающая полоска белого тела»[1] Маринки, опровергая его «мнимо духовную любовь» к умершей жене, ибо культивирование такого чувства «есть явление не только ненормальное, но и совершенно бесцельное, ибо то отделение духовного от чувственного, к которому оно стремится, и без того наилучшим способом совершается смертью <…>. Ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение и воскресение»[2]. Поэтому для Замятина, как и для философов Вл. Соловьева и В. Розанова, святость заключается не в отказе от пола, не в «нехотении» женщины, не в непризнании закона взаимного влечения полов. Для художника, как и представителей нового религиозного сознания рубежа эпох, было совершенно очевидно, «что презрение к самому яркому проявлению земной, плотской жизни – половому акту»[3] – вконечном счете неизбежно приведет к отказу от мира вообще, к зову его конца. Это, между прочим, понимали даже самые яростные проповедники монашества в его наиболее аскетической форме, как, например, отец Валентин (Свенцицкий), внешность которого почти зеркально отразилась в облике замятинского героя. «Невысокий блондин с большими серо-голубыми глазами»[4], как и у отца Виктора из повести «Полуденница», всегда опущенными, он возглавлял

[1] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 31.

[2] *Соловьев Вл. С.* Смысл любви…С. 163.

[3] *Свенцицкий В. П.* Христианство и «поповский вопрос». По поводу книги В. Розанова «Люди лунного света» // Василий Розанов: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1995. С. 137.

[4] *Карташов А.* Воспоминания // Православная мысль. 1951. № 8. С. 48.

в начале XX века движение голгофского христианства. И именно ему, ревнителю духовного аскетизма, принадлежат страстные слова в защиту чувственной жизни человека. Осмысливая отрицательное отношение современного христианства к половому акту, как к «грязи» и «бессмыслице», Валентин Свенцицкий усматривает его истоки в нелюбви к земле, ибо и «птицы, и трава, и цветы, и животные, и лес, и само солнце, их согревающее, – все полно этого, заложенного в душу земли, стремления к единению мужского и женского начала», а человек – неотъемлемая «часть этого леса, этих цветов и животных, часть земли и потому в нем есть это земное»[1] (Разрядка В. Свенцицкого). Отсюда активный член религиозно-философского общества «Памяти Владимира Соловьева», отец Валентин, делает вывод: «Христианство, давшее идею *Бога-человека* (небо-земли), должно перестать «проклинать» землю, перестать отрекаться от нее, признать, что она *святая*. Что лес свят, пение соловья свято, цветы святы, и *я, человек, желающий женщины, свят*. Потому что я тоже земля и живу с нею единой жизнью»[2] (Курсив Свенцицкого В. П. - Н.К.).

Именно об этом с «широко раскрытыми глазами» молится одновременно яростно и робко распаленная страстью Маринка, воздевая руки к древней иконе, с которой взирает на нее не то «темная Спасова голова на белом плате», не то «бледная, заплаканная» с «льняными волосами и неподвижными глазами»[3] голова отца Виктора. Она молит о признании Христом правомочности земной, «греховной» жизни, о «легализации» «тихой полночи-монахини, спрятавшей под черной скуфейкой жаркий блик молодых глаз своих»[4], о признании святости того, что зовет в эту полночь к слиянию, единению мужского и женского начал. Неосвященность «самого главного» в жизни человека приводит к отстаиванию «импотентного морализма», как называл Вл. Соловьев, проповедь бесплотной, аскетической любви, ведущей

[1] *Свенцицкий В. П.* Христианство и «поповский вопрос»… С. 137.
[2] *Свенцицкий В. П.* Христианство и «поповский вопрос»… С. 137.
[3] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 30.
[4] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 30.

к подавлению «жаркого блика молодых глаз», к тромбозу могучей энергии пола, которая загоняется внутрь, как «заноза», и тем самым способствует превращению «тихой полночи» в «страшную» ночь. Вывод, который зреет в подтексте этой неоконченной повести, чуть позже будет сформулирован Замятиным и вложен в уста мудрого старца Памвы («О том, как исцелен был инок Еразм»), столкнувшегося с подобной коллизией в связи с приходом в монастырь инока Еразма. Не знающий, как поступить с юным отроком, находящимся во власти разгоряченной плоти, «по молитве» услышал старый монах «как бы внутри себя» голос: «Спусти стрелу, и ослабнет тетива, и уже не будет смертоносен лук»[1].

Но в повести «Полуденница» нет бездумной апологии безликого пола, первобытного обоготворения рода и рождающей любви. Превращение откинувшей «черное покрывало» «полночи-монахини» в «жуткий, жаркий» полдень, похожий на безобразную «красногубую, жадную женщину»[2], уже знакомую нам по повести «Уездное», по убеждению автора повести, еще страшней. Отвергнутая, непросветленная стихия пола, чреватая магнитными бурями, превращается в «жестокую, пылающую», «жуткую», враждебную человеку дьявольскую силу («от беса полуденного и сряща»[3]), разрушающую человека. На эту тему написаны рассказ «Чрево» и повесть «Наводнение», где умопомрачение героинь, совершающих страшные по своей жестокости убийства, связано с неконтролируемой ими клокочущей глухо и глубоко, жутко и древне под порогом сознания непросветленной, безликой родовой стихии, с которой скинута «крышка», откинуто «покрывало». «Именно сюда, именно в узел, – пишет В. Розанов, – откуда без молитвы исходят чудовищные гарпии, – мы зовем молитву, благочестие, тихую радость; а раскрывая значение пола, заглядывая в глубь его бездны,

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 140.
[2] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4… С. 30.
[3] Там же.

мы утверждаем, что молитва здесь есть не только предохранение, но что она и соответствует его мистически-неясной глубине»[1].

«Раскрытию значения пола», половой любви в жизни индивидуума, общества, государства посвящено все творчество Замятина. Именно стремлением «заглянуть в глубь его бездны», на мой взгляд, объясняется повышенный интерес художника к «телесности, материальности мира» и прежде всего к телесности любви, «которые прежняя русская литература (XIX в.), можно сказать, отвергла»[2].

Целомудренная отечественная классика никогда не сосредотачивалась на изображении плотской любви. В ней, по верному наблюдению Г. Гачева, были «в высшей степени развиты сублимированные, превращенные формы секса, где он выступает как Эрос сердца и духа»[3]. Не материально-телесный низ, но душевно-духовный верх во взаимоотношениях полов – вотпредмет исследования писателей прошлого века.

«…Только тело русского мужчины или женщины принципиально не содержит основного состава национального космоса и не может выразить существо русского человека»[4], – считает Г. Д. Гачев, который утверждает, что «сквозь всю русскую литературу проходит высокая поэзия неосуществленной любви. Когда же любовь осуществленная, как в романе Чернышевского «Что делать?», она не прекрасна. Теряет поэзию и Наташа Ростова – жена Пьера и мать детей»[5].

Верные в применении именно к русской литературе XIX века, создававшейся в дворянско-интеллигентской культурной среде, наблюдения Г. Д. Гачева неприменимы к словесному творчеству, а шире–ковсей народной культуре, в основе которой лежит материально-телесная модель мира. Для нее, что особен-

---

[1] *Розанов В. В.* Семья как религия // Уединенное… С. 454.

[2] *Девятайкин Е. Е.* Творческая эволюция Е. Замятина (на материале дореволюционной прозы) // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 44.

[3] *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 247.

[4] Там же. С. 248.

[5] Там же. С. 252.

но ярко выразилось в народной песенной лирике, характерна высокая поэзия любви «осуществленной», но прерванной разлукой, изменой, сердечной остудой одного из влюбленных. Без ухищрений, не опуская глаз, высоко о земном и по-земному просто о высоком пела народная душа:

Стлала, стлала девчоночка
Мягкую постелю.
Ждала, ждала девчоночка
Полковничка в гости[1].

М. М. Бахтин, одним из оригинальнейшихаспектов творчества которого является философское осмысление понятий телесности и духовности, отмечает, что материально-телесная стихия, лежащая в основе народной культуры, «является началом глубоко положительным и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и, именно как такое, противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость»[2].

В размышлениях ученого о существе материально-телесной стихии есть еще одно крайне важное для данного исследования положение. Указывая на ее «универсальность» и «всенародность», Бахтин подчеркивает, что носителем материально-телесного начала является «не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ в своем развитии вечно растущий и обновляющийся. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. Преувеличение это носит положительный характер, утверждающий характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни – плодородие, рост, бьющий через

[1] Собрание народных песен П. В. Киреевского: в 2 т. Т. 2. Л., 1986. С. 178.

[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 24.

край избыток»[1]. В этом сердцевина, суть открытой философом эстетической концепции бытия народа, складывающейся веками. Приоритет материально-телесного низа в ней происходит не от грубости нравов, не от скудоумия или органической неспособности возвыситься до постижения духовного верха. Вовсе нет. Подобный подход к миру и человеку, глубоко понятый и философски обобщенный М. М. Бахтиным, выковывался суровым опытом повседневности, падающим на долю низовых масс, теми невероятными испытаниями души и тела, которые народ всегда брал на себя, в особенности в катастрофические, решающие минуты истории. Жизнь народа в его сознании неуничтожима и вечна, что перевешивало ужасы и потери порой громадного большинства в результате природных или социально-исторических катаклизмов. Это позволяло ему видеть происходящее в нерушимом обетовании будущего, бесконечно обновляющегося, возрождающегося. Именно этот фактор, а не отсутствие нравственного чувства, обуславливает в философском восприятии жизни народом «снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их непрерывном единстве»[2], являющихся залогом бесконечного возрождения и воскресения. Причем, «снижение», по мысли М. Бахтина, само по себе «амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно»[3], потому что «земля <…> – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно) <…> снижая, и хоронят, и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше. Снижение – значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота

и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение <…>»[4].

---

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле… С. 24.

[2] Там же. С. 25.

[3] Там же. С. 26.

[4] Там же. С. 24.

Восприятие мира в его «утробном», «телесном» аспекте, по мысли М. Бахтина, легло в основу «того особого типа образности и шире – тойособой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой <народной> культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков, «начиная с классицизма»[1].

Такой тип образности характерен и для прозы Е. Замятина, который, следует согласиться с Е. Е. Девятайкиным, с одной лишь поправкой, «открыл для русской литературы телесность, материальность мира». Совершенно очевидное доминирование в творчестве писателя материально-телесной стихии жизни, тем не менее, не было изобретением, «открытием» Замятина в эвристическом смысле. Художник творчески использовал то, что было определяющим в эстетике тысячелетней народной культуры, он только распахнул, разомкнул известные границы классической литературы, впустив в нее свежую струю народного мирочувствования. «Телесная избыточность» «широкого, громоздкого» Барыбы и «тестяной» Чеботарихи из повести «Уездное», с которой дебютировал Замятин, точно соответствует «гротесковому модусу» изображения материально-телесной стихии в народном творчестве. «Гротесковое тело» замятинской прозы, созвучное народной эстетике, тело «становящееся», такое, которое «никогда не готово, не завершено <…> всегда строится, творится, и само строит, и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром»[2]. Поэтому в нем, как точно замечено М. Бахтиным, «существенную роль» играют «те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл» или рот, «куда входит поглощаемый мир <…>»[3]. Следуя этому древнему народному канону, Замятин не без юмора акцентирует внимание на «боковомросте» Барыбы и на «кричащем», «жадном», напоминающем «красную мокрую дыру» рте Чеботарихи. Он доминирует в «стертом» «под тухнущим светом

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле… С. 23.
[2] Там же. С. 343.
[3] Там же. С. 343.

лампы в одно тусклое пятно»[1] лице, которое становится «только обрамлением для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны»[2].

Такая «телесная бездна» в «красногубой, жадной женщине» пока страшит, отталкивает Замятина. Но, как точно заметил Е. Девятайкин, отношение писателя к материально-телесной стихии, ворвавшейся на страницы его творчества, по мере развития меняется: от иронично-насмешливого в повести «Уездное», где телесный низ «предстает как начало бездуховное, безнравственное»[3], к лирико-романтическому пафосу «одухотворенной телесности» («На куличках»). И, хотя определение «одухотворенная телесность» в применении к интимным отношениям Шмита и Маруси, на наш взгляд, кажется уязвимым (Николай Петрович, узнав о жертве, принесенной Марусей ради его, Шмитова, спасения, овладевает ею каждую ночь, игнорируя душевное состояние, в котором она пребывает, почти истязая, «терзая ее, дитенка худенького, милого»)[4], тем не менее сама траектория замятинской эволюции определена верно. Более того, развитие авторского отношения к материально-телесной стихии именно в таком направлении можно было спрогнозировать уже в повести «Уездное». Иронизируя над «бьющей через край избыточностью» телесного и в «расползшейся, как тесто»[5], Чеботарихе, и в «безмерно», «преувеличенно» (М. Бахтин) «широком, громоздком» Барыбе, Замятин, тем не менее, любуется этим плотским, «сладким и жарким» материально-телесным избытком, этим, «может, диким, может, и страшным, а все-таки ладом»[6].

Так что уже в «Уездном» и особенно в последующих произведениях Замятина начинается реабилитация жизни «тела». В эстетике писателя, созвучной народной, оно становится «суверенным и предсознательным в том смысле, что предзадано со-

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 148.
[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле… С. 24.
[3] *Девятайкин Е. Е.* Творческая эволюция Е. Замятина… С. 45.
[4] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 231.
[5] Там же. С. 43.
[6] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. С. 40.

знанию, идеальности, духу»[1]. Уравненная в правах с сознанием, идеальным, духовным, человеческая плоть, особенно в ее женском варианте, становится предметом эстетического восторга писателя, часто окрашенного его неподражаемым мягким юмором. Цветущая пышность, красота и здоровье женского тела непременно подмечаются Замятиным и противопоставляются худосочной духовности или ущербной идейности. Несостоятельность «духовного» Кости («Алатырь»), похожего на только что вылупившегося из яйца цыпленка, проступает еще резче, когда он находится рядом с Глафирой, которая «ростом высошенька, волосом русая», «глаз» у нее «сверкучий», и вся она «наливная – какспелая рожь»[2]. Меркнет на фоне своей жены, «женщины росту серьезного, бурудастой, грудастой», имеющей «трубный глас»[3], неказистый «замухрыш»-исправник из той же повести. Подобно алатырскойисправничихе, поражают своим материально-телесным изобилием «степенная, ржаная, крепкогрудая: поглядеть любо!»[4] солдатка Апрося, пригревшая Барыбу, мать-ключница из рассказа «Землемер», похожая на «белую, бокастую, толстую» просфору, «только еще большую, пятипудовую»[5]. Впечатляет пышная плоть «кряжистой» Марьи («Кряжи»), «ражей» Яусты («Африка»), «сдобной», «с ручками сливочными», в «перемычках на запястьях»[6] вдовы Полипановой («Надежное место» или «В Задонск на богомолье»), «богатой» телом, «спелой Марфы («Икс»), навек «погубившей» сменившего веру и ставшего убежденным «марфистом» дьякона Индикоплева после того, как увидел он обнаженную Марфу-Венеру, входящую в утренние воды речушки, омывающей берега русского провинциального городка, в пределах которого разыгралась смертельная схватка двух разнонаправленных стихий – телесной Блинной и аскетически идейной улицы имени Розы

[1] *Осьмаков М. Н.* Категория. Материальные начала у М. М. Бахтина // Бахтинские чтения. Орел, 1994. С. 31.

[2] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 140.

[3] Там же. С. 141.

[4] Там же. С. 66.

[5] Там же. С. 334.

[6] *Замятин Е. И.* Соч.: в 4 т. Т. 4…С. 48.

Люксембург. Кстати, осмысление Замятиным в этом рассказе революции через призму закономерностей материально-телесной стихии убеждает нас в том, что революционная риторика повторяла догмы церкви, игнорировавшей природно-естественную жизнь человека.

Преувеличенной телесностью отличается и образ «широченной, грузной, расползшейся во все четыре стороны печью»[1] бабки Матрены-Плясеи («Север»), выписанной Замятиным в соответствии с принципами эстетики «гротескового реализма», лежащего в основе народной культуры. В свете этой эстетики, где стержневой является идея вечно растущей и вечно обновляющейся жизни, в связи с чем сакральным становится акт совокупления, соития, по-иному воспринимается и образ Матрены, от которой в становище не было «никому <…> отказу: приходи, ложись – угреет. У мужика женка – ведьма: от злой жены облегчит. Мальчишка в возраст пришел: мальчишку терпеливо, как надо, научит»[2]. Выполняя «неблаговидную» с точки зрения нравственно-этических коллизий искусства нового времени роль утешительницы страждущей плоти, она, тем не менее, в эстетической системе писателя является носительницей «глубоко положительного» сакрального начала, на что недвусмысленно намекает ставшее лейтмотивным сравнение Матрены с «широкой, теплой, ласковой русской печью»[3].

«Печь – наиболее мифологизированный и символически значимый предмет крестьянского обихода»[4] – впротивовес переднему углу, где хранились иконы, – воплощала сакральность иного типа, связанную с древними языческими верованиями и представлениями. В народном сознании печь всегда отождествлялась с образом женщины и в силу ее ролевой функции в семье и жизни, и в силу в чем-то схожего «внутреннего» устройства. Имеющая в своих недрах полое пространство, «яму», печь ассоциировалась с отверстиями женского тела,

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 373.
[2] Там же. С. 369.
[3] Там же. С. 369.
[4] *Львов А.* «Вот тебе Бог, а вот и порог…» // Родина. 1994. № 5. С. 120.

«зримо воплощая собой амбивалентную идею рождения и смерти»[1]. Поэтому в народном представлении она издавна являлась символом «интимной, «утробной» жизни в таких ее проявлениях, как соитие, дефлорация, развитие плода и с другой стороны, – агония, смерть и посмертное существование»[2]. Иными словами, печь в русском доме являлась символом пространства, вмещающего весь жизненный цикл человека: рождение, развитие, смерть. В этой связи она воспринимается как мировая ось, как священное Древо Жизни.

Данный мифопоэтический код помогает раскрыть в образе «теплой, ласковой», как «русская печь», Матрене-Плясее ее жизненное предназначение, смысл которого состоит в реализации, осуществлении «родовой половой любви» (Н. Бердяев). В ней Замятиным воплощена, по терминологии Вл. Соловьева, «Афродита простонародная», являющаяся символом природной телесной любви. Причем, в эстетической системе писателя любовь земная вовсе не противоречит «Афродите Небесной», выражающей начало идеальное, духовное. С «простонародной», плотской любви писателем снято «христианское проклятие», о котором с горечью писали В. Розанов и Н. Бердяев.

В русле идей мыслителей русского Ренессанса, очень созвучных народному взгляду на вопросы тела и половых отношений, и в разрез с «аскетическим христианским учением, допускающим половую любовь лишь как слабость греховной человеческой природы»[3], – Замятин видит в ней не знак грехопадения, а благословение жизни. В этом плане, представляется, знаменательной сцена смерти Матрены – изповести «Север», – вознесенной в последние минуты своей жизни на русскую печь, этот сакральный центр «телесного низа», алтарь «Афродиты простонародной», или, на языке самой Плясеи, «червонной крали», являющейся ее главным жизненным козырем.

---

[1] *Львов А.* «Вот тебе Бог, а вот и порог…»… С. 120.

[2] Там же. С. 120–121.

[3] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви… С. 235.

Сюда же с «резным деревянным крестом» в руках взбирается мудрый старец Иван Романович, чтобы отходную «молитву прочитать». На этом перекрестке происходит символическая встреча духа и плоти, «идеального» и «реального», которые и образуют двуединое начало любви. Идея ее двуединства наглядно продемонстрирована во внешнем облике «капельного человечка», напоминающего «не то постена из поставца <…> не то Савватия из старого складня»[1]. Представитель языческой нечисти, олицетворяющей «телесный низ», «постен из поставца», напоминающий о яркой, сочной, чувственной «греховной» плоти, одновременно оборачивается просветленным и одухотворенным ликом святого «из старого складня», благословляющего весь цветущий, животворящий, бесконечно размножающийся мир: «Заря. На кончиках зеленых сосновых игл – росины, в росинках розовые и зеленые огоньки. Слава Богу: заря! Солнце все выше, небо синее. На синем – две желтых бабочки-крушинницы кружатся одна около другой, склеились, полетели – одно.

Из-под руки глядит старец Иван Романыч и улыбается: слава Богу…»[2]. «Именно сюда», в этот «узел» природы, приходит с молитвою мудрый старец Иван Романович.

Мудрость «капельного человека» состоит в том, что ему дано осознать глобальную идею, разделяемую и самим автором повести, что «весь мировой процесс коренится в поле; потому мир сотворился и продолжается, что в основе его лежит пол, что мистическая стихия мира расщеплена, разорвана, полярна. Метафизическая духовно-плотская полярность напоила мир половым томлением, жаждой соединения»[3]. «Жаждой соединения» объят весь мир. Она так сильна, что ей подчинены не только бабочки-крушинницы, не только герои повестей и рассказов Е. Замятина, но даже Небо и Земля, даже холодные, мертвые зимой льдины, которые весной вдруг начинают лосниться, «блестеть на солнце, лезть друг на дружку: бешеные от любви ве-

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 378.
[2] Там же. С. 359–360.
[3] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви… С. 241.

сенние звери» («Север»)[1]. Могучий весенний закон настолько всевластен и всеохватен, что ему подчиняется даже мертвый, бездушный металл «нежнотатакающего пулемета, призывающего самку» в один из «тихих революционных вечеров» на свидание («Икс»)[2]. Более того, неодолимая «жажда соединения» обладает могучей преображающей силой («преображающий эрос» – Б. Вышеславцев), связанной с красотой, которая делает мир прекрасным и может превратить «вчера еще заводские трубы» в «легкие колонны друидских храмов»; «воздушно-чугунные дуги виадуков» в «мосты с неведомого острова на неведомый остров»; она вдыхает жизнь в «допотопно огромных черных лебедей-кранов» с длинными «выгнутыми шеями», изготовившимися «нырять за добычей на дно» («Ловец человеков»)[3]. Вся эта цепь чудесных превращений стала возможна только потому, что в центре мира, властвуя над ним, «неподвижной осью», как Древо Жизни, возвышается «гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны»[4].

Великий преображающий закон «соединения» определяет главный пафос еще одного рассказа Е. Замятина – «Русь» (1923). В нем художник пропел восторженный гимн телесному миру, в центре которого находится образ «спелой, наливной, как на ветке пунцовый анис», «круглой, крупитчатой, белой»[5] русской красавицы Марфы, олицетворяющей саму Россию, «вальяжную, медленную, широкую, полногрудую»[6].

Русский мир, представленный в этом рассказе, насыщен плотью, поражающей своей пышностью, роскошью. Необычайно плотная, «отелесненная» и одновременно утонченная ткань русского быта, еще до «Лета Господня» И. Шмелева, предстает у Замятина в словах точных, насыщенных и изобразительных. Все увиденное и подмеченное художником – от «ковровых саней» и пестрой ярмарочной сутолоки, где «балаганы, лотки,

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 372.
[2] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 486.
[3] Там же. С. 308.
[4] Там же. С. 308.
[5] Там же. С. 474.
[6] Там же. С. 473.

ржаные, расписные, архангельские козули, писк глиняных свистулек, радужные воздушные шары у ярославцев на снизке<…>», до «особенного казанского мыла и особенных – майской березы – шелковых веников»[1] – все показано насыщенным авторским видением. Густо выписанный, живописный, наполненный тяжелой, крепкой плотью быт корневой России, теперь, в отличие от «уездной трилогии», воспринимаемый писателем как начало положительное, обеспечивающее необычайную устойчивость «русского корабля» во всех исторических и социальных бурях, венчает образ «русской Венеры» – Марфы, «атласной, пышной, розовой, белой, круглой», вышедшей «не из морской пены», а «из жарких банных облаков – свеником банным», так что только «крякнет Вахрамеев, мотнет головой, зажмурит глаза»[2].

«Вальяжная», «полногрудая» красавица Марфа – предмет восторга и восхищения не только ставшего ей мужем купца Вахрамеева, и не только отвергнутого ею же местного воротилы Сазыкина, с горя запалившего «тысячного своего рысака», но и авторского, и читательского. В сияющей, манящей, влекущей атласно-розово-белой телесности Марфы-Венеры сосредоточена естественность, природность, сама красота в ее национальном восприятии. Причем эта красота – «только тело, живое, блистающее, гармоничное, весеннее, одухотворенное <…> без всякого перевеса «духа над материей»»[3]. Иными словами, эта блистательная плоть самодостаточна, более того, она «есть начало духа. Корень духа. А дух есть запах тела»[4]. Этот близкий народномурозановский взгляд на соотношение духа и плоти, художественно реализованный в творчестве Замятина, явно был в «противуречии» с устоявшимся ортодоксально-богословским подходом к вопросам пола и любви. Розанова, как известно, за его восторг перед материально-телесным началом жизни нарекли «мистиком в мещанстве» и упрекали за то, что он «обоготворяет

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 475–476.
[2] Там же. С. 476.
[3] *Розанов В. В.* Сны золотые… С. 48.
[4] *Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб 1 / Уединенное… С. 181.

все мещанские «устои» – щи, папиросы, уборные, постельные увеселения и «семейный уют»». Именно это, с точки зрения другого русского мыслителя А. Ф. Лосева, обусловило якобы полное непонимание Розановым ценностей духовного порядка, таких, как «благоухание женского иночества», «изысканная женственность подвижничества девственниц с юности»; ему «не ясно, что совокупление есть вульгаризация брака»[1]. «Он, – продолжает обвинять А. Ф. Лосев, – не был в строгих женских монастырях и не простаивал ночей в Великом посту за богослужением, не слышал покаянного хора девственниц, не видел слез умиления, телесного и душевного содрогания кающейся подвижницы во время молитвы, не встречал в храме, после многих часов ночного молитвенного подвига, восходящее солнце ине ощутил чудных и дивных знаний, которые дает многодневное неядение и сухоядение, не узнал милого, родного, вечного в этом исхудалом и тонком теле, в этих сухих и несмелых косточках, не почувствовал близкого, светлого, чистого, родного-родного, простого, глубокого, ясного, вселенского, умного, подвижнического, благоуханного, наивного, материнского – вэтой впалой груди, в усталых глазах, в слабом и хрупком теле, в черном и длинномодеянии, которое уже одно, само по себе, вливает в оглушенную и оцепеневшую душу умиление и утешение…»[2].

Но не духовную высоту молитвы и подвижничества отвергал В. Розанов, совершенно уверенный в том, что жизнь на «земле без церкви» сразу же «обессмыслится и похолодеет»[3]. Его пытливый ум и живое сердце не соглашались с церковной косностью, позитивистским благополучием, равнодушием к проблемам реальной жизни, как не соглашался с ними ненавидящий энтропийную жизнь Замятин. Это было первопричиной критических высказываний и философа, и художника, писавших об угасании в церкви живого творческого начала, духа пророчества и Тайны, о закостенелости многих ее форм, о фарисействе, корыстолюбии значительной части духовенства. Неудовлетво-

[1] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа… С. 78.
[2] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа… С. 78.
[3] *Розанов В. В.* Уединенное… С. 83.

ренность догматизированным, «энтропийным» отношением церкви к живой жизни приводит и В. Розанова, и Е. Замятина к обожествлению плоти, пола, половой любви, в которых «коренится весь мировой процесс»[1]. Они опротестовывают аскетическое отношение к жизни, опровергают правомерность христианской святости, основанной на безбрачии, на подавлении естественной, природной «жажды соединения» полярного мира, характерном, кстати, не только для религиозного сознания, но и для утопического революционного, несогласие с которым и обусловило, на наш взгляд, усиление внимания Е. Замятина к вопросам пола и половой любви именно в послереволюционный период, когда на эту тему были созданы лучшие его произведения.

Утопическое сознание первых послереволюционных лет попыталось реализовать в жизнь нравственно-этический кодекс поведения русской интеллигенции, всегда отвергавшей традиционный уклад жизни, интимную жизнь человека. «Русская интеллигенция презирала общепринятую сексуальную мораль, ратовала за равенство мужчин и женщин, считала нерасторжимость браков незаконным рабством и стояла за право каждого выбирать собственный путь; в то же время требовала аскетического отречения от удобной и спокойной жизни, призывала жертвовать личным благом ради блага народного, не предлагая взамен никакой награды, кроме сознания выполненного долга»[2]. Этот нравственно-этический устав, которому неуклонно следовала в своем поведении интеллигенция, активно внедрялся в 20-е годы в сознание и быт послереволюционного общества. В ходу был знаменитый манифест В. Татлина, «объявившего войну комодам и буфетам»[3], а заодно и «мещанской спальне», семье и любви.

Рассказ Е. Замятина «Русь», как и «Землемер», «Сподручница грешных», «Икс», «О том, как исцелен был инок Еразм»,

---

[1] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви… С. 241.

[2] *Зернов Н. М.* Русское религиозное возрождение XX века. 2-е изд., исправленное. Париж, 1991. С. 21–22.

[3] *См.:* Татлин В. Е. Проблема соотношения человека и вещи: Объявим войну комодам и буфетам // Рабис. 1930. 14 апреля.

«Куны», «Рассказ о самом главном», повесть «Север», отвергали, опротестовывали новый аскетизм, новую идеологию, попытавшуюся заменить «детородную» любовь новой формой эроса, о чем, собственно, и написан роман «Мы».

«Жажда соединения», смешения так непреодолимо сильна, накалена таким огнем страсти в героях рассказа «Русь», что «сохнут губы», «пылают щеки» и в раскаленный «сухой песок» превращается призывный шепот: «Марфуша (тихо). Марфушенька! <…> Ночью – всад…»[1].

У Замятина, как всегда, проявление пола сопряжено с чувством прекрасного. И в этом рассказе он певуч, сладостен, ароматен; он подобен «старому вахрамеевскому», изнемогающему от телесной избыточности, цветущему саду, в котором «липы и сирень перевесились через забор всей грудью – такв душные вечера, смяв о подоконник пышное тело, выглядывают из окон ярославские, рязанские, замоскворецкие красавицы»[2]. Наполненный негой, замирающей страстностью, половой истомой, сад становится сакральным центром, священным пространством, где «расщепленная, разорванная, полярная» стихия мира стремится к своему единению, гармоническому слиянию, возможному, как «говорят старые люди», лишь «раз в году, когда в мае новый месяц уродится и ночь темна». Вот тогда всему живому, «всем деревьям, цветам и травам, всем зеленым душам – дозволено ходить, чтобы к утру опять вернуться на место. И на белых нагих, налитых весенним соком ногах, еще со следами пахучей, сдобной земли – всей толпой бредут они в темную ночь – итакое начинается, что –»[3]

Образ цветущего сада в контексте замятинского рассказа становится символом, содержание которого в духе европейской и русской культурной традиции «соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»[4]. В нем с невероятной осязаемостью воплощена древ-

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 479.
[2] Там же. С. 478.
[3] Там же. С. 478.
[4] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361.

няя идея, ведомая «старым людям», синкретического, целостного мира, мечта об изначально райском единстве духа и плоти, еще не разъятых работою рассудка. Сад становится центром гармонического состояния жизни, где происходит «чудное и святое соединение» и «зеленых душ», и Мужчины и Женщины, подчинившихся властному зову огненных «цыганских» глаз, позвавших однажды «темною, росною <…> ночью» в «шуршащий, шепчущий, шелестящий»[1] в любовной неге майский сад. Здесь Замятиным точно уловлено и художественно выразительно передано древнее народное убеждение о единстве природного и этического начал. Не «благоухание женского иночества» тетки Марфуши, игуменьи Фелицаты, «закованной» от мира «в клубок и мантию», а пьянящий запахом жизни медово-яблочный аромат, исходящий от «круглой, крупитчатой» Марфы, обретает ореол святости в нравственно-этической системе автора.

Марфа, которую художник постоянно сравнивает с Венерой, богиней садов, – и есть тот райский сад, райское состояние жизни, которое всегда у Е. Замятина сопряжено с любовью-эросом, преодолеть, превозмочь которую не дано ни одной абстрактной вере или идеологической системе, что убедительно показано Замятиным в искрящимся народным юмором рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм» (1920).

Рассказ отмечен проявлением в нем того «тончайшего, совершенно специфического юмора, окрашенного в легкую иронию», в котором кроются неповторимое очарование и обаяние русской сказки и творчества народа в целом. Возникающий, как и в народной поэзии, в результате «некоторой искаженной и преображенной передачи действительности»[2] замятинский юмор делает особенно очевидным созвучие художественной идеи рассказа этическим и эстетическим воззрениям народа на вопросы плоти и духа, пола и любви, полового влечения и творчества. По мысли Д. Андреева, именно в этих сферах, то есть в том, что «связывалось с продолжением рода, во всем, что от-

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 479.
[2] *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л., 1984. С. 200.

носилось к повышению уровня и напряженности половой стихии»[1] и в сфере творческой, эстетической, чудесным образом сохранилось мироотношение нашего народа дохристианской поры, устоявшее во все времена христианского господства. И обе эти сферы, как верно подмечает философ, пронизаны токами «любви к миру, природе, стихиям в них разлитым <…>»[2].

Именно такое мирочувствование, в котором проявлены «органические» и «неистребимые» черты народной психологии, доминирует в художественной структуре рассказа Замятина «О том, как исцелен был инок Еразм». Стилизованная под христианский миф[3] история о чудесном исцелении отрока Еразма искрится детской жизнерадостностью, солнечной веселостью и непосредственностью, что всегда составляло основу народного отношения к жизни. Эти свойства народной души, приглушенные в официальных сферах жизни с введением христианства, не исчезли вовсе, но давали о себе знать в творчестве народа, в «яркой раскраске утвари, в сказочно-игрушечном <…> смеющемся стиле изразцов и резьбы, в задних планах икон, где цветы, светила небесные и сказочные звери создают удивительный фон, излучающий трогательно чистую, пантеистическую любовь к миру»[4].

Такой «удивительный фон» присутствует и в рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм». Находясь на втором плане, он вносит существенные коррективы в смысл «агиографического» сюжета, отразившего не «антитеизм» Замятина, как полагает Т. Давыдова[5], а особенности народной двоеверной культуры, под непосредственным воздействием которой и

[1] *Андреев Д. Л.* Роза мира. М., 1993. С. 143.

[2] *Андреев Д. Л.* Роза мира… С. 143.

[3] А. Лебедев в своей статье «Святой грех» Зенницы Девы, или что мог прочитать инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте)» убедительно доказывает, что сюжеты анализируемых им замятинских произведений «отсутствуют в христианской агиографии и являются, таким образом, плодом художественного воображения писателя» // Новое о Замятине. М., 1997. С. 37.

[4] *Андреев Д. Л.* Роза мира… С. 144.

[5] *См.: Давыдова Т. Т.* Антижанры в творчестве Е. И. Замятина // Новое о Замятине… С. 28

сформировался художественный дар писателя. Без учета этого фактора, убеждена, невозможно решить сложный, требующий специального исследования вопрос об отношении Замятина к религии. Игнорирование веками складывающегося народного восприятия христианства, Церкви, священнослужителей, учтенного творческим сознанием писателя, не будет способствовать объективному осмыслению этой проблемы, решение которой еще впереди. Пока же пафос отдельных наблюдений и высказываний по этому вопросу[1] сводится в основном к безоговорочному признанию антирелигиозной направленности творчества Замятина, всегда подвергающего «атакам» «традиционные религиозные (христианские) представления», причем, «главным объектом этой литературной атаки становятся нормы христианской морали в области половых отношений»[2].

Верное по факту утверждение нуждается, на мой взгляд, в уточнении, вернее, в прояснении одного, кажется, малосущественного нюанса, который, между тем, меняет всю картину. Действительно, нападки и наскоки на «традиционные религиозные <…> представления» и в художественном, и публицистическом творчестве писателя очевидны. Но при всем том, они никогда не носят агрессивного, резко отрицательного и обличительного характера, а таят в себе добродушную улыбку, затаенный веселый смешок, с которым всегда народ наш поверял любую книжную теорию, высокую идею, головную схему, соотнося их с реальной практикой, своим жизненным опытом. Восхищаясь и поклоняясь высоким образцам духовно-аскетического служения Христу (поэтому таким неоспоримым духовно-нравственным авторитетом на Руси пользовались праведники, старцы, юродивые), народная среда вместе с тем культивировала и по-

[1] *См.: Гольдт Р.* Религиозный кризис и протест против мира отцов // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Научн. докл., статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. Кн. III. Тамбов, 1997. С. 28–33; *Лебедев А.* «Святой грех» Зенницы Девы, или что мог прочитать инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте) // Новое о Замятине… С. 36–55; *Давыдова Т. Т.* Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине… С. 20–35.

[2] *Лебедев А.*«Святой грех» Зенницы Девы…С. 36.

ощряла чувственную любовь к миру. Душа народа всегда пленялась звуками, красками, теплотой и запахами земли, неодолимо влекущей эмоциональным притяжением. Но эта плотская любовь к миру в народном сознании была всегда неразделима с всеобъемлющим ощущением присутствия во всем высшего, надмирного, божественного начала, которое не только не чуждо, но является определяющим в эстетическом восприятии жизни Е. Замятиным, о чем он никогда прямо не высказывался, но что проявилось в его художественном творчестве, особенно вершинных произведениях, таких, как «Африка», «Север», «Рассказ о самомглавном». Открыто декларируя свой «материализм» («Ведь, я – материалист, в конечном-то счете, и верю, что дух определяется телом»[1]), Замятин лишь однажды, собираясь в 1931 году в эмиграцию, в прощальном письме к умирающей тетке, человеку, по собственному его признанию, очень близкому и родному по духу («…потому что я всегда знал, что ты понимаешь, о чем я говорю, и я понимаю, о чем ты говоришь…»[2]), чуть приоткрыл глубоко спрятанные, затаенные мысли о Боге, Творце, о сотворенном им мире: «Дорогая моя Варюшка, вчера получена открытка от Саши, пишет, что у тебя все такие же боли, такая же слабость. И вот я сидел и думал: неужто зря все человеческие страдания? Невероятно, чтобы *мир был так бессмыслен. Невероятно, чтобы все эти человеческие силы, которые уходят в страдания, – уходили в пустоту. НЕ может быть такой глупой расточительности в космическом хозяйстве. А если все это не зря, то…»*[3] (Курсив мой. – Н. К.). Эти размышления о каком-то недоступном человеческому разуму высшем замысле мира, заканчивающиеся многозначительным многоточием, принадлежат отнюдь не атеисту, точно знающему и умеющему объяснить, как, почему и зачем устроен мир, а человеку, мучительно ищущему разгадки тайн бытия. В творче-

[1] *Замятин Е. И.* Письма к Л. Н. Замятиной, 1906–1931 // Рукописные памятники. Выпуск 3. Часть 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. СПб., 1997. С. 157.

[2] *Письма Е. И.* Замятина В. А. Платоновой / публикация А. Стрижева // Наше наследие. 1989. № 1. С. 116.

[3] *Письма* Е. И. Замятина В. А. Платоновой… 1. С. 116.

стве Замятина явно ощутимо присутствие Творца, но не того Бога, который открылся во Христе, а древнее. Он из мифологических времен. Страстно-религиозное миросозерцание Замятина – в корне своем языческое. А язычество – это тоже «религия и близко любой другой религии уже по своей этой главной сути – веры в Бога. Именно поэтому язычество сблизилось с более поздними монотеистическими религиями, слилось с ними и во многом в них растворилось»[1]. Предки наши, несколько веков сопротивлявшиеся уничтожению их языческой религии (а по окраинам Русского государства продолжавшие поклоняться своим Богам вплоть до XVI–XVIII веков[2]), сумели сохранить свою веру, внося ее в христианство разными путями и способами: с помощью иносказания, кодирования, намека, переименования по созвучию или внутренней близкой сущности и так далее. В результате изначально языческое миросозерцание, этика растворились в христианстве, создав уникальный сплав – Русское Православие, лежащее в основе народной культуры и составляющее сущность духовно-национальной почвы, на которой выстраивается сюжет замятинского рассказа. И, как в русском иконописном искусстве средневековья, в нем положенные на языческий грунт краски византийской образности приобретают совершенно иные оттенки и значения.

Язычески красочный, сочный, наполненный телесной стихией мир играет ведущую роль в сюжетной канве рассказа, действие которого не случайно начинается в «день Пятидесятницы» (Троицы), христианского праздника, слившегося с древнеславянскими праздниками семика, иначе «зеленых святок», связанных с почитанием растительных духов и символизирующих весеннее цветение. Согласно древнейшим обрядовым действам, сопровождавшим эти праздничные дни у наших предков, в монастырской обители, где происходят странные и чудесные события замятинского рассказа, «белые плиты перед храмом были

[1] *Баженова А.* Солнечные боги славян // Мифы древних славян. Саратов, 1993. С. 3.

[2] *См.: Даль В. И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. Материалы по русской демонологии. СПб., 1994.

усыпаны весенними благоуханными травами, и венками были увенчаны кресты на могилах почивших и ныне сорадовавшихся вместе с живыми иноков. И украшенный зелеными венками предстал блаженному Памвезлатоволосый отрок, ведомый за руку женщиной»[1]. Заглавная роль, которую играют на празднике семика зелень и цветы, сплетенные в венки, «издревле служившие эмблемою любви и супружеской связи»[2], была связана с древним убеждением, что в эти весенние дни Земля вступает в брачный союз с Небом, и поэтому «мать-сыра земля, словно юная и прекрасная невеста, рядитсяв роскошные уборы растительного царства»[3]. Отсюда восприятие семикских праздников не только как символического обозначения весеннего цветения, но и «лучшего в году времени для заявленной любви и для гаданий о будущем семейном счастье»[4]. Растворившись в христианском Троицином дне, пятидесятом по Пасхе, языческое содержание, символика, обрядовость остались главными в этом празднике, что косвенно подтверждается в приветственных словах блаженного Памвы, обращенных к вступающему на иноческий путь Еразму: «В сей день *брачный земли* – войди и живи с нами»[5] (Курсив мой. – Н. К.). Пришедший в монастырь в «лучший» для «заявленной любви» и «любовных наслаждений» день «золотоволосый отрок» Еразм обличьем своим, а главное, той ролью, которую он будет играть в святой обители, напоминает древнеславянское «божество весны и молодости из свиты Лады» по имени Лель, всегда «побуждающий природу к оплодотворению, а человека к брачным союзам»[6]. На Руси Лель почитался «сыном красоты», неизменно «рождающей любовь», и изображался он «в виде златовласого, как и мать его,

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 421.

[2] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. Избранные статьи. М., 1982. С. 438.

[3] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни… С. 439.

[4] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни… С. 438.

[5] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 421.

[6] *Кайсаров А. С.* Славянская и российская мифология // Мифы древних славян. Саратов, 1993. С. 79.

пламенного, крылатого» отрока, «рассыпающего или мечущего из руки искры»[1], символизирующие любовный огонь.

«Украшенный зелеными венками», златокудрый, с бездонными, как «синие колодцы», глазами отрок Еразм-Лель – это русский Эрос, плотская, чувственная энергия которого имеет чудодейственную преображающую силу, наполняющую жизнью сухие, выжженные аскетическим огнем христианской веры слова священных книг: «Был голос у юного инока чистоты, подобной звенящему с высот горнему крину, и как на пути быстрых вод горнего крина спаленный солнцем холм облекается зеленой одеждой, упещренной белыми, и багряными, и синими, как твердь, цветами – так наливались сладким и буйным соком читаемые Еразмом слова» мудрой книги. Эта могучая энергия, заставляющая слушающих Еразма иноков «стонать от неистовой некой муки, и яростно, оберучь, охватывать тело берез, и, упав ниц, лобзать круглые, подобные чреву, камни»[2], связана у Замятина с красотой и творчеством («Любовь – ведь только один из видов творчества»[3]). Причем, красота, как важнейшее условие побуждения к любви и творчеству, в эстетической системе писателя не бесплотна и исключительно духовна, а телесна, материально осязаема. В ней отсутствует «перевес идеи над формою». Напротив, как и в народном восприятии прекрасного, роскошная, пышная «форма» в чудесной истории об иноке Еразме является важнейшим ее признаком. О важности крепкой, здоровой «формы» в эстетическом восприятии действительности народом убедительно написано Н. Г. Чернышевским: «Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку – первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, – это также необходимое условие красавицы сельской: светская

[1] *Глинка Г. А.* Древняя религия славян // Мифы древних славян… С. 113.
[2] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 422.
[3] *Замятин Е. И.* Письма к Л. Н. Замятиной… С. 63.

«полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли»[1].

В образе «прекрасной телом» девы Марии Египетской явно отразились эстетические вкусы народа, всегда высоко ценившего в много рожающей и вскармливающей женщине-крестьянке красоту высокой и пышной груди, какой наделена и преподобная Мария, «тайной персей» которых, уподобленных «двум волнам, чудесным велением Божиим высоко восставших на спокойном море…»[2], был сражен инок Еразм. В сосредоточенном на неодолимо влекущей красоте тела преподобной девы, роскошью своей напоминающего «золотой плод» «на зеленом ясписе трав», взгляде читающего Четьи Минеи отрока отразилась не нечестивость его и непотребство, а эстетическая концепция бытия народа, который всегда «переводил все высокое, духовное, идеальное, отвлеченное в материально-телесный план, план земли и тела в их неразрывном единстве»[3].

Подобная корректировка «высокого», «небесного» земным, материально-телесным происходит в повестях «Алатырь», «На куличках», в брызжущих юмором рассказе «Икс», миниатюре «Херувимы». Образы этой миниатюры, вероятнее всего, навеяны рассуждениями Вл. Соловьева о сущности духовной любви, ассоциирующейся у него с фигурами «маленьких ангелов старинной живописи, у которых есть только голова да крылышки и больше ничего»[4]. Точно так же устроены и «во всех церквах написаны» замятинские херувимы, приснившиеся однажды одной бабушке. И все они по комнате «летают и летают, крыльями полощут по-ласточьи», а спуститься «посидеть» никак не могут, потому как «нечем»[5]. На подобном переключении регистра, когда идеально-отвлеченное в результате смещения планов, мас-

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Избранные сочинения. М., 1950. С. 404.

[2] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 422.

[3] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 25.

[4] *Соловьев В. С.* Смысл любви. Избранные произведения. М., 1991. С. 162.

[5] *Замятин Е. И.* Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 521.

штабов, ракурсов получает иное освещение, порождающее эффект некоторой «искаженности», «преображенности», и возникает неповторимый замятинский юмор, отмеченный мягкой добродушностью, что так свойственно юмору народному.

В результате «смещения» планов в рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм» совершенно «преображенное» значение, даже скорее прямопротивоположное официально-церковному, приобретает мотив святости.

«Демон телесной красоты и привлечения», неизбежно влекущий, «как сетью», на ложе, является инокам монастыря, как и положено ему, то в образе «предающихся плотскому неистовству» голубей[1], то в облике «тучи бесовской прелести», клубы которой «свисают в виде женских персей, обращенных вниз остриями сосцов» <…>чашеподобных лон и увитых легкой тканью лядвей и чресел»[2]. Причем, явление этого «демона» странным образом связано с чтениемЕразмом древней, «залитой восковыми слезами» священной Книги – Библии. Тема Библии вносит существенный корректив в понятие святости, возвращая ему древнейший, изначальный смысл, содержащийся в дохристианских, языческих религиях и ярко выразившийся в «Песне – Песней», которую любил читать инокам Еразм. В пьянящих «вином словесным», прекрасных ритмических фразах этой поэмы, в ее раскаленных до бела чувственным жаром метафорах и сравнениях много физиологизма, гораздо больше, «чем где бы то ни было: но в то же время почему-то <…> эта физиология получила до такой степени бесспорно-священный свет, священный вкус, как бы храмовый, церковный аромат, что ни один народ, усвоив книги, где рассказаны эти «истории» и передана это физиология, – не усомнился их внести в свои «божницы», положить на «престолы» своих храмов, читать их в свои «праздники», не замечая, не чувствуя противоречия и несовместимости»[3]. В Библии, отмечает В. Розанов, «вдруг высветилась вся плоть человеческая, весь круг ее, начало и завершение, – все <…>

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 421.

[2] Там же. С. 423.

[3] *Розанов В. В.* Библейская поэзия. (О поэзии в Библии) // Розанов В. Уединенное. М., 1990. С. 459.

Вдруг все стало свято, все, все… И грех исчез. Сюда вошел Бог <…>[1]. Поэтому Библия, приходит к выводу философ, «в сравнении со всякими другими книгами <…>как чистая вода горного ключа после спитого чая» <…>[2]; в ней «все нравственно», «все природно», потому что «природа течет в той самой деликатности, как она течет «в природе»: и как в природе нет грязных мест, нет грешных мест, – их нет и в Библии»[3].

К этой глобальной идее подводит нас и сюжет рассказа Замятина, где даже мудрый старец Памва, отпускающий с миром всю ночь блудивших с монахами «жен и дев», вынужден признать, что «ничто в мире не творится без изволения Творца, даже и грех, и все ко благу»[4]. И эта благодать, разлитая в природном космосе, и есть то «*заповеданное»,* что свершается ежедневно и ежечасно самим солнцем, «встающим над обителью и сеющим золотое семя свое в синий снег и в черные весенние недра вздымающего стеблие трав <…>»[5] (Курсив мой. – Н. К.). То «заповеданное», что требует неукоснительного и непреложного исполнения, что невозможно «заковать», как ковали в цепи неистовую богатырскую силу «хлебного старца Сампсона», ибо, оставленная без присмотра, она, «прободав все на своем пути», непременно явится «державно на глас четвертый, исповедуя жажду смешения»[6].

Эта простая и вечная, как мир, истина открывается «по молитве» старцу Памве, похожему в своем «серебряном венце <…> мудрых седин»[7] на Бога Саваофа[8], услышавшего «как бы

---

[1] *Розанов В. В.* Библейская поэзия… С. 460.

[2] *Розанов В. В.* Библейская поэзия… С. 463.

[3] *Розанов В. В.* Библейская поэзия... С. 460.

[4] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 432.

[5] Там же. С. 420.

[6] Там же. С. 430.

[7] Там же. С. 421.

[8] Ассоциация величественного, «прямого, как крестное дерево кипарис», старца Памвы с Саваофом возникает в самом начале рассказа в момент встречи в монастыре непорочно зачатого отрока Еразма. В этой сцене содержится прозрачная аллюзия на широко распространенную в допетровской Руси иконографию «Троица новозаветная» («Отечество»), где запечатлены седовласый Бог-отец в виде старца, отрок-Христос «на лоне его» и витающий над ними в виде голубя Дух святой, явившийся, согласно Евангелию, в момент креще-

внутри себя» голос: «Спусти стрелу, и ослабнет тетива, и уже не будет более смертоносен лук»[1]. И только при этом условии «истают бесы, как воск», и «отпадут <…> невидимые бесовские цветы»[2], и исчезнет бесовская одержимость плотью, ибо «демонизм» этот есть не что иное, как «обратная сторона христианского проклятия пола», загнавшего «могущественную половую любовь внутрь», лишившего ее «благословения», отчего она «превратилась в болезненное томление»[3], вызывающее галлюцинации в образах обольстительных дев, являющихся подвижникам или в ликах прекрасных юношей, соблазняющих подвижниц. И самое примечательное, что вызывало искреннее удивление, в котором сквозит тонкий изящный юмор В. Розанова, в «томительных сценах искушений», изобилующих в житийной литературе, никогда «не ведется никаких теологических споров: «демон» никогда и ничего не доказывает, ничего и никогда не оправдывает: не поддерживает ни одной ереси, не колеблет ни одного догмата»[4]. Он просто «манит и влечет». И мощь этого влечения такова, что его не могут сломить ни страх, ни запрет, ни оковы цепей; его не может исчерпать даже творческое горение, в котором «изгорал, не сгорая», Еразм, наполненный жгучим «невидимым огнем» полового влечения.

«Иссохшими устами пил он» от воображенной, но «неведомой ему четвертой тайны»[5] и не мог утолить «жажды смешения». Творчество, как и «аскетика, в силах перераспределить половую энергию, дать ей иное направление, но не в силах ее

---

ния Иисуса Христа. Причем, эпизод этот выписан в соответствии с принципами снижающего «все высокое, духовное, идеальное» народно-гротескового реализма, создающего смеховую ситуацию за счет «перевода» отвлеченного понятия христианского учения о «животворящем» начале Духа святого в «план материально-телесного низа», придавая ему буквальное значение в акте «неистового» совокупления двух голубей.

[1] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 430.

[2] Там же. С. 431.

[3] *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви… С. 235.

[4] *Розанов В. В.* Сны золотые… С. 48.

[5] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 430.

истребить»[1], уничтожить до конца, заставить забыть о ней. Направленная в другое русло, она все равно проявит себя либо в «лепоте нежного голоса» отрока, «поливающего» им, как «сладким и буйным соком читаемые слова» книги[2], либо перетечет в созданные его буйной фантазией «огненные образы страстного жития преподобной»[3], созерцание которых вызывает у «юных иноков», равно как и у «древних старцев»[4], «неистовую некую муку»[5], «разжения своего».

В просвеченной изнутри страстью плоти преподобной девы, пригрезившейся юному и непорочному отроку, обнажена идея всесилия вожделения, всемогущества полового влечения, нереализация которых и рождает «бесовской огонь в творящем». «Истребить» этот иссушающий, сжигающий, превращающий в безжизненную пустыню живую жизнь огонь можно только следуя естественному порядку вещей, «заповеданному» свыше. Поэтому, подобно солнцу, ежевечерне погружающемуся в лоно озерных вод «за обителью», должно погрузиться и «уведать» самую заветную, «главную», «последнюю тайну» Творца тому, кто изображает его творение. В этом, думается, главный пафос рассказа, свидетельствующий не о нечестивости и богохульстве, не об «антитеизме» его автора, но о глубоком и чутком понимании тайной мудрости сотворенного мира, содержащейся не только в Ветхом, но и в Новом завете. Здесь Замятин художественно подтверждает выводы, к которым пришел напряженно размышляющий о «фундаментальных очертаниях христианства» В. Розанов, идущий во многом от народного интуитивно-эмоционального его понимания.

В «еретической», прибегая к терминологии Е. Замятина, по своей сути работе философа «Семья как религия», где самым решительным образом опровергаются многие «энтропийно» затвердевшие догмы «практически победившего» христианства,

---

[1] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Париж, 1991. С. 218.

[2] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т… Т. 1. С. 422.

[3] Там же. С. 423.

[4] Там же. С. 428.

[5] Там же. С. 422.

проясняются давно потерявшие от многовекового употребления свой первоначальный смысл истины, Розанов, вопреки мнению многих, утверждает, что эта религия «не бес-«пола», не без-«плотна»». Но, наоборот, она, с идеей «во-«площения» в центре и есть истинное поклонение ставшей божескою плоти»[1]. К такому неожиданному и непривычному выводу мыслитель приходит в результате по-новому им воспринятого и истолкованного «удивительнейшего и, собственно, единственного Христом оставленного» изречения: «Вкусите Тела – и живы будете», «Испейте Крови – в жизнь вечную». Что за непонятные слова!» – восклицает Розанов и, докапываясь до их сокровенной сути, утверждает: «Христос открыл через них ученикам, что «тело – в жизнь вечную» не только не есть что-то земное и печальное в НЕМ, след земного и недостаточно около НЕГО материнства, но что это-то «тело», плод земной Матери, и особенно важно, «спасительно», даже спасительных ЕГО слов, для людей. Ни об одном речении, ни о какой истине ИМ не сказано слов такой значительности, как о Своем «теле». Таким образом, «телесность», «плотскость» христианства совершенно бесспорно не только из тайны во-«площения», но и из глубоко связанного с ним таинства эвхаристии»[2].

Подобное «разумение» после долгой молитвы нисходит и на блаженного Памву, вводящего за руку в келию инока «деву, именовавшую себя Марией», ибо уверовал он в святость и божественность плоти и в целительную необходимость познания ее тайн, «заповеданных» самим Творцом.

Написанный в год завершения романа «Мы» (1920), в котором вопрос соотношения отвлеченной теории, голой логики, рассудочного знания и живой многокрасочной жизни, трепетной плоти, природного естества – центральный, рассказ «О том, как исцелен был инок Еразм» своеобразно «договаривает» антиутопию и своей проблематикой укоренен в современности двадцатых годов. На «религиозном» материале прошлого Замятин, как и в романе «Мы», продолжает оспаривать миф о возможности

[1] *Розанов В. В.* Уединенное… С. 453.
[2] *Розанов В. В.* Уединенное… С. 453.

построения Царства Божия на земле, в котором кардинально пересмотрены все главные вехи человеческой жизни, в том числе и его рождение. Радикальное решение вопросов семьи и пола (например, в романе Чернышевского «Что делать?»), предложенное еще в XIX веке левой интеллигенцией, свершившей революцию, в 20-е годы получило новый мощный импульс. Эротический кодекс, лежащий в основе новой идеологии общества, ассоциирующейся у Замятина с каким-то средневековым «каталицизмом», содержал в себе аскетический подтекст, поощряющий безбрачие, воздержание, превозможение естественного полового влечения во имя построения Царства Справедливости. Опираясь на нравственно-этические воззрения народа, Замятин весело и озорно смеется над тщетой утопических потуг переключить могучие естественные потребности человека на воплощение безжизненных схем и теорий.

## ГЛАВА 2
## НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА В ДРАМАТУРГИИ Е. И. ЗАМЯТИНА

***Е. А. Лядова***

В современном литературоведении сложилась традиция, согласно которой родовая и жанровая определяющие творчества писателей становятся своеобразной характеристикой всего их творчества. При этом, как правило, не рассматривается тот факт, что большинство писателей не работают постоянно в каком-то одном литературном роде или жанре. Но традиционно Пушкин воспринимается как поэт, Чехов – как драматург, Булгаков – как прозаик. И даже в том случае, когда творчество художника не ограничивается пристрастием к определенному литературному роду, этот факт зачастую не учитывается. Подобный подход применяется и исследователями творчества Е. И. Замятина. Хотя общеизвестно, что драматургия этого автора составляет значительную часть его творческого наследия, неизменно в критике

он представлен как писатель-прозаик, реже – публицист. При этом драматургическая составляющая воспринимается как нечто второстепенное, не заслуживающее тщательного литературоведческого исследования. Характерно, что даже глава в коллективной монографии «Евгений Замятин и культура XX века»[1] называется «Замятин – драматург. Измена литературе». Таким образом, автор изначально рассматривает драматургию, как род деятельности, стоящей особняком от большой, настоящей литературы, а уход в драматургию – путь хоть и соблазнительный, но непочетный для литератора.

Вместе с тем, стоит вспомнить, что многие известные русские писатели в завершающий период своего творчества обращались к драматургии (Пушкин, Лермонтов, Гоголь). Может быть, именно драма с отсутствием пространных описаний мест событий, внешности героев, их внутренних переживаний дает возможность проявить истинное творческое мастерство. Лаконизм драмы требует виртуозного владения литературной техникой, демонстрирует творческую зрелость писателя, умение концентрировать события, несколькими штрихами передать эмоциональное наполнение сцены, отказавшись от скрупулезного показа психологических нюансов и зачастую от эпической составляющей, создать удивительно яркую картину жизни, наполненную живыми характерами и достоверными событиями.

Анализ драматургии позволяет выяснить особенности творческого метода писателя, поскольку обращение к новому виду литературной деятельности, вероятно, преследует и определенные творческие цели. Драма, как литературный род, должна соответствовать творческой манере автора, а сама драматургия – стать идеальной формой для воплощения новых оригинальных замыслов. В драматургии отражаются не только особенности творчества, но и особенности мировоззрения. Поэтому, анализ драматургии писателя – это еще и ключ к пониманию философской составляющей творчества, нравственных приоритетов и эстетических предпочтений.

[1] Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации / сост. М. Ю. Любимова. СПб., 2002.

В начале XX века в среде творческой интеллигенции особенно популярной становится мысль о том, что наступающий новый век непременно должен характеризоваться новой, совершенно отличной от прошлого культурой, в том числе и театральной. Разговоры о «кризисе» театра отчетливо зазвучали уже в первое десятилетие. Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что конец XIX – начало XX века ознаменовались важнейшими открытиями в области драматургии и созданием интереснейших пьес Чехова, Толстого, Горького, Андреева, Найденова. Величайшие театральные деятели, такие как Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Евреинов разрабатывали свои теории театрального дела. Неожиданные решения, оригинальная манера воплощения авторского замысла, новизна в оформлении сцены Судейкиным, Бенуа, Сомовым, Сапуновым позволяли говорить о взлете театрального искусства. Но критики театра, верящие в его особую роль в жизни общества, все же оставались недовольными существующим положением дел.

Традиционный театр критиковали с разных сторон – как с эстетической, так и с социально-культурной. В 1908 году вышел сборник статей «Книга о новом театре»[1]. Затем появляется сборник «Кризис театра»[2], далее Ю. Айхенвальд выпускает книгу «Отрицание театра»[3]. Главным упреком автора «старому» театру стала его «интимность», обращенность к ограниченной аудитории. К тому же Айхенвальд утверждал, что театральное искусство вторично, а потому лучше читать драматургию, чем смотреть ее интерпретацию (не всегда отвечающую замыслу автора) на подмостках. Критики упрекали театр в излишнем эстетизме, интеллектуальности и философичности. Театр обвиняли в том, что он не отвечает требованиям времени и не откликается на события современности. Безусловно, часть этих упреков была вполне обоснованна, но требовать от театра с изменением календарной даты моментального возникновения новой поэтики

[1] «Театр». Книга о новом театре. Пг., 1908.
[2] Кризис театра. Пг., 1908.
[3] В спорах о театре. М., 1914.

и новой театральности – абсурдно и необъективно. В это время возникают и новые теории развития театра.

Цели и задачи «театра будущего» варьировались в зависимости от эстетических и политических пристрастий оппонентов. Для марксистов и их теоретика А. В. Луначарского новый театр – это «общественный театр», призванный стать «местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза, бурного ли, или философски спокойного». Но рядом с этим театром, по мнению Луначарского, должен возникнуть и «интимный театр», ибо «страшная чуткость души разовьется в этом мире будущего»[1]. В сб. Книга о новом театре. Пг., 1908. Ф. Соллогубу будущий театр виделся «театром одной воли», как назвал он свою статью, опубликованную в сборнике 1908 года «Театр будущего»[2]. Актер в этом театре должен быть либо марионеткой, либо бесстрастно озвучивать авторский текст.

Для поэтов-символистов грядущий театр виделся как всенародное зрелище, восходящее к античным традициям и соединяющее музыку, поэзию и драму. Левые поэты мечтали о театре «заумного», художники – о «беспредметном театре». Леониду Андрееву в будущем грезился театр Личности и Коллектива. «Стены театра падут, но театр останется. И в этом театре пойдет только высокое, только трагическое…»[3].

Футуристы собирались истребить «мещанский театр» и создать нечто, соединяющее кинематограф с достижениями футуризма: «Нужно уничтожить всякую логику в спектаклях и доставить господство на сцене неправдоподобному и нелепому. Систематически унижать классическое искусство на сцене, стиснув Шекспира в один акт и поручая исполнение «Эрнани» актерам, наполовину завязанным в мешки. Наш театр будет давать кинематографическую быстроту впечатлений, непрерывность. Он воспользуется всем тем новым, что внесено в нашу жизнь

[1] *Луначарский А. В.* Театр будущего // «Театр». Книга о новом театре. Пг., 1908.

[2] *Соллогуб Ф.* Театр одной воли // Театр будущего, 1908.

[3] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956., С. 106–107.

наукой, царством машины и электричеством, и воспоет новую, обогатившую мир красоту – скорость»[1].

Но, несмотря на полярность мнений, все спорящие были схожи в одном – новому времени необходим новый театр, который сможет выполнить самые грандиозные задачи.

После революции 1917 года споры о будущем театра возобновились с новой энергией. Старому же, традиционному театру, предрекалась гибель вместе с породившим его буржуазным классом. Заведующий театральным отделом Пролеткульта, а позднее нарком просвещения П. М. Керженцев довольно определенно заявлял: «Мы провозглашаем не преемственность между театром пролетарским и буржуазным, а полный и безусловный разрыв с существующим театром»[2].

Новый, советский театр должен был решить многие задачи, важнейшей из которых являлась задача просвещения, поскольку в преимущественно неграмотной России театр был тем рупором, через который можно было внедрить в чувства и сознание людей важные для власти идеи и образы.

Кроме того, в связи с изменившейся политической ситуацией, возникла необходимость привлечения широких масс к новому культурному строительству. Обязательным условием осуществления этой задачи являлось повышение культурного уровня населения. В этой связи особая роль отводилась театру как наиболее «доступному» виду искусства.

После революции 1917 года в России был провозглашен лозунг: «Великой эпохе с ее великими страстями – великий и страстный театр». В этот период особенно популярной становится мысль о том, что театр может существовать только в те эпохи, когда в обществе идет активная борьба добра со злом, в эпохи же застоя театр мертв, а поэтому революции сопровождает небывалый подъем театрального искусства. На сценах театров ставятся Шиллер, Шекспир, античные трагики.

Часто использование классических пьес на историческую тему позволяло авторам спектаклей и зрителям по-новому

---

[1] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 107.

[2] *Керженцев П. М.* Творческий театр. Пг., 1920. С. 140.

осмыслить происходящее в России, выразить свое отношение к событиям, провести исторические параллели. А. Блок, бывший председателем репертуарной секции петроградского Театрального отдела, полагал, что наиболее честной и адекватной в этот период реакцией театра на современные события должна быть именно постановка классики. «Я хотел бы, чтобы мы сказали, наконец, решительно, что мы требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха – не в гомеопатических дозах, а в настоящих… – писал поэт в 1919 году. – Нам следует твердо стоять на позиции классического репертуара, не уступая ее ни нежно стучащимся в эти двери веяниям модернизма, ни смазному сапогу современного бытового и психологического репертуара»[1].

В это же время возникает и тенденция «облагораживания» исторических лиц. Внесение в трагические постановки романтических мотивов заставляли зрителей прощать историческим героям их недостатки и оправдывать жестокие поступки. По мнению М. Горького: «На сцене современного театра необходим герой в широком, истинном значении понятия, нужно показать людям существо идеальное… В наше время необходим театр героический, театр, который ставил бы своей целью идеализацию личности»[2].

20-е годы были самым замечательным периодом в истории не только русского, но и мирового театра XX века. Позднее специалисты не раз замечали, что творческие поиски последующих театральных времен базировались на адаптации открытий режиссеров-новаторов и драматургов первой трети XX века. Это время, когда были сделаны самые плодотворные открытия в сценическом искусстве и драматургии в России, время, когда театр уверенно занимал лидирующее место среди других видов искусства. П. А. Марков пишет, что «в те годы, когда и литература и живопись в силу экономических и иных условий принуждены были молчать, один театр говорил категорически и полным голосом, и вся та духовная жизнь, которая была внедрена в общество, до

[1] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 113.
[2] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 113–114.

конца проявлялась только на театре»[1].. Такое особое положение театра в художественной жизни, по-видимому, и обусловило остроту развернувшейся в нем борьбы, давшей ПА. Маркову основание назвать театральную ситуацию начала 20-х годов «театральной революцией». Для нее были характерны: «необузданный жар теоретических споров и пыл словесной борьбы; обилие театральных деклараций и манифестов; расточительные изобретения новых формальных приемов и отчетливая постановка идеологических и практических проблем; первое появление Мейерхольда, провозгласившего «Театральный Октябрь»; начавшаяся борьба между фронтом академического и «левого» театра; состояние вооруженного лагеря и разделение театров на армии, предводительствуемые режиссерами; упорный натиск «левых» театров на «правые» и не менее упорная защита «правыми» театрами своих позиций; вовлечение все более и более широких кругов зрителя и непомерное развитие студийности; и среди этой внешней ожесточенной борьбы назревание новых театральных форм, попыток оформления внутреннего опыта революции, бросившего зрителю творчество Вахтангова и т. д.»[2].

Исследователь театрального процесс Н. А. Горчаков писал: «Эта беспримерная в истории мирового театра эпоха поисков новых форм сценического искусства, с почти сказочной щедростью и роскошью обогатившая на десятилетия новыми путями, приемами и школами не только советский театр, но и театры многих народов, начинается с 1921 г. и длится до 1929–1930 гг.»[3].

Театральный ренессанс первой четверти XX века ученый объясняет следующим образом: «Если это… попытаться объяснить реальными, историческими и социальными причинами, то ими надо счесть следующие явления, послужившие предпосылками этого расцвета театрального искусства: убежденность большинства новаторов театра, что с революцией начинается строительство совершенно нового общества, которому нужен совершенно новый театр;

[1] *Марков П. А.* Письма о театре // Книга воспоминаний. М., 1983. С. 359.

[2] *Марков П. А.* Письма о театре // Книга воспоминаний. М., 1983. С. 358-359.

[3] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 146.

перенесение в искусство смелых революционных методов, с которыми разрушалось старое общество и строилось новое; душевный подъем мастеров театра, который питался страстной любовью к нему народа, дорвавшегося, наконец, до театра; радость от сознания, что кончилось преступное кровопролитие в стране; надежды на то, что объявленный Лениным НЭП – поведет страну от голода и нищеты к нормальным экономическим условиям, в довольство и процветание; наличие еще весьма ощутимой свободы духа и эстетических убеждений и, наконец, весьма существенное материальное явление, неведомое другим театрам мира, а именно то, что почти все театры находятся на государственной субсидии, не зависят от дамоклова меча, каким была касса театра, а, следовательно, могут экспериментировать, не боясь банкротства и дефицита в своем бюджете»[1].

Но только к концу двадцатых годов появилось явление, которое получило название «советская драматургия». Это объясняется тем, что пьесы, достаточно профессионально отразившие новые социально-политические реалии России, и в то же время оценивающие эти реалии с позиций победившего в революции класса, вызревали довольно долго. Известно, что творческий процесс инерционен, что связано с непременным периодом «осмысления» произошедших перемен, выработкой собственной гражданской позиции отношения к действительности. Кроме того, большинство творивших в то время русских драматургов приняли революцию и сопутствовавший ей большевистский террор крайне (или в лучшем случае умеренно) недоброжелательно. Поэтому их оценка новой действительности могла быть только в разной степени негативной, что не устраивало руководителей нового театра. А художественный уровень молодых, полных революционного задора авторов, не мог конкурировать с русской и зарубежной драматургической классикой, поскольку новые произведения зачастую находились в русле большевистской концепции «упрощения культуры», т. е. ее адаптации к возможностям восприятия эстетически некомпетентных масс. Человек в этой драматургии был более или менее близок к манихейской черно-белой культурной модели, он рассматривался

[1] *Горчаков Н. А.* История советского театра. Нью-Йорк, 1956. С. 146–147.

в системе двоичных ценностей «наши – не наши». Подобные схематические постановки были не интересны «старой», искушенной публике и скучны для «новой», не понимающей и не любящей театр. Именно поэтому режиссеры постепенно отказываются от постановки идеологически выдержанных, но художественно слабых пьес, а драматурги, несмотря на довольно распространенный тезис об изношенности старых форм искусства начинают использовать классику и зарубежную драматургию как основной материал для поисков новых сценических решений в первое послеоктябрьское десятилетие.

Для более точного и глубокого понимания творчества писателя необходимо определить своеобразную шкалу ценностей, отражающих наиболее значимые для художника взгляды, положения и понятия. При таком подходе к анализу творчества Замятина одним из самых существенных становится вопрос о «скифстве».

Идея «скифства» была достаточно популярной в России в послереволюционные годы. В середине 1917 года начинает издаваться альманах «Скифы», который являлся изданием группы «Скифы» – объединения писателей и деятелей искусств. За 1917–1918 годы выходят два литературно-публицистических сборника (в одном из них в 1918 году была опубликована повесть Замятина «Островитяне»). В группу, идейным вождем которой был Р. Иванов-Разумник, входили или были близки к ней А. Белый, О. Форш, М. Пришвин, Н. Клюев, С. Есенин и другие. «Скифы» понимали социальную революцию как шаг к подлинно «скифской» революции, «революции духа», преклонялись перед «народной стихией», писали о «мессианской», внесоциальной и внеисторической судьбе России. Н. М. Солнцева писала о группе «Скифы»: «ощущение близкого обновления, омоложения вечной России, восприятие земли как жизнеорганизующего начала, как категории философской, понимание патриотизма как знака духовности, а самой духовности как выражения мятежности, поиска истины, обращения к вечности, и, наконец, космизм философии и уклада – все это свело многоликое братство рус-

ских мальчиков под своды одного собора»[1]. Вопросы, волновавшие эту группу, затрагивали, главным образом, особый путь России и особый склад души русского человека.

Такая трактовка «скифства» разделялась не всеми. Часть интеллигенции предпочитала рассматривать «скифство» как попытку найти некие позитивные аспекты в новом варварстве, своеобразное оправдание разнузданности нравов, жестокости и бесшабашности. Бунин в 1921 году негодовал: «Михрютка, ни с того ни с сего дробящий дубиной венецианское зеркало, у нас неприменно «гунн», «скиф», и мы утешаемся, успокаиваемся налепив на него этот дурацкий, книжный ярлык»[2]. Современный искусствовед Жидков, анализируя культурную атмосферу 20-х годов отмечает: «Скифство стало удовлетворительным (для интеллигентского ума) объяснением всех мерзостей не только российской повседневной жизни, но и жизни художественной. Оно восходило к тысячелетним идеям цикличности развития цивилизаций, к шпенглеровскому «Закату Европы», к идеям оздоровляющего, освежающего воздействия варварства на утомленную длительным развитием культуру. После усложненной культуры «серебряного века» якобы закономерным становилось «опрощение» культуры, ее примитивизация»[3].

Понимание «скифства» Замятиным не совпадало с общепринятыми трактовками этого понятия. Скифство для него – это не противопоставление «Восток – Запад», не акцентирование национальных черт характера русского человека и не прославление бессмысленного варварства – это некая духовная котегория. «В замятинском «скифе» – высшее духовное выражение инстинкта личной свободы, изначально присущего человеку. А условие освобождения – вечное недовольство собою и окружающим бытием, «вечное достигание», «вечное достижение вперед». Но ведомый «буйной» волей революционер Замятина, чей «клич – вечное «долой!», отвергает тем не менее, право на

[1] *Солнцева Н. М.* Китежский павлин: Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М., 1992. С. 160.

[2] *Бунин И. А.* Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998. С.119.

[3] *Жидков В. С.* Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». М., 2003. С. 283.

насилие. Он пришел в жизнь ради «мира всего мира» с «любовью к серпу» и с «ненавистью к мечу»[1], – подчеркивает Келдыш. Для писателя скиф – это прежде всего еретик, бунтарь, человек, видящий в сегодняшнем дне день завтрашний. «Удел подлинного скифа – тернии побежденных; его исповедание – еретичество; судьба его – судьба Агасфера; работа его – не для ближнего, но для дальнего»[2], – писал Замятин в статье «Скифы ли?». Для писателя скифская необузданная, дикая энергия направлена не на наслаждение безграничной волей, а на свободные поиски чего-то манящего, недостижимого и от этого еще более желанного. «Скифство» писатель понимает как образ мыслей, как определенное состояние души. Именно поэтому скиф для Замятина не бесшабашный всадник, с диким криком проносящийся по степи и сметающий все на своем пути, а трагический одиночка, скиталец, готовый пожертвовать даже жизнью ради своей мечты. Потому-то и появляется в определении скифа образ вечного странника, которому никогда не суждено найти успокоения. Но если, согласно христианской легенде, Агасфер во время второго пришествия будет прощен, и прощение это он заслужит покаянием и смирением, то истинному еретику, скифу Замятина претит раскаяние. Он обречен на вечное странствование, на бесконечную неуспокоенность и воспринимает это не как проклятие, а как трудное, но единственно возможное счастье.

Хотя автор в определении характера скифа и употребляет слово «работа», думается, что замятинский скиф – это скорее разрушитель. Однако разрушитель не в буквальном смысле этого слова, не варвар, испытывающий звериное наслаждение хаосом, а разрушитель мещанского духа, рабской угодливости и самоуверенной успокоенности. Разрушение для него – это не простое физическое уничтожение чего-то изящного и прекрасного, а духовное неприятие, отвращение к устоявшимся формам

[1] *Келдыш В. А.* Замятин – публицист и критик // Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; вступ. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. IX.

[2] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 26.

бытия. Даже в самом чудесном скиф видит зачатки гниения, а следовательно, не может восхищаться им. Именно поэтому настоящему скифу чужды покой и сытое, самодовольное существование; именно поэтому истинных скифов всегда мало – они скорее исключение, чем правило, ибо их судьба – постоянная дорога, а цель – вечный горизонт, отодвигающийся по мере приближения к нему. При таком понимании скифства становится понятным отношение писателя к блоковским «Скифам». Полемизируя с поэтом, Замятин писал: «Их никогда не могут быть «тьмы, и тьмы, и тьмы». А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы»[1]. Скиф Замятина – это избранник, миссионер, одиночка.

Любопытно, что Замятин вспомнит скифов, рассуждая о «белой любви». В статье «Белая любовь» писатель даст свое понимание высочайшей и требовательнейшей «белой любви», которая могла зародиться «только в огромном размахе русских степей, где будто еще недавно скакали не знающие никакой оседлости скифы…[2]. Это любовь, испытывая которую, люди не могут довольствоваться малым, им противны всякие «эрзацы», «они хотят или чистейшее – или никого, или все – или ничего»[3]. Эти мечтатели всегда заметят даже небольшой изъян в настоящем и отвергнут его. Их «ненавидящая» любовь – любовь максималистов. Таким образом, понятия «скифство» и «белая любовь», не являясь тождественными, заключают в себе некоторые общие черты. С точки зрения автора, «белая любовь» является одним из качеств истинного скифа, так как безудержному максималисту свойственно и требовательно-взыскательное отношение в любви. Они не способны любить вполсилы, их не устраивает обыденность и усредненность. Люди, больные «белой любовью», всегда будут искать чистейшее, высочайше, идеальное. Этих людей Замятин охарактеризует как «беспокойных романтиков». Они действительно романтики, русские люди, от-

[1] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 34.

[2] Там же. С. 134.

[3] Там же. С. 132.

правляющиеся за мечтой, вечные странники: «Тип странника так характерен для России и так прекрасен»[1], – писал Бердяев.

Подобный тип героя присущ русской классической литературе. Мечтатели, «странные люди», обладающие беспокойной душой, задыхающиеся в обыденности, постоянно ищущие применение своим силам и свой град Китеж. Это свойство русского человека и породило паломников, странников, скитальцев и раскольников. Каждый из них имел свою мечту и неукоснительно шел к ней, несмотря на все препятствия и преграды: «Странники града своего не имеют, они града грядущего ищут»[2]. Мечта для русского человека заслуживает того, чтобы ради нее рисковать даже жизнью: «Только – полет и порыв; лети и рвись, иначе – на всех путях гибель»[3], – подчеркивал Блок.

Следует обратить внимание и на то, что в авторском определении понятие скифства дается через определение еретичества. В связи с этим можно предположить, что, в оценке Замятина, каждый скиф непременно должен заключать в себе черты еретика.

Теме еретичества в той или иной мере посвящена большая часть художественного и публицистического наследия писателя. Уже в ранних произведениях Замятина центральным героем становится человек, восставший против существовавших общепринятых норм, неудовлетворенный герой, ищущий великий смысл жизни. Даже Барыба из повести «Уездное», в котором много животного, сумевший приспособиться к жизни, совершивший грех прелюбодеяния, воровства, предательства, лжесвидетельства, испытывает беспокойство и непонятную тоску. «Какой-то вот комарик маленький, мураш, залез в нутро и елозит там, и елозит, и никак его не поймать, не раздавить»[4]. И эта тоска постепенно будет одолевать многих героев Замятина.

---

[1] *Бердяев Н. А.* Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 12.

[2] *Бердяев Н. А.* Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 13.

[3] *Блок А. А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 350.

[4] *Замятин Е. И.* Мы: Романы. Повести. Рассказы. Сказки / сост. И. О. Шайтанов. М., 1989. С. 75.

Тоска-совесть в произведениях писателя постепенно трансформируется в тоску-недостижимую мечту у непутевого Сени («Непутевый»), у тоскующей о настоящей диковинной любви Марьки («Куны»), у плывущего к неведомой земле Федора Волкова («Африка»), у страстно влюбленного в новую лодку Цыбина («Ела»), затем в чувство, заставляющее добиваться своей цели («Кряжи», «Север»), и, как результат, в бунт, в основе которого желание глобального преобразования жизни («Атилла»). От счастья для себя, личного, домашнего герои постепенно переходят к всеобщему счастью. От героя, обладающего только одним проявлением свободы – мечтой, манящей в неведомые дали, Замятин переходит к герою, пытающемуся осуществить свою мечту, то есть обладающему и некоторой степенью внешней свободы, а затем и к герою, оказавшемуся способным к действию по преобразованию мира, то есть совместившему в себе и внутреннюю и внешнюю свободу. Таким образом, к скифской теме в своем творчестве Замятин приходит постепенно – через образы героев – пассивных мечтателей и героев – активно действующих. Изменение содержания мечты влечет за собой и изменение общественной значимости героев. Понятие «скифство» и «еретичество» оказались столь важными в нравственной иерархии писателя, что будучи мировоззренческими составляющими они получают и художественное воплощение. Ярчайшими примерами служат пьесы «Огни св. Доминика» и «Атилла».

Особенностью композиции драмы Замятина «Огни св. Доминика» является наличие «Вступительного слова», в котором автор объясняет смысл пьесы, высказывает свои мысли о закономерностях исторического развития любой, даже самой великолепной идеи и формулирует основные этапы развития христианства.

Учитывая, что пьеса была написана с просветительской целью и предполагаемый ее зритель – малообразованная часть населения, представляется довольно странным наличие столь сложно написанного «Вступительного слова». Разумеется, подобный композиционный прием не был новаторским в русской

драматургии. Традиция обращения со сцены к зрителям появилась в России в 60–70-е годы XVII века во времена становления и развития школьного театра, когда артисты поясняли публике суть происходящего.

Так, широкую известность получило обращение в «Артаксерксовом действе» «оратора царева» Мамурзы к царю Алексею Михайловичу с разъяснением смысла пьесы. Артист, предваряя спектакль, обращал внимание публики на идею драмы, говоря о том, что события прошлого могут повторяться в настоящем и необходимо знать и учитывать исторический опыт.

Прологи, столь популярные в пьесах школьного театра, служили и для того, чтобы ввести публику в атмосферу происходящего, объяснить непонятные ситуации и создать иллюзию реальности и достоверности сценических событий.

В XVIII веке одной из форм театральных сочинений, объясняющих позиции автора и цели театра стало создание предисловий к пьесам.

Но если на заре становления российской драматургии подобная «расшифровка» спектакля была необходима из-за малой подготовленности зрителя, то в XX веке подобные приемы компоновки драматургического текста не являлись необходимыми.

Разумеется, интеллектуальный уровень публики, для которой создавалась пьеса «Огни св. Доминика» был чрезвычайно низок и можно предположить, что идея, положенная в основу пьесы нуждалась в адаптации к зрительскому уровню. Но в этом случае во «Вступительном слове» автор должен был использовать приемы, которые сделали бы текст пьесы более понятным для восприятия: подробное толкование незнакомых событий и времен, объяснение непонятных терминов, использование примеров, взятых из повседневной жизни и понятных каждому, упрощенный стиль изложения, краткость. Однако, манера изложения «Вступительного слова» не только не упрощала понимания пьесы, а, скорее, запутывала неискушенного зрителя.

Кроме того, события, которые развивались на сцене, не настолько сложны, чтобы даже не подготовленный человек не мог определить, на чьей стороне правда. Конечно, масштабных

исторических и философских обобщений тот зритель после просмотра пьесы сделать не мог. Вряд ли единичный случай гибели еретика, разыгранный перед его глазами, мог привести к размышлениям о судьбе человечества и развитии христианства вообще. Сомнительно, что возможны были и аналогии с действительностью. Но подобное вряд ли оказалось возможным и после появления «Вступительного слова». Даже прочитанное со сцены (что вряд ли предполагалось) оно осталось бы непонятным публике из-за стилистической и лексической сложности. Непонятные слова, научные термины, сложные исторические параллели, непростые грамматические конструкции – все это делало вступление пьесы доступным для восприятия лишь подготовленной части аудитории. А подобная аудитория и не нуждалась в подробном разъяснении смысла спектакля и была в состоянии сама сделать необходимые выводы. Предположение о том, что подобный композиционный прием был использован для разъяснений режиссерам, представляется тоже достаточно спорным. Во-первых, постановщики довольно часто работают над спектаклем совместно с автором и, следовательно, всегда могут лично выслушать авторские пожелания и толкования. Во-вторых, наличие «Вступительного слова» не могло гарантировать точную передачу авторской позиции в будущем спектакле, поскольку для любого театрального деятеля, а для режиссера-новатора (чья эпоха и наступила в то время) зачастую самовыражение являлось более актуальным, чем точное следование авторскому тексту.

Поскольку композиция реализует идейное содержание драмы, вероятнее всего, наличие «Вступительного слова» можно объяснить тем, что проблемы, поднимаемые в нем, имели для автора принципиальный характер, и драматург считал необходимым достаточно четко изложить свою позицию, не допустив, тем самым, ее неверного толкования.

Действительно, анализируя творчество Замятина, становится очевидным, что темы еретичества, энтропии и вечного поиска истины стали концептуальными для этого автора. Начиная с самых ранних своих рассказов и повестей: «Уездное», «Непутевый», «Север», «Африка», «Кряжи», «Островитяне» и д. р. Эти

темы находят свое продолжение в публицистике, драматургии и романе писателя.

Следует отметить, что непременное условие жизни для скифа – обладание максимальной степенью внутренней и внешней свободы, что является обязательным условием для существования всякой творческой личности. Значимость художника, меру его самобытности, внутренней несгибаемости Замятин выявлял именно через отношение к идее еретичества: «Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»[1]. Считая самого себя еретиком («С моей (еретической) точки зрения…»), подходя с той же непреклонностью к оценке творчества, Замятин детально и всесторонне разрабатывал этот мотив в своих работах. Именно поэтому в публицистических статьях он неустанно клеймил литературных приспособленцев, знающих «когда надо надеть красный колпак, а когда скинуть»[2]. В статье «О служебном искусстве» он пишет: «Тяжелее всего унизительная, прислужническая роль, какую навязывают искусству правящие архангелы, позвякивая серебрениками. И прав тот художник, кому траурно в эти дни»[3].

Продолжая эту тему в пьесе «Атилла», Замятин покажет отношения угодливого поэта и власти, поэта-римлянина в захваченном варварами Аврелиане, трусливо слагающего оду в честь победителя – Атиллы. Ничтожный и льстивый придворный поэт как бы концентрирует в себе все черты продажной литературы. Марулл, минуту назад кричавший Ильдегонде: «Спрячь, спрячь меня!»[4] и называющий гунна «бешеным зверем», вдруг мгновенно преображается и появляется на сцене с угодливой улыбкой. Увидев, что скифы оказались сильнее, он немедленно перешел на сторону победителей. И разве не напоминают его витие-

[1] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 52.

[2] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 49.

[3] Там же. С. 35.

[4] Замятин Е. И. Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 214.

ватые вирши, написанные между приступами страха, сочинения некоторых современников Замятина, жрецов культуры, вовремя меняющих свои литературные пристрастия и убеждения?

Так, в статье «ACTUALITES SOVIETIQUES» Замятин саркастически напишет об авторах, в угоду новой власти отрекающихся от собственных взглядов и признающих их ошибочными: «Мазохистское покаяние, кажется, вообще надо включить в число основных свойств пресловутой ame slave. Эпидемии публичных покаяний за годы революции уже разыгрывались в советской литературе, часто представляя собою нечто, напоминавшее средневековые процессии флагеллантов»[1]. «Вечному мечтателю» претит участие во всеобщем хвалебном хоре, он не ведет душеполезные беседы, а хлещет, едко высмеивает и будоражит. Наверное, эта неутолимая жажда свободы и способность всегда оставаться честным дала возможность Геллеру охарактеризовать самого Замятина как «скифа из Нью-Кастля»[2].

Отношение Атиллы к придворной, услужливой литературе в некоторой степени выражало единственно возможные для писателя отношения между культурой и властью, при которых власть настолько уважает себя, что с презрением отвергает готовых услужить ей. Только независимый человек со свободной волей достоин называться творцом, а остальным остается довольствоваться уничижительным:

> Оставьте! Или мало вшей у вас, –
> Еще одну хотите завести?[3]

Пренебрежение сильного, мужественного Атиллы к мимикрирующему литератору – позиция подлинного скифа.

При трактовке «скифства» как еретичества и бунтарства становится вполне понятным, почему пьесу «Атилла» и незаконченный роман «Бич Божий» можно рассматривать как ключевые в художественном наследии писателя. Именно в этих

---

[1] Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 22.

[2] *Геллер Л. М.* Слово мера мира. М., 1994. С. 54.

[3] *Замятин Е. И.* Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 215.

произведениях смогли наиболее наглядно воплотиться те идеи, которые разрабатывались Замятиным на протяжении всего его творчества. Поэтому тема вождя гуннов – Атиллы становится апофеозом и своеобразным итогом многолетней писательской работы, так как именно в образе Атиллы смогли наиболее органично синтезироваться вечная скифская жажда воли и духовного раскрепощения, еретическое стремление к преобразованию мира и тема служебного искусства.

Для того чтобы наиболее ярко и отчетливо выявить качества национального характера, присущие истинному скифу и обозначить исторические параллели, Замятин придает своему герою некоторые черты славянина. Подобный подход в изображении героев и событий имел место в историографической литературе и вполне соответствовал мировоззрению и самоощущению автора.

Сам писатель достаточно часто воспринимался критиками и современниками и воспринимается некоторыми нынешними исследователями как писатель, сориентированный в своем творчестве, образе мыслей и стиле жизни на Запад. Внешний лоск, великолепное владение английским языком, хорошее знание зарубежной литературы и европейской общественной мысли, мировые сюжеты – все это послужило созданию своеобразного образа-мифа «русского англичанина». На необычность творческой манеры Замятина, присутствие в ней черт, характерных для европейца, обращали внимание М. Горький, К. Чуковский, О. Михайлов[1]. Л. Геллер замечает: «замятинские сюжетные приемы, его ирония – мало характерны для сугубо русского стиля»[2].

Не отрицая известной доли справедливости этих утверждений, следует однако отметить, что такой подход не отражает всех особенностей творчества писателя. В первую очередь, Замятин – ярко выраженный русский писатель: и по манере письма, и по лексике, и по тому, что в каждом, даже сюжетно «не-

[1] См., например: Архив М. Горького. М., 1969. Т. XII. С. 218; *Михайлов О. Н.* Литература русского Зарубежья. М., 1995. С. 312; *Чуковский К. И.* Дневник // Новый мир. 1990. № 8. С. 157.

[2] *Геллер Л. М.* О неудобстве быть русским (эмигрантом). По поводу писем Замятина из Парижского архива В. Крымова // Новое о Замятине / под ред. Л. Геллера. М., 1997. С. 177.

русском» рассказе, он ставил исконно русские вопросы и судил своих героев с русской, максималистской решительностью. Нелюбовь и презрение к уютному, сладенькому быту, к ленивой, самодовольной успокоенности мещан – это та черта, которая присуща произведениям Замятина и которую известный русский философ Н. Бердяев обозначил как свойство исконно русской души: «Русской душе не сидится на месте, это не мещанская душа, не местная душа»[1].

Известно, что в 1913 году, вернувшись в Петербург, Замятин примыкает к кружку «Заветов», членов которого объединяла задача, сформулированная Ремизовым: «… возродить «русский лад»… обогатить язык литературы сокровищами языка народного, вернуться к истокам – к языку Аввакума, старых житий, раскольников»[2]. Именно на русский характер наследия Замятина укажет А. Ремизов в статье-некрологе «Стоять – негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина»: «Замятин из Лебедяни, тамбовский, чего русее, и стихия его слов отборно русская. Прозвище: «англичанин». Как будто он и сам поверил, – а это тоже очень русское. Внешне было «прилично» и до Англии, где он прожил всего полтора года, и никакое это не английское, а просто под инженерскую гребенку, а разойдется – смотрите: лебедянский молодец с пробором!.. ведь дело его жизни все эти словесные конструкции русского лада – это наше русское, русская книжная казна!»[3].

Сам Замятин в статье «Белая любовь», посвященной Ф. Сологубу, укажет на особый дар писателя, сумевшего «… под строгим, выдержанным европейским платьем» сохранить «безудержную русскую душу»[4]. Эти слова с полным основанием можно отнести и к самому Замятину. «Ненавидящая любовь» к России, любовь не умильная и сусальная, а жесткая и требова-

---

[1] *Бердяев Н. А.* Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 13.

[2] *Геллер Л. М.* Слово мера мира. М., 1994. С. 57.

[3] *Ремизов А. М.* Стоять – негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина / публ. и примеч. А. Н. Стрижева // Наше наследие. 1989. № 1. С. 118.

[4] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 136.

тельная, составляет основу его произведений. Поэтому в замятинских рассказах так много исконно русского, не европезированного блеска больших городов, а глубинного, северного, уездного, окраинного. Поэтому многие его произведения по характеру изложения будут похожи на сказы, былины, притчи, а небольшие рассказы объединены автором в циклы «Сказки» (1914–1917), «Большим детям сказки» (1917–1920), «Сказом нового типа» назвал повесть «Уездное» Эйхенбаум[1]. «Алатырь» – слово, обозначающее в русских сказках волшебный камень, даст название городку в одноименном произведении.

Вопрос о национальном колорите произведений Замятина последнее время достаточно часто поднимается при анализе его творчества. Этой проблеме посвящены научные работы, статьи, диссертации. Л. В. Полякова отмечает у писателя «свой угол зрения, свой предмет исследования. И этот предмет – Россия, подчеркнуто русский человек, русский характер»[2]. Г. И. Манухина, хорошо знавшая Замятина в период эмиграции, в статье, приуроченной к двухлетней годовщине смерти писателя, подчеркнула связь провозглашенного Замятиным вечного стремления к свободе духа с традициями русской интеллигенции: «Революция продолжается… она всюду, во всем, она бесконечна, последних революций – нет…» Многие ли среди нас могли бы встрепенуться от этих слов?.. Наконец, узнали бы в этой устремленности к общечеловеческому благу – старую, добрую традицию русской интеллигенции»[3].

Следует отметить, что при всей любви писателя к России, он не был местным, доморощенным автором. Величие Замятина в том, что обладая широчайшим кругозором, хорошо зная и любя европейскую литературу, он создавал произведения, в кото-

---

[1] См.: *Геллер Л. М.* Слово мера мира… С. 57.

[2] *Полякова Л. В.* Евгений Замятин: творческий путь. Анализ и оценки. Вместо предисловия // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 6 кн. Кн. I / под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1994. С. 15.

[3] *Туниманов В. А.* Последнее заграничное странствие и похороны Евгения Ивановича Замятина (европейская судьба «скифа» и «еретика») // Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Vol. II № 2. С. 398.

рых удивительным образом синтезировалось национальное и мировое. Пожалуй, самым наглядным примером такого взаимодействия служит пьеса «Атилла», где в материал из всемирной истории автором привнесены национальные черты. Эта особенность трагедии подмечена в книге Л. В. Поляковой «Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи».

Из исторических источников известно, что Аттила – вождь гуннов, возглавлявший их походы на соседние территории и сумевший объединить под своим началом обширные земли. Сила его войска была настолько велика, что он способствовал падению Великой Римской империи и разрушению мирового господства Рима.

Точное происхождение гуннов историкам неизвестно, поскольку одна и та же территория оказывалась заселена то одним, то другим, сменявшим его кочевым народом. В исторической литературе существовала устойчивая тенденция изображения гуннов как отвратительных существ, разрушителей и завоевателей. Этой точки зрения придерживались историк Аммиан Марцелина, монах Иорнанд, известные русские историки – Карамзин, Соловьев. Для них гунны были существами, превосходящими всякое понятие о зверстве. «… у них не было лица, но вместо него безобразный кусок мяса, на котором вместо глаз виднелись какие-то пятна; безобразные в самой молодости, они старели без бород и жили как дикие звери, питались кореньями и полусырым мясом зверей, согревши его только немного под седлом, о домах не хотели и знать, считали их могилами; безобразная обувь мешала им ходить; они вечно сидели на своих маленьких, но крепких лошадях, на седлах отправляли все дела, ели, пили, спали, торговали, рассуждали»[1].

Не забывали историки упомянуть и о фантастическом происхождении гуннов от злых ведьм, причем такая сказочная версия о зарождении варварских племен господствовала в научно-исторической литературе более ста лет. Все это привело к тому,

[1] *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Соч.: в 18 кн. М., 1994. Кн. I С.115.

что, как отмечал в романе «Бич Божий» И. Кондратьев, «по мнению средних веков, каждое созидание принадлежит Юлию Цезарю, каждая развалина, по всем правам, гуннам. Если летописцу нужно было знать время разорения какого-либо города, а алиографу время мученичества, то хронология не затруднялась приписывать все разрушения и истязания нашествию гуннов»[1].

Автор трагедии «Атилла» решил пересмотреть исторически сложившийся взгляд на события V века в соответствии со своими представлениями об истории человечества и истории русского государства. В записке «К постановке пьесы «Атилла» он напишет: «История гуннов записана их врагом – Монахом Иорнандом (или Иорданом). Для него гунны – язычники, бессмысленно разрушавшие Римскую империю, римскую цивилизацию, римское христианство… Меня заинтересовала задача изменить устоявшийся, шаблонный взгляд на гуннов и Атиллу – фигуру куда более крупную, чем те же Разин и Пугачев: масштаб Разина и Пугачева – губернии, масштаб Атиллы – государства, вся Европа»[2].

Кроме того, в интервью, данном французскому писателю и журналисту Ф. Лефевру, Замятин прямо укажет на существующую родовую связь славян и гуннов, а следовательно, и Атиллы. «Кроме того, напомню, что государство Атиллы распространялось от Волги до Дуная и что большую часть его войск составляли славянские и германские племена, так что, согласитесь, что у меня было несколько веских причин для выбора этой темы»[3].

Вероятно, намеренное придание своему герою славянских черт преследовало несколько целей. Во-первых, это было оригинальным решением столь популярного в те годы вопроса о мессианской судьбе России. Кроме того, своеобразным продолжением полемики «западников» и «славянофилов», вот уже два столетия не утихавшей в русской литературе и освещаемой

[1] *Кондратьев И. К.* Бич Божий. М., 1994. С.74.

[2] *Замятин Е. И.* Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 202–203.

[3] *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999. С. 261.

в работах Пушкина, Чаадаева, Белинского, Герцена, Достоевского, Горького, В. С. Соловьева, Розанова, Блока, Бунина, Бердяева и др. К тому же искусство «серебряного века» характеризовалось возникшей на почве национального неоромантизма приверженностью к «старорусским» мотивам. И, наконец, разрешение столь важного вопроса о соотношении «восточного» и «западного» в характере русского человека давало возможность спрогнозировать дальнейшую судьбу России, определить ее историческое место и миссию, служило своеобразной «границей» разделения русских писателей, мерилом их национального самосознания.

Художественно решая вопрос о корнях русского народа, Замятин размышлял о его исторической значимости и самостоятельности. Споры по этому поводу не прекращались в течение нескольких веков. Еще в XVIII веке профессор Миллер в своих работах доказывал, что славянские племена, жившие в Северо-восточной и Юго-восточной Европе представляли собой аморфную, в историческом значении не самостоятельную и не перспективную массу. Эта масса смогла проявить себя только подчинившись другим, более цивилизованным народам. Подобная точка зрения была поддержана и развита Шлецерем, который в своей теории доходил до абсурдных выводов о том, что если у русского народа нет и не может быть самостоятельности, то и исчезновение его как нации в результате закрепощения не может считаться исторической катастрофой.

Безусловно, подобные «научные» изыскания служили лишь тем кругам, кому была выгодна теория «второсортности» россиян. Не случайно, великий ученый и патриот М. В. Ломоносов с такой запальчивостью и энергией на протяжении всей своей жизни пытался доказать, что русский человек талантлив, умен, работоспособен и великодушен, что россияне могут гордиться своей историей. В своих публицистических и исторических работах ученый не раз доказывал, что Русь играла видную роль в мировой истории, а в военном отношении часто соперничала с Римской империей и Византией.

Не случайно, создавая свою «Древнюю российскую историю» первую часть Ломоносов озаглавил «О России прежде Рюрика», указав в самом названии на историческую самостоятельность отчизны.

Обращает на себя внимание тот факт, что славянское происхождение Атиллы и отмежевание героя от всех его исторических и культурных двойников будет просматриваться уже в оригинальном, присущем только Замятину написании имени этого героя. Если ранее это имя писали с удвоенной «т», то Замятин целенаправленно отказывается от этого написания, удваивая «л». Думается, что подобным образом даже на морфемном и фонетическом уровне он отгораживает своего героя, ставит его особняком ко всем предшественникам. Его Атилла с новым именем получает и новый характер. Это не кровожадный дикарь, разрушивший цивилизацию, а умный и благородный спаситель мира. Историческое переосмысление роли и личности героя повлекло за собой приобретение им нового имени. Славянские истоки имени героя будут названы в романе «Бич Божий», где Замятин объяснит, что ребенок родился на берегу реки, «… которой имя было Атил, ее называли также Ра, а еще позже – Волга… По имени реки отец назвал его Атилла»[1].

О желании драматурга придать своему герою национальные черты свидетельствует и дневниковая запись К. И. Чуковского от 9 ноября 1924 года, в которой он передал разговор с Замятиным об Атилле: «–Вы с «параллелями»? – Обязательно. Ведь вы знаете, кто такие гунны были? Это были наши – головотяпы, гужееды, российские. Да, да, я уверен в этом. Да и Атилла был русский. Атилла одно из названий Волги»[2].

Теория о славянском происхождении гуннов действительно существовала в русской исторической литературе XIX века. Впервые она была предложена Ю. И. Венелиным и впослед-

[1] *Замятин Е. И.* Мы: Романы. Повести. Рассказы. Сказки / сост. И. О. Шайтанов. М., 1989. С. 509.

[2] См.: *Гольдт Р.* Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Vol. II № 2. С. 336.

ствии поддержана Д. И. Иловайским. Истоки этой теории, вероятно, следует искать в желании некоторых ученых создать особую историю русского народа, приписав ему ряд исторических свершений, не имеющих документального подтверждения. «Одним из средств для того было возведение собственно славянской истории к глубокой древности, откуда отбирались исключительно нужные, комплиментарные для национального самосознания факты»[1],– отмечал К. Новиков.

Хотя среди историков эта теория была встречена серьезными возражениями, она получила довольно широкое распространение. Приверженцами ее были А. Ф. Гильфердинг, И. С. Аксаков, А. С. Хомяков, И. Е. Забелин и другие известные и авторитетные исследователи.

Не случайно, в подзаголовок своего романа об Аттиле «Бич Божий» писатель XIX века И. К. Кондратьев вынес: «Исторический роман в трех частях из жизни древних славян»[2].

Вопрос об историческом родстве славян и гуннов до сих пор остается открытым. Безусловно, Замятин знал доводы и обоснования каждой из сторон. Однако, при создании пьесы, в качестве концептуальной основы он выбирает теорию о славянском происхождении гуннов. Вероятно, в данном вопросе писателя интересовала не абсолютная историческая достоверность, а художественное воплощение собственных историософских взглядов и понимание истоков и особенностей русского национального характера. Думается, точка зрения Замятина отчасти совпадала со словами, наполненными чувством национальной гордости и высочайшего достоинства, которыми Кондратьев завершил свой роман «Бич Божий»: «Почему, например, римляне не ведут свое летоисчисление с Августа, первого их верховного владыки, а ведут его с Ромула.

Неужели у славян не было и не могло быть своего Ромула, ни истинного, ни баснословного?

По нашему мнению, был.

---

[1] *Новиков К.* О творчестве Ивана Кондратьева // *Кондратьев И. К.* Бич Божий. М., 1994. С. 247.

[2] *Кондратьев И. К.* Бич Божий. М., 1994. С. 143.

И был именно истинный Ромул, а не баснословный.

И этот Ромул славянский не кто иной, как Аттила.

Но не тот Аттила, которого западные, враждебные славянству историки провозгласили варваром, монголом, дикарем, а тот гениальный и славянский Аттила, который стремился к объединению своего народа, который первый положил основание Славянской общине и перед которым впервые, как перед царем славянским, дрогнула вся западная Европа, увидя в нем грозное проявление грозной славянской силы, и, трепеща, назвала его бичом Божиим»[1].

Замятин не только частично отожествляет славян и гуннов, но и включает в этот понятийный ряд скифов. Поэтому Атилла у него становится не только предводителем гуннов, но и владыкой Великой Скифии (именно так он заявлен в списке действующих лиц), хотя в исторической литературе гунны, скифы и славяне выделяются как самостоятельные народы. «Славянские племена должны были платить дань гуннам»[2], – пишет в «Истории России с древнейших времен» С. Соловьев.

Желание Замятина придать произведению национальный колорит прослеживается и в именах действующих лиц. Так, дулебы – это название одного из славянских племен, а ятвяги – народность, заселявшая территорию, соседнюю со славянами. В пьесе Дулеб и Ятвяг становятся именами собственными. Дулеб – жалобщик, ищущий защиты у вождя, а Ятвяг – один из ближних кметей Атиллы. Интересно, что этот персонаж (Ятвяг) сконцентрирует в себе черты целого народа, обозначенные в исторической литературе. «… Народ этот является в истории диким, разбойническим и очень долго сохраняет язычество… У белорусов в Подляшье существует поговорка: «смотрит ятвягом» в значении: смотрит разбойником»[3],– отмечал Соловьев. Ятвяг в пьесе тоже проявляет жестокий и разбойничий характер. Вернувшись второй раз за данью, непослушных его приказу он

[1] *Кондратьев И. К.* Бич Божий. М., 1994. С. 217.

[2] *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Соч. в 18 кн. Кн. I. М., 1994. С. 122.

[3] Там же. С. 120.

повелит «в кнутья, коих до смерти, коих до крови»[1]. Обращает на себя внимание и явное восхождение этой сцены к историческому повествованию о князе Игоре, решившему вторично получить дань с древлян. В пьесе автор несколько меняет концовку известного исторического события. Если князь Игорь вместе со своею дружиной был убит в 945 году восставшими древлянами, то Ятвяг, несмотря на сопротивление дулебов, сумел привести Атилле 500 возов дани. Узнав о бесчестном поступке приближенного, вождь приказывает Ятвягу убить себя.

Указание на славянские корни гуннов-скифов звучит и в словах Атиллы:

> Ведь нас они зовут скловены, славы–
> по-римски, а по-нашему – рабы[2].

Подобных ассоциаций в пьесе будет достаточно много. Продвижение войск Атиллы передается как топот с Востока; в приказе глашатаю говорится, что он должен трубить так сильно, чтоб его клич был слышен «от Вистулы до самой Волги»[3]. В связи с наличием в пьесе указаний на славянское происхождение скифов-гуннов, у зрителя создается устойчивое впечатление о развертывающейся на сцене борьбе Востока и Запада как об эпизоде отечественной истории.

Связь «Атиллы» со славянской историей и мифологией прослеживается не только на сюжетном уровне, но и на уровне создания характеров героев. Для более точного определения сущности персонажей Замятин использует прием постоянных образных сравнений. Концептуальным сравнением главного действующего лица является сравнение Атиллы с волком. Интересно, что миф о людях-волках имеет славянское происхождение. Еще Геродот в «Истории» писал о неврах – народе, который обитал к северу от скифов и занимал территорию, соответствующую современной Белоруссии. По мнению ученых, невры, несомненно, были связаны со славянами. Передавая поверья

[1] *Кондратьев И. К.* Бич Божий. М., 1994. С. 143.
[2] *Замятин Е. И.* Атилла // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 208.
[3] Там же. С. 211.

невров, Геродот писал о том, что «ежегодно каждый невр становится на несколько дней волком, а потом опять принимает свой прежний вид»[1]. Часть ученых склонна видеть отражение именно этого мифа в «Слове о полку Игореве», где рассказывается, как князь Всеслав «сам въ ночь влъкомъ рыскаше».

Таким образом, довольно известный миф восточных славян о людях-волках трансформировался в тексте пьесы в интегральный образ человека-волка. В связи с этим в художественном стиле пьесы обнаруживаются мифологические черты, связанные с особенностями национального мировосприятия. Именно о таком проявлении национального в художественном творчестве писал А. С. Пушкин: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»[2].

При анализе «Атиллы» на языковом уровне обращает на себя внимание истинно национальный склад речи: певучесть, меткость обозначений, естественность диалога. В драме наблюдается большое количество пословиц, поговорок, сравнительных оборотов, фразеологизмов, свойственных русской речи и образно выражающих национальное мировоззрение: «лежит вверх брюхом», «побелел как баба», «рогами землю роет», «курячьи мозги», «были бы ножи, а бараны найдутся», «явился в посольской шкуре», «бешеный зверь», «ель не сосна, шумит неспроста» и т. д. Подобная экспрессивно-эмоциональная окраска текста присутствует только в сценах, происходящих во дворце, в палатах Атиллы и его военном лагере, т. е. в ситуациях, где ведущую роль играют скифы. Речь римлян свободна от имитации народной речи, менее образна и однородна. Авторская имитация фольклорной интонации проявляется в диалектных и просторечных элементах, в введении в пьесу большого количества междометных образований (эй, ну, эх), звукоподражаний (гу-у-у, и-их).

---

[1] См.: *Латышев В. В.* Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. Т. I. Вып.1. СПб., 1890. С. 36.

[2] *Пушкин А. С.* О народности в литературе // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. VII. М., 1964. С. 39–40.

Хотя нигде в тексте Замятин открыто не указывает на русское происхождение своего героя, однако многочисленные словесные ассоциации, употребление русских пословиц и поговорок, сказочность и былинность сюжета, старославянизмы, ритм пьесы, сюжетные ассоциации с известными событиями древнерусской истории, способы создания характеров героев, оригинальная трактовка имени Атилла, авторские высказывания о пьесе – все это позволяет говорить о намеренном внесении в пьесу национальных черт и особенностей.

Таким образом, становится понятным, что писатель изначально ставил перед собой цель изобразить Атиллу как национального, прогрессивного деятеля, сыгравшего важную роль в развитии цивилизации. Свою задачу – показать вождя, титана, способного переломить ход истории, Замятин решает на историческом материале, изображая события, связанные с падением Великой Римской империи под натиском варваров. Автор обратился к одному из самых трагических моментов истории – к разрушению цивилизации, которая, обладая огромными культурными и материальными ценностями, утратила духовность и не смогла противостоять лавине дикарей. Проблема национального осмысляется писателем как проблема нравственная. Она лишена националистического налета. Замятин защищает и славит русское, прежде всего, в силу его высокой духовности и служению всеобщему благу.

# ГЛАВА 3
# СИНТЕЗ ИСКУССТВ: ПРОЗА Е. И. ЗАМЯТИНА И Ю. П. АННЕНКОВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

***Э. Н. Дзайкос***

Начало XX века в России характеризуется множеством различных модернистских течений в искусстве: символизм, ку-

бизм, футуризм, абстракционизм, экспрессионизм и т. д. Эти направления не могли не оказывать влияния на творческие эксперименты деятелей искусства того времени. Художник, прозаик, критик, теоретик искусства Ю. П. Анненков (1889–1974) в своих произведениях плодотворно соединяет черты разных направлений авангардного искусства, что составляет своеобразие его художнической манеры. И в этом смысле его творчество прямо наследует традиции серебряного века.

В последнее пятнадцатилетие литературное творчество Ю. П. Анненкова активно возвращается на родину. В России первое издание романа Ю. П. Анненкова «Повесть о пустяках» вышло в 2001 году, в 2004 – в переводе с французского появилась его книга мемуаров «Одевая кинозвезд». До этого же времени отечественному литературоведению Ю. П. Анненков был знаком лишь в качестве автора знаменитой книги воспоминаний «Дневник моих встреч. Цикл трагедий». И сразу стало очевидно, что литературные произведения Анненкова позволяют расширить представления об эпохе первой трети XX века и по-новому посмотреть на степень и глубину творческих контактов писателя с культурными тенденциями того времени.

В этой связи особого внимания заслуживает наличие обоюдно стимулирующих творческих взаимоотношений Анненкова и писателя Е. И. Замятина, который положил в основу своей теории синтетизма творческие эксперименты Анненкова. Так, по наблюдениям польского исследователя А. Гилднер и российского ученого Н. Ю. Желтовой, главные составляющие этой теории строятся как раз на анализе художественной практики художника Ю. П. Анненкова. По оценке А. Гилднер, это свидетельствует о том, что «Замятин был сторонником так называемой корреспонденции и взаимопроникновения разных видов искусства»[1].

Н. Ю. Желтова отмечает, что «художник Анненков в искусстве портрета был необыкновенно близок Замятину. Именно

[1] *Гилднер А.* Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке / ред.-сост. В. В. Перхин. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2002. С. 36.

в его «синтетичных» портретах-шедеврах писатель увидел принцип развития этого жанра в литературе»[1].

Итак, Замятин считал Анненкова одним из зачинателей нового направления в искусстве. Творчество художника с внутренним динамизмом композиции и смелостью в совмещении разнородных элементов как раз и пролагает, согласно Е. И. Замятину, новый путь в искусстве, соответствующий духу времени – «синтетизм». О портретах Анненкова Замятин писал: «В них минимум линий, только десятки линий – их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты – экстракты из лиц, из людей, и каждый из них – биография человека, эпохи» [2].

В свою очередь, по признанию самого Анненкова, Замятин был для него «самым большим другом» и наставником в литературе. В своем дневнике он записал: «Я всегда чувствовал как художник родство с творчеством Замятина»[3]. Многообразие тех сфер искусства, в которых он пытался применить свои силы, перекликается с кругом интересов Е. И. Замятина.

Всероссийскую славу Ю. П. Анненкову принесли иллюстрации к поэме «Двенадцать» А. Блока, которые стали этапным событием в истории графики. Он был мастером станковой живописи, автором пейзажей и натюрмортов, занимался книжной иллюстрацией, сотрудничал в «Сатириконе» и других журналах, преподавал в Академии художеств, создавал эскизы театральных костюмов и декораций к спектаклям, выступал как художественный критик. Ю. П. Анненков много и плодотворно работал в графике, прежде всего в жанре портрета.

В 1918 году художник оформлял Москву и Петроград к революционным праздникам, в 1920-м совместно с М. Добужин-

---

[1] *Желтова Н. Ю.* Портрето-образы в критике Е. И. Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2002. С. 28**.**

[2] *Замятин Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. М.: Наследие, 1999. С. 82.

[3] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 269.

ским и В. Щуко осуществил постановки мистерий «Гимн освобожденного труда» и «Взятие Зимнего дворца» в Петрограде. Анненков получил известность в области театрального искусства как крупный мастер сценографии и оригинальный режиссер. Он является первым постановщиком и интерпретатором драматургии Набокова. Во французском кино он ввел новую номенклатурную единицу – художник по костюмам.

В 1919 году Анненков выпустил книгу стихов «¼ девятого» в собственном оформлении. Под псевдонимом «Борис Темирязев» он печатался в парижском журнале «Современные записки», а в 1934 году выпустил роман «Повесть о пустяках». Важной работой стал двухтомник воспоминаний «Дневник моих встреч. Цикл трагедий», который вышел в Нью-Йорке в 1966 году. Но, прежде всего Ю. Анненков был графиком, потому что только линия давала ему возможность передать на бумаге движение, ту «динамичность эпохи», о которой писал Е. Замятин: «В нем (Анненкове. – Э. Д.) есть это ощущение необычайной стремительности…»[1].

Уникальность творческого взаимодействия Е. И. Замятина и Ю. П. Анненкова заключается в том, что оба они как испытывали влияние друг друга, так и оказывали влияние друг на друга (Замятин как писатель – на художника и писателя Анненкова, Анненков как художник – на писателя Замятина). Причем происходило это как на внутривидовом (внутрилитературном) уровне, так и на межвидовом (живопись воздействовала на литературу, и наоборот). Это в известной степени закономерно, поскольку сам художественный процесс имеет синтетическую, диффузную природу и трудно «встретить в чистом виде один тип влияния» (Ю. Б. Борев).

Ю. Б. Борев приводит известные примеры межвидовых влияний: А. Блок и М. Врубель, Н. Ге и Л. Толстой, И. Левитан и А. Чехов. Однако ни Врубель, ни Ге, ни Левитан не оставили никакого следа в литературно-художественном творчестве, в отличие от Анненкова[2]. В этом заключается феномен его худож-

[1] *Замятин Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. М.: Наследие, 1999. С. 30.

[2] *Борев Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2003. С. 73.

нической индивидуальности, катализатором развития которой послужило творчество Е. И. Замятина.

Рассказ «Ловец человеков» и роман «Бич Божий» Е. И. Замятина созданы в эстетике «словесного кубизма» (Анненков) и представляют собой своеобразный синтез творческих впечатлений от знакомства с работами художника Ю. П. Анненкова и актуальных тенденций в искусстве и литературе первой трети XX века. Для Анненкова, как и для Замятина, «кубические» приемы становятся оригинальным способом акцентирования в произведениях живописи и литературы множества уникальных «говорящих» деталей, из которых составляется целостность эстетического впечатления.

Ю. П. Анненков в своих произведениях плодотворно соединял черты разных направлений авангардного искусства, что составляло своеобразие его художнической манеры. Особенно яркое выражение в его творчестве нашли приемы кубизма. Представляется, что именно через работы Ю. П. Анненкова Е. И. Замятин воспринял некоторые элементы нового направления и использовал их в своих произведениях. Именно «словесный кубизм» в рассказе «Ловец человеков» (Ю. Анненков) стал своеобразным индикатором взаимодействия двух индивидуальностей.

Образ Лондона является самым ярким примером использования приемов кубизма Замятиным. Писатель, как и кубисты, не просто сводил видимый мир к геометрическим формам, а находил в этом новые ресурсы художественного языка. Замятин в своем рассказе применял плакатный прием из сферы живописного искусства, адаптируя его к словесному полотну.

Цветовое решение рассказа созвучно монохромности в аналитическом кубизме, когда художники использовали палитру оттенков только одного цвета: «розово-молочный Лондон»; «молочно-розовые огни»; «нежно-розовые комбинации»; «малиновый зонтик», «мрамор миссис Лори чуть розовел сквозь белое». Розовый цвет доминирует на протяжении всего рассказа, но Замятин постоянно «играет» им, трансформирует его монохромность во множество оттенков в зависимости от динамики сюжета.

Для кубистов были также характерны размышления над формой, которая позволила бы оптимально выразить содержание. Такие сравнения, как «челюсти и губы мистера Краггса мысом выдвинуты вперед», «громадные крабовые клешни» определяют масштаб образа в художественном пространстве. «Лезвия глаз» Краггса отражают внутренний мир героя, материализуют ограниченность духовной сферы или даже ее полное отсутствие. Здесь происходит сужение внутреннего пространства образа, что аналогично экспериментам кубистов с объемом: одновременному пространственному изображению во всех плоскостях.

Важным приемом в живописи Анненкова, имеющим большое художественное значение, является «гранение»: наложение на объем блестящих граней, что составляет отличительную черту кубизма. Широко использует гранение и Замятин: блеск в «Ловце человеков» носит предупреждающий характер: «сверкали лезвия» глаз Краггса в предвкушении добычи, миссис Лори перед ключевым событием в ее жизни – «вся в металлическом сиянии».

Для раннего кубизма характерно стремление к выражению предметности и изменчивости мира. В рассказе «Ловец человеков» Замятин пытался выразить влюбленность как одно из центральных понятий духовной жизни человека через цвет, метафору, сравнение, сюжет. «Женщины раскрывались, как раковины» – в этом суть влюбленности по Замятину: полная открытость и беззащитность перед беспощадными стрелами холодного блеска окружающего мира.

Проблематика произведений кубистов отвечает и задачам, которые решал Анненков на сцене: в театральных декорациях, в их цветовом оформлении. Они родственны и творчеству Е. И. Замятина: разложение формы на составляющие элементы, использование чистых цветов, декоративная плоскость, проблема передачи движения и объемов.

Подобно Анненкову Замятину также были интересны его герои, которые далеки от правильности и идеальности. Их шероховатости характеров он не только не сглаживал, а, наоборот,

акцентировал внимание на них, добиваясь точной художественной выразительности своих образов. В контексте эстетики кубизма Е. И. Замятин экспериментировал и с характерной для него художественной деталью. В этом заключается очевидное родство творческих манер Замятина и Анненкова.

Рассказ Е. И. Замятина «Ловец человеков» – это своеобразный синтез того, что видел писатель во время своей командировки в Англию и современных ему тенденций в искусстве и литературе, того арсенала художнического мастерства, которым он блестяще владел. Но художник и писатель не пошли по пути чистого кубизма, они взяли из него то, что было необходимо для решения конкретной художественной задачи.

Новаторство Ю. П. Анненкова в области сценографии стимулировало Е. Замятина к оформлению звуковых и цветовых «декораций» романа «Бич Божий», что послужило средством создания «выпуклой» выразительности художественных партий произведения, их дополнительной смысловой нагруженности при точной языковой лаконичности романа. Образ Басса в романе «Бич Божий» представляет собой концентрацию художественных деталей, напрямую ассоциирующихся с личностью Анненкова, и является зашифрованным, трансформированным в художественном времени и пространстве романа представлением Е. И. Замятина о Ю. П. Анненкове.

Ю. Анненков сделал новаторский шаг в освоении объемной декорации на балетной сцене, использовав в ее оформлении объемные кубы, полусферу и треугольники. Именно его постановка пьесы «Первый винокур» (1919) по Л. Н. Толстому явилась одним из первых опытов «циркизации» театра, направленной на создание у зрителя особо-яркого и цельного впечатления. В своем романе Замятин акцентирует следующие эпитеты: «город Радогост треугольный», «четырехугольный глаз» (окно, в которое смотрит Атилла и познает мир), «четырехугольный лоб» будущего вождя гуннов сразу говорит о своеобразии характера еще совсем маленького Атиллы, «круглые, как медведи, горы». Такие эпитеты придают масштабность повествованию,

и в то же время создают своеобразный смысловой объем деталей, актуализируя их внутреннюю семантику.

Образ Басса в романе «Бич Божий» – наиболее близкая точка соприкосновения Е. И. Замятина и Ю. П. Анненкова. Басс, как никто другой в романе, чрезвычайно реалистичен: это по-своему внутренне сильно страдающий, тонко видящий окружающее одинокий трагик. Морщины на его лице смягчают отрицательное и отталкивающее в этом образе, дополняют недосказанное. В облике и характере Басса присутствует много деталей, напрямую ассоциирующихся с личностью Ю. П. Аннен-кова: доминирующий зеленый цвет, самоирония и эксцентричность, заявленные художником в «Автопортрете», лейтмотивное акцентирование в романе «жирной» зеленой мухи, напоминающей толстого, глумливого зеленого черта, сеть линейных морщин во внешности, внутреннее «арлекинство». Басс – это образное представление Е. Замятина о Ю. Анненкове, ярко реализованное в поэтике «Бича Божьего».

Творчеству Е. И. Замятина и Ю. П. Анненкова присуще органичное соединение разных видов искусств (литературы, живописи, театра, кинематографа) в одно целое, способствующее созданию качественно новых художественных явлений. «Синтетичные» портреты М. Горького и А. Блока демонстрируют безграничные ресурсы межвидовой диффузии в искусстве. Возможности кинематографа Замятиным и Анненковым были использованы в качестве экспериментальной лаборатории для рождения новых направлений творческой деятельности, новых художественных приемов и принципов.

В юности художник Ю. П. Анненков писал стихи для себя. А в 1917 году он издал книгу стихов «1/4 девятого» в собственном оформлении. В 1921 году появляется его рассказ «Два короля республики» в журнале «Красный милиционер» под псевдонимом Борис Темирязев. Литература становится неотъемлемой частью всего его творчества и точкой соприкосновения с творчеством Е. И. Замятина. Уже в 1922 году выйдет в свет его программная статья «О синтетизме», посвященная изобразительному творчеству Ю. П. Анненкова и впервые опубликован-

ная в книге «Юрий Анненков. Портреты. Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова»[1]. Лишь в письме к Ирине Ефимовне Куниной-Александер от 12 декабря 1936 года Замятин догадается, что «Темирязев – конечно, Анненков. С этим связана целая забавная история»[2]. Получается, что синтетизм еще до появления литературного творчества Анненкова был главной точкой соприкосновения писателя и художника.

История, о которой писал Е. И. Замятин, касалась романа Б. Темирязева «Повесть о пустяках», вышедшего в 1934 году в Берлине. «Выход в свет русского текста <романа> <…> стал настоящей сенсацией. Имя автора <…> было совершенно неизвестным, но все критики усмотрели в книге настоящий шедевр. Однако никто <…> не мог узнать автора. По тону произведения можно было догадаться, что автор только что эмигрировал из СССР и желает сохранить анонимность. Получив в конце 1932 года в Париже рукопись романа, <…> Осоргин решил, что она принадлежит Евгению Замятину, бесспорному мастеру русской прозы, который недавно покинул Советский Союз. Высоко оценив текст, <…> Осоргин написал по адресу, указанному на рукописи <в провинцию>, что он готов опубликовать книгу в издательстве «Петрополис», но с условием, что автор представится ему. Каково же было удивление Осоргина, когда он узнал, что книга написана тем, кого он хорошо знал, – Юрием Анненковым, талантливым портретистом, декоратором театра и кино»[3]. «Ну, как-то, знаете… Чтоб одному человеку столько дано талантов…»[4]. Как тут не вспомнить о многогранном таланте Евгения Замятина – кораблестроитель, педагог, публицист, сценарист, переводчик и просто «мастер русской прозы».

---

[1] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 269.

[2] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 330–331.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 330–330.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 325.

1922 год – это время наибольшего признания Анненкова на родине. Художник участвовал в выставке «Мир искусства», о которой писал Н. Н. Пунин – «новый комиссар по делам бывшей академии художеств» в статье, которая так и называлась «Выставка Мир Искусства»[1]. Приведем несколько строк из этой статьи: «В участии Анненкова ничего, собственно говоря, неожиданного нет. За ним почему-то утвердилась слава новатора, даже футуриста, а между тем художник он всякий или никакой, как угодно; ведь, правда же, он гораздо больше литератор, чем художник; еще и «живой» человек»[2]. Исследователь А. А. Данилевский предполагает, что роман «Повесть о пустяках» есть ответ Пунину – «ответ именно литератора и живого человека, не забывающего обиды». Современник Ю. Анненкова, С. Юткевич, будущий известный кинорежиссер, так заступился в статье-отпо-веди за своего друга: «Живой человек», обладающий легким, веселым мастерством…, буйный еретик, а не сухой догматик высиженных теорий, особенно нужен сейчас…»[3].

Важно отметить, что Анненков в своем «Дневнике…» цитирует следующие замятинские строки: «Мир жив только еретиками. <…> Наш символ веры – ересь…»[4]. Вероятно, Анненков, цитируя статьи Е. И. Замятина в «Дневнике моих встреч», был не просто с ними знаком. Ему было близко «еретичество» Замятина. Да и сам он был еретиком, когда впервые утверждал экспрессионизм в сценографии, когда впервые ввел в театре динамические декорации. В 1920 году Анненков оформляет пьесу Г. Кайзера «Газ». На сцене он создает условную конструкцию из маховиков, кранов, колес, приводных ремней, плоских вышек, натянутых проводов, геометрических плоскостей. Все это двигалось по ходу действия, конструкция даже частично изменя-

---

[1] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 425.

[2] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 426.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 427.

[4] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 253.

лась по форме и цвету[1]. Такие динамические декорации были настоящим прорывом в оформлении театра, то самое преодоление пространственных и временных ограничений в литературе у Замятина и постижение непостижимой бесконечности. Добавим, что Анненков предвосхитил современный дизайн роботов в костюмах к этому спектаклю.

Замятинская публицистика стала плодородной почвой для литературного творчества Ю. Анненкова. Спустя 15 лет, Анненков в своем романе словами Замятина «на защиту человека и человечности» призовет «русскую интеллигенцию… наше обращение к тем, кто видит далекое завтра – и во имя завтра, во имя человека – судит сегодня»[2]. Но сквозь какие стекла Анненков увидит наше завтра и будет судить сегодня? Не сквозь ли замятинский микроскоп? Если для Замятина «война империалистическая и война гражданская – обратили человека в материал для войны, в нумер, цифру», то для Анненкова в «пустяк»[3].

«Повесть о пустяках» – блистательный писательский опыт Ю. П. Анненкова. Место и время действия – Петербург рубежа 1910–1920-х годов; главные персонажи – представители художественной и научной интеллигенции. «Миллионы убийств – японская война, 1905-й год, мировая война 1914-го года – миллионы убийств, узаконенных и освещенных и рядом – неполный десяток трупов (царская семья): пустяки, пустяки…она (Россия) прочитала газеты, посудачила и перешла к очередным делам»[4]. По оценке писателя, далеко не вся интеллигенция «судила сегодня» и «видела завтра».

По оценке Н. Ю. Желтовой, название у Замятина имеет тенденцию «прорастать» через все произведение[5]. Например, название рассказа «Сподручница грешных», «Ела», «Кряжи».

---

[1] *Леонидов В.* Неизвестный Анненков // Культура. 2005. № 16. С. 5.

[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2003. С. 115.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2003. С. 114.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 125.

[5] *Желтова Н. Ю.* Проза Е. И. Замятина: пути художественного воплощения русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. С. 79.

Название имеет многослойную и многофункциональную природу, является неотъемлемым звеном в структуре произведения. Анненков в своем романе использует тот же литературный прием. С помощью игры с читателем он сужает значимость и актуальность содержания произведения не только для своих современников. И сегодняшний читатель увидит за столь непритягательным названием легкое чтение. Особенно ироничный стиль писателя располагает к занимательному чтению.

Если взять за основу второе значение слова «повесть», обозначенное в Толковом словаре С. И. Ожегова: «То же, что повествование (устар.)», – то, вероятно, вопрос о жанровой принадлежности романа отпадает[1]. Ведь в древнерусской литературе термин «повесть» имел более широкий смысл, обозначая вообще повествование, например, «Повесть временных лет»[2]. Все, что в романе посвящено детству Коленьки Хохлова, няне, былому обилию, исконно русскому укладу – высвечивается совсем другими, более яркими красками. За этим стоит некая тоска по нашему вчера, откуда все корни. А вот пустячность жизни, ее сегодня, носит знамя жестокости, смерти, крови, антисемитизма и равнодушия. Учитывая второе значение термина «повесть», название превращается в своеобразный оксюморон – «Повесть о пустяках» как «Повествование ни о чем». В Словаре В. И. Даля, пустяк трактуется как «пустыя слова; дела; вздор, ничтожность, нестоящее вниманья; ложь, враки»[3].

Таким названием автор отразил настроение в России 1910–1920-х годов – равнодушие, неосознанность происходящего[4]. Для того чтобы людям осознать, что идет война, нужно обязательно увидеть раненого. Только тогда герои понимают, что война не просто началась, она в самом разгаре и русские несут

---

[1] *Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 528.

[2] *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1966. С. 346.

[3] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. М.: Рус. яз. – Медиа, 2003. С. 542.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 69.

огромные потери. В романе развивается следующая мысль: столько событий, столько бед и катаклизмов произошло в России за столь короткий период истории, что население в силу своих возможностей, своего инстинкта самосохранение не верило, что еще и Первая мировая война способна потрясти их веками сложившийся уклад жизни[1]. Родители Коленьки Хохлова, потомственные дворяне, не выдержали этих ударов и ломки жизненного строя, хотя изначально они тоже не верили в то, что война началась. Человеческая психика, как и человеческое терпение, имеют свои пределы.

Творческий диалог продолжается на страницах романа, когда Анненков отвечает на призыв Замятина в статье «Завтра»: «Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни, катится новая волна еврейских погромов. Нельзя больше молчать. Время крикнуть: человек человеку – брат!»[2]. Соотнеся целую подглаву романа с этими замятинскими строками, становится понятным такое подробное и тщательное описание издевательств над евреями. Конечно, нельзя не принять во внимание тот факт, что сами исторические события давали почву для написания таких страниц. Важно отметить то, что писатели «еретически» писали о самом больном, злободневном. Именно эти страницы романа выпирают своей «непустяковостью». Учитывая время, когда была написана статья Замятина – 1919 год и 1934 год, когда был создан роман «Повесть о пустяках», то становится очевидным, что цитата реализуется в целую подглавку.

Примечательно, что в главе, посвященной пишущей машинке будущего, Анненков дословно приводит фразу из «Дневника моих встреч», где он спорит с Замятиным о формуле искусства, о всемогуществе техники[3]. Уже тогда в этом споре у Анненкова появился замысел его будущего, к сожалению, неоконченного рассказа «Гибель богов», и реализованного в ро-

---

[1] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 66–69.

[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2003. С. 115.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 95.

мане «Повесть о пустяках». «И вот когда природа, нас окружающая, превратится, наконец, в формулу, в клавиатуру, человек займется перемещением собственного мозжечка, комбинированием мозговых извилин…»[1]. Вероятно, его роман является ответом Замятину в этом споре, признающий правоту последнего. Е. И. Замятин уже ответил письмом Ю. П. Анненкову, в котором был конспект его будущего романа «Мы».

И в рассказе «Гибель богов», и в романе «Повесть о пустяках» главный герой то ли наяву, то ли во сне находится соответственно в гостях у инженера Шимановского или Бобровского. Инженер является большим любителем искусства, но самое ценное – это его творение – модель самопишущей машинки. По своему описанию сегодня она удивительно напоминает современный персональный компьютер (ноутбук) с его Интернет-возможностями. В 1930-х годах Анненков сумел заглянуть в сегодняшний день, находящийся во власти всемирной паутины. В этой связи сам Е. И. Замятин в своих заметках о творчестве писал: «Настоящий художник и писатель – всегда на один шаг впереди своего времени и своего общества; поэтому положение настоящего писателя при всех обстоятельствах одно и то же: положение еретика»[2].

Но как герой реагирует на это чудо из будущего: «Отчаянные попытки ухватиться за тень Рафаэля были бесполезны. От Леонардо остался недостроенный аэроплан. Так показалось в тот вечер Коленьке Хохлову. На стенах он с ужасом увидел скорченные мумии: А, Б, В, Г, собственную свою мумию и всех. Пахло тлением»[3]. Так смысл названия рассказа «Гибель богов» становится прозрачным. Анненков предвидел не только огромный шаг вперед посредством технического прогресса, но и кризис в искусстве. Кстати, рассказ посвящен Замятину, Белому, Маяковскому, Пикассо, Эйнштейну, Мейерхольду, Чаплину

---

[1] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 264.

[2] *Замятин Е. И.* Я боюсь. Литературная критика. М.: Наследие, 1999. С. 253.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 98.

и многим другим, но нацелен «против искусства вообще»[1]. Рассказ появился в журнале «Жизнь искусства» в 1922 году, что подтверждает наше предположение о том, что Анненков в своих литературных изысканиях идет вслед за своим учителем Замятиным.

Таким образом, Анненков признает правоту Замятина в том, что «машинобожие – это только стенка, которую человек строит из трусости, чтобы отгородится ею от бесконечности. <…> А дальше, Анненков, дальше, за своим бесконечным техническим прогрессом? Ну, восхитительная твоя уборная; ну, еще более восхитительная, с музыкой, …а дальше? А дальше – все из восхитительнейших уборных побегут под неорганизованные и нецелесообразные кусты»[2]. «Целесообразность», «безукоризненно логические формы» – это вызывало тогда в Анненкове «ощущение прекрасного». Для Замятина в «человеке есть два драгоценных начала: мозг и секс. От первого – вся наука, от второго – все искусство. <…> И человек, который хорошо изображает любовь и учит любви тех, кто это плохо знает, – полезный человек»[3]. К счастью, Анненков до конца своих дней писал, по словам Замятина, «нецелесообразные картины». И в романе «Повесть о пустяках» Анненков приоткрыл дверь в бесконечность поиска любви своего главного героя Коленьки Хохлова (во многом автобиографичного), отразив ненужность технического прогресса, когда на карту поставлена человеческая жизнь, будущее истории и многие другие «пустяки», такие нецелесообразные и не поддающиеся ни одному закону логики.

Но творческие параллели лежат в самой глубине художественного полотна. Самоубийство родителей Коленьки Хохлова («Последними словами Ивана Павловича (еле слышными) были: – Видишь, я говорил тебе, что это совсем не страшно»[4]) напо-

---

[1] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 414.

[2] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 266.

[3] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. С. 265–266.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 153.

минает конец из петербургского рассказа Е. И. Замятина «Пещера»: «Она (Маша. – Э. Д.) сбросила одеяло, села на постели румяная, быстрая, бессмертная… схватила флакончик, засмеялась»[1]. Общим является тот факт, что Маша, Татьяна Петровна, Мартин Мартиныч не боялись смерти. Для них, загнанных в угол – умереть в объятьях «чугунного бога» – выход в бесконечность. Невозможность изменить себе ради того, чтобы выжить – характерная черта этих героев: «Я не о поленьях, поленья – что! – ты же понимаешь?»[2]. Гнущийся внутренний стержень героев не позволяет им жить дальше.

Современник Ю. П. Анненкова, П. И. Мишеев, своеобразно интерпретировал его автошарж «Зима 1919-1920 гг. Петербург»: «Автопортрет… Анненкова… на рисунке, где он изобразил себя сидящим на «буржуйке» в валенках, варежках, шубе и с дымовой трубой во рту. <…> Да, мы тогда померзли… Прихотливо и остро, где надо, вьется линия на этом рисунке, подчеркивая все, что хотел сказать художник»[3]. Добавим, что в руках у изображенного Анненкова на рисунке палитра и кисть. Такая деталь (как и у Замятина) говорит о многом: замерзали, голодали, но продолжали творить, рисовать, писать, переводить. «Чугунный бог», «буржуйка», печурка, изразцовая печь – какое только название не давали этому своеобразному символу жизни в выживающей России зимой 1919–1920-х годов.

В рассказе «Пещера» – великое огненное чудо является интегральным образом. С одной стороны, «чугунный бог» пожирает дрова, а с другой стороны «Бог» – это Обертышев: «пришел человек из другой пещеры – и Бог знает, вдруг кинется, схватит»[4]. «Жадный пещерный бог: чугунная печка» также жаден, как и Обертышев. У Анненкова тоже есть подобный герой – доктор Френкель, сопоставимый с замятинским Обертышевым. И прежде чем появиться ему на страницах романа, Ю. Анненков пишет: «С наступлением природного тепла, весной и летом, лю-

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 549.

[2] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 547.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 449.

[4] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 543.

ди раскручивали на себе лохмотья, потягивались и расцветали, как земля, как растенья, как березовые рощи»[1]. Только вот в доме доктора «печи топились березовыми дровами во всех девяти комнатах, не исключая людской и просторной прихожей, в которой впору было танцевать кадриль»[2]. Кстати, именно доктора потом раздели догола. Как не вспомнить параллель в «Пещере», когда Селихов рассказывает: «…на Марсовом поле навстречу мне человек в одном жилете, ей – Богу! «Что это вы?» – говорю. «Да ничего,– говорит.– Вот раздели сейчас, домой бегу на Васильевский» Потеха!»[3]. Конечно, нельзя отрицать того факта, что это приметы времени, но акцентированы они и в том, и в другом произведении не случайно. Деталь, говорящая о нравах, о настроении, передающая целую эпоху гражданской войны в Петрограде, объединяла творческие позиции Евгения Замятина и Юрия Анненкова[4].

В романе «Повесть о пустяках» есть еще один мотив, отсылающий нас к творчеству Е. Замятина: «На площадку вступает из беспредметности мальчик-с-пальчик в великановой солдатской шинели, в великановых валенках… Вы слышите? Неужели вы не слышите скрежета теорем? Цивилизация идет гигантскими шагами. От клистирной трубки до перелета на Марс…»[5]. Как в пустой шинели не узнать мальчика-с-пальчика (с долей иронии) или просто юного большевика! Почему писатель отсылает читателей к Замятину, к его рассказу «Дракон» и статье «О синтетизме». Потому что это «фантазм, сон», «синтез фантастики с бытом» в романе, потому что оба писали о Петербурге, о тумане, потому что оба стоят на одной литературной платформе и смотрят в одном направлении – синтетизма. Анненков не мог

[1] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 169.

[2] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 169.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003. С. 543.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 538.

[5] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 140.

не намекнуть на своего не только друга, но и учителя на страницах своего детища – романа «Повесть о пустяках»[1].

«Туман темнеет. Произносимые в тумане слова осыпаются у самых ног говорящего. В памяти вспыхивают, без видимой связи, лица, числа, картины, события. В своем непостижимом архиве человеческий мозг хранит их – воспоминания – в беспорядке, вперемежку, извлекая наудачу одно за другим и отбрасывая их в сторону, как листки отрывного календаря. В каждую минуту настоящего вплетается случайное видение прошлого. Так ткется жизнь»[2]. На страницах своего романа писатель отсылает читателя к творчеству Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Ч. Диккенса, И. Ильфа и Е. Петрова и многих других, вовлекая его в своеобразные интеллектуальные игры, которые являются компо-зиционным и сюжетообразующим компонентом.

В 1921 году Ю. П. Анненков в своих воспоминаниях в журнале «Жизнь искусства» напишет: «В детстве я попеременно стремился сделаться то извозчиком, то трубочистом, то эскимосом, а в результате стал художником»[3]. А. А. Данилевский это воспоминание соотнесет с образом Коленьки Хохлова и назовет его автобиографическим героем[4]. А в 1914 году Е. И. Замятин напишет короткий рассказ «Студенческий сынок»: «Когда я буду большим, папа, я буду извозчиком, …когда ты умрешь, я сам отвезу тебя на кладбище!»[5]. Как ни странно, Коленька Хохлов, изъявив желание быть кучером в детстве, уже более в зрелом возрасте, сам отвезет на ручных салазках свою любимую няню на кладбище[6]. Творческие параллели преломляются в сознании художника, и, наверное, не столь важно, где зарождаются такие сюжетные перипетии. Важно, что происходит синтез вчера, се-

---

[1] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2003. С.168.

[2] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 16.

[3] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 356.

[4] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 356.

[5] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 2003. С. 254.

[6] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 212.

годня, завтра. Вчера он был мальчиком, сегодня он выполнил свой долг перед дорогим ему человеком. Ведь Коленька отвез няню к попу, потому что «няне моей ты потребен, наверное. Служи по ней панихиду, вот тебе мой недельный паек. Детство мое, няня моя, спите с миром»[1]. А в завтра он войдет без лишнего груза на душе, в завтра он может уже смотреть смелее.

«Нанесенные на бумагу вехи оставляют читателя во власти автора, не позволяют читателю уклониться в сторону; но вместе с тем пустые, незаполненные промежутки между вехами, – оставляют свободу для частичного творчества самого читателя соучастником творческой работы, а результат личной творческой работы, а не чужой – всегда укладываются в голове ярче, резче, прочнее»[2]. Наверное, читатель, находя параллели в романе не только с творчеством Е. Замятина, дорисует и картину Петербурга 1910-1920-х годов.

Роман «Повесть о пустяках» Ю. П. Анненкова можно определить как грандиозный роман-реминисценцию, сотканный на основе творческих параллелей с теорией и прозой Е. И. Замятина. Поэтому его же словами можно объяснить жанрово-композиционную природу произведения: «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое» [3]. Кусок из «бытия» Царской России, кусок из гражданской войны, из Первой мировой войны, кусок из быта Петербурга-Петрограда-Ленинграда, кусок из жизни русских эмигрантов – все это целое, это Русь, Россия и, наверное, то без чего не представляли себе жизни Анненков и Замятин.

Осмыслить эпохальные события, прежде всего, для себя самого являлось, вероятно, главной целью написания Анненковым романа «Повесть о пустяках». Его герои представляют всю со-

---

[1] *Анненков Ю. П.* (Б. Темирязев) Повесть о пустяках. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2001. С. 212.

[2] *Замятин Е. И.* Техника художественной прозы. О ритме в прозе. Расстановка слов. О стиле. Футуризм. Чехов. Пьесы // Лит. учеба. 1988. № 6. С. 87.

[3] *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 2003. С. 169.

циальную иерархию того времени, начиная с Ленина и заканчивая дворником Донатом. В романе имеется огромное количество аллюзий на события, исторические факты, деятелей истории, литературы, культуры. Но он не претендует на жанровое определение «исторический». Анненков лишь хотел создать свой Петербург, который будет жить в сознании читателей наравне с Петербургом Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого. Этими именами, произведениями живописи, литературы, искусства и в целом приметами эпохи: названиями кафе, ресторанов, улиц, памятников – жили и дышали русские люди не только в России, но и в эмиграции.

А. А. Данилевский в диссертации «Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева»[1] упустил из внимания, на наш взгляд, существенную деталь. Вводя аллюзии в художественное полотно произведения, Ю. П. Анненков вдыхает в него жизнь. Это уже не какой-то абстрактный Петербург, а знакомый Петербург Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского. Смысл этого приема заключается не только в игре с читателем, но и в том, что за игрой и за иронией стоит нестерпимая боль и сопереживание за русское искусство, за русских людей, за то, что поломано и худо-бедно построено, а также попытка объяснить то, что случилось и почему. Представляется, что в этом романе каждый читатель найдет свое собственное объяснение происходящим в нем событиям, потому что «Повесть о пустяках» – это роман с ключом. Пустячность всей жизни, всех героев, всех событий – это щит, за которым скрывается добродушное лицо иронически подмигивающего художника.

Таким образом, роман Ю. Анненкова «Повесть о пустяках» имеет многочисленные художественные параллели с искусством серебряного века, и одним из его ярчайших представителей – творчества Е. Замятина.

[1] *Данилевский А. А.* Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова): дис. … д-ра филос. наук. Тарту, 2000.

# РАЗДЕЛ 4

## ГЛАВА 1
## РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ И «КИРПИЧИ» ФАКТОВ ИСТОРИИ»: НЕПРОЧИТАННЫЙ ЮЛИАН СЕМЕНОВ

*Л. Е. Хворова*

«… Умру я ненадолго…»
«Я писал мои книги, чтобы люди поняли: в мире нет безысходности, всегда есть выход: только надо надеяться на свои силы и во всем видеть красоту»

*Ю. Семенов*

**Мгновение 1. Пророческая миссия русского писателя: современная реальность – «виртуализирующееся» бытие? Роман «Семнадцать мгновений весны» и его экранизация.**

Едва ли удастся слукавить, погрешить против истины, если сказать: популярность «отца» – создателя персонажа легендарного Штирлица – Исаева («Семнадцать мгновений весны») Юлиана Семеновича Семенова каких-нибудь тридцать-сорок лет назад зашкаливала до немыслимых пределов. Интеллектуальная, «креативная» советская публика, пожалуй, самых спокойных и долгожданно счастливых по своей доброте и некоторой беззаботности для «простых» людей (возможно, относительно) советских десятилетий (1960 – 1970-е годы) не выпускала из рук многочисленные романы о его знаменитом герое. Романы Семенова в эти годы – это произведения «на одну ночь»; они не читались – «глотались» самыми разными поколениями, передавались из рук в руки, зачитывались «до дыр», а их экранизации пересматривались десятки раз, «в Штирлица» играли, ему подражали, рождались бесконечные анекдоты, в которых, абсолютно спонтанно, но едва ли несправедливо подспудно воспроизводились многочисленные невидимые, незримые, пота-

енные нити совершенно неповторимой самобытнейшей манеры письма талантливого русского советского словесника XX столетия. В самом деле, анекдоты воспроизводили или имитировали прежде всего оригинальную семеновскую манеру выражаться. Его повествовательная строка, наполненная, с одной стороны, многослойным глубинным художественно-философским смыслом, с другой – искристо-краткая и афористичная, таящая множество невидимых и зачастую неслышимых семантических оттенков, легко и свободно формировала анекдоты и байки, пословицы и поговорки, делавшие несказанно популярными заодно с Семеновым и создателей легендарной экранизации романа «Семнадцать мгновений весны», снятой одним из лучших советских режиссеров Т. М. Лиозновой. В одночасье стали легендами и без того популярные на тот момент не только В. Тихонов, но и О. Табаков, Л.. Броневой, Е. Евстигнеев, Л. Куравлев, В. Лановой, Ю. Визбор и практически все остальные без исключения актеры, принимающие участие в фильме. На популярность работало практически все – от содержательно-формальных приемов до потрясающей музыки и многочисленных «изюминок», придуманных уже авторами фильма. Герой Ю. Семенова как-то незаметно стал неотделим от В. Тихонова, которого в течение многих лет называли не иначе как «Штирлиц». Из «массового восприятия» читателя и зрителя Ю. Семенов с его высоко интеллектуальной прозой стал подспудно вытесняться.

В этом феномене (к счастью или, к сожалению), все закономерно и логично. XX век и особенно его вторая половина – это, прежде всего, «визуальная» эпоха, когда русская словесность все еще оставалась очень важным, но уже не единственным, скажем так, «элитарным» видом отечественного искусства, как это было ранее и особенно ощутимо в веке XIX. Более того, широко бытовала так называемая «синтетичность» искусства слова, то есть слияние в одно единое-целое различных видов искусств (словесного, визуального (театрального и кинематографического), живописного, фото и архитектурного) с помощью ряда при-

емов, как собственно литературных, так и других видов, проникающих друг в друга и прочно друг в друге адаптирующихся.

Такое явление, как мода на что-либо, все равно, на что, изучено весьма поверхостно в рамках разных видов наук. Это сложное, далеко не однозначно положительное, а нередко и в чем-то откровенно вредоносное явление. Вредоносное потому, что может достаточно легко, но отнюдь не всегда справедливо менять «плюсы» на «минусы», делать белое черным и наоборот, прятать выдающееся, а нередко и гениальное за чем-то красивым, но все же сиюминутным. Нет, это далеко не всегда именно так. Но так бывает и незаслуженно часто. Думается, что судьбу целого ряда авторов во многом подспудно «виртуализирующегося» XX столетия, постигла подобная участь. За невероятной популярностью что называется «лицом к лицу» многих авторов, таких, к примеру, как Ю. Семенов, скрыта опасность многое так и не увидеть, не заметить, не осмыслить. Объективность такого, к сожалению, трагического факта подчеркивается и стремительно – безжалостной сменой эпох в век глобального и размашистого развития научно-технического прогресса, вышедшего к началу нового века за все рамки невидимого и видимого приличия.

«Двадцатый век смял человека. Сейчас все будет решать – помимо нас – великое неизвестное, название которому – в р е м я», – произнес один из персонажей романа «Майор Вихрь». Жестоко, безжалостно, но, к сожалению, близко к правде.

По иронии судьбы, именно в год 70-летия Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне в стремительно глобализирующемся мировом пространстве до предела обострились грязно – деградирующие оттенки массового натуралистического психоза. Появились уже в реальной жизни, а не на страницах романов постмодерна, немыслимые, неожиданные и страшные термины вроде «виртуального жизненного пространства», которое, в свою очередь, стремительно и жестоко «обесовляется». Пересматривается не просто очевидные, но вроде бы и неоспоримые понятия. Так, например, все настойчивее проталкивается «перевернутость» тезиса, кто именно побе-

дил в Великой войне. Та нелепая сентенция, что Россия (о Советском Союзе зачастую речь не идет вообще) в ней явилась нападающей стороной – это не только и не столько факт «черного пиара» и «шизо – воображения». Это, прежде всего – что катастрофически страшно – расчет на «массовое отупление» (Ю. Се-менов), массовую недообразованность, «потерю памяти» – в какой-то мере это и их следствие, зомбирование населения планеты – стремительно разрастающейся категории неких особей не только без интеллекта, но уже и без движения логической мысли и мысли вообще, сформированного кнопочно – виртуальной даже не эпохой, а пронзительно – летящей, гигантской космической лавиной мчащегося времени, что, конечно, гораздо круче, чем просто «бег времени», как у А. Ахматовой. Космическая лавина не просто уничтожает границы привычных временных категорий – суток, недель, месяцев, лет (скоро счет пойдет на десятилетия), демонстрируя для отдельного человека так сказать иллюзию сжатия психологического времени, но и полное уничтожение таких «человекообразующих» понятий, как личность, совесть, стыд, притупляет естественные и неизбежные основы человеческого бытия в целом.

Парадокс заключается в том, что в нашем случае не исключены варианты. На фоне апокалипсического замкнутого круга реальности таких интеллектуалов, как Ю. Семенов, можно либо совершенно забыть, либо, напротив, обнаружить в них такое, что ранее, в модную эпоху, было трудно представить, а тем более изучить, исследовать.

Между тем Ю. Семенов – создатель высоко интеллектуальной прозы, откровенный новатор, вобравший в тоже время в свою творческую манеру многие особенности письма, рожденные, прежде всего, веком XX, и в то же время, несомненно, последователь традиций русской классической словесности как прошлого, так и XIX столетия.

Сосредоточимся на упоминаемом нами произведении, казалось бы, известном настолько, что о нем уже ничего нового и не скажешь. Рискнем предположить, что не только его самый знаменитый роман «Семнадцать мгновений весны» – логический,

кульминационный центр всего его творчества, но многие другие произведения, не просто не прочитаны глубоко и всесторонне, но и то, что, казалось бы, хорошо известно, затерлось уже до такой степени, что даже модное и популярное ранее стало практически незаметным.

Начнем с уточнения такого явления, как рецепция. Экранизация Т. Лиозновой во времена ее выхода на экраны все же опередила в плане популярности исходный текст романа. Роман после просмотра фильма нередко называли «скучным». Почему? На это есть серьезные причины.

Безусловно, сработал крайне удачно, если не сказать – гениально ансамбль всех необходимых составляющих художественную ткань фильма. В киноверсии это всегда бывает крайне важно, как, впрочем, и литературном искусстве момент синтетического единства всех содержательных и формообразующих компонентов играет существенную, основополагающую роль.

Во-вторых, потрясающе харизматичен оказался рисунок роли, воссозданный талантливейшим актером В. Тихоновым. Он, этот «рисунок», был еще и мастерски «лиризован» творческой фантазией Т. Лиозновой и обрамлен несравненным музыкальным таривердиевским сопровождением. Лиознова сумела привлечь в удивительной целостности все возможности кинематографа. Так, в частности, традиционное деление прозаического произведения по главам, давно нарушенное Ю. Семеновым и в других произведениях, с разными, правда, в каждом индивидуальном случае целями, и превращенное в данном варианте в «мгновения», сопровождалось звуковым ходом часов, за чем стояли исторические, легендарные эпизоды великой войны.

В-третьих, возможно, это самое главное, Лиознова работала на конкретно поставленную задачу – сделать фильм к юбилейной важной дате – 30-летию Победы в Великой Отечественной войне. Были не просто живы, но и еще достаточно молоды многие и многие ее участники, поэтому фильм патриотически сплотил народ в самом хорошем смысле этого слова. Кроме того, режиссером были найдены очень важные детали (и тут опять работал именно синтез всех состаляющих компонентов), кото-

рые побудили интерес к экранизации самых разных не просто слоев населения, самых разных возрастов. Такой феномен даже в очень талантливых произведениях осуществим крайне редко. Продумано было все, по словам самого режиссера, вплоть до черно – белого цветового решения, что, разумеется, очень активно работало на воплощение основной идеи фильма. Не сомневаемся абсолютно, что цветовая гамма, сделанная в свое время вынужденно, существенно разрушает эту идею, убивая также при этом и крайне важный элемент «холодности», «таинственности» и повышенной серьезности, а также повод, нацеливающий реципиента на творческое воображение, что логично привносит именно черно – белая гамма тонов. То есть, фильм невероятным, совершенно потрясающим образом выполнил свою задачу – продемонстрировал не просто победу, но и ее величие, державность, воспел национальное достоинство страны – победительницы с ее великой историей и уникальной, неповторимой самобытностью. Очень удачно и вполне логично, сообразно с общей идеей «победного фильма», были вкраплены в его художественную ткань и документальные эпизоды, показывающие ужасы и героизм тяжелой и изнурительной военной повседневности, и финальные, заключительные аккорды парада, ставящего красивую и логичную точку всего визуального повествования в целом.

У семеновского пратекста – задача принципиально иная, что ни в коем случае нельзя считать неким «проигрышем», более того, это будет трагической ошибкой, влекущей за собой несправедливую недооценку писательского величия Ю. Семенова.

Самое, пожалуй, главное, что существенным образом отличает роман от фильма – это абсолютно разное художественное воплощение и разная идейная канва, как это ни странно, на первый взгляд, прозвучит. Вероятно, мало кто задавался подобным вопросом, если он когда – либо поднимался вообще (на уровне литературоведческого анализа). При всей гениальности экранизации следует особо подчеркнуть, что у фильма существенным образом идея упрощена, нежели у пратекста. Разговор на эту тему сложен и многоаспектен. Он касается в первую очередь то-

го важного нюанса, чему в целом посвящено настоящее исследование – поставить писателя в совершенно иной художнический ряд, разрушить несправедливый ярлык Семенова как автора узкодетективного и приключенческого жанра. Феномен некой «скучноватости» в эпоху победного шествия экранизации с ходу объясняется, прежде всего, тем, что его творчество, как творчество любого солидного писателя, «надвременное», «лицом к лицу» непонятное, а иногда и невидное вообще. Драматизм недооцененности заключается также и в том, что обычно экранизация (или, говоря литературоведческим языком – интертекст) признается слабее литературного источника или пратекста. В данном случае они были созданы почти одновременно (с разницей в несколько лет), и экранная версия оказалась сверхталантливой. Время адекватного восприятия романа – это эпоха ни 70-х, ни 80-х годов XX века. С одной стороны, потому, что, как мы уже отмечали, Семенов – большой писатель, с другой – роман слишком сложен для того, чтобы его адекватно воспринять в относительно спокойную и счастливую для страны эпоху (по сравнению с катастрофическим трагизмом XX столетия для России и Советского Союза в целом). Между тем он написан как раз об этой самой сложности, трагичности и катастрофичности развития мировой истории, кульминация которой, кажется, подходит именно к нашему времени. Роман не только правдиво, многосторонне воспроизводит эпоху, но и имеет, в духе лучших традиций русской классики, несметное количество провидческих мотивов.

### Мгновение 2. Еще раз о художественном вымысле и исторических реалиях «Семнадцати мгновений весны»

В художественной экранизации Т. Лиозновой фон Штирлиц Макс Отто – Максим Исаев (Всеволод Владимиров) – центральная фигура и связующее звено, некий большой центр, когда все стягивается к нему, в том или ином смысле «подстраиваясь» под него, и сюжетно, и фактически.

В романе же все характеры в гораздо большей степени самостоятельны, а если и связаны друг с другом, то эта связь гораздо сложнее и многограннее, чем в фильме. Ю. Семенов – романист. Его романы – это переплетение сюжетов художественного развития с сюжетами конкретной истории. Штирлицу в «Мгновениях…» (как и во всех романах в целом) отведена иная роль. Он – и участник событий (не всегда, между прочим, как главное действующее лицо), и своеобразный летописец, и философ, и аналитик концепции новых исторических реалий XX столетия, таких, как соотношение мира и войны, отношений между людьми в рамках логики мира и логики войны, соотношений власть имущих и простых людей, взаимодействия людей разный национальностей – бывших врагов (Катя – Хельмут). И, как это ни парадоксально, – может, далеко не в первую очередь – «нереально успешный» разведчик. Последнее – основополагающее, очень важное, но далеко не единственное назначение главного лица: «Кирпичи» фактов истории обязаны быть накрепко сцементированы сюжетом, который не только развитие характеров, но – обязательно – интерес, заключенный в личности, которая пронизывает все повествование. Такой личностью оказался Максим Исаев, он же Всеволод Владимиров, он же Макс Штирлиц»[1].

Долгие годы многие, писавшие, так или иначе, о романе и главном герое – Штирлице, отмечали и продолжают отмечать, прежде всего, что это – персонаж, в реальности которого не могло быть. Здесь нет никаких сомнений, ничего сенсационного. Но сам автор говорил на этот счет абсолютно конкретно. Как в своих выступлениях, так и в статьях он подчеркивал «вымышленно-собирательный» образ своего героя, который состоял из характерных деталей многих представителей этой трагичной и великой и одновременно чудовищной профессии, где зачастую не остается права даже на память. Как всегда, оттенки рассуждений Юлиана Семенова необходимо не просто слышать, но и чувствовать: «Можно ли считать, что Максим Исаев-Штирлиц

[1]Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----7sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/.

<…> фигура выдуманная? Ни в коем случае. Образ этого разведчика «списан» с нескольких ныне здравствующих людей, которым хочется принести благодарность за их великолепную, честную и смелую жизнь»[1].

Можно сказать с высокой долей уверенности, что Штирлиц – это словно бы «оборотная» сторона самого Юлиана Семенова.

Если Штирлиц – фантастический облик героя неважно скроенного детектива, то, возможно, высказывания относительно того, что такого Штирлица не могло быть, и справедливы. Но только в том примитивном случае, если роман продолжать рассматривать в таком навязанном когда-то этому автору ракурсе.

Творчество Ю. С. Семенова, однако, как мы уже сказали, выходит далеко за рамки такого донельзя постепенно упрощенного и обедненного жанра за всю литературную историю XX столетия, как детектив. Стараниями многих представителей так называемой массовой культуры как отечественной, так и зарубежной, он доведен до такой степени обеднения и оскудения, что трудно даже сейчас и представить, что не что иное, как детективная канва лежит в художественной основе таких гигантов, как Ф. Достоевский или Ч. Диккенс. Трудно представить себе детектив в современном восприятии этого понятия по его исконному значению – «исследование». И Достоевский, и Диккенс, как известно, были гениальными исследователями человеческой души, духа, психологических перипетий характеров.

Итак, если выбросить из поля рецепции романа «Семнадцать мгновений весны» решительно все, кроме канвы событий, следя только лишь за тем, как «провалилась» Кэт и как убили ее мужа, как чуть не «провалился» сам Штирлиц, как, в конце концов, спаслась Кэт и покончил с собой профессор Плейшнер, как добрый и мудрый пастор Шлаг выполнил задание Штирлица, то и вправду – это какой-то достаточно примитивно сотканный то ли детектив, то ли приключение, то ли просто сказка для детей. Как это ни странно, но у наиболее сентиментальной части пуб-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/.

лики, смотревшей и смотрящей этот фильм, интерес вызывает в основном и целом лишь перечисленное.

Между тем, как это ни прискорбно, именно к такого рода рассуждениям стали сводить далеко не только семеновские романы, но зачастую и романы русской классической литературы.

В русской классике простые, а иногда и абсолютно банальные событийные сюжеты – далеко не редкость. В самом деле, если пересказать цепь событий, к примеру, очень большого и даже великого романа, то этот пересказ часто не будет ни захватывающим, ни в высшей степени увлекательным, а самое печальное, что многое будет казаться, особенно у читателя современного, неправдоподобным и даже нелепым. Возьмем, например, поступок Нехлюдова, пошедшего за Катюшей Масловой на каторгу (Л. Н. Толстой «Воскресение») или подобное поведение Сони Мармеладовой или Грушеньки (Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы»). Однако это ни в коей мере не может являться недостатком или признаком слабости повествования. Стараться наблюдать в русской классике только лишь за цепью логично выстроенных событий – дело изначально провальное, ибо русская классика – это искусство слова в самом высоком его проявлении, и цепь событий – лишь одна из многих других составляющих в веренице художественных достоинств и средств поэтической выраженности того или иного произведения. В русской классике (да и не только классике) всегда был важен не событийный сюжет, а прежде всего – побуждение к мысли призыв к человечеству стать лучше и совершеннее.

Поиск в литературе в основном увлекательности – не единственная проблема современной рецепции отечественной словесности. И хотя и сам Ю. Семенов полагал, что литература не должна быть скучной, он, тем не менее, этот критерий, судя как по содержанию, так и по форме его произведений, никак не сводил только лишь к «увлекательным событиям».

Итак, «претензии» к содержанию произведений Ю. Семенова сводятся приблизительно к следующему.

Такого героя, как Штирлиц, в реалиях быть не могло. Весьма настойчиво приводятся аргументированные сентенции различного характера (исторического, политического, ментального, языкового), пересказывать которые мы не будем вследствие их широкой известности, а также абсолютной нецелесообразности для нашего исследования.

В романе масса нарушений и детальных нестыковок типа: у Штирлица не могло быть автомобиля «Хорьх», он не мог ходить по одним коридорам с высшими представителями власти и т. д.

Не вполне понятно, что именно хотят доказать тщательно ищущие все эти детали со скрупулезной точностью в произведении *художественного* статуса, где изначальная задача, основополагающая и ключевая, ориентирована на *художественный вымысел.* Без художественного вымысла нет художественного произведения – это аксиома, известная с первой лекции в любом филологическом вузе. Даже если это и не оттенки вымысла, а досадные случайности, то они попросту нелепы. В рамках похожей аргументации, которую можно назвать семеновским термином из «Мгновений…» – «алогизм логики», надо бы давно «отдать под суд» А. С. Пушкина, руками Сальери отравившего Моцарта, рассказавшего о царевиче Димитрии. Очень сомнительно, что и, например, в романе «Война и мир», Л. Н. Толстой, не видевший воочию Отечественную войну 1812 года, гениально описавший события, с абсолютной исторической точностью воспроизводил ее мельчайшие детали.

С просторов Интернета и средств массовой информации часто слышатся упреки в адрес Семенова и в нарушении исторических фактов. Это, однако, может иметь хоть какой-то смысл лишь в том случае, если считать его автором строго исторической документальной прозы, что опять-таки совсем неверно. Все подобные сентенции, равно как и чуть ли не забвение его имени, – свидетельство лишь одного: с его творчеством надо серьезно разбираться, ибо все допущенные по отношению к нему рассуждения даже при более-менее поверхостном осмыслении выглядят курьезно, мягко говоря. Но самое интересное, что они абсолютно парадоксально, но очевидно намекают на серьезность, мас-

штабность, жанровое и структурное разнообразие его творческого наследия, оригинальный психологизм характеров и своеобразную психопоэтическую выраженность высказываний. И сама по себе напрашивается мысль о том, что его наследие не только не изучено, но даже и внимательно не прочитано, а авторы, усердно занимаясь поиском сенсационных разоблачений «вранья» Семенова (выражение одного из авторов), сами того не подозревая, и уж точно – не желая, вызывают откровенно обратный эффект.

Между тем абсолютно очевидно, что Ю. Семенов достиг в своем творчестве органичного синтеза воображения, необходимого писателю, с реальными событиями и участием в них реальных персонажей. Этот синтез – необходимая аргументация того, что авторское воображение, основополагающее для создания произведения художественного, тем не менее, не покидает пределы достоверности, а движется в необходимом русле с ней. Кухня писательского «ремесла» Ю. Семенова – постоянная, вероятно временами назойливая – скрупулезная проверка, самопроверка информации, а уже затем – с помощью таланта писательского воображения – создание канвы художественного произведения, и далее – и всего произведения в целом. Он не раз писал и говорил, что ему помогало очень много самых разных, но вполне компетентных, знающих людей. Собирание в единое – целое некоего «сгустка» информации – принцип писательского мышления Семенова. «Я решил попросту сложить нужные мне факты из биографий нацистов. И когда я соединил интересующие меня материалы в некие биографические справки, то получилось, что правда – не подправленная, без всякого тенденциозного переосвещения – и будет «самым верным цветом на верном месте… Много мне помогал покойный писатель Лев Шейнин, принимавший участие в Нюрнбергском процессе, – его рассказы о Геринге и Гессе отличались точностью, он много раз говорил с Герингом, и тот поведал ему целый ряд историй, ранее никому не известных. Не могу не поблагодарить Романа Кармена, кото-

рый в течение восьми месяцев прожил в Нюрнберге, работая над своей картиной «Суд народов»[1].

Между тем, нельзя не констатировать, что многие современные подходы к анализу художественных произведений актуализируют весьма печальный (если не сказать – трагический) факт, нуждающийся в более серьезном осмыслении. Происходит не просто забвение самобытного уникального наследия русской культуры – отечественной словесности – но и обнаруживается неспособность ее прочтения, аналитической рецепции, так сказать, недоверие к ней, как к нечто устаревшему феномену. В противовес этому делается ставка на увлекательность, сенсационность, зрелищность, «коммерческие» эффекты. Наблюдается некий, скажем так, «прагматизм интеллекта», утрата начала творческого, как в создании произведений, так и в их рецепции, в мыслительной деятельности в целом. Проблема – не нова, она озвучена еще А. С. Пушкиным в споре книгопродавца с поэтом в его очень раннем известном стихотворении. Именно поэтому читателей Семенова становится все меньше. Явление это отнюдь не безопасное. В романе «Противостояние» знаменитый следователь Владислав Костенко, создавая всесторонний портрет убийцы – садиста Николая Кротова, с целью его поиска, между прочим, психологически точно, в одном из эпизодов замечает как раз то, что не могло, в конечном счете, не стимулировать развитие патологических качеств и деградацию личности в целом – «неверие в Гулливера», то есть убийство в самом себе пусть даже и зачатков творческой фантазии, погружение в прагматизм, а далее – зависть, страх, и, возможно, злобу, перешедшую в какое-то время допустимую грань.

Функция ключевой фразы в его произведениях – это сплав документализма и художественного вымысла, что существенным образом определяют специфику семеновского *историзма.* Это совсем не новое явление отечественной словесности, если учесть развитие такого понятия, как историзм, начиная, пожалуй, с Н. М. Карамзина и. двигаясь далее – через Пушкина,

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/.

к Толстому, Достоевскому, Шолохову и т. п., хотя Юлиан Семенов и вкладывал в него свои собственные уникальные оттенки. Движение по «канве исторических событий», базирование «на факте, на скрупулезном изучении эпохи, предмета, конкретики» – вот что для автора, по его собственным словам, было наиболее важно и существенно. Неточность же исторических фактов, нередко допускаемых им в художественной канве его произведений, происходило в основном, в первую очередь, конечно же, по «художественным» причинам – не принимать это во внимание при изучении его наследия, на наш взгляд, неприлично. Эти так называемые «неточности» весьма точно «работали» на воссоздание основной идеи произведения, на заострение, акцентирование тех или иных качеств, на обострение деталей конфликта и т. п.

Какие-то детали Семенов мог и элементарно не знать. Он мог черпать фактическую основу для своих произведений, зачастую такого характера, о которой можно было знать только весьма ограниченному кругу людей. Одного у него не было и не могло быть – и это абсолютно ясно – откровенной и принципиальной лжи, стирания границ доброго и злого, праведного и циничного, справедливого и безответственного. Он писал по вдохновению, для вдумчивого читателя.

### Мгновение 4. Размышления об информации. «15.2.1945 (20 часов 44 минуты). Стенограмма совещания у фюрера»: «шифровка» исторических фактов.

Основополагающая завязка романа «Семнадцать мгновений весны» содержится в той части, на которую по ряду причин не слишком обращают внимание. Она называется «15.2.1945 (20 часов 44 минуты) Стенограмма совещания у фюрера», которая в основном посвящена речи Гитлера. Почему она, как правило, оставалась в известной степени в тени?

Гитлер в кинофильме, как и в романе, далеко не главный персонаж. От него, кажется, в феврале 1945 года уже совсем ничего не зависит ни в истории, ни в канве произведения. Но ведь его появление зачем-то нужно автору. Зачем? Что дает это ро-

ману, да и фильму тоже, всему творчеству Ю. Семенова в целом, тем более, что и здесь, и там он появляется практически в самом начале.

«Стенограмма совещания у фюрера» – очень важная часть романа. Проза Юлиана Семенова вообще такова, что в ней никогда не бывает неважных, незначимых частей. Даже если роман у него начинается как бы с продолжения диалога, это тоже весьма важный фактор.

Речь Гитлера – это завязка событийная, завязка совокупности конфликтов, в том числе и основного, а также завязка сгустка документализма. Конфликт, как и во всяком романе многослоен, развивается плавно и затрагивает многие смысловые грани произведения.

Стоит подчеркнуть, что у Семенова Гитлер, как и все немцы, *явно, открыто,* не показан ни истериком, ни болезненным маньяком. Автор стремится к максимально выдержанному, абсолютно несаркастичному, «неистеричному» воссозданию данного характера, воспроизведение которого, как известно, в послевоенные десятилетия в советской культурной реальности было откровенно утрировано, что, безусловно, оправдано и не могло быть иначе: слишком больно кровоточила рана, нанесенная стране фашизмом. Семенов был абсолютно точен, воссоздав через форму стенограммы Гитлера без истерики.

Итак, вождь занят серьезной работой, и даже малейшие шорохи, нарушающие рабочую тишину во время совещания, раздражают скорее Бормана, чем его: «Борман. Кто там все время расхаживает? Это мешает! И потише, пожалуйста, господа военные… Все говорят, и это создает надоедливый, постоянный шум. Гитлер. Мне это не мешает»[1].

Стилистика речи фюрера выдержана таким образом, что обнаруживает абсолютную логичность концепции, которая по ходу действия романа будет намечать необходимое для сюжета противоборство и интригу. Стенограмма также «помогла» авто-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----7sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

ру максимально снять все малейшие намеки на возможную интонационную невыдержанность этого крайне негативного исторического лица и заодно показать Гитлера таким, каким он был на самом деле – отнюдь не истериком. Помогла такая форма автору и в другом – чрезвычайно для него существенном – аналитической канве рассуждений, для чего была крайне необходима максимальная степень личной писательской отстраненности. Надо подчеркнуть особо, что такая манера письма – сочетание «спокойной» аналитики с элементами увлекательности и занимательности в цепи сюжетных интриг – кажется, самая адекватная и подходящая тяжелой и временами даже жуткой тематике, к которой рискнул прикоснуться писатель.

В художественном воплощении киносценария, как всегда, четко были оставлены именно те места, которые работают на развитие центральной идеи именно фильма. А она, эта идея, повторимся, приближает нас к финалу *победному*. С точки зрения этой логики речь Гитлера с необходимыми для авторов фильма купюрами выглядит абсурдно и даже временами – откровенно нелепо, а сам он, как всегда, истеричен, таинственно неприятен и одновременно смешон нелепостью им произносимого, например, о победе Германии, что не может не вызвать улыбку в конце зимы 1945 года. «Истеричность» речи Гитлера у Лиозновой, помимо возможностей миманса в беззвуковом варианте, во многом также воссоздают и сделанные для фильма купюры. Нарушенная семеновская текстовая канва и, соответственно, смысловая логика, благодаря купюрам выглядит пульсирующей и за счет этого абсурдной. Хотя Лиознова, вслед за автором романа, как и у всех фашистов, максимально возможно старалась сохранить в облике подобие человека, не исключая и Гитлера, оттенки ироничности, глумливости, насмешливости подачи представителя адского исчадия остались у авторов киноверсии, в отличие от романного варианта. И здесь ход режиссера, как мы уже сказали, понятен, объясним и оправдан. Стоит отметить и еще одну немаловажную деталь.

В фильме Гитлера воплощает комический немецкий актер Фриц Диц. На наш взгляд, взять именно комика – это очень вер-

ное решение по многим параметрам (хотя Диц и в других фильмах играл Гитлера). В данном случае эстетически нейтрализована подача «злого», «темного» начала как «зловещего», гигантского, фатального. Последнее, как известно, больше характеризует западную культурную систему координат. Подача Гитлера как воплощения фатального зла, персонифицированного образа «злого гения» в фильме представлена именно в духе классической русской традиции, где злое начало всегда имело оттенок нелепого, смешного, несуразного, а, следовательно, в конечном счете, вполне победимого (фольклорные персонажи, пушкинский Черномор, гоголевские вурдалаки и т. п.).

Да, в принципе, и отъявленные негодяи Ф. М. Достоевского, приближающиеся к демоническому облику, поданы именно таким способом. Если вспомнить, к примеру, стилистику романа «Бесы», то это, скажем так, «болтовня», временами нелепая, временами на уровне обывательских сплетен, поданная через монологово – диалогичную структуру, в которую «вкраплены» и пейзажные, и портретные, и иные характеристики. Нечто похожее наблюдаем в романе Семенова. И в одном, и в другом случае это «снижает» фактор напряженности восприятия, максимально нейтрализует подачу психологически и эстетически крайне тяжелого материала («бесы – фашизм»). Мы отметили это сравнение вполне намеренно, поскольку Достоевский, стал пророком апокалипсических реалий XX столетия (и отнюдь не только произошедших в России), а в творчестве Ю. Семенова эти гениально вымышленные персонажи Достоевского ожили, стали реально править миром, а мир на какое-то время пал пред ними ниц.

Практически эпизодичное появление Гитлера в киноверсии работает также на воплощение основной идеи фильма, где в центре – «силовая» и неоспоримая победа Красной армии, и ее священная освободительная миссия. Здесь вполне очевидно контрастное заострение и упрощение до некоего «плакатного» уровня «центра зла» персонифицированного, абсолютно адекватно соизмерима с общей концепцией экранной версии, и в данном случае сценарные купюры сделаны мастерски. Пси-

хологически и эстетически точен прием подачи сцены «без голоса» Гитлера, и вообще без какого бы то ни было звука. Здесь лишь звучит вкрадчиво – таинственный, с каким-то мистическим оттенком, максимально – безынтонационный, «пустой» голос Е. Копеляна и гулкие музыкальные акценты – могильные удары М. Таривердиева. Общая гнетущая аура начальной сцены, сразу после лирического вступления, где показан Штирлиц с фрау Заурих, (в романе начало иное), если еще учесть, что это – бункер, подвал, то возникает некое ощущение даже не могилы, а какого-то замурования заживо, физически живых, но, по сути – духовно мертвых человеческих особей. Эти «особи», однако, все у Лиозновой «играют лицом» – играют мастерски и каждый – свое. На лицах высших приближенных диктатора – и недоумение, и растерянность и обреченность, и тайная, но весьма выразительная усмешка, и скрытое недоброжелательство, почти ненависть, и обреченное равнодушие, и подавленность… Но есть, пожалуй, одно качество, объединяющее всех без исключения: Гитлера *слушают, слушают тупо, но старательно, дисциплинированно, упорно.* И вот это последнее, возможно, самый главный стержень загадочного феномена его личности. Многолетнее, не исчезнувшее и в последние дни войны обволакивающее «онемение» перед его персоной, никуда не делось. Его умение заставить слушать даже тех, кто с симпатией, восторгом, любовью к нему не относился, поражало многих, кто пытался прикоснуться к исследованию этого субъекта. Лиознова на экране сумела уловить и синтезировать все обговоренные выше нюансы. Нашла она и стиль подачи тоскливо – монотонных и максимально – пустых характеристик членов НСДАП, лейтмотивно присутствующих на протяжении как всего фильма, так и романа, которые еще и поражают выхолащенной стилистической пустотой (если вспомнить, к примеру, подобные характеристики из романа «Майор Вихрь» разведчиков советских, заброшенных во вражеский тыл, то автор уже не старается щеголять настолько вычурной пустотой, какая обнаруживается в «Мгновениях», на врагов – фашистов. Периодическое, лейтмотивно-пустое включение этого пустого текста на страницах все-

го произведения с нарочитым выхолащиванием и без того крайне бедного на оттенки официально – делового стиля, работают на ту же идею – тщательно убирают всякое подобие человечности этих некогда великих и всесильных персонажей эпохи. «Картинка» выстроена Лиозновой таким образом, что вызывает сдержанную, но вполне очевидную иронию по поводу абсурдности речи вождя о победе Германии и всего, происходящего вокруг него, и тем более, вызывает даже смех у зрителя, да еще после авторского уточнения Копеляна о том, что через несколько месяцев фашизм будет разгромлен.

У Ю. Семенова в романе абсолютно иная задача. Достичь всего описанного в романной канве, где у автора в качестве инструмента только слово, невероятно трудно. Для этого необходимо обладать недюжинным талантом. Какие же художественные способы подачи столь сложного во всех отношениях материала находит писатель?

**Мгновение 5: Война и мир или мир в войне? Конкретно-исторический и ассоциативный подтексты романа в синтезе документалистики и художественности.**

Итак, одно из основополагающих свойств семеновской прозы – это крепкий синтез документалистики и художественности, причудливое проникновение одного в другое, и преподносит этот материал автор в различных частях произведения поразному. В частности, в данном, конкретном, случае, использовав «сухие» возможности жанра стенограммы, он интересно вмонтировал монолог Гитлера в пусть и весьма скудную, но все же канву рассуждений его военных и политических соратников. Такой подачей материала автор решает несколько задач.

Во-первых, средствами словесного искусства, в отличие от возможностей кино, – стенограмма плюс речевые характеристики, поданные своеобразно, он создает эффект «закрытости», «спрятанности» и тем самым той же трагической обреченности ведущих действующих лиц истории в стане «темных» сил. Это та же ловушка, что и в описанной нами «картинке» Лиозновой,

только сложнее, многообразнее и сильнее по смысловой выраженности.

Во-вторых, за сухим, подчеркнуто деловым стилем стенограммы Семенов отнюдь не пытался акцентировать абсурд в речах Гитлера. Думаем, что в данном случае таким стилистически чувствительным автором, как он, была бы выбрана иная форма подачи материала. Напомним, что писатель всегда был большим оригиналом в подборе формы составных частей своих произведений – традиционные главы для него были интересны далеко не всегда. Так вот, Гитлер в данной части, где его речь воспроизведена стенографически точно и одновременно подчеркнуто сухо по законам жанра, показан, как стратег, развитие мысли которого пульсировало совсем не на поражение. Кроме того, Семенов не мог не знать, насколько сам Гитлер любил именно монологи, какое значение им придавал, полагаясь на экспромт, понимая, что именно произнесенный монолог, да и еще с театральным эффектом «пустоты» и абсурдности всего сказанного особенно сильно воздействует на слушателя. Учел автор и то обстоятельство, что Гитлера, разумеется, никто не перебивал – дискуссий он не терпел, поэтому и в этом смысле форма избрана ювелирно. Форма стенограммы подчеркивает и феномен необходимой сдержанности – все-таки неуравновешенность Гитлера в последние годы отмечалась многими. Семенову же, повторимся, была необходима сдержанность подачи именно этого характера, в том числе и потому, что, так называемая «победа», к которой диктатор призывает и которая казалась абсурдной в феврале 1945 года, как многим окружающим, так и читателям, логики, тем не менее, совсем не лишена. Как начало романа, эта речь и весь последующий ход событий, да и, в принципе, сам факт произведения, в основе которого лежит известный событийный исторический конфликт, вполне всесторонне аргументируют то, что, несмотря на катастрофическое положение Германии на полях сражений, государственная машина этой страны продолжает в феврале 1945 года работать четко и слаженно. Немецкий народ – это монолит, довольно давно и прочно зомбированный фашистской идеологией, подкармливаемый нена-

вистью к противнику, страхом перед ним, а также осознанием болезненной униженности своего прошлого. Более того, многие из них продолжают искренне верить, что неудачи Германии в ходе данной военной кампании связаны не с обреченностью самого факта войны, а с неумелым ее ведением, с бездарностью ее вождя. В романе на это намекают многие, но это вовсе не значит, что немцы готовы разрушить свои государственные институты, утратить чувство дисциплины, потерять самих себя. Более того, идеи национал – социализма не похоронены, в них продолжают свято верить. свят и незыблем и никуда не исчез и знаменитый немецкий «Ordnung»: «Сейчас, при всем трагизме положения на фронтах, при том огромном количестве беженцев, которые заполнили центр страны, гестапо продолжало работать четко и слаженно, каждый второй человек давал информацию на соседа, а этот сосед, в свою очередь, давал информацию на своего информатора»[1]. И если даже среди отдельных личностей наступает прозрение относительно катастрофичности фашистского режима, общий патриотизм среди немцев в конце войны отнюдь не сходит на «нет»: « …Если я ругаю мое государство и его лидеров, так это не значит, что я готов продавать мой народ, попавший в их лапы»[2] («Майор Вихрь»).

Между прочим, высказывание хоть выглядит достаточно, казалось бы, обычным на первый взгляд, на самом деле обнаруживает детали глубокой генезисной культурности немецкого народа, а то, что с ним случилось – не более, как духовную (не душевную!) болезнь общества, позволившего проводить над собой подобные человеконенавистнические эксперименты. Произносящий это, тем не менее, не утратил способность к адекватному мышлению, культурно-нравственные истоки, несмотря на многолетнее массовое зомбирование немцев, оказавшихся под властью темных сил.

---

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

[2] Там же.

Здесь следует различать специфику суждения отдельного человека от стереотипа массового мышления.

Самая сложная война – война за умы, и от идеологии, заразившей немецкую нацию, предстоит еще долго освобождаться. Зомбирование – расслабляет, обволакивает, затмевает рассудок «массового сознания» очень надолго, тем более, если в основе ее лежит приятная, ласкающая самолюбие идея, создает ощущение комфортной «лености» разума. Поэтому борьба умов, да и за умы в Германии (Геббельс никуда не делся) в это время продолжалась весьма активно. Не случайно Стенограмме предшествуют две выразительные сцены, где «противоборствуют» в рассуждениях отнюдь не немцы и русские, а немцы друг с другом: представитель духовенства (Шлаг), науки (астроном), нацистский агент (Клаус), у которого много лиц, но путеводной звездой и смысловой сущностью его является предательство, и непосредственный служитель фашистской военной машины (Холтофф).

Вообще национал-соцалисты нашли удивительно точный синтез пафоса и строя, даже темпа своих пропагандистских речей, сообразно строю, системе и фонологических сочетаний, синтаксических конструкций своего родного, немецкого языка. Чеканность, маршевость, призывная интонационная пафосность немецкой языковой структуры, четкий порядок слов в предложениях, нарушать который нельзя, специфическая фонологическая сочетаемость, где в так называемых «группах фонем» согласных достаточно много, их произносимость с повышенной акцентностью, отрывистостью, что в музыке принято определять как «стакатто», органично влилась в пропагандистские речевые монологи диктаторов Третьего Рейха (особенно Гитлера и Геббельса), где, помимо перечисленного, большая, быть может, даже самая главная, ставка делалась на громогласность, крикливость, истеричность произношения. Все эти внешние речевые атрибуты затмевали, сводили на «нет» смысл произносимого. Его, в принципе, могло и вовсе не быть. Вполне достаточно было только облачить в необходимую звуковую атрибутику несколько словесных моделей, без конца повторяющих-

ся, а значит, прочно входящих в сознание слушающего, и прочно укореняющихся в нем, а главное – внушающих стойкое, обволакивающее сознание и дух, чувство страха и производных от него покорности, всеобщего цепенения а нередко – безразличия. Повышенное внимание к произнесенному слову неизбежно и логично заставило их безжалостно и бескомпромиссно уничтожать всех тех, кто к слову имел хоть какое-нибудь отношение. В том числе и поэтому на протяжении существования нацистского режима в Германии власть имущие неистово публично сжигали не только книги своих собственных писателей, но и всех тех, кто своими произведениями шел вразрез с доктринами фашиствующей клики.

Феномен речевых гипнотических эффектов Гитлера отражался и на подчиненных. Даже его ближайшие соратники, такие, к примеру, как Геринг, после его «словесных экзекуций», в самом прямом смысле слова серьезно заболевали. Так, после беспощадной бомбежки американцев города Киль в 1942 году Гитлер сначала «молча смотрел на Геринга, и только брезгливая гримаса пробегала по его лицу. Потом он взорвался:

– «Ни одна вражеская бомба не упадет на города Германии»?! – нервно, с болью заговорил он, не глядя на Геринга. – Кто объявил об этом нации? Кто уверял в этом нашу партию?! Я читал в книгах об азартных карточных играх – мне знакомо понятие блефа! Германия не зеленое сукно ломберного стола, на котором можно играть в азартные игры. Вы погрязли в довольстве и роскоши, Геринг! Вы живете в дни войны, словно император или еврейский плутократ! Вы стреляете из лука оленей, а мою нацию расстреливают из пушек самолеты врага! Призвание вождя – это величие нации! Удел вождя – скромность! Профессия вождя – точное соотнесение обещаний с их выполнением!

Из заключения врачей, прикрепленных к рейхсмаршалу, стало известно, что Геринг, выслушав эти слова Гитлера, вер-

нулся к себе и слег с температурой в сильнейшем нервном припадке»[1].

Ю. Семенову, как серьезному писателю, крайне важно было не просто показать все эти особенности, но через избранные формы высказывания представить *характеры* своих персонажей, в том числе и главного лица фашизма. Поэтому в речи Гитлера, фактически дающей импульс к завязке, развитию действия, имеет место немало смысловых оттенков. По крайней мере, им, с точки зрения воссоздания автора романа, абсолютно верно, хотя и под извращенным фашистской идеологией ракурсом усвоены многие ключевые детали. И эта «многоплановость» –

с одной стороны, адекватное понимание всего, что связано с Россией, оттенками ее ментальности, взаимодействием с другими странами, с другой – преломление очевидного через фашизацию идеологии – отчетливо просматривается в гитлеровской речи и обнаруживает очень интересные грани словесного искусства Ю. Семенова: редкое умение различными способами максимально насыщать текст информацией, практически вообще избегая смысловых пустот; стилистически тонкое прочувствование генезиса высказывания, внутреннего психологического содержания на этапе его «порождения», а затем – на этапах рецепции сначала современниками, впоследствии – потомками; ювелирное облачение того или иного высказывания в нужную форму, как языковую, так и художественную; наконец, умение через конкретное высказывание, пусть даже чрезвычайно короткое синтаксически, «зашифровать» массу информации, находящейся за пределами данного художественного текста.

Каковы же эти аспекты?

Европа и Россия – два субъекта, две, так сказать, географические, социально-психологические, политические, духовные противоположности, которые не слишком, (мягко говоря,) тяготеют друг к другу: «Никогда еще мир не знал такого парадок-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

сального в своей противоречивости блока, каким является коалиция союзников»[1].

Россия слабее воюет на чужой территории, нежели тогда, когда освобождает свою. На эту особенность часто, кстати, обращали внимание русские писатели и историки: «Учтите, Сталину приходится сейчас вести войну не в лесах Брянска и не на полях. Украины. Он держит свои войска на территории Польши, Румынии, Венгрии. Русские, войдя в прямое соприкосновение с «не родиной», **уже ослаблены и – в определенной мере – деморализованы»[2]**. (Выделенное мной – часть рассуждения, прикрытая идеологизированно-пропагандистским пиаром диктатора. – Л.Х.).

Другими словами, Гитлер, несмотря на произносимое им *молча,* так сказать, про себя, не мог не понимать, что России по своей духовной природе (защитной и освободительной) чужда захватническая, хищническая стратегия. Думается, этими соображениями был во многом обусловлен и, к примеру, факт, в свое время серьезной ставки на армию Власова как разложение изнутри и общеизвестные многочисленные факты натравливания русских с различной идеологической ориентацией друг на друга.

Отказ от соображения Гудериана о выводе дивизий из Курляндии, и это опять свидетельствует о серьезных расчетах Гитлера, который усвоил достаточно горько и трагично, чем является для русских Ленинград. Другими словами, речь идет не только и, может быть, не столько о защите Берлина, но и, казалось бы, о нелогичном. Нелогичном в том случае, если бы Гитлер признавал поражение, которое для него было равносильно самоубийству, но, с ориентацией на победу, его рассуждения вполне оправданы и вызваны не только пониманием психологии русских, но и, разумеется, местью – чертой, противоположной русской ментальности, но прочно укорененной в его болезненно – эгоцентристском воображении. С высоты своей идеологически-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

[2] Там же.

расовой пристрастности окончательный отход с позиций, где был хотя бы и гипотетически, достижим успех по отношению к непокоренному и потому еще более и более ненавистному и непонятному мистическому городу, названному сейчас Ленинградом, для Гитлера был бы непереносимо болезнен, как и важнейший признак формирования его пораженческой психологии.

При всей, казалось бы, сухости и схематичности показа «великого диктатора» через монолог стенограммы, писателю, тем не менее, удается представить его разным. Гитлеру, как вождю, крайне важно внести оттенки оптимизма и в свой генералитет, и в ближайшее окружение – так называемых соратников. Поэтому сквозь рассудительные интонации нередко возникают и пафосные бравады: «Лишь нанося им военные удары, лишь демонстрируя несгибаемость нашего духа и неистощимость нашей мощи, мы ускорим конец этой коалиции, которая развалится при грохоте наших победных орудий. Ничто так не действует на западные демократии, как демонстрация силы»[1]. Заключительное предложение, опять, как и в других случаях, абсолютно верная оценка того, что именно действительно вселяет страх для Англии и Америки. К тому же после вступления этих стран в горячую фазу войны стало еще более очевидно, чем после триумфального их поражения в начале военной кампании, что техника ведения войны у них находится отнюдь не на высоте.

Следовательно, в сознании Гитлера появлялось все больше и больше оснований не воспринимать их, как серьезных противников. В то же время он знал, насколько важно и желанно для советской стороны было открытие «второго фронта», а поэтому у него были все основания предполагать, что Сталин на так называемых союзников будет рассчитывать. Однако «эгоизм Англии и Франции», обманчивые надежды Сталина, по расчетам Гитлера, сделают свое дело: «Поверьте мне, после первых же сокрушительных ударов наших армий коалиция союзников

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

рассыплется. Эгоистические интересы каждого из них возобладают над стратегическим видением проблемы»[1]. Что касается России, то здесь Гитлер никак не мог внутренне смириться с очевидностью неотвратимо приближающейся победы Красной Армии и упрямо продолжал обманывать самого себя. Если бы было иначе, ему можно было бы покончить с собой уже в феврале 1945 года. В стенограмме это очевидно через совокупность нескольких моментов. С одной стороны, через повторы сложноподчиненных синтаксических конструкций, употребление лексики с оттенками разрушительно-агрессивного значения – глаголов и субстантивных форм глагола типа «удар», «несгибаемость», «решительность». Без учета основополагающей детали – красивой, фантастически-впечатляющей, надвигающейся победы Красной Армии смысл речей Гитлера был абсолютно адекватен. Немецкая армия была в то время достаточно сильна, впереди была сложнейшая берлинская операция, победа в которой со стороны Советского Союза была обеспечена катастрофически трудно.

Еще одним существенным фактическим аспектом речи Гитлера явилось признание важнейшей стратегической задачей удержание венгерского городка Надьканиж. Гитлер принципиальным образом отдавал приоритет именно этому району из-за нефтяных ресурсов. Сохранение данного стратегического пункта для него было даже важнее Берлина и равно чуть ли ни Сталинграду. Почему? Скорее всего, в том числе и потому, что его архитектурные пристрастия, равно как и повышенное внимание в картинах, которые он писал, именно архитектурным строениям, могли сформировать в его сознании прочный тезис о не самой большой опасности разрушений собственных городов, которые всегда можно построить заново.

На него давила абсурдная, но, все же, вера в силовую победу над Советским Союзом весной 1945 года и в миф о «парадоксальной коалиции союзников» и расчет при этом на многомил-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

лионную армию Кессельринга, ведущего боевые действия на западном фронте. Гитлер в романе представлен категоричным противником каких бы то ни было «дипломатических» мирных переговоров с Западом, и это сделано, вопреки некоторым историческим фактам, думается, для обострения основного конфликта, заложенного в романе.

Другими словами, ни кто иной, как Гитлер, как бы «подсказывает» ключевой конфликт романа: сближение Германии с Англией и Америкой – не вопрос: вопрос – каким именно путем. Да и нужен ли вообще некий «процесс» сближения, если и так эти страны, не являясь открытыми союзниками, практически всегда вместе. Вопрос только – кто под кем и когда? Ведь Россия, в понимании всех, вместе взятых западных лидеров после победы, по их мнению, легко способна осуществить когда – то декларированные планы относительно так называемой «мировой революции». Сочетания «немецкого» молота и «русского» серпа, так же, как и весьма очевидного и яркого, пусть и эпизода в истории, помимо, разумеется, многих и многих иных обстоятельств, конечно, не забыли. Вместе с тем автор демонстрирует очевидность противоречия между старыми и новыми подходами. Гитлер со своим авантюрным планом уже не воспринимается серьезно; его окружение либо пассивно ему больше не верит (таких большинство), не представляя при этом, что делать, либо не веря и не воспринимая Гитлера всерьез как политическую фигуру, пытаются нащупать возможности сепаратных контактов с Западом. «Разменной картой» становится так называемая «Европейская цивилизация». Гитлер вспоминает о ней в качестве «препятствия» на пути наступления Красной армии, говоря о невозможности и недопустимости вхождения «русских варваров» в Европу, но когда это становится неизбежностью – откровенно и вандалистски цинично отдает приказ о минировании многих европейских городов – подготовки к их полному уничтожению. Личный представитель Гиммлера Карл Вольф, напротив, зондируя почву для сепаратных переговоров, использует как козырь сохранение некоторых шедевров европейской цивилизации. Без сомнения, это – бравирование и та же

разменная карта «на всякий случай», а, попросту говоря, прикрытие разграбления уникальных шедевров Европы. Так или иначе, но уже этими фактами в той или иной степени прямо или косвенно, но конфликтующие стороны подчеркивают «разменность» Европы, играя ею, предвосхищая ее именно таковой статус на настоящие и будущие времена.

Автор строит речь Гитлера таким способом, что верное видение и в какой-то степени предугадывание тех или иных очевидностей наталкивается на непонимание или нежелание понимать, какими именно методами сие можно реализовать. Решается это автором через умение блестяще выстраивать не только сюжет, произведение в целом, но и каждую отдельную фразу или цепочку фраз. Используя многоаспектные возможности сложноподчиненных синтаксических конструкций и их семантическое расширение в масштабах художественного текста, писатель серьезно усложняет смысловую наполненность данной речи, создавая одновременно и портрет «великого инквизитора», и его психологический рисунок, и намекает на степень его информированности и эрудиции и даже на оттенки, обнаруживающие в нем подобие человека, когда он пытается отыскать в стремительно разрушающемся Берлине цветы для именинницы фрау Геббельс, способен даже шутить: В январе этого года Гитлер приехал в дом Геббельса на день рождения. Он привез фрау Геббельс букетик цветов и сказал: «… Я прошу простить меня за опоздание, но я объехал весь Берлин, пока смог достать цветы: гауляйтер Берлина партайгеноссе Геббельс закрыл все цветочные магазины, – тотальной войне не нужны букеты…»[1]. И здесь со всей очевидностью проявляет себя семеновский почерк – максимально возможное, скрупулезное знание материала, с одной стороны, с другой – высокое интуитивное чутье, преломление знания через специфику таланта. Ведь это чудовище, в самом деле, любило цветы.

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

Писатель констатирует, однако, при этом главное: Гитлер со своим мышлением – **это уже *прошлое* Германии, а ее будущее – это война другого типа, это *другие* отношения с Россией (Советским Союзом) и совсем не те, которые будут обговариваться за столами официальных переговоров.** Россия – здесь не оговорка. Запад всегда воевалпрежде всего с Россией, как бы она ни называлась. Думается, неслучайно по времени начало романа почти совпадает с фактом Ялтинской конференции, косвенно оформляющей еще одну ветвь конфликта – глобально – историческую. В романе она выведена за скобки, и это вполне логично, если принять во внимание, что противоборство после 9 мая 1945 года не закончится, а перейдет в иную, более изощренную фазу. «Игроки» будут, скажем так: *«те же самые – другие».*

Логика Гитлера в романе кажется вполне аргументированной, но все же устаревшей. Сталин же у Семенова учитывает возможные сентенции своего противника и тем самым выглядит многократно прозорливее. Вообще, это несопоставимые фигуры, как в романе, так и в истории, и искать некие аналогии между ними нелепо, бессмысленно и бессовестно. Так вот, Сталин, не отвергая фанатизм Гитлера, не может отрицать того, что Германия по-прежнему сильна и монолитна: «…. Только подготовишки от политики могут считать Германию окончательно обессиленной, а потому не опасной… Германия – это сжатая до предела пружина, которую должно и можно сломить, прилагая равно мощные усилия с обеих сторон. В противном случае, если давление с одной стороны превратится в подпирание, пружина может, распрямившись, ударить в противоположном направлении. И это будет сильный удар, во-первых, потому, что фанатизм гитлеровцев по-прежнему силен, а во-вторых, потому, что военный потенциал Германии отнюдь не до конца истощен»[1]. О поразительной фанатической преданности фюреру многих, в том числе и самых высоких деятелей, вроде Геббельса и его же-

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

ны очень ярко свидетельствует следующее резюме автора, которое он допускает, завершая жанровую сценку поздравления с днем рождения его жены Магды: «Берлин лежал в развалинах, фронт проходил в ста сорока километрах от столицы тысячелетнего рейха, а Магда Геббельс торжествовала свою победу, и ее муж стоял рядом, и лицо его было бледно от счастья: после шестилетнего перерыва фюрер приехал в его дом…»[1].

А вот далее речь Сталина построена таким образом, что он-то как раз понимает, что по перечисленным причинам высшие представители власти Рейха могут и должны постараться пойти на сепаратные, предательские переговоры с Западом. Это произойдет также и, возможно, в первую очередь, с тем, чтобы спасти свою собственную жизнь: «Поэтому всякие попытки соглашения фашистов с антисоветчиками Запада должны рассматриваться …. как реальная возможность. Естественно, … главными фигурами в этих возможных сепаратных переговорах будут, скорее всего, ближайшие соратники Гитлера, имеющие авторитет и среди партийного аппарата, и среди народа. Они, его ближайшие соратники, должны стать объектом … пристального наблюдения. Бесспорно, ближайшие соратники тирана, который на грани падения, будут предавать его, чтобы спасти себе жизнь. Это аксиома в любой политической игре»[2].

Все это свидетельствует о том, что сторона победителей и ее лидер выглядят достойно, но отнюдь не наивно, не обольщаясь победой и не абсолютизируя ее, а понимают стратегическую перспективу отношений, которые будут складываться в будущем мире. Вторая мировая война – это объективно некий рубеж, диктующий очередной мировой передел, смену эпох, гигантский сдвиг во всех сферах социума, разума и, конечно же, духа (как бы к последнему не относились представители тех или

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

[2] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

иных режимов). Онтологическое противоборство Добра и Зла происходит с момента Сотворения мира и с усложнением, убыстрением хода исторического развития, где немаловажную роль играет пресловутый научно-технический прогресс, эти две онтологические категории, преломляющиеся в человеческом сознании в виде тех или иных религий, никогда не прекратят соперничать друг с другом, пока существует вселенная. Поэтому Сталин в изображении Семенова выглядит дальновиднее и мудрее своего антипода и также по-своему «назначает» основополагающий конфликт романа.

Все это автор романа «Семнадцать мгновений весны», обладая серьезными документальными знаниями, будучи чрезвычайно информированным человеком, также и художественно осознал, и, разумеется, интуитивно почувствовал чутьем гения и художественно – документально воплотил на его страницах.

Возвращаясь к анализу речи Гитлера, следует подчеркнуть: подача таким путем информации устами Гитлера уникальна. Получается, что уже конкретные высказывания есть отражение конфликта всего произведения в целом. Внимательное ее восприятие, в конечном итоге, обнажает его противоречивость как политической фигуры, с одной стороны, понимающего абсолютную сущность происходящего и его генезис, генезис многих деталей отношений между государствами Европы и Америки, большими личностями, с другой – и это откровенно демонстрировало дальнейшее построение фразы – что он – политическая фигура, в самом деле, доживающая последние месяцы: «В то время как цели России, Англии и Америки являются диаметрально противоположными, наша цель ясна всем нам. В то время как они движутся, направляемые разностью своих идеологических устремлений, мы движимы одним устремлением; ему подчинена наша жизнь. В то время как противоречия между ними растут и будут расти, наше единство теперь, как никогда раньше, обрело ту ёё монолитность, которой я добивался многие годы этой тяжелой великой кампании. Помогать разрушению коалиции наших врагов дипломатическими или иными путями –

утопия. В лучшем случае утопия, если не проявление паники и утрата всяческой перспективы»[1].

Утопичность расчетов Гитлера сконцентрирована в части, выделенной курсивом. В самом деле, Германии, Англии и Америке всегда логично быть вместе. «Нестыковка», которая обнаруживает парадоксальность его суждения – эта сама уже практически отмирающая фигура диктатора, отравившая свою нацию, да и весь мир идеологией фашизма и национал-социализма.

Наконец, возможно, самый важный просчет Гитлера заключался в изначально принципиально неверной идее ведения войны. На фундаменте «страшной ненависти» победы не одерживаются; фашизм уже изначально обречен только потому, что обречена сама идея расового превосходства. Презрение соперника, категорическое непонимание духовного, да и душевного склада, как русского, так и в целом славянского, недооценка противника практически по всем возможным параметрам, и, в то же время доходящая до абсурда переоценка собственных сил и возможностей уже изначально обрекала Германию на поражение: «Наша ненависть страшна, а воля к победе неизмерима», – завершал Гитлер свою речь. Соотношение «страшной ненависти» и «неизмеримой воли к побеле» неизбежно ведет к самоистреблению. Завершающий риторический вопрос фюрера, – «Так я спрашиваю вас: неужели мы не выиграем мир путем войны? Неужели колоссальный военный успех не родит успех политический?»[2] – констатация перевернутого развития последующего мироустройства, где все будет происходить с точностью до наоборот (чуть позже на страницах этого же романа подобные мысли сформулирует другой лидер другой страны – У. Черчиль). Именно «колоссальный политический успех» будет пытаться родить «успех военный». И спустя семьдесят лет после победы

[1]Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

[2] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

это будут пытаться делать, и причем, не останавливаясь ни на мгновение.

Купюры, сделанные в киносценарии, существенным образом упростили речь диктатора, обеднив в конечном итоге и весь романный рисунок этого персонажа. Поэтому рецепция зрителя затмила возможное желание посмотреть более внимательно на эту речь в романе и увидеть в ней, уже в начале произведения, глубину и степень трагизма Гитлера, Германии в целом, даже в какой-то мере и Советского Союза при его бесспорной и святой роли победителя, хрупкость глядущего мира, неразрешимость «вечных» противоречий и зарождение нового, более опасного, более длительного и гораздо более трагического конфликта. Цена грядущего мира, как отсутствия горячей войны, оплаченная миллионами жизней, непомерно высокая, и без того возрастала в геометрической прогрессии: за прозрачными кулисами оставался некий монстр, гениально продирижировавший всем спектаклем, ни грамма не утомившись от своей миссии, напротив, вышедший из тени со свежими силами, мощный, уверенный в себе и кажущийся самому себе необычайно великим, почти Богом. Дальнейшее сюжетное развитие романа усиливает как степень трагизма конкретного произведения, так и грядущей мировой ситуации в целом (далеко не только и не столько политики), где соотношение мира и войны будет реализовано по схеме: *мир в войне,* но не *«война и мир»* и уж тем более – не «мир и война». Другими словами, схема, когда – то точно найденная Л. Н. Толстым, претерпела принципиальную трансформацию.

Другими словами, именно в «Стенограмме совещания у фюрера» сосредоточена завязка не только романного действия, но и завязка будущей системы отношений в мире. Запускалась система войны нового типа, и многие детали желаемой будущей войны апробировались уже в процессе войны текущей. Так, например, Великобритания и США, вступив в войну, стали применять жесточайшие бомбовые удары, после которых оставалась выжженная пустыня (как во время нанесения бомбового удара по Дрездену). Советская авиация таких жестоких бомбе-

жек никогда не осуществляла и не могла осуществлять. Не случайно именно бомбовые удары сопровождают ключевую цепь событий в романе: именно они приносят несказанные страдания мирным жителям и ведут трагическую линию сюжета. Опора на тактику тотальных бомбежек и безжалостное уничтожение мирного населения – это, с одной стороны, бравирование и демонстрация силы амбициозного и уже достаточно давнего претендента на мировое господство – США. Расхожее понятие, закрепившееся после второй мировой войны, – «холодная война» – понятие скорее политическое. На самом же деле в мировом сообществе, в отношениях между государствами закреплялась иная, более страшная логика, обозначенная нами как «мир в войне». Несмотря на то, что маячила бесспорная силовая победа, и не было никакого сомнения в том, кто именно победитель, не было устранено, пожалуй, главное противоречие – не достигнуто полное, абсолютное понимание между людьми, народами, государствами; ненависть, злоба, зависть никуда не делись – напротив, приобретали все более и более бескомпромиссные и более гигантские очертания.

Итак, уже в этом, относительно раннем в творческой биографии Семенова романе он как писатель достигает уникальной смысловой повествовательной наполненности. Можно даже сказать, что семеновское художественное высказывание имеет стереосмысловое (объемное) наполнение. Способность автора через удачно найденный синтез формовых и содержательных компонентов, в основе которого – ориентация прежде всего на речевые, разговорно-монологовые конструкции, а описательные, художественно – поэтические элементы словно бы «вмонтированы» прежде всего, именно в них, богата еще и другими характеристиками, имеющими именно пространственное или объемное, а не только «линейное» наполнение. Линейная «многосмысловость» – это широко известная в истории литературы так называемая «полифоничность» высказывания, описанием которой занимался, в частности, М. М. Бахтин, анализируя романы Ф. М. Достоевского. На этих страницах были упомянуты и будут подробнее проанализированы особенности семеновской

фразы и, в частности, сходные черты его и «достоевской» прозы. В данном случае отметим, что объемность или стереофоничность высказывания Семенова заключается в синтезе не только прямых, косвенно – подтекстных значений, но еще и, так сказать, ассоциативно – психологических.

Яркой иллюстрацией такого рода рассуждений может служить, к примеру, рассматриваемая часть – «Стенограмма совещания у фюрера», и не только она. Ассоциативно – психологические умозаключения могут быть сведены приблизительно к следующему.

Хорошо известно, что Гитлер был неплохим живописцем и даже собирался стать художником и архитектором. Он, однако, не был принят на учебу. При этом было достаточно сильно оскорблено его самолюбие теми, кто принимал у него экзамены. Эти факты, вкупе со многими другими фактами его биографии, в частности генетической патологией, способствовали развитию у него целого ряда предельно негативных черт характера – эгоцентристской злобы, мстительности, отчасти зависти, при этом стремлении к лидерству любыми способами. Если прибавить к этому способность Гитлера к выстраиванию монологов, непременно с оттенком откровенно пустого, но все же театрального эффекта, что психологически не может не сочетаться со способностью к живописи, то в его монологической речи на ассоциативном уровне обнаруживаются штрихи к представлению о его характере в целом. Ассоциативность информации открывает такие особенности прозы Семенова интеллектуальной направленности, как неизбежно возникающее желание реципиента получить какие-то дополнительные штрихи к уже известным характеристикам реальных исторических персонажей из других источников. Этому способствует как раз документальная канва событий и присутствие многочисленных реальных персонажей истории. Причем, в отличие от его предшественников – писателей, изображающих реальных исторических лиц, например, Л. Н. Толстого, Семенов все же не делал из них в высокой степени художественно-вымышленных. Преобладающая степень документализма, лишь незначительно преломленного через

собственное талантливое воображение художника, повышенное внимание к тем или иным деталям в их облике, дополненным из рассказов очевидцев – таковы особенности художественного письма Ю. Семенова в изображении характеров исторических лиц. Психологическое же побуждение к получению дополнительной информации у читателей-зрителей было огромным. Известны факты повышенного интереса к личностям В. Шелленберга, Г. Мюллера, М. Бормана и даже вымышленного Штирлица воспринимали вполне реальным лицом и хотели обнаружить о нем дополнительную информацию.

Что же касается Гитлера, то здесь ассоциации весьма интересны. Так, например, если вглядеться в его картины, то можно констатировать довольно странное впечатление от его живописи. Вроде бы нет ничего особенного – сюжеты не агрессивны, и даже в известной эстетике им, пожалуй, не откажешь. Не случайно о степени его таланта по сей день идут многочисленные споры. Однако глубокие специалисты в области живописи, очевидно, не станут спорить, что его картины имеют ряд специфических особенностей, которые все-таки не позволяют говорить о нем, как высокоталантливом живописце. Итак, что же в первую очередь бросается в глаза? Приторность, «слащавость» изображаемого (в основном это пейзажи и натюрморты), их «статичность», застылость, отсутствие ощущения «живого» сюжета. И это не только потому, что он на своих полотнах практически не изображал людей, что, кстати, явилось одной из существенных причин непринятия его в учебные заведения.

Яркость, «пронзительность» красок, некая «копировочность» сюжетов без собственной фантазии, отсутствие смелости, дерзости в решении художественных задач, практически полное отсутствие того, что обычно принято называть авторской индивидуальностью. Портреты людей Гитлер изображать не мог. Трудно сказать, почему именно, но они выходили у него карикатурными, практически лишенными живого, человеческого выражения. Неизбежно возникает мысль о том, что он, будучи художником, не чувствовал при этом человека, а значит был лишен способности воспринимать его, как живого – его

боль, страх, преданность, любовь и другие качества. В этом сочетании несочетаемого заложен элемент некой патологии, природной ущербности, чего-то откровенно зловещего, что и сполна проявилось в его поведении на протяжении многих лет. Схожее ощущение возникает и от его монолога, где эти самые элементы «сочетаемости несочетаемого» очень точно выписаны автором. Логичные и вполне здравые внешние рассуждения имеют глубинный характер абсолютного абсурда и вполне очевидно стремительно развивающейся серьезной психической болезни.

Ассоциация именно с живописными опусами фюрера возникла не случайно. На это есть несколько причин. Во-первых, факт наличия живописных способностей у человека, едва ли не самого отвратительного персонажа мировой истории весьма любопытен сам по себе. Во-вторых, Ю. Семенов, будучи сам интересной, разносторонне одаренной личностью, часто оценивал своих персонажей с точки зрения способностей, восприятия тех или иных видов искусств. Его вымышленные, да и реальные герои часто музицируют сами, любят слушать и понимают музыку, живопись, любят читать, знают, ценят и понимают настоящую литературу. Последнее под пером Семенова является важнейшим основанием для изучения особенностей национального менталитета. Пробовал заниматься живописью и Штирлиц. Причины, по которым он оставил это занятие, он объяснил со свойственной ему логичностью, умением почти профессионально вникнуть в предмет. Однако аргументации, озвученные устами Штирлица, как это свойственно прозе Семенова в целом, выходят за рамки оценок только его личности и воспринимаются как некий постулат, критерий осмысления степени таланта вообще: «…Живописью он действительно пробовал заниматься. В Испании его потрясли два цвета – красный и желтый. Ему казалось, что пропорциональное соблюдение этих двух цветов может дать точное выражение Испании на холсте. Он долго пробовал писать, но потом понял, **что ему все время мешает понять суть предмета желание соблюсти абсолютную похожесть. «Для меня бык – это бык, а для Пикассо – предмет, необходимый для самовыражения. Я иду за предметом, за формой,**

**а талант подчиняет и предмет и форму своей мысли, и его не волнует скрупулезность в передаче детали. И смешно мне защищать свою попытку рисовать ссылкой на точно выписанную пятку в „Возвращении блудного сына«. Религии простительно догматически ссылаться на авторитет, но это непростительно художнику», – думал тогда Штирлиц.** Он бросил свои «живописные упражнения» (так позже он определял это свое увлечение), когда его сослуживцы стали просить у него картины. «Это похоже и прекрасно, – говорили они ему, – а мазню испанцев, где ничего не понятно, противно смотреть». Это ему сказали о живописи Гойи – на развалинах в Париже он купил два великолепно изданных альбома и подолгу любовался полотнами великого мастера. После этого он роздал все свои кисти и краски, а картины подарил Клаудии – очаровательной женщине в Бургосе; в ее доме он содержал конспиративную квартиру для встреч с агентурой…»[1] (выделено мной. – Л.Х.).

Самое поразительное, что данное высказывание, воспринимающееся ассоциативно-стереофонично, косвенно объясняет и контуры особенностей художественного почерка Гитлера. Другими словами, Штирлиц опосредованно объяснил и то, что находится за пределами художественного пространства романа. Ключевые тезисы выделены в данной цитате курсивом. Однако интересно, что основания, которые вывел для себя Штирлиц, признав у самого себя отсутствие таланта к живописи, оказались свидетельством его утонченного художественного вкуса. У Гитлера же, напротив, констатации учителей об отсутствии у него способностей, вызвали затаенную гневную обиду и злобу на долгие годы, которая, в конечном счете, вылилась в трагедию для миллионов людей.

Но любопытно, что и один, и другой, обнаружили при этом склонности к игровой адаптации в жизненном пространстве. Один делал это во благо миллионов, вынужденно, постоянно

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

жертвуя собою, закрывшись от всех другой – жертвовал миллионами с единственной благой целью исключительно для себя. «Я не люблю, когда меня держат за болвана в старом польском преферансе, резюмирует в одном из эпизодов романа Штирлиц, – Я игрок, а не болван. // – Всегда? // – Почти»[1].

**Мгновение 6: Специфика историзма Ю. Семенова и оригинальные способы его воплощения в романе «Семнадцать мгновений весны»**

1970-е годы – время, когда на экраны вышли «Мгновения…», было невероятно богато на многосерийные художественные экранизации целого ряда литературных произведений, посвященных как отечественной истории XX века, так и зарубежных романов, повестей, драматургии. Очень многие из них, став поистине шедеврами, не потеряли своей актуальности, помнятся и смотрятся до сих пор.

Такие экранизации литературных произведений – это, разумеется, по жанровым технологиям абсолютно не те так называемые «сериалы», которые господствуют на экране в последние десятилетия. С глубоким сожалением следует констатировать, что жанр экранизаций литературной классики практически ушел в прошлое. А это был именно жанр – некое своеобразное визуальное прочтение произведений, над которым скрупулезно работали выдающиеся мастера экрана. Бесспорно, это было специфическое искусство XX столетия, не описанное до сих пор в трудах литературоведов и культурологов и не осмысленное с должным научным вниманием и обобщением. Такие экранизации не только просматривались, но и своеобразно «визуально «прочитывались». Нередко вслед за просмотром возникало желание непременно прочесть первоисточник. Увиденное и прочитанное смотрелось не единожды, обсуждалось, одобрялось, оспаривалось, дискуссировалось. В добротных экранизациях

[1] Культурный фонд Юлиана Семёнова» // URL: http://xn----sbhlaoumgel5a7n.xn--p1acf/. Раздел: Штирлиц без опечаток». Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны: 2 ред., 1973.

имела место ставка именно на «показ» актерами характеров персонажей (сознательно не употребляю в данном случае термин «игра»), ибо тщательно отрабатывались интонация, жесты и мимика, не говоря уже о многочисленных пробах на роли с целью подбора не только подходящих типажей, но и их ансамбля, синтеза. Осуществлялась пошаговая работа, как над словом в веке XIX, не только над воплощением содержания, но и формы произведения, и все это происходило в лучших традициях именно отечественного искусства, где коммерциализация не шла впереди идейного замысла и его воплощения.

Выше сказанное (а это, разумеется, далеко не все), в полной мере можно отнести к экранизации романа «Семнадцать мгновений весны». В этом ракурсе рассуждений экранную версию смело можно назвать «кинороманом» со своей специфической идеей, способами воплощения, которые, повторимся, существенно отличаются от текстового оригинала.

Создавалось впечатление, что Т. М. Лиознова ревниво относилась к своему детищу. Как-то уж слишком свысока она иногда высказывалась об авторе оригинала, вероятно, не особенно задумываясь о том, что ее высказывания звучали не вполне корректно. Ну и, разумеется, при всем глубочайшем уважении к экранизации, она, сама, вероятно, того не сознавая, продемонстрировала абсолютное непонимание того очевидного факта, что роман сложнее, сильнее, масштабнее, оригинальнее, и, разумеется, правдивее, «красивой экранной сказки про Штирлица».

«Нереальность» телеверсии «Мгновений», несмотря на ювелирную, филигранную добротность постановки, была, конечно, очевидна. Причин тому было немало, но самые, пожалуй, важные из многих были, конечно, те купюры, о которых говорилось выше. Именно купированный материал провоцировал стойкое ощущение неправдоподобности происходящего, убеждения, во многом абсолютно иллюзорного, что «такого» в действительности происходить не могло. Осмелюсь констатировать, что исторический фон романа в целом достоверен, и по нему можно смело изучать фактические подробности трагичной

истории последних месяцев Великой Отечественной войны и Второй мировой в целом. Его подача в романе оригинальна, продуманна, как всегда у Семенова, имеет как строго логичное, как художественно-выразительное, так и формально-содержательное воплощение.

Почти одновременно с «Мгновениями…» на экраны вышла и визуальная интерпретация другого романа, ставшая впоследствии едва ли менее знаменитой – «Тени исчезают в полдень». Несмотря на то, что экранизация романа А. Иванова также существенно отличалась от текстового оригинала, ключевой контур смысла в ней удалось сохранить. А заключался он в том, что, логика жизни, справедливость, то, что принято в обиходе называть «победой добра над злом» оказывается, в конечном счете, неизбежно торжествующей. Источенные злобой, ненавистью, духовным отпадением и, следственно, саморазрушением персонажи метафорически необыкновенно удачно и оригинально представлены в романе А. Иванова не как «умершие», а именно как исчезающие, словно тени в полдень. Необыкновенно художественно выразительная и тонко найденная автором романа метафора, тем не менее, к огромному сожалению, как-то не была оценена по достоинству в то время, равно как и глубокая смысловая наполненность этого заглавия должным образом не обратила на себя внимание.

Между тем она содержит глубочайший философско-метафизический смысл, который актуален и для «Мгновений…». Зло, каким бы масштабным, вселенским, глобальном оно ни казалось, неизбежно растворится в небытии, *уйдет, исчезнет из жизни,* как надоевший мусор, пыль. Некогда же всесильные монстры превратятся в теней, которые исчезнут под обилием праведного, чистого, *дневного света,* и по-настоящему судить их будет уже *Высший суд,* пред которым все земные судебные, пусть даже желанные и так необходимые, форумы, выглядят, как бледные копии.

Многочисленные исторические загадки, связанные с уходом в небытие некоторых деятелей из ближайшего гитлеровского окружения, так называемые «самоубийства» под вопросом тех

или иных высокопоставленных субъектов, как нельзя точно подтверждают подобные рассуждения.

Ю. Семенов с высоты своей художнической интуиции и, безусловно, обладая серьезными знаниями исторических деталей, как уже говорилось, художественно выразительно нашел синтез содержания и формы показа этих субъектов.

Если характер Гитлера изображен в романе главным образом через стенографическую форму, которая, как мы убедились, отнюдь не «пустая» по содержанию, то остальные постепенно и неизбежно уходящие в небытие зловещие реальные исторические фигуры поданы иными средствами.

Блок так называемых «Информаций к размышлению» – центральный смысловой узел романа, можно сказать, его документальный сгусток. Он вносит, так сказать, основной элемент документалистики, именно с его помощью создается и развивается основной конфликт произведения, наконец, этот блок во многом (разумеется, не во всем), оправдывает избранную автором романную жанровую форму. Представляя читателю (и зрителю) документально – художественные портреты вождей Третьего рейха – Геринга, Геббельса, Бормана, Гиммлера – автор способствует постепенному разрешению сюжетного конфликта, снимает покров с одной из многочисленных, но ключевой тайн этого произведения – кто из высших руководителей рейха способен пойти на сепаратные переговоры с Западом. Для ответа на сложнейший вопрос Семенов как автор романа виртуозно сочетает документальные и художественные детали в общем повествовании, создавая в конечном счете подробнейшие, психологически-убедительные портреты высших государственных деятелей Третьего рейха.

Если для контуров характера романного Гитлера избрана стенограмма, то для четырех его самых ближайших соратников главы, названные «Информациями к размышлению», выписаны по-иному. Содержательное их наполнение абсолютно адекватно соответствует этому названию. И опять, чисто по-семеновстки, это словосочетание не содержит лишь только прямого, «линейного» значения. В самом деле, если идти только за системой ро-

манных событий, то это – синтез знаний, собранных самим Штирлицем за многие годы, и нужен он исключительно для выполнения его задания. Однако у Семенова есть еще и реципиент, его современник, прежде всего, который владел в те годы (а нередко и теперь) минимумом информации, что непосредственно касалось «той стороны». Если иметь в виду отмеченную нами стереофоничность повествования, то, благодаря минимуму художественного вымысла и отсутствию принципиальных искажений в подаче документалистики в этих частях произведения, романное пространство, ограниченное текстовыми рамками, как это описано и в случае с Гитлером, органично вливается в пространство исторически-реальное. При этом начинает осуществляться подсознательная, а, возможно, и сознательная «проверка» информации – не ради собственно проверки, а с целью осмысления массы деталей, в том числе и характеризующих уникальных исторических феноменов, почти окончательно падших духовно, но при этом необыкновенным образом околдовавших, очаровавших немецкий народ на долгие десятилетия.

Иными словами, происходит не просто накопление реципиентом конкретной суммы знаний, а развитие его мышления, воображения, памяти и стимул узнать еще больше. Проза Семенова, как далеко не всякая, приучает думать, размышлять, совершенствовать внутренний читательский потенциал. Любопытно и то, что исторические исследования, звучащие из уст не только российских, но и ученых Германии, практически совпадают с рассуждениями Ю. Семенова такого характера. Последние являются словно бы «тезисными», особым образом зашифрованными умозаключениями, отражающими те или иные подлинные биографические факты из их жизни, детали исторических реалий давно ушедшей эпохи. Причудливое переплетение художественности с документалистикой, в стереофоническом варианте, с многомерным смысловым выражением, выходящим далеко за рамки текстового пространства свойственно в такой мере, пожалуй, только Ю. Семенову, и никому другому. Это его самобытно-индивидуальный стиль. При этом, разумеется, не отрицается факт наличия в XX веке многих авторов и их произведений в та-

ком приблизительно формате, но художественный почерк Семенова, в отличие от чем-то ему подобных, тяготеет, как ни у кого другого, к большой литературе, именуемой классической.

Данный синтез под семеновским пером рождает самые разные варианты такого соединения – как в построении характеров, так и в своеобразии сюжетных перипетий, в практически постоянных вариативных построениях (в аспекте формы), в причудливых, оригинальных сочетаниях портретно-пейзажных размышлений с той же документалистикой, в построении диалогов и многом, многом другом.

**Соединение, сопребывание двух пространств, текстового и реального, взаимное их дополнение, возможность восприятия произведения в целом (и конкретно – исследуемого романа) в «близкой» и «дальней» перспективе** – одна из существенных особенностей так называемого «историзма» Ю. Семенова. Читатель, знакомясь с тестом произведения не только ради сюжета, а интересующийся историческими перипетиями и деталями, воспринимает содержание произведения автора как некие «тезисы», своеобразную «шифровку» событий, индивидуальных характеристик, контуров судьбы тех или иных исторических персонажей; замысловатые «подсказки» и намеки на то, что заслуживает дальнейшего разбора и внимания.

По такому принципу строятся как главы, посвященные «информациям», так и многие другие части, как сугубо художественные, так и документальные, так и так называемые «смешанные».

Семенова как автора интересовала природа зла, низменного и темного, привнесенного в ту или иную нацию. Как человек, относящийся к поколению «детей войны», он, работая не только над «Мгновениями…», но и другими произведениями, переживший от немцев очень много, под серьезным стрессом сформировавшим свое детское и юношеское восприятие, смог найти в себе силы дистанцироваться от изображения высших руководителей рейха в откровенно и всеохватно негативных тонах. Органичное смешение обыденных человеческих привычек и слабостей и демонических деяний, неуклонно подводит к выводу, ко-

торый лежит у Ю. Семенова на поверхности. Такие категории, как «фашизм», «расизм» могут иметь национально выраженную, так сказать, идентичность. Надо признать, что изучение «природы зла», привнесенное в ту или иную нацию, не было ограничено рамками одного произведения и блестяще удавалось Семенову. Природный аналитический ум, недюжинный разносторонний талант художника, словесника, аналитика, журналиста, ученого – все эти качества вкупе рождали под его пером поистине выдающиеся произведения.

Еще одной, очень важной чертой семеновского историзма является **облачение фактического материала с максимумом достоверности в увлекательную художественную форму.** Примером такого построения могут служить многие страницы его произведений, и, в частности, рассматриваемого романа. Такой синтез может быть представлен по-разному – вообще, он, как автор своих произведений, редко повторялся. В частности, по такому принципу построены, к примеру, встречи Штирлица с Борманом, где историческая подоплека вполне правдива, однако сами по себе контакты являются, разумеется, вымыслом. Канва отношений Штирлица с его шефом Шелленбергом, взаимоотношения его же с Мюллером, где ни Шелленберг, ни Мюллер не воспринимаются уже как реальные исторические персонажи – художественный эффект Семенова, который всегда добивался увлекательности своего повествования. «Художественность» достигается массой запоминающихся деталей, запоминающихся настолько, что, также выходя за пределы романного пространства, они живут сквозь бег реального времени, через многочисленные байки и анекдоты. Специфическая жизнь текста романа через невиданное количество единиц народного фольклора – еще одна уникальность семеновского феномена. Нельзя не признать, что «помогла», конечно же, «визуализация» текста, которая, в свою очередь, сфокусировала внимание реципиентов на тех или иных художественных деталях, речевых и портретных характеристиках действующих лиц. Для многих персонажей Семеновым удачно придуман тот или иной рисунок что, будучи лично знакомым со многими деятелями третьего

рейха, он обладал теми или иными контурами «микроподробностей», которые зачастую сообщают о человеке гораздо больше, нежели солидные тома мемуаров. Скажем, для Мюллера избран рисунок некой зловещей саркастичности: юмористические краски, которыми выписан этот персонаж, никак не имеют оттенков что называется «доброго юмора», напротив, речевые приемы, выписанные с так называемым «юмором», буквально одним штрихом, словом, словосочетанием могут «уничтожить» собеседника.

Пожалуй, впервые в отечественной литературе Ю. Семенов практически полностью погружается в исследования «изнутри противника», недруга, с помощью достоверных, зачастую секретных или с ограниченным доступом архивных источников, причем такой взгляд «изнутри» является изначальным стержнем повествования, базовой основой сюжета, «начальным пунктом» развития смысла произведения вообще. Разумеется, нельзя отрицать, что произведений о разведчиках, где из стана противника развивается действие, не было, помимо Семенова, но речь идет не об этом. Прежде всего, имеется в виду некая «перевернутость» семеновского «показа – рассказа», а главное – сила и масштабность, в сочетании с увлекательностью, его художественно-документальных обобщений. И еще. Главный герой многократно закрыт, пожалуй, больше всех остальных персонажей, несмотря на то, что, казалось бы, в большей степени загадочными должны представляться читателю именно его противники. Осмысление глобальных событий не только отечественной истории, но и истории XX столетия вообще (если осмелиться сравнить этого автора с его выдающимися предшественниками), идет из стана врага – и это еще одна оригинальная особенность специфики семеновского историзма. Степень «положительности» главного героя определить довольно непросто – ведь и умом, и талантом, и прозорливостью, и преданностью своей родине, и высокими профессиональными качествами обладают в равной степени со Штирлицем и многие, многие его противники. «Настоящего» Штирлица, у которого не одно, и даже не два имени, представить себе крайне трудно, и для этого надо

осмысливать всю серию (или цикл) романов о нем. Любопытно, что если воспринимать все произведения с участием Штирлица только как романы о нем, и следить, прежде всего, за всем происходящим, отталкиваясь именно от этой, безусловно, ключевой фигуры, жанровые характеристики произведений, как и одного, рассматриваемого романа, бледнеют и в значительной степени упрощаются. Если же фигуру Штирлица воспринимать как некое связующее звено в сложных исторических перипетиях более чем полувековой дистанции, то ракурс восприятия выглядит принципиально иным. В этом случае в воображении возникает гигантское эпическое полотно со множеством действующих лиц, с перипетиями тайн и загадок истории мира и войны XX столетия, со сложными, порою парадоксальными отношениями между людьми – «друзьями» и «недругами», людьми самых разных социальных, национальных, классовых слоев, принадлежащих различным партиям, социальным системам, разновидностям религиозных убеждений и прочем. У Семенова масса философских и психологических суждений, умозаключений, рассуждений, которые озвучивают в его произведениях разные лица, и далеко не всегда, между прочим, интересные и глубокие суждения высказываются откровенно положительными персонажами. Все это напоминает ту самую полифонию, о которой в связи с Достоевским писал М. М. Бахтин, если еще и учесть «стереопространственные» характеристики, сформулированные выше.

Лиознова, ставя «Семнадцать мгновений весны» и упростив при этом задачу, вывела Штирлица на первый план, сделала его до такой степени обаятельным, что, сама того не ведая и, разумеется, возможно, не желая, затмила и в романах Ю. Семенова все остальное. Таким образом, создалась иллюзия восприятия, где, за Штирлицем, несмотря на потрясающую игру всего актерского ансамбля, не видно очень и очень многого, и она легла не столько на фильм, а и на роман с его абсолютной иной, серьезно усложненной, по сравнению с киноверсией, идейной нагрузкой. Однако следует признать, что феномен сложности писателя – Семенова был ориентирован *на перспективу восприятия.* Специфи-

ка исторического времени в этом аспекте имеет большое значение. Диспропорция восприятия фильма и романа – свидетельство только одного – констатации факта, что Семенов – писатель «большой» исторической перспективы, как в плане представления художественного материала, так и в плане его рецепции.

**Воспроизведение большого исторического времени и ориентация на дальнюю историческую перспективу** – еще одна существенная особенность историзма Семенова. Одно из основополагающих различий сюжета романа и киноверсии состоит и в том, что блок «Информаций к размышлению» в романе значительно, гораздо более широк. В киноверсии в упрощенном виде представлены сведения о четырех упомянутых исторических персонах – высшее гитлеровское руководство – «тени,
в полдень исчезающие». В романе, помимо этих фигур, показаны и действующие лица, словно бы связывающие события текущего исторического момента (весна 1945 года) с будущими реалиями. Это У. Черчиль, А. Даллес, В. Шелленберг.

В этом состоит главное различие сюжетной интриги и идейного смысла романа, вносящее трагическую канву в грядущую бесспорную и великую «силовую» победу Советского Союза. Именно эта канва, убранная из экранизации (которая там была действительно лишней), упростила ее задачу. Три документальные фигуры усложнили проблематику романа, способствовали укреплению романной статусности, обрекая его также и на продолжение, спровоцировав зарождение нового конфликта – следующего романа и грядущей истории, грядущей мировой цивилизации.

И здесь опять, уже на уровне конфликта, очевиден выход за пределы текста романа – в причудливые тайны конкретной, живой, настоящей и будущей истории. Три ключевые фигуры, которых нет в киноверсии (на уровне подробных «Информаций к размышлению»), в романном варианте способствуют развитию трагической смысловой динамики событий, которые не могли быть до конца понятны читателям последней четверти XX столетия. Более того. Семенов, обладая естественной про-

зорливостью, свойственной большим художникам и мыслителям, представил эти самые фигуры с таких сторон, что глубину и опасность многих их умозаключений со всей очевидностью стало возможным обнаружить в полной мере только, спустя немалое количество лет и даже десятилетий. Та модель мироустройства по принципу «мир в войне» особенно ярко обнаружила себя в первой четверти XXI века. Тематически осмысленная данная модель проявилась в процессе документальной канвы «Информаций» по ходу развития сюжетной интриги романного действия и с выходом в реальное, «внетекстовое» пространство. Другими словами, еще одной, специфически важной чертой семеновского историзма выделяется смысловая *поэтико-фило-софская модель «мир в войне»* как трансформация известной толстовской формулы «война и мир». Если вести рассуждение
в этом ключе, то в историческом пространстве до Л. Н. Толстого на страницах русской литературы такую формулу можно обозначить в семантическом варианте «мир и война». Думаем, что такой вариант обнаружил себя именно приблизительно с середины романа «Семнадцать мгновений весны», если учитывать «романное художественное время». В контексте же «реального» времени – это февраль-март 1945 года, когда уходящие в небытие руководители Третьего рейха продолжали лихорадочно искать пути заключения сепаратного мира, игнорируя Советский Союз.

Принимая во внимание реалии последних лет в геополитике, можно с уверенностью сказать, что выдающийся роман «Семнадцать мгновений весны» выдающегося русского советского писателя Ю. Семенова (не киноверсия!!!) оказался невероятно пророческим шедевром, выйдя за рамки собственного художественного времени. Впрочем, как русские, так и советские, и постсоветские художники слова всегда были и остаются пророками. Однако пророчества Ю. Семенова, равно как и его художественный почерк, как мы убедились и будем убеждаться дальше, поскольку исследование продолжается, и в плане срав-

нения со многими его предшественниками, весьма оригинален и поразительно исторически точен.

## ГЛАВА 2
## ВАМПИЛОВСКИЙ СИБИРЯК: ЭТНОСОЦИАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПЕРСОНАЖНОЙ СФЕРЫ ПЬЕС А. ВАМПИЛОВА

***П. А. Гончаров, О. В. Чербаева***

Во времена уже давние социально-классовая, сословная принадлежность героя той или иной книги давала повод отнести его или к «лучшим представителям рабочего класса», или к персонажам «крестьянской вольницы», или к «рефлексирующей» по любому поводу «интеллигенции». Прибегавшие к такой «классификации» критики и литературоведы, вероятно, не без оснований почитали себя в значительной мере приблизившимися к постижению сути мира героев анализируемого литературного произведения. В эпоху едва ли уже завершившуюся «национальная идентификация» автора и его героев тоже рассматривалась как своеобразная отдельная цель историко-литературного анализа, призванного истолковать суть художественного феномена. Близким по подходу к литературному типу оказывается и поиск в нём «общечеловеческого» содержания. Близким в том плане, что в том и другом, и в третьем случае ценность литературного героя определялась его сходством с «отраженным» в произведении человеческим типом или отличием от него.

Но вряд ли эти подходы дадут исчерпывающий и убедительный ответ на вопрос, зачем в шолоховском «Тихом Доне», в самом его начале приводится история рода Мелеховых, в той её части, когда изображаются злоключения и трагическая гибель приведенной из похода турчанки, ставшей матерью Пантелея, бабкой Григория Мелехова. К «классовой» сути Мелеховых это ничего не прибавляет, сомнений в принадлежности к русскому характеру Григория не рождает, а общечеловеческие этические

ценности, свойственные герою, никак не подрывает. Более того, сам эпизод её появления в хуторе Татарском может быть подвергнут сомнению с позиций достоверности – соответствия жизненным реалиям: возможен ли во второй половине 19 века такой случай в жизни.

Всё же, как представляется, этот эпизод органичен для романа по нескольким причинам. Прежде всего, он проецируется на историю и происхождение всего донского казачества, чьи этнические корни в изображении М. Шолохова связаны не только с русским народом, но и иными этносами. Поэтому эта помещенная в начало эпопеи история проецируется не только на семью Мелеховых, но и на весь казачий Дон. В истории рода в сжатом виде заключена история казачества. Функция этой истории соотносится с ономастикой и топонимикой всего романа: семью Мелеховых прозвали «турками», а весь хутор именуется «Татарским».

Этот эпизод необходим писателю, для того чтобы изобразить предысторию и остроту противоречий между «иногородними», «мужиками», «хохлами» и преисполненными гордости за свою воинскую историю донскими казаками. Педалирование мысли об общей истории казаков и «мужиков», производимое Штокманом («в старину от помещиков бежали крепостные, селились на Дону, их-то и прозвали казаками» способно лишь раздражать казаков («казаки от казаков ведутся»[1]).

Этот эпизод органичен для романа, изображающего сложную позицию казачьего Дона во время революции и гражданской войны. Казаков, в отличие от обитателей Центральной России, подчинить насилию оказалось крайне сложно. «Не вполне русское» происхождение объясняет и многие личностные свойства главного героя – его гневливость, его гордость, его бесстрашие, его любвеобильность, наконец. Его традиционно русское правдоискательство оказывается «повенчанным» с сугубо казачьей горячностью в поисках заветной правды.

Истоки неоднозначности поведения, колебаний казаков в начавшейся гражданской войне видятся Шолохову и в своеоб-

[1] *Шолохов М. А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Правда, 1985. С. 130.

разном ощущении неоднозначности происхождения, их особой «русскости», в совпавших с революцией (или её вызвавших вместе с другими причинами?) попытках их этнической «самоидентификаци». Недаром вернувшийся с каторги Прокофий приобретает совсем не казачий облик: «Подстриженная рыжая с проседью борода и обычная русская одежда делали его чужим, непохожим на казака»[1]. В этом его своеобразный протест против казачьей этнической замкнутости, ложного ощущения этнического превосходства, завершившихся расправой над его женой-турчанкой.

В плане внимания к полиэтническим корням сибиряка сибирская литература второй половины XX века оказывается неожиданно созвучной шолоховскому «Тихому Дону» с его вниманием к превратностям происхождения и самоотождествления казаков, а М. Шолохов, вместе с другими писателями разного уровня дарования, оказывается своеобразной предтечей «сибирского текста» русской литературы этого периода.

Л. Толстой («Казаки»), другие писатели «золотого века» русской литературы были предельно близки к постижению особенностей русского казачества как особой ипостаси, особого «извода» русской души. Однако лишь родившемуся на Дону М. Шолохову удалось проникнуть в глубины души казака, раскрыть сложность мировидения и мирочувствования обитателей Дона.

Обитатели диковинных земель к востоку от Урала со времен Аввакума Петрова стали предметом изображения и осмысления русских писателей. Их образы в том или ином виде присутствуют у Д. Фонвизина (Стародум в «Недоросле»), у Ф. Достоевского («Записки из мертвого дома», «Дневник писателя»). Сибирские темы, мотивы, характеры заявляют о себе в прозе Л. Толстого, А. Чехова, Д. Мамина-Сибиряка, В. Шишкова и др. Но лишь когда писатели-сибиряки поднялись в своей художественной эволюции до уровня классики (С. Залыгин, В. Астафьев, В. Шукшин, В. Распутин, А. Вампилов и др.), сибиряк оказался адекватно интерпретированным этносоциальным

[1] *Шолохов М. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 16.

объектом и «действующим лицом» русской литературы. Причиной тому, видимо, послужило то, что изображая практически каждого из своих героев, писатель вольно или невольно воссоздает свой мир, своё видение мира и человека. Благодаря писателям-сибирякам XX века Сибирь обрела свой голос и собственный взгляд на мир и на самоё себя, а русская литература обрела сибиряка в качестве полноправного героя.

Сибиряку Вампилову, «с его ощущением самобытности своей родины, где сошлись две духовные сущности, две древних культуры – православная и буддийская»[1] до деталей известны и близки исторические судьбы приангарских аборигенов. Кровное родство с бурятским этносом сделало эту тему глубоко личной для драматурга, видимо, поэтому в первых литературных опытах он её избегает, лишь последняя пьеса А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (1971) обращена к теме аборигенов Сибири.

Если буряты были в большей степени затронуты различными проявлениями прогресса (полуоседлый образ жизни, буддизм и ламаизм как основа религиозных верований, наличие письменности и социальная стратификация), то «таежные жители» эвенки (один из главных героев вампиловской пьесы Еремеев – «крещёный эвенк») вели образ жизни, далекий от представлений о прогрессе, цивилизации: отсутствие постоянных жилищ, охота как главный источник существования. А. А. Бычков в связи с традициями эвенков (тунгусов) отмечает: «Бродячий образ жизни и охота оказали влияние на характер и многие стороны жизни тунгусов»[2]. Несомненно, XX век внес свои коррективы и в образ жизни народов Севера. В частности, историк Л. Г. Олех отмечает: «По переписи 1926–1927 годов, примерно 55 процентов жителей сибирского севера вели кочевой образ жизни. Постепенно значительная часть населения перешла на оседлость. Быт кочующих оленеводов и охотников существенно изменился. Большинство оленеводов из чумов перешли в совре-

[1] *Румянцев А. Г.* Вампилов. М.: Мол. гвардия, 2015. С. 162.

[2] *Бычков А. А.* «Исконно русская» земля Сибирь. М.: Аст, 2006. С. 188

менные дома с определенными удобствами»[1]. Соприкосновение аборигенов с русскими переселенцами – людьми иной культуры – приводило к взаимопроникновению типов социального поведения, к сближению культур, бытовых проявлений религиозности. Эвенки восприняли и усвоили христианские ценности и догматы, русские восприняли как близкое обожествление аборигенами Сибири, тайги, Енисея.

Процесс сближения не мог обходиться и без драматических последствий для обеих сторон. Спивающаяся эвенкийка в главе «Царь-рыбы» «Туруханская лилия» – жертва такого взаимопроникновения типов социального поведения. Обилие бродяг и бичей в Сибири и в европейской России отмечено в публицистике и художественной прозе и В. Астафьевым («Царь-рыба»), и В. Распутиным («Пожар»). Аборигены Сибири воспринимали у русских старожилов Сибири оседлый образ жизни, русские новоселы часто не могли не оценить и не перенять своеобразную «мобильность» коренных обитателей Севера.

Характерен в этом отношении в пьесе А. Вампилова эпизод внезапной утренней встречи коренных сибиряков, давних друзей: крещеного эвенка Еремеева и русского сибиряка Дергачева. Вероятно, в обычае первого простодушная приветливость, при встрече друга забывать обо всех, даже самых неотложных делах. Но и Дергачеву эта черта поведения оказывается свойственной: он откладывает порученный ему ремонт помещения чайной ради встречи друга, требуя проявить и к себе, и к своему товарищу жесты уважения: «**Хороших**. У-у! Все вы заодно. Алкоголики. (*Достает бутылку, со стуком ставит ее на стойку*.) На, подавись. **Дергачев** (*не сразу, спокойно, но внушительно*). Давай стаканы и поднеси нам по-человечески». Правда, Дергачев пользуется в этом случае доверчивостью и простодушием своего таежного друга, косвенно призывая именно его оплатить столь ранний «банкет»: «**Дергачев**. <…> Илья, у тебя деньги есть?»[2].

---

[1] *Олех Л. Г.* История Сибири. Ростов н/Д.: Феникс; Новосибирск: Сибирское соглашение, 2005. С. 302.

[2] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 327.

Вампилов не избегает некоторых штампов в речевой характеристике Еремеева, оставляя за ним присущие ему, с точки зрения русского, слова и выражения. Отвечая на вопрос Дергачева о деньгах, Еремеев говорит: «Деньги? Есть маленько». Валентину он характеризует с помощью слова, свойственного герою популярных в 1970-е годы анекдотов о чукчах: «**Еремеев**. Верно, верно. Однако добрая девушка»; «Маленько, однако, налей»[1].

Его внешний облик далек от героического, Вампилов подчеркивает это даже и в ремарках: «*Еремеев моргает, суетливо кивает головой*». Он бесприютен, тайга является его единственным домом. Он доверчив, что воспринимается в двадцатом столетии как чудачество и легкомыслие: за сорок лет не собрал ни одной справки о «трудовом стаже». В итоге – «оленя нет, зверя в тайге мало стало, руки стали болеть»[2]. При отсутствии дома и пенсии в его возрасте он просто обречен. В этом смысле он безусловная «жертва» научно-технического прогресса как части современной цивилизации. Объяснение ситуации «собственным легкомыслием» Еремеева, которое предлагает Мечеткин, не находит сочувствия ни автора, ни героев пьесы. «**Мечеткин**. Вот народец. А раньше у них и того хуже было. Раньше они стариков вообще бросали. Сами, понимаете, на новое место, а стариков не берут. Продуктишек им оставят на день, на два, а сами ходу. (*Еремееву*.) Был такой обычай. **Хороших**. Ты обычаем ему не тычь, скажи ему лучше, что ему делать»[3]. В рассуждениях Мечеткина звучит высокомерие и презрение к «народцу», олицетворенному в Еремееве. Эти чувства и оценки родственны презрению хуторских казачек к «турчаке», родственны неспровоцированной агрессии казаков хутора Татарский против человека иной крови.

Характерно, что этот кровавый эпизод шолоховской эпопеи соотносится с тремя эпизодами астафьевского «Стародуба»: когда забывшие о вере кержаки не хотят спасать погибающего в реке «мальчонку», когда его же, уже подросшего, намеревают-

[1] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 344.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 330.
[3] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 362.

ся принести в жертву и когда обитатели замкнутых в самих себе Вырубов убивают голодного старика-киргиза. Этническая замкнутость и этническая вражда одинаково неприемлемы и для художественного мира М. Шолохова, и для сибирского текста.

Вампилов не связывает мечеткинские выпады с русскими как общностью, этносом. Он видит в нем проявление бюрократического бездушия, торжество наделенного малейшей властью хама, нашедшего объект для унижения, возможность глумиться над «обычаем». Цивилизованный бездушный бюрократизм Сибири современной, по мысли Вампилова, ничем не лучше жестокого варварства Сибири исторической. Но Еремеев близок и понятен Валентине, Хороших, Дергачеву – персонажам, в которых жива и не изжита извращениями бюрократической цивилизации человечность.

При всей своей неистребимой доверчивости Еремеев не доверяет учреждениям и достижениям современной ему цивилизации в том случае, когда речь идет о насилии: судиться со своей дочерью он не намерен даже под угрозой собственной гибели. Он предан дружбе, друзьям – готов бескорыстно помогать Дергачеву, готов разделить с ним и печаль, и чарку. Последнее дает основание представляющему власть Мечеткину высказать предположение: «Знаем мы ваши дела. Нализитесь, понимаете ли, и все дела»[1]. Но высокомерное замечание Мечеткина в адрес Еремеева вполне могло быть адресовано его русским друзьям и знакомцам. Ю. А. Вьюнов приводит следующее рассуждение именно о русском национальном характере: «Неумеренное потребление алкоголя – это, конечно, и следствие определенных свойств характера. Например, таких, как склонность к крайностям, легкомыслие, беспечность, отсутствие чувства меры, удаль и самохвальство»[2]. Дергачев не спаивает, как прокомментировали бы эту сцену сибирские «областники», а угощает Еремеева как давнего товарища. В этой слабости они равны и еди-

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 320.

[2] *Вьюнов Ю. А.* Русский культурный архетип. Страноведение России. М.: Наука: Флинта, 2005. С. 169–170.

ны, а пьянство и некоторое легкомыслие не мешают Еремееву оставаться симпатичным для автора персонажем.

Здесь логика характера вновь возвращает Еремеева к онтологической основе конфликтов всего творчества Вампилова – конфликта между видимым и сущностным, видимой «отсталостью» и сущностным этическим приоритетом. Внешне непрезентабельный (одежда состоит из «кирзовых сапог» и «телогрейки»; в портрете подчеркивается «прокопченное» лицо, «седые и нестриженные» волосы) персонаж оказывается олицетворением осмеянного, но сохраненного человеческого достоинства, архаичного природного благородства: «Обратно ухожу, в тайгу ухожу»; «Зачем суд? Почему дочь? Нет, нет! Не надо!»[1].

Показательно и то, что свойства характера Еремеева получили развитие в простодушном и доверчивом Акиме и его долганской по происхождению «ветренке»-матери («Царь-рыба» В. Астафьева), в бесприютной и оставленной дочерью Тунгуске («Прощание с Матерой» В. Распутина). Сибирский текст оказывается единым (но не единообразным) в осмыслении характера и судьбы сибиряка. То есть Вампиловым были замечены, воссозданы и осмыслены такие свойства сибиряка-аборигена, которые вызвали своеобразный литературный диалог в современной ему и более поздней «сибирской» литературе. Это подчеркивает и реалистическую достоверность, и своеобразную продуктивность сделанного Вампиловым художественного открытия.

Показательно, что в пьесах А. Вампилова, в отличие от его же очерков и рассказов, изначально сибиряк в качестве персонажа является «немаркированным» особыми приметами, деталями биографии, его характерологические черты появляются в предельно обобщенном виде. Так, в пьесе «Прощание в июне» (1966) подчеркиваются характерологические свойства героя, вполне соотносящиеся со свойствами русского человека вообще: «по кустам он никогда не прятался, друзей в беде не бросал», «он идет прямым путем, честно и откровенно»[2]. Однако эти

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 362–363.

[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 34.

свойства, оказываясь рядом со способностью любить (Фролов, Колесов, Букин), доверять, ревновать (Букин), сохранять честь и достоинство в самых неблагоприятных обстоятельствах (Гомыра, Колесов), противопоставлены здесь схематическим представлениям о Сибири, Севере как крае, «где одни только белые медведи». Первоначально Вампилов утверждает мысль, которая ныне выглядит несколько тривиально, о том, что сибиряк вовсе не равен «белому медведю», дикому и экстравагантному.

Цивилизованная «расслабленность» (эмоциональная, этическая, физическая и пр.) – выражена в пьесе с помощью образа «гастрономически-географического» – этикетки с бутылки шампанского «Абрау-Дюрсо», которая поучает полушутливый комментарий одного из героев: «нежности какие»[1]. Сибирь как место действия и сибиряк как доминирующий тип героя в пьесе не названы, вольно или невольно отправлены автором в подтекст, они лишь осязаемо присутствуют своими свойствами, качествами, обозначенными в полушутливой оппозиции «Абрау-Дюрсо» («цивилизация») – «Белые медведи» (Север, Сибирь).

Гомыра и другие «геологи» (главная специальность «сибирской стройки») противопоставлены в пьесе «домоседам», причем противопоставление происходит явно в пользу «геологов». В этом угадывается пафос освоения Сибири, свойственный литературе и общественному сознанию 1950–60-х гг. Так, сугубо несимпатичному персонажу отдана следующая реплика: «**Репников**. Что ж. Когда-то я тоже подумывал о геологии, но я домосед, и потому…»[2].

Но если в ранних пьесах Вампилова симпатии автора находятся на стороне «покорителей» Сибири, на стороне «стройки», то в последней пьесе драматург далек от однозначности. В персонажной сфере пьесы «Прошлым летом в Чулимске» симпатичный автору герой-сибиряк вычленяется на линии противостояния наступающей на Сибирь цивилизации с её властью денег, бюрократизмом, бездушием, приспособленчеством, имморализмом. Своеобразным ядром и образа сибиряка как домини-

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 35.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 43.

рующего типа героя, и образа Сибири в целом оказываются у Вампилова симпатичные автору персонажи пьесы – Еремеев и Валентина. Основной корпус и периферию этого типа составляют образы его более ранних пьес, рассказов очерков.

Если сопоставить вампиловские очерки и его первые пьесы, то возникает впечатление, что они написаны разными авторами. В очерках – сменяющие друг друга зарисовки сибиряков и «покорителей» Сибири, многочисленные сибирские топонимы, гидронимы, пейзажи, детали «сибирской стройки». В пьесах «Прощание в июне», «Воронья роща», «Старший сын» все эти внешние атрибуты сложного образа Сибири либо отсутствуют, либо предельно приглушены. В этих произведениях внешние атрибуты принадлежности к Сибири потеснены специфическими характерами. Сибирское начало воссоздано в них через характеры главных героев. Все остальные маркеры образа Сибири, включая указание на место действия, сведены в них до минимума, отправлены в подтекст.

Вампиловский сибиряк скромен (даже органично аскетичен) в своих желаниях, тем более далек от вожделений. И это тоже оказывается способом дифференциации сибиряка по духу от сибиряка по «месту жительства». Главный персонаж «студенческой» пьесы Репников буквально вожделеет от запаха и предвкушения вкуса воскресного жареного гуся: «**Репников**. Ну как? (*Останавливается*) М-м… Запах божественный! Как он? Уже готов, не правда ли?» «**Репников**. Тс-с… Шипит… как живой, шипит… Он готов». Реплика «Как он?» призвана в сознании читателя, зрителя в контексте сцены вызвать ассоциации с существом живым, скорее всего – с человеком. Поэтому нечто от каннибализма звучит и в требовании Репникова «через пятнадцать минут» подать «его на стол»[1]. Намек на каннибализм усиливается тем, что слово «гусь» (в жареном виде – любимое блюдо ректора Репникова) на протяжении всей сцены не звучит, а в течение её самозванно «поданным» к столу Репникова оказывается студент Колесов.

[1] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 54.

Характерно, что в общественном сознании и литературной традиции Сибирь в ряде случаев остается связанной с представлениями о каннибализме. В «перестроечный» период развития литературы эти представления (вместе с другими «запрещенными» темами) оказались выплеснутыми и на страницы литературных произведений: о том, как беглые зэки съели взятого с собой «барашка», повествует включенная в структуру астафьевской «Царь-рыбы» глава «Не хватает сердца». О якобы имевших место в перипетиях войны попытках людоедства рассказывают не включенные в первые издания фрагменты повествования С. Алексиевич «У войны не женское лицо»: «Нас было пятеро, один совсем мальчишка, только призвали в армию. Ночью мне сосед шепчет: «Мальчишка полуживой, все равно умрет. Ты понимаешь…» « «Ты о чем?» « «Человеческое мясо съедобное. Мне один зэк рассказывал… Они из лагеря бежали через сибирский лес. Специально взяли с собой мальчишку… Так спаслись…». Ударить сил не хватило. Назавтра мы встретили партизан…»[1]. Отметим, что именно «сибирский лес» назван в качестве якобы реально имевшего места прецедента.

Жареный гусь (олицетворение и узнаваемый знак приземленного потребительства и меркантилизма в литературе 50–60-х) как предел мечтаний Репникова противопоставлен в пьесе «альпийскому лугу» как символу идиллической любви Тани и Колесова. «Я бы разрешил тебе побегать по нему босиком»[2]. Идиллия здесь совершенно не соотнесена ни с Сибирью, ни с её природой. И сам луг – «альпийский», и «соседствуют» с ним на даче Золотуева «пионы, гладиолусы», «красный подснежник. Француз по происхождению». Вряд ли в этом «французе» стоит усматривать намек на «природного человека» Ж.-Ж. Руссо, но и отрицать эту неявную аллюзию нет оснований. В качестве немаловажного замечания может оказаться и то, что и репниковский гусь, и золотуевские дачные цветы суть часть реальности,

[1] *Алексиевич С.* У войны не женское лицо. М.: Пальмира, 2004. С. 19.
[2] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 64.

а «альпийский луг», и бегущая «босиком по лугу» Таня суть мечтания главного героя, «приятный сон… идиллический».

Колесов – сибиряк, поскольку он мечтает о счастье не только для себя. «Будет луг – кто побежит по нему босиком? Не могу же я один… Меня же примут за сумасшедшего»[1]. Он стремится к осуществлению свой мечты, отвергая перспективы, связанные с наукой, аспирантурой, диплом, предложенные ему «взамен» Тани. «Альпийский луг» природной идиллии в имплицитном виде присутствует и отзовётся затем в «недолюбленной» черниговской любви молодого Сарафанова, в образе-наваждении «утиной охоты», в оберегаемом Валентиной «палисаднике» Чулимска, в тайге, всегда готовой принять бесприютного Еремеева.

Идиллическая природа, любовь на фоне природы противопоставлены в пьесе меркантильной приземленности искусителей и соблазнителей Колесова. Колесов выдерживает два искушения, косвенно связанных с темой и образом Сибири, как оплота традиционной нравственности в её столкновении с издержками цивилизации. Первое искушение – богатством, деньгами. Сам Вампилов предельно чуток к торжеству денег в мире. В «Записных книжках» фигурируют характерные записи: «Считают деньги. Прислушайтесь: этим занят весь мир. Грохот монет на земле»[2].

Но деньги, золото, добытое, как правило, с большим трудом, со времен фонвизинского Стародума в общественном – во многом «литературоцентричном» – сознании России связывают с Сибирью. Это отражено и в фольклорном выражении: «Сибирь – золотое дно». В. И. Даль ведет его «от пушного и торгового промыслов»[3]. Русская литература в лице Д. Н. Мамина-Сибиряка, В. Я. Шишкова это мнение во многом «подкрепила» объёмными романными сюжетами. Вампиловский Золотуев (в фамилии и упоминании Индигирки фонвизинская традиция имени-характеристики явно усилена сибирскими ассоциациями)

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 91.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 665.
[3] *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1862. С. 363.

желает заполучить Колесова в свое цветочное производство как «специалиста». Сибиряк Колесов (сибиряком нигде не именуемый, но им являющийся по сути своего характера) это искушение выдерживает, как и безымянный ревизор, отказавшийся от золотуевской взятки.

Искушение второе для Колесова – карьерное, оно более изощренное, связано уже с современной Вампилову советской (технократической и бюрократической) волной цивилизации. В обмен на честь, свободу, любовь Колесову предложены вначале диплом, а затем место в аспирантуре. Сибиряк Колесов отвергает и эти «цивилизованные» блага, сохраняя более дорогие ему человеческие качества. Здесь его поступок сродни поступку эвенка Еремеева, отказавшегося через суд взыскивать алименты с собственной дочери. Человечность ближе и дороже этим персонажам, чем материальные блага.

В «Старшем сыне» утрированы некоторые характерологические черты и свойства сибиряка. Их утрированность становится очевидной при столкновении, точнее – соприкосновении, простодушно-наивного обитателя предместья Сарафанова-старшего с Сильвой и Бусыгиным.

По утверждению М. Фасмера, слово, ставшее производящей основой фамилии Сарафанов заимствовано с Востока, из тюркских и персидского языков, где оно означает понятие «почетная одежда»[1]. Но с Сибирью Сарафанов связан не только и не столько через «восточную» фамилию. Он предан тем, с кем подружился однажды и даже совсем недавно, склонен верить всем людям, помогать им, доверяться им до самопожертвования. В этом отношении свойства его натуры предельно созвучны обитателю вампиловского Чулимска эвенку Еремееву, главному герою книг «По уссурийскому краю», «Дерсу Узала» и проводнику В. Арсеньева удэгейцу Дерсу Узала, уроженцу Алтая Валеге («В окопах Сталинграда» В. Некрасова), сельдюку Акиму – герою «Царь-рыбы» В. Астафьева, – другим персонажам, тяготеющим к сибирскому субэтносу, к литературному типу «сибиряка».

[1] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. М.: АСТ, 2009. С. 561.

Симпатичные автору свойства – благородство, преданность, открытость и др. могут быть у Вампилова отданы и несибиряку по происхождению, рождению. Так, рожденным в Челябинске («моя мать живет в Челябинске») оказывается «старший сын» Сарафанова Бусыгин. Характер «идеального» сибиряка у Вампилова вбирает в себя лучшие человеческие свойства вообще (доброта, благородство, сострадание), свойства русского характера (трудолюбие, свободолюбие, самоотверженность, сила воли, мужество, душевная мягкость, сердечность, жалостливость, широта натуры, терпение, открытость, аскетизм, отзывчивость к чужой боли, простодушие, импульсивность, умение интегрироваться с культурой других народов, уважение к ней)[1] и черты и свойства, привнесенные соприкосновением русских переселенцев с аборигенами Сибири (незлобивость, доверчивость, подчеркнутое гостеприимство, бескорыстие, и т. п.). Интересно, что эти свойства А. Г. Румянцев находит в героях классической русской литературы: «Сарафанов – духовный брат Егора Ростанева и Князя Мышкина, Отца Сергия и Ивана Ильича»[2].

Особым качеством аборигенов Сибири, передавшимся затем и русскому населению, следует, вероятно, считать их смирение перед силами природы. Так, рассуждая об инонациональных героях в прозе В. Распутина, Г. Ц. Бадуева не без оснований видит истоки распутинских образов старух в «инонациональном природном герое»[3]. В частности, об изображенных в очерках раннего Распутина тофаларах – коренном народе Саян, исследовательница заключает: «Одной из отличительных черт менталитета тофалар и других коренных народов является удивительное смирение перед разнообразными, порой самыми разрушительными проявлениями природной мощи. Причина подобного отношения к явлениям действительности, на наш взгляд, кроется во врожденном понимании несоизмеримости природных и чело-

[1] *Вьюнов Ю. А.* Русский культурный архетип. Страноведение России. М., 2005. С. 102–143.

[2] *Румянцев А. Г.* Вампилов. С. 173.

[3] *Бадуева Г. Ц.* Инонациональный герой в прозе В. Г. Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 2012. С. 283.

веческих сил, непостижимости миропорядка и невозможности на него повлиять»[1]. Усомнимся в возможности «врожденного понимания», но сделаем основанное на этом умозаключении предположение, что вампиловский (как во многом и астафьевский, распутинский) сибиряк наследует и усиливает желание и умение «содружествовать» с природой и русского человека, и аборигена Сибири.

Характерологические свойства сибиряка-аборигена оказываются настолько «заразительными», что быстро «передаются» не только коренным сибирякам-старожилам, но и приезжим «новосёлам» тоже. В этом плане вполне объяснимы утверждения Нины Сарафановой, характеризующие личность и характер своего несостоявшегося «брата» и потенциального избранника: «Нина. Он – псих. Он настоящий псих, а мы все только учимся. Даже ты, папа, по сравнению с ним школьник. Он настоящий сумасшедший»[2]. Но сама Нина по строю души – простодушная и доверчивая сибирячка, подобная героиням В. Астафьева[3]. Выбирая между рациональным Кудимовым и «сумасшедшим» Бусыгиным, она предпочитает последнего. Значимость этого выбора помечена Вампиловым тем, что в одном из черновых вариантов пьеса носила название «Женихи»[4].

Характерно, что некую «ненормальность» в отношениях с людьми отмечают и в Еремееве персонажи пьесы «Прошлым летом в Чулимске», а поверившего командированным собратьям агронома-«ангела» Хомутова вызвавшие его сострадание «братья» связывают как помешанного. Коренной сибиряк Аким (главный персонаж «Царь-рыбы» В. Астафьева) так в диалоге преподносится автором-повествователем: «Стоял я в плавках на мысу Карасинка, не отрывая взора от удочек, услышал: – Ё-ка-лэ-мэ-нэ! Это сколько продуктов ты, пана, изводис?!. Вот

---

[1] *Бадуева Г. Ц.* Указ. соч. С. 286.

[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 166.

[3] См. об астафьевских сибирячках: *Ковалева А. М., Лебедева Н. В., Ревенко И. В., Садырина Т. Н., Самотик Л. Г.* Творчество В. П. Астафьева как воплощение национального и регионального самосознания. Красноярск, 2016. С. 38–50.

[4] *Румянцев А. Г.* Вампилов. С. 327.

дак пузо! Тихий узас! По Енисею на лодке сплывал паренек в светленьких и жидких волосенках, с приплюснутыми глазами и совершенно простодушной на тонкокожем, изветренном лице улыбкой. По слову «пана», что значит парень, и по выговору, характерному для уроженцев нижнего Енисея, я догадался, кто это. – А ты, сельдюк узкопятый, жрешь вино и не закусываешь, вот и приросло у тебя брюхо к спине! <…> Как это ты, пана, знас, што я сельдюк? – Рука сухожильная, жесткая, и весь «пана» сухощав, косолап, но сбит прочно. – Я все про тебя знаю. Подъемные вот в Енисейске пропил! Аким удивленно заморгал узенькими глазками, вздохнул покаянно: – Пропил, пана. И аванец. И рузье…»[1]. Но вслед за этим приземленным знакомством Астафьев повествует и о бесстрашии Акима в его столкновениях с медведем-людоедом, с «сухопутным браконьером» Герцевым, о его самопожертвовании и бескорыстии в отношениях с Элей. Внешняя заурядность уживается в сибиряке с внутренней красотой, благородством. В этом смысле астафьевский Аким «унаследовал» следопытские умения и благородство Дерсу Узала, бескорыстие вампиловского Еремеева, простодушие и доверчивость Сарафанова.

Неказистая, непрезентабельная внешность, видимость противопоставлены здесь не видимой сразу благородной и красивой, симпатичной автору, сущности. Конфликт видимого и сущностного имеет место в пьесе на нескольких уровнях. В том числе и на уровне противостояния патриархальной Сибири и наступающей урбанистической бездушной цивилизации. Так, действие пьесы «Старший сын» происходит в квартире «каменного дома», в его подъезде и его дворе. «Каменный дом» внешне должен был бы олицетворять собой только неотвратимое наступление бездушного и безликого урбанизма. Но это было бы слишком прямолинейно для Вампилова. Он обитателем квартиры «каменного дома» делает простодушного и импульсивного Сарафанова, а владелицей «небольшого деревянного

[1] *Астафьев В. П.* Царь-рыба: Повествование в рассказах. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. С. 51.

домика» назначает циничную и многоопытную, развращенную городом Макарскую.

«Двадцать минут с ангелом» – «анекдот», действие которого происходит (как и в анекдоте «История с Метранпажем») в гостинице «Тайга». Но если в «анекдоте первом» нет даже никакого намёка на «героя», на явление и персонификацию авторского идеала, то в «анекдоте втором» автор дает своеобразное обещание на хотя бы кратковременное общение с «ангелом». Трагикомичность ситуации заключается в точной регламентации («двадцать минут») общения с явлением вечным, а также в окружении и антропоморфном «воплощении» «ангела». Что касается последнего, то в роли «ангела» выступает здесь агроном (новая социально-профессиональная ипостась земледельца, крестьянина, родившегося в городе) с прозаической и контрастной «ангельскому чину» фамилией Хомутов. В фамилии героя скрыты и неведомые для несибирского читателя сибирские ассоциации, что, вероятно, дает основания А. Г. Румянцеву заметить: «Хомутово – село под Иркутском. Его название Вампилов использует в фамилии одного из персонажей пьесы «Двадцать минут с ангелом»»[1]. В фамилии и судьбе персонажа подчеркивается и причастность к труду (хомут – часть *рабочей* упряжи) и одновременно подчеркивается мысль, что никакая работа, никакое призвание не освобождают от сыновнего долга перед матерью. Кстати, мотив неискупленной сыновней вины с трагическими вариациями и не потраченными деньгами будет развит вскоре уже другим сибиряком – В. Шукшиным в повести «Калина красная».

Среди таких разнообразных персонажей А. Вампилова, в большинстве своем антиприродных, всецело поглощенных материальным миром, привычно бессмысленно проживающих похожие друг на друга дни, контрастно выделяется персонаж пьесы «Прошлым летом в Чулимске». Эвенк Еремеев – герой, который наиболее близок автору среди образов «театра Вампилова». Он связан с природой, всецело растворен в ней. Он часть природного целого. Исходя из внимательности Вампилова к дета-

[1] *Румянцев А. Г.* Указ. соч. С. 85.

лям, можно объяснить некоторую композиционную «периферийность» этого персонажа презрением современного общества к природе. В современном писателю «перевернутом мире», сотканном из повседневной суеты и пошлости, сугубо человеческим ценностям отведено столь малое место, что их воплощение может претендовать лишь на почти периферийную роль одинокого, оторванного от жизни старика. Являясь частью персонажного мира пьесы, эвенк Еремеев, в то же время, есть символ заброшенной, забытой человеком природы. Данный персонаж явно близок герою В. Астафьева – Акиму («Царь-рыба»). Образ Акима, «природного человека» может быть истолкован как символический: «Заострение «слабости» героя явилось одновременно подчеркиванием остроты экологических проблем – некому, выходит, постоять за разоряемую и уничтожаемую Сибирь»[1].

Эвенк Еремеев, так же как астафьевский Аким, относится к типу героя, ставшему широко распространенным в литературе XX века, который принято называть «естественным» или «природным» человеком. Данный тип героя был подробно исследован в коллективной монографии «»Природный человек» в русской прозе XX века» на примере творчества писателей, раскрывавших в своих произведениях в первую очередь экологические проблемы – М. Пришвина, С. Залыгина, В. Астафьева, и др. ««Природный человек» так или иначе стремится противопоставить себя агрессии цивилизации, пытается увидеть в гармонии человека и природы основу будущего самосохранения человечества. В сознании этого персонажа жизнь воспринимается <…> как состояние «долженствования». В этом же ракурсе оценивается и позиция человека по отношению к земле, олицетворяющей собой живую и «неживую» природу»[2].

Понятие «естественный человек» было подробно разработано в философской концепции Ж.-Ж. Руссо. Руссо, идеализировавший первобытного человека с его естественными потребно-

[1] *Гончаров П. А.* Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990 гг. М.: Высшая школа, 2003. С. 200.

[2] *Гончаров П. А., Гончаров П. П., Земляковская А. А.* и др. «Природный человек» в русской прозе XX века: Коллективная монография. Тамбов: Тамбовполиграфиздат, 2005. С. 11.

стями, противопоставил ему человека цивилизованного, руководствующегося уже не чувствами, но холодным рационализмом. «Состояние размышления – это уже состояние почти что противоестественное и человек, который размышляет, – это животное извращенное»[1]. Чем более цивилизация прогрессирует в своем развитии, тем сильнее человек разлагается морально, считал Руссо. Шпеглеровский «Закат Европы» был предсказан французским мечтателем, отозвался в прозе писателей-сибиряков.

Обращение Вампилова к образу «естественного», «природного» человека в пьесе «Прошлым летом в Чулимске», на наш взгляд, закономерно. Пьеса, затрагивающая проблемы современной писателю сибирской глубинки, явилась итогом размышлений писателя об отходе человека от собственных природных истоков, об издержках глобальной урбанизации. Он затрагивал эту тему уже в первых своих прозаических произведениях. В рассказах Вампилова в сюжетную канву вплетены лирические отступления на тему природы, часто идущие вразрез с фабулой, символизирующие оторванность от природы человека, погруженного в свои каждодневные бытовые переживания.

В драматургии Вампилова роль природных мотивов усиливается. В одном из первых драматических опытов Вампилова, одноактной пьесе «Дом окнами в поле», присутствует яркий природный образ-символ «поля» – широты, простора, бескрайности русской природы, свободы и простоты деревенской «природной» жизни, противопоставленный городским «огням голубым», «проспектам» и «мокрым улицам». В пьесе «Воронья роща» все действие сопровождается криком ворон, то нарастающим, то стихающим. В пьесе «Прощание в июне» «альпийский луг» – идеализированный романтический природный образ – противопоставлен «клумбам» и «грядкам», обогащающим Золотуева. В «Утиной охоте» на протяжении всей пьесы идет дождь, временами переходящий в ливень. Е. М. Гушанская уверена, что отнюдь не случайно Вампилов включает в пьесу «Прошлым ле-

[1] *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. Рассуждение о науках и искусстве. Рассуждение о неравенстве. М.: Пушкинская библиотека: АСТ, 2004. С. 719.

том в Чулимске», «огромные подробные и «бесполезные» по детализированности для сценографии и настроения ремарки, как, например, упоминание о дальней сопке, «внизу покрытой елью, выше – сосной и лиственницей», о бедных лесных цветочках в палисаднике»[1]. Природа здесь является олицетворением свободы, стихии, некоей первозданности, самой жизни, того, от чего уже отдалились жители Чулимска и совсем ушли жители города в его постоянной суете. Кроме того, природные образы, введенные Вампиловым в драматические произведения, буквально «действуют» в его пьесах: то стихающий, то нарастающий крик ворон («Воронья роща») или шум дождя («Утиная охота») – это проявление жизни и «эмоций» самой природы.

В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» идеи самоценности сибирской деревни и вместе с тем критическое отношение к современным преобразованиям в Сибири, повлёкшим за собой, по мнению писателя, насаждение городской культуры в сибирской глубинке, приобретают трагическое звучание. От мотивов покорения Сибири и сибирской природы, присущих первым публицистическим опытам, Вампилов постепенно приходит к мотиву преклонения перед Сибирью, в частности перед ее природой и прошлым, исконным образом жизни сибиряков в гармонии с природой.

Эвенк Еремеев является в пьесе воплощением образа «естественного», «природного» человека. Он – коренной житель Сибири. Еремеев – некая персонификация стихии, природы, безмолвно наблюдающей за разорвавшим с ней связи социумом. Слияние образа Еремеева с образом сибирской природы и, вместе с тем, противопоставление его остальным героям пьесы выражено в некоторой отстраненности эвенка от остальных героев. Он является свидетелем событий пьесы, однако его присутствие практически не влияет на развитие действия, а его эпизодическое пассивное участие в действии (записка Шаманова к Валентине) делает его невольным участником интриг Кашкиной против искренне сочувствующей ему Валентины. По видимости, он лишь присутствует

[1] *Гушанская Е. М.* Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отделение, 1990. С. 285.

в пьесе, так же как «одинокая береза», «сопка, внизу покрытая елью, выше – сосной и лиственницей», трава, солнце или «длинные вечерние тени». Внешний конфликт пьесы (борьба за Шаманова) по видимости не затрагивает данного персонажа. Сюжетная линия Еремеева не вплетена в основную сюжетную канву пьесы, в центре которой (на поверхности) любовные отношения героев. Но Еремеев вступает в вынесенный за пределы пьесы цивилизационный конфликт не с конкретными героями пьесы, а с незримыми, находящимися вне сценического пространства Карасевым, Эдельманом (а в их лице со всеми «покорителями» Сибири, пришедшими с благими намерениями облагодетельствовать сибиряков их же богатствами). Но ни «геологам», ни другим «покорителям» Сибири «невдогад», что своими действиями они разрушают многовековой уклад традиционной жизни Сибири – через её бюрократизацию, модернизацию, через её урбанизацию. Единственным представителем бездушного бюрократического мира оказывается в пьесе Мечеткин. Но и его достаточно, чтобы истолковать судьбу Еремеева как «эсхатологическую трагедию» «сибирского инородца»[1].

Еремеев приходит в Чулимск в надежде оформить пенсию, однако не имеет документов, подтверждающих право на нее. Совершив несколько бесплодных попыток добиться положенной ему пенсии, эвенк возвращается обратно в тайгу ни с чем. Таким образом, событийный ряд, сопровождающий Еремеева, внешне весьма незамысловат. Однако для понимания смысла, вкладываемого писателем в данный образ, важен мотив несправедливости, обмана, сопутствующий Еремееву. Тот же мотив сопутствует и Валентине, поэтому акцентировать идейное содержание пьесы только на судьбе аборигена Сибири сам Вампилов не дает оснований. По мысли драматурга, невольно «обманута», лишена чести вся Сибирь, в лице этих героев. Преобразования, совершаемые в Сибири, искренне поддержанные Вампиловым в ранней публицистике, на поверку обернулись построением радикально нового жизненного уклада, новой цивилизации

[1] *Сакова Р. Т.* Образ язычника-аборигена Сибири как сюжетообразующая константа произведений В. П. Астафьева // Юбилейные Астафьевские чтения «Писатель и его эпоха» / отв. ред. А. М. Ковалева. Красноярск, 2009. С. 28.

ценой полного отвержения прошлой Сибири, которая оказалась ненужной, незаслуженно вычеркнутой из «новой» жизни.

Символом «новой» жизни Сибири становится образ «антиприродного человека» Мечеткина, который, в отличие от Еремеева, теперь прочно стоит на сибирской земле. Априорная принадлежность Сибири героям-сибирякам, характерная для более ранних произведений Вампилова («Колумбы пришли по снегу», «Белые города», «Как там наши акации», «Прогулки по Кутулику»), оспаривается в пьесе «прибирающими к рукам» Сибирь «мечеткиными». Столкновение Еремеева и Мечеткина есть противостояние прошлой, традиционной, природной Сибири и Сибири новой, которая «соответствует» городу, которая уже «на уровне»[1].

«Право» эвенка Еремеева и русской Валентины на Сибирь отвергает Мечеткин, уже укрепившийся в сибирской глубинке, чуждый её традициям «начальник»: «Мечеткин. Так, так… Ну, а кто тебе разрешил?.. А?.. Я вопрос задаю, кто тебе разрешил здесь спать?..»[2]. Уже само начало пьесы знаменует конец былой естественной жизни коренного сибиряка. Кстати, Валентина оказывается не единственным персонажем, способным понять и принять Еремеева, к нему благоволят и Хороших, и Дергачев: «**Валентина** (*поднимается на крыльцо*). Как же вы здесь спали?.. Холодно же. Да и жестко, наверно… Постучались бы»[3] (с. 318); «**Мечеткин.** Тут и спал. Вот еще тоже. Тут люди питаются, понимаете ли…»; «**Хороших**. А че же ты не постучался? Или забыл, где живем?»[4].

Еремеев не стал стучаться ночью в дом Дергачева не только потому, что «стеснительный», а потому что «зимой надо стучаться». Неприхотливый Еремеев летом готов ночевать и на веранде чайной, что и приводит в начальственное негодование Мечеткина. И, к тому же, само понятие «дом» мыслится Еремеевым шире, чем остальными героями пьесы. Дом для него – это

[1] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 190.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 318.
[3] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 318.
[4] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 322.

не стены и крыша, где можно переночевать, а вся Сибирь. Близкой к такому восприятию «дома» оказывается и Валентина, на удивление многим восстанавливающая палисадник вокруг чайной, её заботы о помигаловском доме оказываются за пределами действия пьесы. В тайге, под открытым небом Еремеев чувствует себя вполне уютно, а сибирская природа для него и дом, и семья. Однако в понимании Мечеткина то, что Еремеев ночует на веранде чайной, является нарушением норм приличия: «А пришел, так иди в гостиницу. На общем основании». Мечеткин, человек «цивилизованный», «антиприродный» (обобщенный образ героя-бюрократа, не имеющего корней в традиционной нравственности) из города окончательно перебрался в поселок и требует, чтобы с ним считались, чтобы всё было «по закону». Он «проводит беседу» с Кашкиной по поводу ее отношений с Шамановым, ведь «сигналы поступают» и нужно «реагировать», советует Еремееву подать в суд на собственную дочь, делает замечания Хороших по поводу «дисциплины», «ставит на место» Дергачева, «да статейки в газету пописывает» – словом, ведет «общественную работу», «наводит порядок» в Чулимске. Однако такой порядок противоречит свободной жизни Еремеева, его моральным принципам: «**Дергачев**. Твое дело свободное. Закон – тайга, прокурор – медведь. Собирайся, брат, до дому. **Еремеев** (*закивал*). До дому, до дому»[1].

Действительно, дом Еремеева – тайга. Характерно любовное и бережное отношение эвенка к природе Сибири: «Тайга меня ждет. Ягода ждет, шишка ждет. Белка – тоже ждет»[2]. Оказавшись ненужным забывшему о справедливости обществу, управляемому мечеткиными, он, тем не менее, чувствует себя нужным самой природе, дающей ему и кров, и пищу, и радость существования в гармонии с целым миром. Образ «природного дома», соотнесенный с образом «природного человека» Еремеева, противопоставлен в пьесе образу чайной (столовой, «общепита»), которая условно становится «домом» (местом времяпрепровождения и местом проявления начальственного рвения)

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 363.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 386.

«антиприродного» человека Мечеткина, «бездомного» в метафизическом смысле, а потому не имеющего этических корней. Отношение Мечеткина к сибирской природе потребительское. Он вытаптывает цветы в палисаднике Валентины, потому что палисадник «стоит, понимаете, на дороге, мешает рациональному движению». И тайга, а вместе с ней поселок Чулимск, представляют ценность для Мечеткина только лишь потому, что пока дают ему место «службы», а «через несколько лет», – уверен он, – «через нас пройдет железная дорога»[1].

Победа «антиприродного» над природным, бюрократически-потребительского отношения к жизни над идеями преклонения перед гармонией природного мира, по Вампилову, становится итогом вмешательства в традиционную жизнь таежного поселка. Символично соотношение «сил» Мечеткина и Еремеева. «Антиприродный» герой Мечеткин чувствует свое «право» давать советы, вмешиваться в личную жизнь окружающих. Мечеткина в пьесе чересчур «много»: вставляя, часто «не к месту», его реплики в диалоги остальных персонажей, автор создает образ навязчивого и суетливого человека, настойчиво вмешивающегося в жизнь таежного поселка – образ «чужака», незваного гостя, ощутившего себя хозяином. Неестественность, чужеродность в пьесе данного персонажа подчеркивается в ремарке, дающей его описание. Неестественно в нем все. И манера держаться («держится он до странности напряженно»), и одежда («в потешной зеленой шляпе, при галстуке»), и голос («старается говорить низким голосом, но часто срывается на природный фальцет»)[2]. И само пребывание этого глубоко «антиприродного» персонажа в таежном поселке, где чувства берут верх над разумом, а страсти подобны самой природной стихии, начинает казаться нелепой ошибкой. Еремеев, как и Валентина, напротив, практически сливается с жизнью Чулимска, растворяется в ней.

Особым образом предваряется появление героев пьесы на сцене. В то время как персонажи пьесы один за другим появляются на сцене («щелкает заложка большой калитки и появляется

[1] *Вампилов А. В.* Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 361.
[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 319.

Валентина», «на балкончике мезонина появляется Кашкина», «с правой стороны улицы появляется Мечеткин» и т. д.), Еремеев уже с начала действия находится на сцене (спит). Однако первое время остается незамеченным: «У крыльца на веранде лежит человек. Устроился он в углу, незаметно. Из-под телогрейки чуть торчат кирзовые сапоги – вот и все»[1]. То есть образ Еремеева так вписан в атмосферу сибирской глубинки, что изначально он не является видимым и осязаемым. Появление Еремеева на сцене до начала пьесы, до выхода остальных персонажей может также расцениваться как утверждение природного права эвенка на Сибирь: испокон веков эвенки, коренной народ Сибири, жили здесь, принадлежали Сибири, как и Сибирь принадлежала им. «Эвенки, эвен, орочон (самоназв.), коренной народ сев. – вост. Сибири. В настоящее время расселены от левобережья Енисея до Охотского моря и от Заполярной тундры до Ангары и Амура. Проживают в Якутии, Эвенкии, Таймырской АО, Красноярском крае, Иркутской области, Забайкальском крае, республике Бурятии, Амурской области, Хабаровском крае, Сахалинской области»[2]. Явное «выпячивание» Мечеткина и одновременное подчеркивание незначительности Еремеева – «сразу и не разглядишь, что это человек»[3] – на фоне быта Чулимска метафорически выражает значимую для Вампилова оппозицию «свой – чужой». Еремеев «свой» в поселке, он естественно вливается в течение жизни Чулимска. Явно «свои» в пьесе Валентина, Хороших, Дергачев, Помигалов и даже Шаманов
с Пашкой. Но Мечеткин – «чужой», само бытие таежного поселка будто «выталкивает», «отторгает» его, как всякий живой организм отторгает инородное тело.

Еремеев и Мечеткин – два противоположных центра притяжения, между которыми существуют остальные герои пьесы. Еремеев принадлежит Сибири, тайге, природе, её культурной традиции,

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 317.

[2] Историческая энциклопедия Сибири (С–Я) / гл. ред. В. А. Ламин. Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2009. С. 558–560.

[3] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 317.

в соответствии с которой судиться за алименты с родной дочерью – грешно. Мечеткин – порождение и проводник технократической цивилизации, бюрократии, её обслуживающей.

Платоновский «государственный человек» Шмаков записал в своем «рукописном труде»: «Я говорю, чиновник и прочее всякое должностное лицо – это ценнейший агент социалистической истории, это живая шпала под рельсами в социализм. Служение социалистическому отечеству – это новая религия человека, ощущающего в своем сердце чувство революционного долга. Воистину в 1917 году в России впервые отпраздновал свою победу гармонический разум порядка! Современная борьба с бюрократией основана отчасти на непонимании вещей. Бюро есть конторка. А конторский стол суть непременная принадлежность всякого государственного аппарата. Бюрократия имеет заслуги перед революцией: она склеила расползавшиеся части народа, пронизала их волей к порядку и приучила к однообразному пониманию обычных вещей. Бюрократ должен быть раздавлен и выжат из Советского государства, как кислота из лимона. Но не останется ли тогда в лимоне одно ветхое дерьмо, не дающее вкусу никакого достоинства»[1].

Вампиловский Мечеткин как герой, олицетворяющий раздумья русских писателей над жизнестойкостью российского бюрократизма, преисполнен ощущения собственной важности как «агент» и как своеобразный полюс бюрократической цивилизации. И между этими полюсами (Мечеткин – Еремеев, Мечеткин – Валентина), между цивилизацией и природностью находятся жители таежного поселка. В образной структуре пьесы можно усмотреть дифференциацию героев не только по линии «свой – чужой», но и по принципу их принадлежности (близости) к современной городской цивилизации или к культуре традиционной, деревенской, во многом природной. Валентина, Еремеев, Хороших, Дергачев, Пашка живут чувствами и страстями, их поступки иррациональны, стихийны, чувства сильны и природны. Эти герои (исключая, видимо, Пашку) близки к об-

[1] *Платонов А.* Повести, рассказы, статья, из писем. Воронеж, Центр.-Черноозем. кн. изд-во, 1982. С. 198.

разу «природного человека» прежде всего преобладанием чувственного начала над рациональным.

Вторая категория – герои технократической, урбанистической цивилизации. Это «большой начальник» Мечеткин, «грамотная» Кашкина, которая «из города приехала» (с. 357). Это «благоразумный», спокойный теперь, сломленный городом Шаманов. Образы «городских» героев в творчестве Вампилова несут на себе отпечаток победившей «антиприродности», они живут больше разумом, чем сердцем. Так, Кашкина, пытаясь удержать возле себя Шаманова, действует не импульсивно (в отличие от Хороших или Пашки), а скорее расчетливо: подталкивает Мечеткина к Валентине, подсматривает за Шамановым, перехватывает его записку. Шаманов старается усыпить, успокоить в себе любые чувства и переживания. Предел его стремлений – полный покой, который ему, в отличие от Еремеева, готова предоставить бюрократическая цивилизация. «Я хочу на пенсию»[1], – рефреном звучит в пьесе. Все главные и второстепенные герои пьесы «Прошлым летом в Чулимске» отражают черты и свойства исторического и современного сибиряка. В эвенке Еремееве до логического завершения доведены свойства натуры и судьба сибирского аборигена. «Ему семьдесят четыре года, он у геологов всю жизнь проводником работал», «эвенк по национальности», «только что фамилия русская», «крещеный он», «неученый, таежный житель».

Вернемся к сцене появления Еремеева на веранде чулимской чайной: «Еремеев поднимается и собирает свою постель: складывает в мешок телогрейку. **Мечеткин**. Что такое?.. (*Строго.*) Ты что тут делаешь? *Еремеев молчит*. А?.. Спал, что ли? **Еремеев** (*кивает головой, улыбается*). Отдыхал маленько. **Мечеткин**. Отдыхал, значит? (*Язвительно*.) Ну и как отдохнул? **Еремеев** (*простодушно*). Хорошо отдохнул»[2]. Простодушие и начальственная строгость, доверчивость и язвительность суть линии, разделяющие отношение к людям этих двух персонажей, представляющих по сути разное восприятие мира. В основе вос-

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 333, 335, 337.

[2] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 320.

приятия мира Еремеевым лежит природный гуманизм: «Зверя надо бояться, человека не надо бояться»[1]. Но беда Еремеева, Валентины, других робких в отстаивании собственного «я» коренных сибиряков, глубоко чувствующих природу и сочувствующих себе подобным, в том, что они оказались в мире, в котором не надо бояться зверя.

Итак, этносоциальной основой персонажной сферы пьес А. Вампилова оказывается имеющий полиэтнические корни сибиряк – идеальная для писателя пространственно-темпоральная модификация русского национального характера, причастного к сложному миру Сибири. Вампиловский сибиряк – это и абориген Сибири, чьи душевные качества (честность, незлобивость, доброта, кротость, любовь к природе и др.) родственны русскому архетипу.

Этнической замкнутости, ложным ощущениям национального превосходства Вампилов (и здесь он созвучен сибирскому тексту в целом) противопоставляет идею о различных этнокультурных истоках сибиряка, характер которого основан на принципах братства, добра, справедливости, человечности, сыновнего отношения к природе.

Естественный человек и сибиряк часто синонимичны в художественном мире пьес Вампилова. Идеи сохранения связей человека с природой, противостояния природной, исконной Сибири экспансии цивилизации воплотились у Вампилова, прежде всего, в «природном» человеке, воссозданном драматургом в образах обитателей Чулимска Еремеева и Валентины. Преклонение перед традиционным жизненным укладом Сибири, который практически разрушен и забыт (Еремеев обманут в ожиданиях, отторгнут современным цивилизованным обществом, растоптана честь сочувствующей ему девушки), становится последним, трагедийным по своей сути этапом в творческой эволюции писателя.

[1] *Вампилов А. В.* Указ. соч. С. 317.

# РАЗДЕЛ V

## ГЛАВА 1
## ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ КОНЦЕПТОВ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ОБИТЕЛЬ»)

***И. М. Попова***

Важность выявления концептов слов (Колесов В. В.)[1] духовной сферы была глубоко осознана Захаром Прилепиным. В эссе «Свобода начинается с зачистки» («Летучие бурлаки» 2015) писатель подчеркивал, что современные либералы используют в идеологических целях измененные до противоположности смыслы слов, среди которых «свобода» и «мракобесие».

Автор романа «Обитель» писал: «Мракобесие – в первичном значении этого слова вовсе не позиция Русской православной церкви. Воплощенное мракобесие – это позиция российского креативного класса <…> Мы вновь попали в ситуацию, когда либеральная интеллигенция совершила нарочитую и бесстыдную подмену понятий»[2]. В прилепинском эссе обращено особое внимание на то, что в XX веке христианскую нравственность объявили «мракобесием» и «дикостью». Писатель воссоздал исконный смысл слова, состоящего из двух корней: «мрак» – символ ада, жизни без Бога», «отсутствие Божеской благодати»[3] и «бес» – (греч.) «злой дух»[4]; утверждая, что «выступление

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014.

[2] *Прилепин З.* Летучие бурлаки: публицистика. М.: АСТ, 2015. С. 82.

[3] *Крысин Л. П.* Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 1998. С. 261.

[4] *Крысин Л. П.* Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 1998. С. 38.

в поддержку того, что последовательно и активно противоречит христианской морали, это и есть мракобесие»[1].

Опорное для романа «Обитель» слово «свобода» тоже определяется Прилепиным в изначальном смысле. Им подчеркивается полная противоположность смысла первичному значению слова «свобода» как «правда», как «следование заповедям Христа»[2].

Мы используем термин «концептум», разработанный (вслед за Ю. В. Карауловым)[3] В. В. Колесовым в значении «ядро первосмысла». А концепт понимается нами как «скорлупа этого ядра», которая нарастает со временем. Эта терминология более точно и образно определяет особенности художественных концептов. Ученый справедливо подчеркивал, что развитие каждого слова идет от концептума (первосмысла слова) через осмысленный концепт (скорлупу ядра) к явленному в слове понятию <…> В точке понятия смыкаются обе линии развертывания и именно потому, что понятие есть «явленный концептум», в данный момент достигнутый пониманием всего общества»[4].

Смысл слова определяется связью между словом и обозначаемым им предметом. В своих толкованиях смысла слова необходимо двигаться не от понятия к слову, а от слов к сущностным признакам содержания понятия, явленным в его содержательных формах»[5].

Исследователи подчеркивали, что то или иное опорное или ключевое слово, обрастая многочисленными (в глазах отдельных языковых личностей) – подчас противоположенными коннотациями, зачастую становится характеристикой и оценкой, выражающей смысл данной эпохи.

При этом семантико-стилистическая (в ходе развития сюжета) трансформация ключевого слова и служит основанием счи-

---

[1] *Прилепин З.* Летучие бурлаки: публицистика. М.: АСТ, 2015. С. 83.

[2] *Крысин Л. П.* Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 1998. С. 395.

[3] *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 3–8.

[4] *Колесов В. В.* Принцип «Словаря русской ментальности» // Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 2. С. 536.

[5] Там же. С. 537.

тать его центром поэтической (художественной) рефлексии автора произведения. Так, например, основные антиномии «Правда Господня» – «своя правда»[1] и «свобода» – «рабство», реализуемые прежде всего в судьбе главного героя произведения Артёма Горяинова, являются ключевыми, опорными концептами в романе «Обитель». Исторические изменения этих понятий, динамика от Святой Руси X века к большевистской России XX столетия определяется автором как путь от «Правды Господней» к «своей правде», от святости к бесовству, от духовной свободы к телесному рабству. Знаменательно, что слово «бес» и относящийся к нему лексический ряд повторяется на первых шести страницах авторского обращения к читателям более двадцати раз, а в тексте романа оно звучит еще более ста шестидесяти раз.

Возникает вопрос, в чем же заключается «своя» правда, сменившая Божью правду? Русская пословица гласит: «И твоя правда, и моя правда, и везде правда – где она, Правда?»[2]. Обитатели Соловецкого лагеря подразделяются на большинство, отстаивающее «свою правду» (и у каждого она разная); и на меньшинство, следующее за «Правдой Господней» с большой буквы, как в русской пословице.

Концептум-зерносмысл слова «правда» – это «закон, добродетель, оправдание грешника заслугами Христовыми». В Толковом словаре живого великорусского языка В. И. Даля «правда» еще толкуется в изначальном смысле – «истина на деле, истина во образе, во благе; правосудие, справедливость. Творите суд и правду… Небеса, возвещают правду Его, Псалтирь. Истина от земли воссия, и правда с небесе приниче, Псалтирь… правосудие свыше»[3].

В Толковом словаре С. И. Ожегова утверждается, правда – это то, «что существует в действительности, соответствует реальному положению вещей». Правда – То же, что правота.

---

[1] *Прилепин З.* Летучие бурлаки: публицистика. М.: АСТ, 2015. С. 270.

[2] Русский идеографический словарь «Мир человека и человек в окружающем его мире» // URL: http://lexrus. ru/default. aspx? p=3049.

[3] Словарь В. Даля онлайн // URL: http://v-dal. ru.

2. Справедливость, честность, правое дело. Искать правды. Стоять за правду. П. на твоей стороне. Счастье хорошо, а п. лучше (посл.)[1].

Если правда должна соответствовать реальному положению вещей, то «правда» отдана на волю человеку, а реальность меняется, значит, возможна и «своя правда». Ведь речь идет уже не о «правде Господней».

«Истина» представлена как синоним «правды», но с дополнительным оттенком справедливости. «Истина» – справедливость, верность, искренность, чистосердечность[2]. Искажение смысла уже налицо: правда привязана к обстоятельствам жизни.

В романе «Обитель» «своя правда» настойчиво утверждается большевистским руководством лагеря, намеренно искажавшим смысл истории православной Руси. Так Эйхманис твердит, что в Соловецком монастыре «всегда была скотобойня», «живодёрня»[3].

Правда Эйхманиса – это ложь: «Соловки всегда были живодерней», – утверждает он, даже когда речь идёт о героической защите «горсткой монахов» северных рубежей России, о спасении Руси от иноземных завоевателей. Для того, чтобы объяснить, чем насильственно-жестокий, унижающий человека большевицкий «порядок» отличается от добровольной монашеской аскезы ради спасения своей души, новые власти утверждают, что Обитель из «тюрьмы» переделана в «фабрику по перековке новых людей»[4].

Бывший белогвардеец Василий Петрович тоже заявляет, что «из Соловков святость ушла еще в пору Алексея Михайловича», имея ввиду, что в 1666 году монастырь восстал против Никоновской реформы, что является исторически неоправданным,

---

[1] Словарь С.И. Ожегова. Толковый словарь русского языка // URL: http://www. ozhegov. org.

[2] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 230.

[3] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 183.

[4] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 267.

так как святость сохранялась на Соловках всегда, о чем свидетельствует целый сонм святых этого времени.

«Своя правда» протагониста «Обители» Артема Горяинова говорит, что православие у многих русских носило характер «стихийного неверия», произраставшего из «духовной безграмотности», от «окаменелости сердец», невозможности почувствовать свою греховность, от отсутствия любви к ближним своим и Богу. Будучи студентом, Артем проводил время в веселых пирушках на даче с друзьями, устроил там пожар, но вины своей не видит, хотя сжег дотла фамильный рояль. А отца и мать он считает вправе не только осуждать, но и казнить. Убийство отца совершено им из чувства позора за «голого отца».

Протагонист романа спокойно относится к любым поруганиям, издевательствам над другими людьми, но только не над ним самим. Его не трогает жертвенность священника, не захотевшего осквернить святое место, он не видит смысла в достоинстве и чести, в безграничной любви к Богу и людям.

А ведь этот молодой человек принадлежит к поколению русских людей, которое находилось еще «в традициях православия». Он крещен, знает молитвы, но тоже спешит заявить «свою правду» в момент мнимого триумфа, когда начлагеря приблизил его к себе. Он уверен, что правда – это удовлетворение плоти[1].

Несмотря на множество мистических случаев чудесной «Божьей помощи», проявления явного присутствия Бога в его жизни, Артем так и не смог принять Божественную Благодать и в результате скатился в полубезумие. Идя путем святотатства, ненависти к окружающим, он остался до конца своей земной жизни со «своей правдой», резко отринув «Правду Господню».

Отсутствие твердого стержня «Правды» определяет быструю духовную деградацию героя. По словам повествователя, Артем всегда «жил неоглядой, задорный, ветреный», «не имел никакой предрасположенности ни к рукоприкладству, ни к подавлению тщедушных и робких», «разозлиться как следует никогда не умел»[2]. Попав в штрафной изолятор, Артем стал еще

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 67.
[2] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 192.

более безжалостным. Моисей Соломонович говорит ему: «Поведение ваше, в общем говоря, омерзительное и отвращающее»[1]. Здесь актуализируется концептум лексического ряда «холод», «мороз»: мерзость, мразь, отморозок, который тоже является Библейским. Цель этих слов – оценка не только поведения героя, но и искаженного концептума «Правда Господня», превращенного в «свою правду» как «окамененное нечувствие».

В романе Захара Прилепина «Обитель» особую значимость приобретает концепт ХОЛОД и его ассоциативный ряд, который противоположен по смыслу концепту ЛЮБОВЬ. Протагонист уясняет это, попав в штрафной изолятор, устроенный в церкви Вознесения на Секирной горе. «Ничего нет страшнее холода», – это знание приходит к Артему Горяинову в кульминационный момент его пребывания в Соловецком концлагере[2].

Мотив холода обрамляет повествование: возникает в произведении с первых строк и в финале. Роман начинается с диалога по-французски:

| | |
|---|---|
| «Il fait froid aujourd'hui. | – Сегодня холодно. |
| – Froid et humide. | – Холодно и сыро. |
| – Quel sale temps, une véritable fièvre. | – Это не погода, а лихорадка. |
| – Une véritable peste… | – Не погода, а чума (фр.)[3]. |

В этой краткой беседе начальника лагеря Эйхманиса с бывшим белогвардейским офицером Вершилиным заложен будущий конфликт, который развернется в романе: борьба «всех» со «всеми», потому что в душах «оскудела любовь». Холод символизирует отсутствие теплоты отношений между людьми, равнодушие и эгоизм, которые царят в «исправительном» лагере, точнее нечеловеческую жестокость друг к другу.

«Словарь русской ментальности» дает такое определение концепту ХОЛОД – «стужа как отсутствие физического или душевного тепла, которое ожидается от источника света, обусло-

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 678.
[2] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 267. С. 505–506.
[3] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 267. С. 14.

вившее определенные свойства вещей и явлений отрицательного характера (собачий холод)»[1].

Отсутствие душевной теплоты как отрицательное свойство личности (равнодушие, безразличие и бесчувственность к нуждам ближнего) еще называют «хладнокровием», которое ассоциируется с неподвижностью (стылый) и твердостью и жесткостью (холоднее камня)[2].

Холод сопровождается в русском языке экспрессивными эпитетами: адский, безумный, волчий, дикий, дьявольский, жуткий, зверский, лютый, мертвый, могильный, нестерпимый, смертельный, страшный, ужасный, чудовищный.

О душевной холодности соловецких заключенных крайне мягко говорит отец Иоанн: «Многие из попавших сюда страдальцев ещё и не берегут своих братьев по несчастью, но, напротив, наносят лишние бремена на таких же слабых и униженных, как они»[3].

Первосмысл концепта ХОЛОД присутствует в произведении как коннотации от слова «мороз»: отморозок, мразь, мерзавец, «мерзость запустения» и т. п.

Все они означают грубые нарушения нравственных законов бытия. Мерзавец – человек, ради извлечения выгоды поступающий так подло, что свидетель его поступка ощущает холод, испытывает отвращение…, в своей безнравственности он совершит любой грех, бесчестящий другого человека (пакость, гнусность, подлость, низость, мерзость), если приобретает от этого какое-либо преимущество»[4].

«Мерзость» совершили (Артем и другие лагерники) при разорении кладбища монахов, которое Эйхманис решил превратить в «скотный двор». «Святотатство» над святыми мощами вызвало в Артеме ассоциации с холодом: «Мы безродные теперь. <…> мертвецы отныне и навек в земле – голые. Были при-

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 2. С. 458.

[2] Там же. С. Т. 2. С. 458.

[3] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 267. С. 45.

[4] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 436.

крытые, а теперь – как дети без одеял в стылом доме»[1], – думает протагонист.

«Мерзость запустения», устроенная на святом месте, тем более возле единственного действовавшего храма Святого Онуфрия, вызвала гнев даже чеченца-дневального, сказавшего: «Нету больше вашего Бога у вас – какой это Бог, раз в него такая вера!»[2].

Еще большее святотатство – параша, установленная на месте алтаря, где совершаются Евхаристии в бывшем храме Успения Богородицы. Только один человек не стал ею пользоваться, и его Артем назвал его дураком за то, что он, выходя во двор, терял каждый раз свое место на нарах и должен был сидеть на полу до утра.

Более ста раз используется в романе слово «холод», более пятидесяти раз – «мерзость», более тридцати – «мразь».

Чаще всего холод упоминается в сочетании с грязной водой, «мерзость запустения». Говоря о предках, умерших деревенских стариках, автор писал, что возвращается в родную деревню во снах и тревожно ходит вдоль берега реки, «у холодной грязной воды, потом вдруг оказывается в захламленном сарае: «старые грабли, старые косы, ржавое железо – всё это случайно валится на меня, мне больно; дальше почему-то я забираюсь на сеновал, копаюсь там, задыхаясь от пыли, и кашляю: «Чорт! Чорт! Чорт!» Ничего не нахожу», – повторяя слова своего прадеда, повествователь осознает, что все возвращается вновь[3].

Холодная речная вода с грязью и мутью символизирует безблагодатность быта в семьях, где не было веры и «черт» поминался чаще, чем Бог.

Артема Горяинова, как и других лагерников, всегда сопровождают сырость, грязь, измазанные в земле руки, дождь и холодный ветер. Только священник отец Иоанн видит во всем благодать и промысел Божий: «на сердце иногда холодок, – так зиму в сердце пережить проще, чем зиму соловецкую. Сердце, ес-

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 36.
[2] Там же. С. 37.
[3] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 12.

ли ищет, найдёт себе приют в любви распятого за нас, а когда ноги босые и стынет поясница – тут далеко не убежишь, – отец Иоанн засмеялся, Василий Петрович подхватил смех, и Артём тоже улыбнулся: не столько словам, сколько очарованию, исходящему от каждого слова владычки»[1].

Но оказывается, что «сердца» не ищут поддержку Христа, а главным считают боль в пояснице, которая «стынет».

Внутреннее напряжение, психологическое состояние героев передается через сопоставление жизни как ожидания смерти с холодом.

Из ста трех случаев употребления концепта ХОЛОД только один оказывается с положительной коннотацией, когда Артем выпил святой воды из колодца Святого Филиппа: «Вода была холодной и вкусной»[2].

Характеристика жизни в лагере с помощью концепта ХОЛОД всегда отрицательная. Например, в следующем эпизоде: «Своим голосом, произнося в темноту комнаты слова, Артём словно пробовал, есть ли тут жизнь, и если есть – то какая она: тёплая, млекопитающаяся – или холодная, вздорная и пожирающая людей целиком»[3].

Артем предпочел вторую из них, так как на первый вариант жизни не было никакой надежды: «от набранного в пути холода» трудно было отказаться, когда новые и новые обиды, горести и испытания сыпались как из ведра, даже «лицо будто свело от холода»[4].

Особенно тяжело было на Секирке в штрафном изоляторе, где все дрожали, лязгая челюстями от холода и от ужаса. Сопоставление «вечное» – «временное» возникает у Артема в связи с муками от холода. Герой думает, что обменял бы кружку кипятка на вечную жизнь, не задумываясь. Он ценит сиюминутное, не хочет верить в вечную жизнь души. Артем готов «отдать» все знания и навыки, приобретенные им в жизни, только

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 44.
[2] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 378.
[3] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 346.
[4] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 346.

за одно умение свернуться ежом и спастись. Ему приходит в голову мысль, что отшельнику, жившему в земляной норе, никто даже кипятка не носит, а он добровольно сидит в холоде и голоде, молясь Богу.

Эти рассуждения Артема свидетельствуют, что холод и голод для неверующего человека есть абсолютное зло, отнимающее возможность спасения. Но даже эта мысль не дает протагонисту сил для очищения души покаянием: он отказывается принять причастие, надеясь только на свои силы, отвергая помощь Бога. Повествователь отмечает: «Обняв себя неловкими руками, Артём всерьёз размышлял, а возможно ли человеку свернуться подобно ежу. Хотя зачем какому-то человеку: вот ему, конкретному Артёму, – возможно ли?

Свернуться и закатиться в угол, ощетиниться там, затихнуть, лапы внутрь, голова дышит в собственный пупок, вокруг только спина»[1].

Когда в церкви на Секирной горе шло всеобщее причастие, Артем «с бесноватой радостью соглашался», что не смог претерпеть испытания голодом, холодом, болезнями, потому что не понимал, что это грех, в котором надо раскаяться. Он кричит: «Мерзну… хочу жрать и мерзну!»[2].

Батюшка произносит: «Согрешил ненадеянием на спасение… недоверием к милосердию Божию…». И тут следует комментарий повествователя: ««Не верил», – кивал Артём с тем бесстыдным лицом, с которым пьяница ждёт у кабака, что ему нальют»[3]. А пьяницы царствия небесного не наследуют, как сказано в Евангелии. Путь к спасению герой отрезает себе сам.

После освобождения из штрафного изолятора Артему стало ясно, что «холод» навсегда остался у него внутри. И вода, которую дали ему для умывания, была для него не просто холодной, а «страшной»[4].

---

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 506.
[2] Там же. С. 501.
[3] Там же. С. 501.
[4] Там же. С. 586.

Артем видит, что вокруг него была смерть и погибель, одинаковая и холодная»[1]. Он испытывает уже вселенский холод, ужас.

Артем видел сам: «Как много в природе страшного, смертельного, ледяного. Как мало умеет голый человек»[2].

В финале романа концепт ХОЛОД претерпевает последнюю стадию градации, символизирующую смерть, – вокруг героя ЛЕД, заледенение: герои думают только об одном: «чтобы не замерзнуть окончательно»[3]. Вокруг была свинцовая от снега вода и «белая, путанная снежная круговерть»: «Внутри головы тоже было что-то холодное, жирное и спутанное»[4]. Артем пытался вспомнить, где ему было холоднее: здесь или на Секирке. Но холод не давал возможности сравнивать. Даже мысли «были ледяными и угловатыми – они не складывались, как сколотые и скользкие кубики»[5]. Он хорошо «проморозился – но если резко ткнуть пальцем – например в лоб, то очень просто продырявить его»[6]. То есть Артем превратился в отморозка. Автор подчеркивает, что холод присутствует не только в природе: он характеризует и внутреннее состояние героев. Автор прибегает к метафоре, когда говорит, что у Гали были холодные глаза. Даже на фото она выглядит с «холодной, почти ледяной щекой», что так естественно на берегу «белого от холода моря»[7].

Низкая духовность заключенных определяется и их отношением друг к другу: почти все они называют друг друга «мразью». Артем после того, как Афанасьев подкинул ему карты, четырежды обозвал его «мразью». «Артем испытывает гадливость по отношению к Жабре и Ксиве. Даже собирается «наврать что-то ужасное, и эту мразь» заморят в «глиномялке». Артем и себя чувствует мразью после связи с Галиной, которая так и называет его. «Выморозило мозги» практически у всех лагерников, не

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 610.
[2] Там же. С. 618.
[3] Там же. С. 613.
[4] Там же. С. 619.
[5] Там же. С. 619–620.
[6] Там же. С. 614.
[7] Там же. С. 703.

помогло, что у них, как у детей, было «морозное своё русское детство»[1].

Автором многократно используется слово «мерзость»: «человеческая мерзость», «мерзость общества», «мерзость хворобы», мерзостно, «мирская мерзость клубится вокруг», сожительство без любви – мерзость, презрение к народу – мерзость», «языческая римская мерзость», сапоги, на которых кровь убитых, «освященные каким-то незнакомым мерзостным светом»; «омерзительные клубки змей», «разлагающееся мясо – мерзость, сплетни, предательство, жестокость, мстительность – мерзость. «Мерзость – хладнокровное попирание закона и надругательство над святыней (мерзость запустения), вызывающая отвращение до озноба»[2].

Подобно гнусности и скверности, мерзость относится в первую очередь к нравственному преступлению. Часто это объясняется тем, что субъект находится в состоянии варварства и сам является нечистым.

«Мерзость – относительная характеристика, так как определение зависит от степени духовной зрелости оценивающего»[3].

Фраза «мерзость запустения» встречается в трех местах в Книге Пророка Даниила, в контексте апокалиптических видений: «… и на крыле [святилища] буде мерзость запустения, и окончательная предопределенная гибель постигнет опустошителя»[4] (Дан. 9:27) и другие. Это же выражение повторяется в Новом Завете, в Евангелии от Матфея (24:1): «Итак, когда увидите мерзость запустения, реченную через пророка Даниила, стоящую на святом месте, – читающий да разумеет»[5] (Мтф 24:1).

Мерзость запустения – это место поклонения Богу, в котором Бога нет. Это разруха и заброшенность, опустошение, по-

---

[1] *Прилепин З.* Указ. соч. С. 138.

[2] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 437.

[3] Там же. Т. 1. С. 437.

[4] Книга пророка Даниила // Православная энциклопедия «Азбука веры», [rusbible. ru † Библия] // URL: https://azbyka. ru/biblia/? Dan.

[5] Евангелие по Матфею // Православная энциклопедия «Азбука веры», [rusbible. ru † Библия] // URL: https://azbyka. ru/biblia/? Mt.1.

прание святыни и грязь в месте, некогда славном и почитаемом, а ныне осквернённом и разоренном.

Следовательно, именно о мерзости запустения идет речь, когда на цветущем месте, где был великолепный храм, возникает пепелище, устроенное пять лет назад, когда сюда пришли большевики.

Монастырь – это место для тех, кто верит в Бога и хочет спастись[1], кто хочет, чтобы «тайная струя страданья согрела холод бытия, ведь известно, что «Добрый человек из доброго сокровища выносит доброе, а злой человек из злого сокровища выносит зло»[2] (Мтф. 12:35).

Тюрьма, как известно, – место для насильственного исправления людей, преступивших законы. Но закон не спасает, – спасает Благодать. Артем Горяинов – «плотский» человек, подчеркивая это при побеге из Соловков, он тупо склоняет слово «плоть», чтобы успокоиться и прийти в себя.

В своих снах он прячется в утробе матери, понимая под утробой живот, то есть, даже точнее розовый мешок для плода. А концептум слова «утроба», как говорится в «Словаре русской ментальности», это «плотское средоточие жизненных сил, внутренняя, скрытая, глубинная сущность (сердце), вместилище чувств; характеристика личности («волк по утробе вор, а человек от зависти») Общеславянское слово «нутро», «внутренности»; древнерусское – сердце, а затем «утроба – подсознание»[3].

Таким образом, можно констатировать, что концептум слова ХОЛОД и его коннотации холодок, холодать, мерзнуть, мороз, мразь, мерзость используются в романе в точном древнеславянском смысле, а концептум УТРОБА изменяется, и смысл его примитивизируется, становится синонимом «чрева» как внутреннего физиологического («от чрева матери моей»), а это отражает изменения в духовном мире русского человека, ведь

---

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 725.

[2] Евангелие по Матфею // Православная энциклопедия «Азбука веры», [rusbible. ru † Библия] // URL: https://azbyka. ru/biblia/? Mt.1.

[3] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 2. С. 442.

«Ментальность есть естественное мировоззрение в категориях и формах родного языка, в процессе познания соединяющее их телесные данные, духовные и волевые качества национального характера в типических его проявлениях[1].

В духовной литературе утроба означает внутренний мир человека. В молитвах говорится: «Дух прав обнови в утробе моей, Господи Человеколюбче», «Богу благоутробному принеси»[2]. В этом же издании сказано, что слово «Благоутробен» означает «милосерден, добр»[3].

В романе «Обитель» подчеркнут также семантический сдвиг концепта МОНАСТЫРЬ. В массовом религиозном сознании монастырь всегда выступал прообразом «Небесного Иерусалима», в который, согласно «Откровению Иоанна Богослова», не войдет ничто нечистое и никто, преданный мерзости и лжи».

В романе Захара Прилепина «Обитель» показано, как сильно изменились содержательные формы концепта БЛАГО, потому что между русскими людьми всегда существовало и резко обнажилось в период революции разделение социального порядка, вызванное жаждой справедливости, которую настойчиво ищут люди, несмотря на то, что в Библии понятие «справедливость» отсутствует, а есть концептум БЛАГОДЕЙСТВИЕ – его замена.

Персонажами романа очень своеобразно понимается в связи с этим значение слова «благодарность». Преподобный Ефрем Сирин, повторяя библейские слова «За все благодарите!»[4] (Гл. 5, ст. 18), писал: «Благодарность приемлющего побуждает Дающего давать дары больше прежних». Он просит христиан не только возносить Богу внешнее благодарение и людям за благо, но и постоянно сердечно молиться за своих благодетелей. Постоянное чувство признательности к Богу и к нашим близким будет

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 2. С. 531.

[2] Православный молитвослов. М.: ОЛМА Медиа-групп, 2013. С. 21.

[3] Там же. С. 426.

[4] Ефрем Сирин 1-е послание к фессалоникийцам апостола Павла // Толкование Священного Писания // URL: http://bible. optina. ru/new:1sol:05:18.

облагораживать душу благодарящих и приносить им большую духовную пользу.

В «Словаре русской ментальности» слово «благодарность» определено таким образом: «Благодарность – это чувство признательности в виде готовности отблагодарить за помощь, услугу или выручку <…> Благодарность выражается словом или делом; её нельзя самому требовать от окружающих («Слово «спасибо» не жалей, а чужого «спасибо» не жди»)[1].

Благодарность чаще всего сочетается с определениями безмерная, вечная, немая, должная, огромная, искренняя.

Неблагодарность считается самым тяжким человеческим пороком. Английская пословица гласит: «Благодарность – малейшая добродетель, а неблагодарность – худший из пороков»[2].

Изменение понимания смысла слова «благодарность» в 20-е годы XX века используется в романе «Обитель» как средство, характеризующее персонажей, например, в высказываниях интеллигента Василия Петровича Вершилина. После краткого разговора с начлагеря Эйхманисом о погоде (на французском языке) этот бывший белогвардейский офицер, ставший заключенным концлагеря, говорит о своем унижении перед Эйхманисом: «Знаете, это постыдная, это отвратительная черта … Мало ведь того, что он просто решил побеседовать со мной, – он обратился ко мне по-французски! И я сразу готов все простить ему. И даже полюбить его! Я сейчас приду и проглочу это вонючее варево, а потом полезу на нары кормить вшей. А он поест мяса, а потом ему принесут ягоды, которые мы вот здесь собрали. И он будет чернику запивать молоком! Я же должен, простите великодушно, наплевать ему в эти ягоды – а вместо этого несу их с благодарностью за то, что этот человек умеет по-французски и снисходит до меня! Но мой отец тоже умел по-французски! И по-немецки, и по-английски! А как дерзил ему!

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 45.

[2] Там же. Т. 1. С. 46.

Как унижал отца! Чего же здесь я не надерзил, старая я коряга? Как я себя ненавижу, Артем! Чёрт меня раздери!»[1].

Из приведенного эпизода очевидно, что ложная гордыня «разрывает» сердце этого персонажа Прилепина. Он ненавидит Эйхманиса за то, что социальная пирамида в революционное время перевернулась. Элита оказалась внизу, а сын курляндского крестьянина Теодор Эйхманис и подобные ему «выскочки» стали ее вершиной в качестве членов новой большевистской элиты.

Слово «благодарность» здесь употреблено в смысле: проявление рабской зависимости, подчинение «быдлу» в новых социальных обстоятельствах.

Искажение слов, образованных от корня «благо» было повсеместным. Об этом говорить и смысл слова «благоговейно», употребленное повествователем при описании сна Артема Горяинова «О вареном яйце», передающее особенности мировоззрения протагониста: «За час ему успело присниться варёное яйцо – обычное варёное яйцо. Оно светилось изнутри желтком – будто наполненным солнцем, источало тепло, ласку. Артём благоговейно коснулся его пальцами – и пальцам стало горячо. Он бережно надломил яйцо, оно распалось на две половинки белка, в одной из которых, безбожно голый, призывный, словно бы пульсирующий, лежал желток <…> Некоторое время Артём рассматривал разломанное яйцо, не в силах решить, с чего начать – с белка или желтка. Молитвенно наклонился к яйцу, чтобы бережным движением слизнуть соль»[2].

Слово «благоговейно» сочетается в приведенном тексте с выражениями «безбожно голый» и «молитвенно наклонился», а также повторенное дважды слово «бережно», «бережным движением» свидетельствует о том, что БЛАГОГОВЕНИЕ может быть у героя только в период ожидания обеда[3]. Если БЛАГОДАРНОСТЬ – это чувство признательности любому человеку,

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 17.

[2] Там же. С. 25.

[3] Там же. С. 271.

сделавшему что-то хорошее, то концептум слова БЛАГОГОВЕНИЕ – это «радостное почтение в степени ужаса и смирения», покорности перед Высшей силой, страх Божий (церк.), богообязанность, молящегося человека, испытывающего благодарность, вызванную осознанием им непостижимости величия Бога. Почтительное БЛАГОГОВЕНИЕ бывает глубокое, сердечное и означает преклонение перед высшим, непостижимым – это древнейший сакральный термин, означающий «благочестие и богобоязненность»[1].

Прилепин подчеркивает произошедшую в сознании русского человека, взращенного в православии (Артем крещен, знает молитвы), кощунственную подмену: божественного на тварное, символа вечности – на знак бренного и низменного.

«Безбожно голым» оказывается примитивное сознание протагониста, который создает кумира, являющегося в языческом народном творчестве символом земной жизни, – «обыкновенное яйцо».

Эта мысль подтверждается и в следующих эпизодах: «не совсем сытый и не очень отоспавшийся Артем равнодушно ходит по скверу между Святительским и Благовещенским корпусами»: Благовещенье Пресвятой Богородицы для него – пустой звук, ведь у него «стихийное неверие», характерное для многих советских людей. И слово «БЛАГО» звучит в его уме исключительно в значении: «хорошо все, что хорошо для него», например, ему противны разговоры о смирении своих страстей, которые заводит Василий Петрович. Он думает: «Звучало не совсем убедительно, но Артём, иронично глянув раз и ещё раз на Василия Петровича, ничего не сказал, благо что тот быстро перевёл разговор на иную тему»[2].

Во всех высказываниях протагониста слово «благо» применяется только в этом недуховном смысле. Приведем еще один пример: «– Э, фраер, иди ко мне, – позвал Ксива Артёма, кото-

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 45.

[2] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 46.

рому и так оставалось два шага; Артём изловчился и вдруг пробил правой прямой замечательно длинный удар Ксиве в лоб, да так точно, что голова его сначала, рискуя сломать шейные позвонки, резко шатнулась назад, а потом он всем телом завалился вперёд – благо что на балан, а то бы под воду ушёл»[1].

Также концепт БЛАГОДАРЕНИЕ, как и другие подобные слова, применяется только по отношению к телу: («такая благодарность во всем теле»; «разомлевший и благодарный Артем»; «зря мы сбежали от такого благословенного наряда»; Артем вернул себе тихое, хоть и улыбчивое «благообразие» после еды).

Точное соответствие своему концептуму (первосмыслу) слова духовной сферы имеют только в речи священников: отца Иоанна, отца Зиновия, и отца Феофана, которые сохранили в своих сердцах полноту веры. Артем не может, хотя очень хотел бы, противостоять отцу Иоанну. «Артём с тёплым удивлением поймал себя на мысли, что тоже хотел бы поцеловать эту руку, – ему помешала даже не гордость, а страх сделать это както неправильно. Он остался стоять чуть поодаль, но отец Иоанн поприветствовал и его, ласково кивнув, – и в этом жесте не было никакого посыла, который оскорбил бы Артёма; то есть священник не говорил ему: ничего, что ты не подошёл под благословение, я понимаю, как это трудно, да и опасно в наши нелёгкие дни. Нет, священник поприветствовал его так, словно бы ничего вообще не случилось, и он, безусловно, рад встретить Артёма, который наверняка хороший и добрый молодой человек»[2].

Или еще пример из речи отца Иоанна: «Ступайте по жизни твёрдо, но испытывайте непрестанные кротость и благоговение пред тем, кто неизбежно подаст всем служившим Ему свою благодатную помощь!»[3]. Здесь концептумы слов «благоговение», «благодатный», «благословение» соответствуют первоначальному Библейскому смыслу.

---

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 47.

[2] Там же. С. 44.

[3] Там же. С. 46.

Отец Иоанн постоянно напоминал заключенным, что от внутреннего состояния, от веры зависит тяжесть или легкость преодоления аскезы, которая налагается в Соловках на всех; что монахи жили еще труднее, но любили Бога, надеясь на его помощь. «Дедушка (Савватий – прим. И. М. Поповой) явился на пустой остров – шесть лет прожил, ничего у него, кроме репы, не росло, никто его не кормил, крыши над головой не было, никто не топил ему в его ветхом шалашике, никакого БЛАГОУСТРОЕНИЯ не имелось вовсе. А жил, старался! А мы что? Только обида и сердечное смятение, вместо того чтоб покаяться –

и если не за те грехи, что вменили нам неразумные судьи, так за другие»[1], – твердит отец Иоанн.

Он напоминает слова Иоанна Кронштадтского, который объяснял, что благодарность Богу и добрым людям, благотворившим Вас, больше приносит пользы тому, кто благодарит. От этого становятся тоньше душевные чувства, проявляется чувство нашей людской зависимости от Бога и от добрых людей, чувство ничтожества жизни без Бога, чувство немощи человека, понимание, что мы не можем сделать сами без Благодати.

Василий Петрович и Артем неверно думают, что все должен обустраивать за не признающего Бога человека, который делает одно зло – Бог. Когда кто-то удушил малолетнего беспризорника, вечно голодного и надоедавшего всем просьбами о еде, то Василий Петрович спросил: «Артём, а как вы думаете, чем сейчас занимается Иисус Христос? Какие-то у него должны быть дела, нет?»[2]. Артем делает для себя эгоистичный вывод, что здесь ему жить опасно и что надо срочно «искать другое место обитания»[3].

Оба героя не понимают, что зло творит сам человек, по своей свободной воле, а Бог при всей беспредельности своей любви не может отнять у него эту свободу выбора, которая изначальна

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 145.

[2] Там же. С. 118.

[3] Там же. С. 119.

дана человеку. Он может прийти человеку на помощь, «дать БЛАГОДАТЬ», если сам человек этого захочет и обратится к Всевышнему, поняв, что ему самому не справиться из-за своей греховности и немощи.

Благодать – это «исходящая свыше духовная свобода ВО БЛАГЕ, противопоставленная душевно греховности, идущей снизу, И плотской обязанности закона, навязанного извне». Старославянский смысл слова «БЛАГОДАТЬ» – это ниспосланная свыше спасительная сила, помощь[1].

Благодать, иными словами, Божественное благодеяние, это высшая степень одолжения, оказанная слабому, который понимает, что он слаб, из сострадания к нему, из жалости. Но это известно только людям с «чистым сердцем», которые не пребывают, как названные выше герои Прилепина, в губительной гордыне, хуля Бога.

В современном языке слово «благодать» изменило свой первосмысл: вместо «дар Бога», его стали понимать, как состояние физического блаженства, наслаждения чисто телесного. Сдвиг смысла произошел, потому что человеческая воля, как правило, сопротивляется БЛАГОДАТИ по гордыне, которая должна преодолеваться. «Благодать» – это просветленная верой в Бога свобода»[2].

Артем не понимает сути слов с корнями «благо». Он внимал отцу Иоанну, только внешне: «его успокаивала не какая-то вдруг открывшаяся веская правда, а сама словесная вязь» его речи[3]. Артем не верит никому, даже сомневается в искренности владыки Иоанна: тот молится, а Артем думает, что притворяется. Когда кто-то поставил отцу Иоанну пшенку и кипяток на пол рядом, «окликнул тихо, как окликают задремавшую кормящую мать или больного», а в Артеме что-то взбесилось и клокотало

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 46.

[2] Там же. Т. 1. С. 47.

[3] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 40.

внутри: «Он (о. Иоанн) знал, что ему принесут <…> Знал и кривлялся, глупый старик»[1].

Протагонист слышит разговор владыки и Василия Петровича о свободе выбора, которым одарил Всеблагой Господь всякого человека: «Дар самый главный». Но Артем не понимает этого, только чувствует страх перед смертью. Отец Иоанн наяву видит «горение» его страстей: Артем в его глазах предстает «горящей головней»[2].

Отец Иоанн приводит слова пророка Исайи: «На кого воззрю? Только на кроткого и молчаливого»[3]. Он напоминает известное выражение Иакова: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать. Смиритесь перед Господом, и вознесет вас» (Иак. 4, 67).

Сомнение в вере, богооставленность свойственны почти всем героям романа, даже иногда отцу Иоанну, но он быстро преодолевает это безблагодатное состояние души: «И бродят по Руси одни дети убийц святых мучеников, а новые мученики – сами дети убийц, потому что иных и нет уже?» – спрашивает владычка Иоанн и плачет при этом. Но через треть минуты говорит: «Но и этих надо любить, <…> Сил бы»[4].

У Артема процесс ощущения богооставленности длится очень долго, несмотря на постоянные знаки божественного присутствия в его жизни, кроме бесед с отцом Иоанном и явлением на стене из-под штукатурки лика Спаса Нерукотворного, его троекратно посещает отшельник-затворник. Явный пример очень сильной веры и стойкости духовной не впечатлил героя. Артем, кроме трех своих личных встреч с отшельником, узнал еще и рассказанную Афанасьевым историю о его дальнейшей судьбе в Соловецком лагере.

Монах-отшельник жил в крохотной земляной пещерке, питался кореньями и ягодами, семь лет был в таком полном затворе, что и к людям не выходил, не знал даже, что вместо мона-

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 35.

[2] Там же. С. 539.

[3] Там же. С. 46.

[4] Там же. С. 513.

стыря на Соловках сделали концлагерь. Отшельник являл собой пример крепкой веры, которая поддерживается Богом. По сути заключенные СЛОНА на примере жизни анахорета видят проявление БЛАГОДАТИ. Ведь отшельнику «никто даже кипяток не носит», но он крепко стоит на ногах, оптимистичен и старается быть полезным людям, желая вступить в общение с Артемом, который его сразу отвергнул.

Затворника и в ИСО держали, и в Кемь отправляли, но он вновь вернулся «на свой остров в свою нору». Его поймали вновь и «определили в четырнадцатую роту», но он не сдавался и там, так как везде был с Богом. И умирая, прославлял Бога[1].

Афанасьев насмехался над святым, а Артем лениво «подумал только, что он тоже видел этого отшельника», но отнесся к этому равнодушно, не поняв, для чего являлся ему этот старец. Воплощая в художественном тексте своего произведения образ отшельника, неведомого миру, Захар Прилепин показывает, на что может быть способен верующий человек «для духовного укрепления христиан». Обитая «в пропастях земных», отшельники надеялись только на Бога. Смиренные и кроткие, они пребывали в постоянном размышлении о Боге, достигая значительных высот в личной духовной жизни, проводя свою жертвенную жизнь в совершенном безмолвии. Это были соловецкие святые: пустынник Никифор, преподобный Иретарх и Елиазор и десятки других безвестных святых.

Персонажи Прилепина из гордости отвергают веру. Кажется, всеми силами своего духа отец Иоанн стремился пробудить в Артеме веру в Бога, но не смог этого сделать. Артему он объяснял, что без веры он сирота, ему не на кого опереться, а с верой ему будет все по силам. Он просит протагониста: «Не обозлись за весь этот непорядок вокруг тебя. Если Господь показывает тебе весь этот непорядок – значит, он хочет побудить тебя к восстановлению порядка в твоем сердце. Все, что мы с тобой видим, – просвещение нашего сознания. За то лишь надо благо-

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 422–423.

дарить Господа, а не порицать»[1]. Но сердце Артема глухо: он живет, убив отца, отказавшись от матери, «сиротой без креста и без хвоста»[2].

Афанасьев говорит, что у воров «вместо души – дуля, и эта дуля ухмыляется и показывает язык»[3], что вором нельзя стать на время, «это уже навсегда». На самом деле, поэт говорит о себе и об Артеме, потому что они оба слушая, не слышат, имея глаза, не хотят видеть в святом месте присутствие и помощь высших сил.

Более двадцати раз Артем и Эйхманис произносят слово БЛАГО, но ни разу в его первосмысле, а только в «современном» понимании, то есть как нечто, что «приносит пользу, удовлетворяет жизненные потребности»[4].

«Иго моё благо», – травестируя, цитирует Христа Эйхманис, отправляя на смерть очередную группу заключенных.

Первосмысл концепта БЛАГО – это «безразличная к добру и злу высшая степень единства красоты, истины и пользы, противопоставленная ценности как качество – количеству в их совместном влиянии на совесть и благополучие человека, удовлетворяющая его безотносительно к цели устремления и права на него. Бескорыстная награда за благое дело, как блаженство и благодать, … что постигается не знаниями, а верой и интуицией, – высшая степень доброты»[5].

Очень важно, что у персонажей нет Благоволения, то есть доброго расположения высшего к низшему, доброжелательного отношения по доброй воле к Всевышнему. Оно проявлено только у отца Иоанна, который говорит, что нужно и в заключении в концлагере видеть Божье Благоволение: «Господь показывает тебе весь этот непорядок – значит, он хочет побудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце. Всё, что мы с тобой видим, – просвещение нашего сознания. За то лишь благодарить

---

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 168.

[2] Там же. С. 361.

[3] Там же. С. 423.

[4] Там же. С. 44.

[5] Там же. С. 44.

Господа надо, а не порицать!.. Ну, иди, иди к своим дарам», говорит отец Иоанн[1], намекая на посылку от матери, которую получил Артем.

Кроме современного материального, искаженного непониманием смысла концепта БЛАГО, герои романа «Обитель» хорошо понимают и часто используют слова БЛАГОРАЗУМНО и БЛАГОПОЛУЧНО, чтобы можно было соблюдать чисто внешнее БЛАГООБРАЗИЕ речи.

Отец Зиновий по этому поводу рассуждает так: «Как всё правильно устроено в человеческом букваре, <…> Переставь во всём букваре одну, всего единственную буквицу местами – и речь превратится в тарабарщину. Так и сознание человеческое. Оно хрупко! Человек думает, что он думает, – а он даже не в состоянии постичь своё сознание. И вот он, не умеющий разобраться со своим сознанием, рискует думать и объяснять Бога. А Богу можно только внимать. Перемени местом в сознании человека одну букву – и при внешней благообразности этого человека скоро станет видно, что у него путаница и ад во всех понятиях. Вот так и большевики, – переходя на шёпот, продолжал батюшка. – Перепутали все буквы, и стали мы без ума. Вроде бы те же дела, и всё те же мытарства, а всмотреться если – сразу видно, что глаза мы носим задом наперёд и уши вывернуты внутрь»[2].

Один из «перепутавших буквы» – умный студент Артем. Он страдает из-за тщеславия и гордыни, но не осознает этого. Игнатий Брянчанинов точно назвал причины состояния греха, который объял все тело, всю душу, овладел всеми силами и свойствами человека. Этот порок гордыни: «Презрение ближнего. Предпочтение себя всем. Дерзость. Омрачение, дебелость ума и сердца. Пригвождение их к земному. Хула. Неверие. Прелесть. Лжеименный разум. Непокорность Закону Божию и Церкви. Последование своей плотской воле. Чтение книг еретических, развратных и суетных. Неповиновение властям. Колкое

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 163.

[2] Там же. С. 154.

насмешничество. Оставление христоподражательного смирения и молчания. Потеря простоты. Потеря любви к Богу и ближнему. Ложная философия. Ересь. Безбожие. Невежество. Смерть души. Таковы недуги, таковы язвы, составляющие собою великую язву, ветхость ветхого Адама, которая образовалась из его падения»[1]. Вся эта цепочка грехопадения была пройдена Артемом после совершения убийства своего отца. Вот пример ложной философии: Артем, избитый до полусмерти, думает только об одном, что контрреволюционер Бурцев бил его только по лицу, унижая этим: «Разве для этого мы делали революцию? <…> Для этого – чтоб каэр Бурцев бил меня по лицу? Эта недобитая белогвардейская гнида? Эти чеченцы – за что они сидят? Наверняка грызлись против советской власти, собаки! А Сорокин – вообще натуральный людоед! Почему революция не убила их всех?»[2].

Так же, как и Артем, не осознают свои грехи, а считают себя выше других все заключенные СЛОНа. Об этом говорит странное восприятие лагерниками спектакля по пьесе А. Н. Островского. Когда мать шепчет одному из сыновей, что все они «тихие и смиренные», а сын прерывает ее, говоря: «При отце! А так за пазухой ножи у всех!» Зрители гудели, отчего-то довольные собой»[3]. Понятно, что они «перепутали все буквы» и считают ненависть и агрессию к ближнему своим достоинством, а «смирение» – слабостью, недостойной человека. Это «благоразумно», по их мнению.

«Перепутаны буквы» и в голове у Эйхманиса, который считает, что: «Сначала запретить носить рясу – а потом разрешить: и вроде как благое дело зачлось? Можно ещё выпороть кого, а потом маслом смазать по голым костям – ещё одно благое дело. Эйхманис вдруг повеселел, а то, похоже, ему с каждой минутой становилось всё скучнее»[4].

---

[1] Святой Игнатий Брянчанинов Жизнеописание. Аскетические опыты. Книга 1. М.: Благовест, 2011. С. 168.

[2] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 139.

[3] Там же. С. 387.

[4] Там же. С. 273.

Можно отметить, что произошло искажение понимания смысла слова «благодушие», которое в конце XIX века (Словарь 1847 года) стали считать «церковным».

Благодушие – древнерусское слово «выдержка, мужество (XIV век)», «доброжелательность» (1528) от благая душа, а современное понимание – «спокойно-умиротворенное состояние»[1].

«Кто-то из шедших по двору лагерников не поприветствовал Эйхманиса как положено, и он, минуту назад пребывавший в благодушном настроении, вдруг закричал в натуральном бешенстве:

– Кто? Кто такие? Рота! Не слышу? Командира роты ко мне!

Стоявший ближе всех красноармеец тут же помчался бегом, ещё не понимая, куда бежит. Лагерники стояли побледневшие, глядя на Эйхманиса растаращенными глазами. Начальник роты благоразумно не нашёлся, зато объявился командир взвода и был схвачен за ворот Эйхманисом»[2].

«Благоволение» в современном смысле как проявление благосклонности употребляется в романе «Обитель» исключительно по отношению к женщине, которая нравится мужчине. Вот типичный пример из текста: «Хотя, возможно, доктор Али просто благоволил к чекистке по имени Галина и хотел ей услужить: мало ли, вдруг она когда вспомнит и про эту нехитрую услугу и поможет в трудный день или, скажем, хотя бы расстегнёт однажды две верхних пуговицы на своей рубашке, даря белизной и светом»[3].

Особенно много слов из лексического ряда БЛАГО звучит в штрафном изоляторе, то есть в церкви Вознесения Господня, когда там идет спасительное покаяние и причащение заключенных: «Всеблагой Бог», «неблагоговейное отношение к святыне», «Благостное счастье», «благословенный голос», «благодарю за все», «благодарные глаза», «благостно», «благословение» и др.

---

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. С. 47.

[2] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 253.

[3] Там же. С. 483.

У измученных кающихся людей возродилось Благонравие и «Благочестие», то есть «религиозное рвение, постоянное чувство присутствия Бога»[1].

Раскаявшись, люди почувствовали, что штрафная «преисподняя» на Секиркиной горе превратилась в «царство небесное». Ранее «презренное» поведение отца Зиновия стало вызывать уважение и не «отдавало нарочитым юродством»: «За юродством явственно просматривались крепость духа и яростное человеческое мужество»[2]. А отцы Зиновий, и Иоанн совершают подвиг спасения заключенных штрафного отделения.

«Зиновий объявлялся то здесь, то там, и всякий к нему стремился, и многие вставали на колени, прося благословения»[3]. Отец Зиновий предупреждал, что речи бесов пагубны: «слышать их – позорить свои уши и засорять ум! Бегите их слов! <…> не давайте ему ввести вас в заблуждение, помните, что только Господне слово несёт нам спасение, и лучше один раз умереть и шагнуть в Царствие Небесное, чем, влекомым бесами, навсегда угодить в геенну огненную и погибать непрестанно»[4]. Заключенные им верили и искренне каялись.

Отец Иоанн и отец Зиновий стояли рядом, спина к спине, и «к их тёплым рукам, на их голоса сходились всё новые и новые несчастные:

– Мы не пропадём, отцы? – вскрикнул кто-то через головы, обращаясь к двум батюшкам сразу.

– Вы – свет мира. Не может укрыться город, стоящий на вершине горы, – отвечал батюшка Зиновий. – И, зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит она всем. Мы с вами на вершине Секирной горы, и свет наш будет виден с другого конца земли»[5]. Все ощутили БЛАГОДАТЬ Божью. После причастия, церковь «звенела» от чистоты. Но Артем уже был по другую сторону от этого. Но все же потенциал духовно-

---

[1] *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб.: Златоуст, 2014. Т. 1. 49.

[2] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 554.

[3] Там же. С. 556.

[4] Там же. С. 557.

[5] Там же. С. 558.

го преображения Артема был. На плацу, среди рядов, приговоренных к расстрелу, Артем пожалел Галину, увидел ее, «жалкой, маленькой, растерянной, как ребенок»[1]. Артем почувствовал ее одиночество («как на льдине»). Голова ее показалась ему седой. И он поменялся с Захаром, которому выпадал расстрел, чтобы умереть вместе с нею. Но это была единственная вспышка милосердной любви.

Осознание тяжести греха нелюбви к ближнему появилось у него только «на пороге» смертельной опасности. Герой думает: «Я сердился на Бурцева <…> А теперь он – труп в земле. На кого я сердился, на труп? <…> И всю эту ржавь мне носить при себе, потому что деть ее некуда и соскоблить нельзя?»[2]. Такое состояние оказывается для Артёма быстропроходящим.

Из «дитя» Артем превращается в «исчадие ада». Он ненавидит всех вокруг, даже Галину, пытающуюся его спасти: «Артем чувствовал, что сидящая сзади него Галя уже хочет его пристрелить»[3]. Он задавал себе вопрос: – «Кто он такой?» – и отвечал: «Он никто»[4]. Это состояние передано вновь искажением смысла библейских слов.

Бывшие возлюбленные (Артем и Галина) называют друг друга «тварь», считая это слово грубым ругательством, а творением Божьим, как в Библии, забыв концептум этого слова: «дети, сотворенные по образу и подобию Божьему».

Слова «благо» и «благодать» так профанировались в начале XX века, что первоначальный их смысл – дар Божий в послереволюционное время был утерян, слово стало употребляться по поводу любого телесного и душевного наслаждения. И даже современный нам переводчик Валентина Григорьевна Кузнецова в современный перевод Евангелия вставила вместо концепта «БЛАГОДАТЬ» – слово «доброта», что не совсем адекватно первому изначальному смыслу, концептуму, существовавшему

[1] *Прилепин З.* Обитель: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 693.

[2] Там же. С. 485.

[3] Там же. С. 621.

[4] Там же. С. 625.

до его упрощения и переведения в полусветскую лексику из лексики богословской.

В XX веке возникли такие производные от слова «благодать», как «блажь», «блажить», препятствующие невоцерквлённым людям в восприятии исконного положительного смысла этого слова.

Сбылось пророчество апостола Луки: «С тем бывает, что собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет. Душа больше пищи, и тело – одежды. Прежде всего ищите Царствия Божия и правды его, и это все приложится вам» (Лк 12:15). Послереволюционное поколение, действительно, по-своему расставило приоритеты, поставив на первое место важность земного, материального существования, а только на второе – нравственное, но безрелигиозное совершенствование человека, что и стало причиной глобального кризиса.

Таким образом, можно резюмировать, что библейские концептумы (первосмыслы) слов духовно-церковной сферы были искажены новым идеологическим сознанием русских людей XX века. Примененяя церковную лексику с корням ПРАВДА, НАГОТА, ХОЛОД, МОРОЗ и БЛАГ в своем романе «Обитель», Захар Прилепин показывает, что все коннотации этих концептов претерпели изменения, перейдя из сферы духовности в область описания физиологических процессов, происходящих в человеческом организме. Бога в Соловецком концлагере заменил идол телесно-душевного распущенности (еда, любодеяние, месть, ненависть и др.). Путем страданий осознав, что богооставленность ведет в ад, многие заключенные раскаивались в своем человеконенавистничестве и пытались спасти свои души, вернувшись к Вере. Мастерски используя художественный прием контраста между искаженными смыслами концептумов библейской лексики в речи заключенных и сохраненными первосмыслами слов Евангелия в устах монахов, Захар Прилепин продемонстрировал значимость выбора каждого человека между адом («цирком в аду»), каким стал концлагерь-антимонастырь на Соловках, и вечным райским состоянием души, к которому призывали и, в конце концов, привели многих персонажей романа отцы Иоанн и Зиновий стойкостью своей веры.

# ГЛАВА 2
# СЛАВЯНСКОЕ ЗЕРНО ПОЭЗИИ Л. Н. ВАСИЛЬЕВОЙ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА

***А. Д. Серова***

В 1966 году небосклон советской литературы озарил свет «Льняной луны» – первый сборник молодой поэтессы Ларисы Васильевой. «Тёплый» эпитет смягчал холодный лунный свет, придавая ему оттенок домашности, русской домовитости и уюта. Льняная рубаха, льняное платье, льняное полотенце – льняная Русь. С первой книги и через всё творчество московской поэтессы льняной нитью протянулось чувство любви к историческому прошлому Родины как духовному началу. Эту особенность почерка Васильевой сразу заметила критика. «В стихах Ларисы Васильевой, – отмечал, например, И. Жданов, – много сказочного, былинного – фольклорного. Естественно и просто входят в них образы старославянских преданий – от Ярилы до Добрыни и Бояна»[1].

Можно сказать, московская поэтесса стремительно вошла в литературу и избежала подражательности и клиширования. Высокой планке в работе со словом она обязана классическому образованию. Будущая поэтесса окончила филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, где прошла хорошую школу изучения поэтического языка. Профессора С. И. Радцинг, Н. К. Гудзий, но самое главное – Николай Иванович Либан. Сразу после поступления решила, что будет ходить к нему в семинар по древнерусской литературе. Николай Иванович, не имевший учёной степени, не считавший нужным тратить время на «банальные» диссертации, как волшебник, проникал в тайны литературы, открывал для студентов целые миры. Об этих уроках словесности Васильева

[1] *Жданов И. Н.* Корни прошлых вишен // Литературная Россия. 1970. № 8. С. 11.

вспоминает как о значительнейшем этапе своей жизни: «Либан считал древнерусскую литературу фактом историческим, служащим древнерусскому языку и проявлению российской государственности. Его лекции даже лекциями не назовёшь – это было откровенное общение человека, всё понимающего, с людьми, которых он заведомо уважал и ценил, то есть со студентами. Прошедшие школу Либана были заметны сразу, хотя ничем особенно не выделялись, но вплоть до последнего курса было ясно: здесь поработал Либан»[1]. Не на этом ли семинаре родились васильевские княгиня Ольга, Игорь, Ярославна? Здесь была разбужена Древняя Русь, которая потом предстала перед читателями в «Воспоминаниях о «Слове о полку Игореве». Н. И. Либан умел смотреть с высоты и умел этому научить, видел всю Землю, весь мир, смотря из Вселенной. Вот как образно характеризует онспустя десятилетия свою ученицу: «Стихи Ларисы Васильевой очень хороши: музыкальны, живописны, драматичны (в меру). Она владеет стихом. Свободно. Это мастерство. Культура взята ею самой. Она запустила руку в чернозём и вынула оттуда горсть благодатной, благоухающей земли. И отдала это людям – то духовное богатство, которое рассеялось вокруг»[2].

Два года Васильева посещала поэтический семинар С. Наровчатова в Литературном институте им. А. М. Горького. Именно он рекомендовал к изданию её первый сборник стихов.

В 1980 году был опубликован отклик Н. Листиковой «Так дано мне жить» с подзаголовком «Время и литература. Портрет поэтессы». Это была попытка обстоятельного обозрения творчества Ларисы Васильевой, к тому времени уже утвердившейся в советской литературе своими девятью поэтическими сборниками. «Приход Ларисы Васильевой в большую литературу был неожиданно стремительным, – писала Н. Листикова. – Читатель выделил её из общего ряда после первого же сборника «Льняная луна». В «зяблом свете неона, в шибком шуме колёс» вдруг возни-

[1] *Васильева Л. Н.* Путь к языку // Литературная газета. 2015. № 24 (6513). С. 6.

[2] *Либан Н. И.* Избранное. Слово о русской литературе. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 78.

кал мальчик с «оком Рубцова», а луна была соткана «из зелёных веток хмеля, из упругих ниток льна да из русых прядей Леля»[1].

В самом названии первого сборника заложен вектор всего творчества поэтессы. Чего бы ни касалось искусное перо Васильевой, за каждой строчкой потаённо присутствует обращение к истокам: «Остро и сильно выражено в лирике Васильевой чувство человеческого родства, неотделимого от чувства любви к родной земле, вскормившей всех нас, к народу, к родному русскому языку. «И гордясь этой реченькой кровной земледельцев, простых мужиков, я истоки ищу родословной в непрозрачной пучине веков». Это обращение к своим корням естественно и органично для Васильевой и придаёт её поэзии ощущение нравственной цельности»[2]. В глубь веков проникает не любопытный взгляд современного собирателя древних редкостей, а внимательный взгляд исследователя, пытающегося постичь дух народа мужественного и мудрого. В процессе этого постижения выявляется духовное родство наших современников сдалёкими предками, создавшими богатейшую национальную культуру и сумевшим отстоять её в жесточайших схватках с врагами.

Славянское зерно упало на благодатную почву вдумчивого и ответственного художника. Зерно, прорастая и вырастая, даёт обильные плоды. В нём – васильевская образность и пространственность. Это обобщающая метафора, характеризующая творческую индивидуальность Васильевой, концентрация её представлений о бытии.

Васильева своим стихотворным опытом пытается найти исконную связь с окружающим миром, выходит к историческим основам родины, семьи, природы. Творчество поэтессы вобрало в себя самобытные национальные узоры. Феномен васильевской «тихой» лирики в том, что она не родилась в деревенской глубинке под пение соловья и цветение черёмух, но, выросши в сутолоке большого города, вырывается к природному началу. Её строки ведут к «белой пряди слепящей воды», к цветущей посреди зимы яблоне, к молчанию церквей, к «густому молоку не-

[1] *Листикова Н. А.* «Так дано мне жить…»: Время и литература. Портрет поэтессы // Советская Россия. 1980. № 135. С. 14.

[2] Там же.

бес», к «памяти матери, леса, травы». В поэзии Васильевой «грохоты дня отзываются покоем». Горожанка, Л. Васильева, крепко слита сердцем с русской природой. Воспевая её красоту, увлекая нас в леса и поля, в деревни, поэтесса полемически выступает против «зяблого света неона», против современного безликого стиля жизни, которые выстуживает душу человека. Источник вдохновения – естественная природная красота.

Первый сборник Васильевой с колоритным славянским названием привлёк пристальное внимание читателей и критиков. Сергей Михалков, впервые прочитав стихотворные строки о «льняной луне», был очарован певучестью, искренностью поэтического голоса: «Стихи, казалось, сами выговаривались – негромко и искренне, как звучат в русских сказках волшебные дудочки: заиграешь – и услышишь вдруг чью-то заветную тайну»[1]. Однако эта очарованность не исключила сомнений: «Нет ли здесь щегольства словами: хмель, лён, Лель. Не отдаётся ли тут дань моде, как носят в угоду ей шапки «а ля рюсс» и бороды «а ля мужик». Но всё стихотворение оказалось настолько певучим, искренним, что опасения рассеялись»[2].

Дебютный сборник, первая нота, задавшая тон васильевскому творчеству, повела поэта, а вслед за ним и читателя вглубь истории, к славянскому корню. В тетрастихе, которым начинается стихотворение «Начало», в цикле «Терем» особенно отчётливо наблюдаем, как символические пейзажные картины проецируются на исторические события Древней Руси.

Русь Л. Васильевой знакомая каждому и одновременно будто рождённая заново:

> …и начинается сначала
> моя разбуженная Русь[3] –

страна, возрождённая для читателя, наполненная красками и голосами древних времён. Поэт словно разворачивает мост из ве-

---

[1] *Михалков С. В.* Открытие добра // Литературная газета. 1966. № 127. С. 19.

[2] *Михалков С. В.* Открытие добра // Литературная газета. 1966. № 127. С. 19.

[3] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 333.

ков минувших в век нынешний. «Начало» аккумулирует в себе волнения многих стихотворений «Льняной луны» и открывает сложнейший творческий процесс воссоздания бесконечно любимого, таинственного образа Древней Руси, который в дальнейшем получает глубокое конкретно-историческое развитие.

«Интерес к истории, – объясняет сама Васильева, – у меня, наверное, в крови: одним из первых моих детских стихотворений было стихотворение о Куликовской битве. Исторические книги я, честно говоря, люблю больше, чем художественные, и нахожу в этом чтении много удовольствия. Чем вызван интерес к историческим циклам? Наверное, просто интересно человеку нашего времени уйти в прошлое и оказаться в нём, том времени, человеком сегодняшнего дня – то есть «смешать» времена»[1].

Славянские образы Руси в васильевской лирике 1960–1980-х годов проходят перед читателем выстроенными теремами, пробуждая историческую память народа, «память матери, леса, травы». Русская песня поднимается над суетой земного мира и с высоты поднебесья щедро проливается на леса и озёра, поля и горы, воскрешая забытые русские имена и образы:

Нет, не из шёлка
не из ситца,
а из сурового полотна,
что на хозяйстве пригодится
в России шиты имена[2].

Елена, Дуня, Фёдор, Фёкла, Настя, Иван, Паша, Маша, Степан – имена, которые «сплетаются в венок», прорастают лугами и разливаются степью.

В образе лирической героини Васильевой удивительно сочетаются черты современной женщины и славянской Ярославны:

Я распахнула настежь ставни,
к стеклу холодному прильнув
и к солнцу руки протянув,

[1]Лариса Васильева. Интервью // Страна. Люди. События. 1978. С. 108.

[2]*Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 22.

стою, подобно Ярославне[1].

«Простые женские печали: ждать, волноваться, не забыть» неподвластны векам, они знакомы сердцу женщины и Древней Руси, и современной России. Оттого так легко протянуть нить сквозь века. Эту крепкую связь двух женских образов отметил поэт Михаил Львов: «В поэзии Л. Васильевой всё отчётливей стал вырисовываться портрет современницы – женщины молодой, но судьба которой началась не в день её рождения – лет двадцать назад, а гораздо раньше. В облике этой женщины какими-то чёрточками проступали и Ярославна, и добрая, счастливая молодая русская женщина – хозяйка домашнего очага, и сегодняшняя бойкая девушка, довольно смело ориентирующаяся в шумной современности. Всё это сплавлялось в какой-то новый единый образ. <…> Героиня стихов Ларисы Васильевой – человек с глубиной, с традициями, с родством с жизнью и историей. И язык её стихов – не бойкий, высушенный, «пластмассовый», «ультросовременный» язык, оторванный от своих корней, а живой, питающийся неиссякающими родниками, текущими из столетий и через столетия»[2].

Пишет Васильева легко, умело сплетает метафоры, находит нужные образы, словно плетёт старый, добрый, русский венок. Уютная домовитость героини, проявленная в стихах «Терем», «Хлеб», «Сегодня будут гости…» и многих других, уходит корнями всё в ту же крестьянскую почву, к славянскому началу.

В лирике Васильевой оживают древние образы, былинные, исторические и мифологические: княгиня Ольга, князь Игорь, Ярославна, Евпраксия, Добрыня, Один, ВасилькоТеребовльский, Дмитрий Донской, Перун.

Заслуживает внимание обращение поэтессы к далёким страницам истории в поэме «Княгиня Ольга». На фоне Древней Руси Васильева искусно разворачивает психологическую картину взаимоотношений Ольги и Игоря, Игоря и народа. Удачно изображено обращение народа к Ольге:

---

[1] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 45.

[2] *Львов М. Д.* Цельность // Комсомольская правда. 1966. № 161. С. 8.

Княже Олюшка,
Ты нас вылечи, –
Просят витячи,
Молят кривичи. –
Не вели ты с нас
Драть по десять шкур,
Не велик запас
Лошадей и кур.
Чай, сама была
Не белым-бела,
Лапоток плела,
Кипяток пила…[1].

Анализируя эти строки, Николай Старшинов, которого поэтесса высоко ценила, отмечал «умение поэтессы сделать стих мускулистым, чётким, собранным»[2]. Исторические имена – Игорь, Ярославна, Ольга – лишены сусальности и иконописности. Они земные, живые люди, полные эмоций и страстей. Останавливает на себе внимание стихотворение «Сонник», в котором князь, некогда ослеплённый предавшими его друзьями, так обращается к героине:

… с верхней строчки выходит князь
Теребовльский Василько.
– Не тужи, говорит, моя,
не ходи, говорит, с туза,
чтоб тебе, говорит, друзья
не выкалывали глаза…
Если гордость твоя горит,
всяк соломки подкинуть рад,
пожалей меня, говорит,
сильно раны мои горят,
подари мне глаза твои,
буду взор твой свято хранить,
дабы долгих веков слои
не могли нас разъединить.

[1] *Старшинов Н. К.* Рецензия на книгу Ларисы Васильевой «Русские имена». Книга стихов // Лариса Васильева. Женщина своего времени. М.: Литературная газета, У Никитских ворот, 2015. С. 42–43.

[2] Там же.

Он ходил за мной в тишине,
жёлтой палкой о пол стуча,
и горела луна в окне
на некрепком стебле луча[1].

Здесь, как видим, скрещиваются в некой болевой точке пространства два времени, две эпохи, в качестве особого поэтического бытия. И это не риторическая декларация: мироощущение поэта в художественной непреложности воплощено, сотворено в образном, словесном, интонационном и ритмическом строе стихотворения.

Разрастаясь от корневища Древней Руси, лирика Васильевой вбирает в себя исконное славянское родство с землёй, народом и переносит его в современность: «Как ветерок листву листает, / и как из заводских ворот/ Русь длинной лентой вытекает, / а ей навстречу Русь идёт»[2]. Лирическая героиня чувствует Русью «себя и спутников своих», считает «нужным взять на плечи / всё то, что Русью быть должно». Но любая подлинная близость трудная и загадочна. Древняя Русь – загадка. В стихотворении «Дорога на Вест-Энд» утверждается принципиальная непознаваемость Руси: «… и всё на свете мне понятно. / И не понять мне ничего». Ещё Тютчев замирал перед загадкой России, не в силах до конца её разгадать. И для Васильевой вопрос «Кто Русь?» не риторический. К теме пра-родины подводит поэта чувство истории, ощущение себя звеном в цепи народных горестей и побед. Осмысление исторической памяти, стремление разобраться в вопросах национального самосознания происходит у Васильевой с человеческой самоотдачей и женской самоотверженностью.

Ощущение себя не только на русской земле, но и в русской истории реально действующим лицом позволяет поэтессе разворачивать на поэтических страницах любые измерения. На эту особенность творчества Васильевой вслед за многими рецензентами обратила внимание и Надежда Кондакова в статье «Перед

[1] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 171.

[2] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 154.

стаей взлетающих лет…»: «Она и княгиня Ольга, и Глебовна, она и Василиса, сбросившая лягушачью кожу, и знаменитая Ярославна. И вместе с тем это до боли знакомая, усталая, и жизнерадостная, и вполне земная наша современница». Критик справедливо заметила, что именно Васильева одной из первых среди своих современников «открыла» эффект своеобразной персонификации сказочных женских образов и «воскрешения» в себе подлинно исторических лиц. «И это уже потом, – продолжает автор статьи, – потом появились в некоторых стихах все эти муляжные персонажи князей. Но у Ларисы Васильевой музыка истории столь естественна, живопись древнего быта доподлинна, а чувство фольклорного элемента столь органично, что не возникает даже намёка на дешёвую стилизацию»[1].

В свою вполне современную поэзию Васильева умело вплетает славянскую нить. Колоритно предстают перед читателем русские обряды: плетение венков, хороводы («Но весёлый хоровод хороводит, / и подходит, и со мной говорит»[2]). Обилием народных хороводных игр отличались все народные праздники, особенно – весенние – «зеленые святки», для которых было характерно вождение «березки». И тогда даже с забвением культового назначения обряда, постепенно переходившего в народную забаву, подтекст первоначальной магической функции оставался. В лирике Васильевой хоровод из действа разрастается до метафоры жизни. Столь же многозначен образ венка. «Венок – обрядовый предмет, изготовляемый из трав, цветов, вечно-зелёных растений, хвои, веток, соломы, бумаги»[3]. Будучи элементом убранства участников обрядов, венок служил чаще всего оберегом от нечистой силы, сглаза. Ритуальное использование его связано с осмыслением венка как круга. Устойчивым элементом купальских обрядов было гадание по венку в момент сплавления его по реке. В поэзии Л. Васильевой венок, плывущий по воде, –

---

[1] *Кондакова Н. В.* «Перед стаей взлетающих лет…» // Огонёк. 1985. № 13. С. 27.

[2] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 285.

[3] Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 66

«как чуда высокий знак, / а чудо неуловимо» – связывает воедино прошлое и настоящее:

Венок по реке плывёт.
Ну вот и доплыл до цели.
Кто в руки его возьмёт –
узнает, что птицы пели,

шептала о чём трава,
смеялась над кем осина,
куда звала синева,
кому не страшна трясина[1].

Лирика Л. Васильевой «сотканная из зелёных веток хмеля, / из упругих ниток льна / да из русых прядей Леля», написана исконно русскими красками: голубыми, зелёными, алыми, белыми, жёлтыми:

… Берёз белотелое племя
неспешно куда-то идёт,
над жёлтою кручей споткнётся
под небом густой синевы,
и в зеркало вод окунётся
зелёная грива листвы[2].

Исследователя буквально интригует хронотоп поэзии Васильевой, имеющий широкий охват. Топос складывается из смысловой оппозиции двух пространств: открытого и закрытого. Закрытое пространство, в котором лирическая героиня тем не менее чувствует себя свободной, – терем, «белая светлица», горница, сторожка ворожеи. Инфернальное, сказочное пространство, родом из Древней Руси. Дом – особый вид пространства, вмещающий обряды и празднества, это начало и конец жизни. В системе национальной мифопоэтики дом рассматривается как модель русского космоса. В художественной трактовке Василь-

[1] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 129

[2] *Васильева Л. Н.* Стихотворения. М.: Атлантида – XXI век, Эксмо-Пресс, 2001. С. 120

евой дом (терем) – это сакральный центр русского пространства, исток человеческой жизни, в котором рождаются все чаяния и надежды, живут воспоминанья. Чаще всего васильевский образ дома связывается с образом женщины, хозяйки – хранительницы домашнего очага. Возвращение к терему – возвращение к себе. Между домом и героиней в стихотворении «Терем» устанавливаются особые, обоюдонаправленнные отношения. Забытый, заброшенный терем зовёт к себе. Вначале – внешнем убранством – «резьбой на белом дереве», затем – внутренним духом, ощущением защищённости и покоя. Есть в деревянном кружеве особая магия. Резные наличники в славянских домах издавна выполняли не только эстетическую функцию, но и служили оберегом от тёмных сил. В тереме Васильевой орнамент продолжается и дверях – важном элементе жилища, который символизирует границу между внешним и внутренним миром.

Вхожу. Пустая горница.
Провисла парусина.
Шныряет мышь-негодница,
пыль, сор да паутина[1].

Заброшенность дома – временное состояние. Героиня уже преодолела путь к своему терему, к колыбели своей души. «Дом – это мир, приспособленный к масштабам человека и созданный им самим», – пишет Т. Цивьян[2]. Очистить горницу от бесхозяйственности, стереть «пылищу хмурую», перемыть блюдца и перештопать шторки нетрудно, несмотря на то, что пыль опять садится, а шторки снова рвутся. Сравнение души с горницей («будто горницу / душу вымела) Васильева приводит и в стихотворении «Я, тоску тая…». Забота о горнице своей души – постоянное действо. Именно тогда в ней всегда будет по-рубцовски светло.

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 33.

[2] *Цивьян Т. В*. Дом в фольклорной модели мира // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. 1987. Вып. 20. С. 72

Есть в поэтике «Терема» и «диковинные звери» («Кричу – и откликаются / диковинные звери»). Это неслучайно. В народной традиции домашнее пространство тесно связывается со своими обитателями. Синтетическое единство человека и зверя в фольклоре претворяется в образы животных-помощников, охраняющих доброго героя сказки и препятствующих злодею. В «Тереме» Васильевой животные не персонифицируются, а остаются собирательным образом обитателей домашнего пространства.

Замкнутое внешне, пространство терематем не менее восприимчиво к внешнему миру: в тереме есть «два слепеньких оконца», в которых горят «два отраженья солнца», двери распахнуты: «Стучу – и открываются узорчатые двери». Окно превращается в мифопоэтический «глаз» дома. Такой образ разворачивается и в стихотворном цикле «Летящий свет»: «А тусклый глаз избы / из-под платка посмотрит вслед»[1]. С окнами крестьянского дома связано много народных поверий, обрядов, пословиц и поговорок. Окно связывало жилище с окружающей природой: через него человек наблюдает смену дня и ночи, времен года. И эта связь человека со светом естественна и вечна. Поэтому лирическая героиня стихотворения Васильевой так тщательно следит за чистотой окон терема:

> И снова тру и чищу я
> два слепеньких оконца,
> чтоб загорелись чистые
> два отраженья солнца[2].

Прочно связан человек с домом: «Уйти б к чертям из терема! / Да что-то не пускает, / ведь человек – не дерево, / он к дому привыкает…». В художественной картине мира Васильевой дом – неотъемлемая часть человека, его духовный причал. Эта мысль подтверждается и в стихотворении «Целоваться погоди…»: «Нам казалось – мы с тобой / ото всех сбежали глаз /

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 435.

[2] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 33.

в дом под крышей голубой»[1]. Важная верхняя граница – крыша – «покров, защита дома сверху, подвергающаяся воздействию внешнего мира…»[2], у Васильевой окрашена в небесный, голубой цвет, то есть повторяет в этом элементе структуру внешнего мира, а именно – неба.

Порог дома, оконная рама – это граница соединения внутреннего и внешнего, где оппозиция замкнутого и открытого перестаёт существовать и два топоса сливаются в один, взаимопроникая друг в друга. Порог занимал особое место в доме, так как под ним в языческие времена хоронили после сожжения прах предков, и порог рассматривался как место обитания родовых духов.

Внутреннее пространство дома разделялось на две половины: духовную и материальную. Центром духовной части считался «красный угол» – здесь всегда горел огонь свечи или лампады. Внутреннее пространство горницы, тѐрема в поэзии Васильевой наполнено исконно русскими, значимыми вещами, например – «льняное полотно / в ярко-красных петухах» – кусочек чистого космического пространства или полоса жизни человека. Нарядные льнотканые полотенца на протяжении многих веков были в славянорусской культуре оберегами. Они сопровождали человека всю жизнь – от рождения до кончины, в разных жизненных событиях, трудовых и праздничных. Рушниками и украшен «красный угол» в поэзии Васильевой – центр духовной половины дома.

Материальную половину украшает печь, и огонь в ней также не гаснет. В старину говорили: «Печь в дому – то же, что алтарь в церкви: в ней хлеб печется»[3]. К печи на Руси особое отношение. Это центр, возле которого всегда жизнь: печь согревает, кормит, лечит. Печь в лирике Васильевой олицетворена: «Печь стоит, разинув рот», – как и всё внутреннее наполнение замкнутого пространства, подчёркивая тем самым постоянство

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 45.

[2] *Цивьян Т. В*. Дом в фольклорной модели мира // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. 1987. Вып. 20. С. 68.

[3] Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 68

жизни. А остывшая печь является аллегорией беды: «Но что есть беда? <…> холодная печь и голодная миска…»[1].

Присутствует в поэтическом пространстве Васильевой и сторожка ворожеи, которая является местом возможного перехода в другой, ирреальный мир («и отделялася от тела / заворожённая душа»[2]).

Пространство терема, светлицы, горницы легко переходит в ряд открытых топосов: лес, опушка, равнина. Причина плавности этого перехода заключается в ситуации органичного сосуществования двух пространств:

Наконец-то на опушку вышла
…
Сзади терем. Белая светлица.
Дикий лес у самого двора[3].

Описанное пространство имеет горизонтальный характер. Русскому человеку свойственны «равнинный» тип мышления, а значит, горизонтальная ориентация пространства. Горизонтальное пространство поэзии Васильевой наполнено исконно русской растительностью: яблоня, берёза, осина, сосна, тополь.

Но следует отметить, что в лирике Л. Васильевой задаётся и вертикальная ось пространства: земля – небо:

Почуяла земля бессмертный голос Неба,
летящий сквозь века единственный ответ
на все вопросы дня от Бога и до хлеба,
на всё, чему меж нас ответа нет[4].

Такое слияние земного пространства с небесным не единично в творчестве поэтессы: «Поля уходят в небо за дворами»[1].

---

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 627.

[2] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 36.

[3] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 31.

[4] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 200.

Второй поэтический сборник Васильевой, вышедший в 1969 году, носит колоритное славянское название – «Огневица». В нём помещено одноимённое произведение, которому поэтесса дала жанровый подзаголовок – современная сказка. Огневица имеет двойное толкование: с одной стороны, это болезнь, которая характеризуется высокой температурой, жаром. С другой стороны, через призму славянства, огневица – один из главных обережных женских символов в древней культуре, символ света, добра, защиты и покровительства. В васильевском произведении реализуются оба значения.

«Огневица» – это поэма-сон об ощущении жизни, в ней сталкиваются два параллельно существующих мира: реальный и ирреальный – мир языческой красоты. В реальном мире живёт «герой шестидесятых лет» с городским воспитанием, «дитя московского двора». Внешне он ничем не отличается от других людей, но внутренне, инстинктивно, тянется к природному, «в природе видя род покоя». Наш герой – рыбак. Этот род деятельности выбран Васильевой неслучайно. Образ жизни рыбака тесно связан с природой. Кроме того, в этом выборе прослеживаются и евангельские мотивы. Всем известно, что первыми апостолами, последовавшими за Христом, были «рыболовы», души которых жаждут большей истины и правды. Герой «Огневицы» встретился с чудом именно в тот момент, когда был к этому готов:

> он вдруг прозрел, что тридцать лет –
> пора ответов на вопросы,
> что жизнь сложна,
> что счастья нет,
> что круты совести откосы…[2].

Одухотворённый рыбак приходит к пруду, реке, чтобы насладиться красотой природы. Необходимо отметить мастер-

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 154.

[2] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 90.

ство Васильевой в создании пейзажных картин. Живописно предстают перед читателем краски, запахи и звуки природы:

На правом берегу Оки
белы берёзы, как на левом,
и полыхают мотыльки
над одичалым львиным зевом.

В заросшем тиною пруду
почавкивает жаба тихо,
карась, предчувствуя беду,
воглубь уводит карасиху.

Курится над землёй табак,
пьяня прибрежную природу…

Общая картина складывается из деталей, таких как «скользкая шляпка маслёнка», «зелёная пыльца», «пропахший мёдом жёлтый донник», «беспардонный воробей», «калужницы шальной сполох», «рябины алая кручина». Метафорично описано явление росы: «Глядит – и впрямь взошла роса, / травинку тонкую седлая, / в себя вбирая небеса / и робко землю отражая»[1]. Поэтесса умело олицетворяет природные детали: «Запрыгал дождь, зарисовал / круги по серому бездонью». Пейзаж насыщен звуками: железный скрип пожелтевших листьев, крик лебедят, прохладный голос родника, плач берёзовых ветвей, треск сушняка.

Переход в ирреальный мир происходит в атмосфере непогоды. Дождь, тёмное небо сменяются белыми и сизыми кругами, которые превращаются в лодку. С неба сходит женщина – олицетворение утерянной красоты. Основным местом действия становится сторожка лесника – инфернальное пространство, в котором есть место чуду. Героиня, облачённая в славянский сарафан, наделяется волшебными, колдовскими чертами: на костерке она готовит умело, как на печке, ей знакомы все омуты, её не боится рыба («то лещ подходит, то сазан, / как псы, потрутся о ладошку…»), ей знаком язык древних ветхих книг. И даже

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 97.

«древнее письмо коры» становится понятным, повествуя читателю о славянских временах:

…её уступы и извивы
поют о днях былой поры,
когда Перуны были живы,

их почитали, как богов,
средь смертных Бога не искали,
свирепых, налитых быков
на жертвенных кострах сжигали.

Ещё один шаг – и нашему герою чудится, как «шумит дружины половодье, / а за спиной стрела и лук, / прядая, кони рвут поводья». Славянская атрибутика позволяет поставить вопрос о движении времени. Через славянство – в давнюю эпоху, к истокам жизни и человечества: «Секунды выдоха и вздоха – / века отчаяний и смут».

Героиня приносит новые ощущения жизни, пробуждает забытое вдохновение:

Что бередит в его душе
её задумчивое чтенье?
Полузабытое уже,
к нему нисходит вдохновенье,
то ощущенье высоты,
неясным залитое светом,
в котором, кем бы ни был ты –
на миг становишься поэтом.

Ничем не примечательный герой после встречи с чудом обрёл умение «говорить с веками», сумерки его души «внезапным светом осветило». Внеся новое веяние жизни, сказка растаяла, словно сон. Она и была сном:

– Что это было? Смерч? Гроза?
– О нет, случайная повестка…

Героиня покидает рыбака так же, как и пришла, – в непогоду, оставляя чувство сожаления и потери. Единственное утеше-

ние и награда – «в огне, в дыму, в грязи, в пыли / всю жизнь бежать за нею следом…». Постоянное стремление к красоте – двигатель жизни.

Неслучаен выбранный Васильевой эпиграф: «…Путём, лишённым прямизны». Это строчка из стихотворения К. Случевского «Во всей красе, на утре лет…». Приведём его полностью:

Во всей красе, на утре лет
Толпе ты кажешься виденьем!
Молчанье первым впечатленьем
Всегда идет тебе вослед!

Тебе дано в молчаньи этом
И в удивлении людей
Ходить, как блещущим кометам
В недвижных сферах из лучей.

И, как и всякая комета,
Смущая блеском новизны,
Ты мчишься мертвым комом света
Путем, лишенным прямизны![1]

Эпиграф выполняет прогнозирующую функцию. Три строфы петербургского поэта получают развитие в васильевской поэме. «Утро лет», молодость становится своеобразным спасением, оберегом. «Виденье» трансформируется в пятнадцатилетнее сновиденье. Комета, смущающая блеском новизны, предстаёт белым кругом, «новым типом ракет». «Мёртвый ком света» у Васильевой «оживает» и превращается в облако, горящее «полупрозрачным светом». «Чем ближе к ней – тем дальше свет» – путь к одухотворённости и красоте «лишён прямизны». Он не может быть прямым, это путь чувственный, окольный, через сказку. Им проходит герой поэмы «Огневица», дорастая до понимания истинности жизни.

С. Наровчатов достаточно выразительно охарактеризовал хронотоп поэзии Васильевой: «Лирика Ларисы Васильевой густо населена тенями давних времён. Историзм здесь настолько

[1] *Случевский К. К.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 71.

вещен, объёмен, красочен, что словно «тени» становятся лишь привычной метафорой. Обычная для поэтессы эмоциональная струя выводит её героев из давнего далёка в мир современных печалей и радостей»[1].

Из давнего далёка пришёл в лирику Васильевой и мотив плача. В сборник «Роща», вышедший в 1984 году, включён цикл «Древние плачи», имеющий обширную географию: «Коростянка», «Псковитянка», «Китежанка», «Устюжанка», «Новгородка», «Полонянка» и «Молчальница». Поэтический словарь определяет плач как «жанр русской обрядовой и бытовой народной поэзии; лирико-драматическая импровизация в стихах, в которой оплакивается смерть или несчастье близкого человека»[2]. Васильевские плачи обращены в историческое прошлое народа, к историческим ранам Руси, но сопряжены с судьбой каждой плакальщицы. Частым становится мотив оплакивания героиней собственной гибели. Так, например, в плаче «Полонянка» описывается сюжет утопления Степаном Разиным пленённой персидской княжны. Этот эпизод, обросший множеством легенд, Васильева объясняет безответной любовью. Не смогла княжна себя переневолить и полюбить немилого: «Города забирал он силою – / сердце силою взять не мог»[3]. И перед смертью видит плакальщица глаза нелюбимого губителя: «и, как под воду уходила я, / показалось – взяла слеза / эти разинские, немилые, / неразгаданные глаза».

В стихотворении «Псковитянка» внимательный читатель с лёгкостью услышит эхо древнерусского «Плача Ярославны». Как Ярославна плачет «в Путивле-городе» над Днепром, так Псковитянка оплакивает горькую судьбу над рекой: «Пусть над древней рекою Великой / пролетает мой горький напев»[4].

---

[1] *Наровчатов С. С.* Развитие таланта // Васильева Л. Н. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 9.

[2] *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Советская Энциклопедия. 1966. С. 583.

[3] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 556.

[4] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 553.

И в помощницы призывает ветхозаветную смоковницу: «…пусть смоковницей тысячеликой / стонет племя невыданных дев…». С помощью звукописи выстраивается характерная для плача тональность, в которой совмещаются тоскливое «у-у-у»: «Я не буду, не буду, не буду / по стаканам чаи разливать», «Я забуду колючую шалость…». Ассонансное «о-о-о» организует напев в «Полонянке»: «Непокорство моё покороное…».

А героиня «Китежанки» оплакивает одиночество. «Колючая боль», «сумасшедший и злой человек» рядом, неверность любимого – «не беда это всё, не беда, не убудет от печки огня». Настоящая беда – крест одиночества: «А ко мне не ведёт ни следа – / вот – беда у меня».

В цикле плачей проявилась удивительная способность лирической героини Васильевой к перевоплощению. У каждой плакальщицы – свой голос. «Ощущение того, что в тебе течёт кровь веков, слышны плач и смех всех женщин, которые жили до тебя, все их переживания – это и наполняет, наверное, чувством Родины. И это как раз очень важно передать»[1], – так отвечает Васильева на вопрос об ощущении Родины. Услышать плач и смех всех женщин сквозь тысячелетия – это возможно чуткому слуху поэтессы.

Л. Васильева оказалась восприимчива к традиции жанров древнерусской литературы. В свое поэтическое творчество она вводит не только жанр плача, но и видения. В стихотворении «Виденье на холме» (1980) представлено видение-пророчество о прошлом и будущем мира и человечества. Традиции древнерусских жанров художественно переосмысляются поэтессой, отдельные их канонические черты сохраняются для эффекта узнаваемости, но в целом, используя старую жанровую форму, Васильева наполняет её новым содержание. Плач и видение представлены в её творчестве не целостно, а отдельными приёмами, элементами.

Связь со сказочным фольклором проявляется в ключевом васильевском образе – образе Василисы, который не раз появля-

[1]Лариса Васильева. Интервью //Страна. Люди. События.1978. С. 108.

ется на поэтических страницах не только в славянском антураже, но и в современных реалиях:

В семиэтажном Василиса
имеет счастье проживать.
Назвать Ларисой из каприза?
Нет, не хочу отождествлять[1].

И всё-таки совсем не отождествлять невозможно. Слишком близка лирическая героиня самой поэтессе. Василиса пришла в жизнь Васильевой неожиданно и навсегда. Вспоминает она случай слияния сна и яви: «Январь 1957 года. Свадьбу сыграли на Крещение. В подмосковном доме отдыха «Суханово», где мы с Олегом Васильевым проводили медовый месяц, приснилась мне высокая женщина, с головой укутанная в разноцветную ткань.

– Здравствуй, – сказала она, – твой отец долго обижаться не будет. Он мужчина. Они привыкли, что жена, как кожу, меняет девичью фамилию на фамилию мужа. Теперь ты – Лариса Васильева. Я – Василиса. Созвучно. Ты входишь в мою судьбу. Позабочусь о твоей.

Скрипнула дверь – я проснулась. На тумбочке перед кроватью лежала записка: «Василиса. Жаль тебя будить. Ушёл завтракать. Целую, твой Олег».

Он подсмотрел мой сон? Наверно, во сне я произнесла имя из любимой сказки»[2].

В 1962 году, почти накануне выхода «Льняной луны», из-под пера Васильевой, можно сказать вырвалась поэма «Василиса», легко, за одну ночь, словно под диктовку. Василиса, по признанию самой поэтессы – это её муза, часть её поэтической души.

По выражению М. Князевой, автора концепции Международной поэтической премии «Таормина» имени Анны Ахматовой (Сицилия), в этом женском сказочном образе «Васильева предлагает свою веху/ ось нашего общественного-поэтического самосознания». Продолжая мысль, Князева отметила: «Василиса Премудрая. Героиня народной сказки как новый ключ к образу

[1] *Васильева Л. Н.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 176.

[2] *Васильева Л. Н.* Василиса. М.: Бослен, 2012. С. 23.

России, к новой идентичности. Василиса как метафора женской мудрости, женской силы, смирения и мужества, добролюбия и великодушия, как символ животворящей энергии Вселенной – и обаяния простой жизни <…> Василиса – образ лучистый и таинственный, умиротворяющий и милосердный, образ труда и природного ума, образ осердеченной мудрости, отзывчивости, сострадательности и стойкости. И девичьего шарма. И редкостного обаяния. Нам сегодня так нужен этот шарм! Образ Прекрасной Василисы манит, притягивает. Он – всечеловечен. Василиса – родная каждому, кто нуждается в понимании. Лариса Васильева книга за книгой пишет своеобразное духовное путешествие в глубины России, ведёт своё историко-сказочное паломничество. От сюжета к сюжету, от героини к героине идя к идее живительной мудрости и цельности мира – к России-Вселенной – Василисе. К Премудрости»[1].

Путь, которым идёт Васильева,– это путь поиска метафорического наполнения картины мира, создания образности, уходящей корнями в глубины русского сказочного фольклора, исторической реальности, русского народно-философского менталитета. Василиса – развёрнутая метафора, выполняющая текстопорождающую и миросозидающую функцию. Она находится в центре васильевкого поэтического мира и системы средств художественной выразительности. Многие метафоры и эпитеты лирики выходят из недр национального сознания поэта. Красочные эпитеты несут славянскую колористику, они не только воспроизводят внешнюю красоту мира – за ними глубина постигаемой жизни. Слову Васильевой присуща беспредельная свобода и широкий диапазон восприятия реальности, она мастер неожиданных художественных образов.

В поэтической картине мира Васильевой связь прошлого и настоящего нерасторжима. Крепка историческая память лирики поэта. Мировоззрение васильевской лирической героини – это мировоззрение мифологическое, исконно славянское. Подобный способ мировосприятия присущ человечеству изначаль-

[1] *Князева М. В.* Васильева Лариса: На пути к Василисе // Лариса Васильева. Женщина своего времени. Сборник. М.: Литературная газета, У Никитских ворот, 2015. С. 247.

но. Разрушение его приводит к разрыву тончайших связей между людьми и окружающим миром. Именно эту особенность творческой индивидуальности поэтессы отметил известный критик В. Субботин. «Поэзия Ларисы Васильевой, и это особенно видно по её первым книгам, – писал он, – вышла из русской сказки. Эта связь с русским фольклором, до сего дня сохраняющаяся в лирике Васильевой, иной раз проявляется как бы даже совершенно незаметно <…> Ларисе Васильевой доступны чувство истории, чувство старины, проникновение в характеры наших далёких предков. Её исторические поэмы и циклы стихов – «Княгиня Ольга», «Отголоски», «Воспоминание о «Слове о полку Игореве» – хорошо иллюстрируют эту мысль. Всё было тогда уже, смолоду, увидено по-своему, по-своему творчески истолковано»[1].

Символом мифологического сознания для героини Л. Васильевой является весь мир, который она воспринимает как сложное сочетание современного, повседневного, обыденного и вечного, волшебного, иномирного.

## ГЛАВА 3
## РОССИЙСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ О. А. СЛАВНИКОВОЙ «2017»: РЕАЛЬНОЕ И ИРРЕАЛЬНОЕ

***О. И. Шубина***

О. А. Славникова заработала репутацию писателя, чьё творчество, насыщенное многочисленными нестандартными метафорами и сравнениями, обращается к банальным бытовым мелочам и ситуациям, но имеет и более сложный и высокий подтекст, проявляющийся в описании внутренних психологических

[1] *Субботин В. Н.* Свой образ // Литературная газета. 1985. № 5. С. 9.

процессов: воспоминаний, страхов, фантазий и внутренних рассуждений персонажей.

Мир художественного произведения строится с помощью разнообразных взаимосвязанных компонентов, в которых одним из значимых можно назвать движение. Сюжет произведения никогда не стоит на месте, он стремится к логическому завершению, т. е. движется. И сам художественный мир может быть, как динамичным, наполненным событиями, иногда быстро сменяющими друг друга, так и статичным, замершим.

В художественном пространстве романа «2017» О. А. Славниковой мотив движения чрезвычайно важен, так как обладает не только эстетической, но и сюжетообразующей функцией: это выражается и в стремлении Тани и Крылова сбежать от реальности и таинственного наблюдателя, и в двуплановости композиции (любовная линия – экспедиция), заставляющей читателя переноситься из города в Рифейскую глухомань и обратно, где повествование движется то в прошлом, то в будущем, то быстро, то медленно. Двуплановость композиции показывает нам два противопоставленных мира – природы и цивилизации. Постоянная смена планов повествования ускоряет сюжетное движение, делая его похожим на ускоряющийся поезд, мелькающий вагонами. И в том и другом мире время замерло, но в природе это было естественно, создавало ощущение вечности, а замершее время города было искусственным.

Движение также наблюдается в нарастании социального напряжения, которое выльется в беспорядки, пародирующие небезызвестные события 1917 года, что напоминает о цикличности истории. Даже само повествование начинается с вокзала, который символизирует дорогу, удаление от привычного и понятного, движение к неизвестному. Вообще в романе часто встречаются сравнения с вокзалом, с помощью них Славникова пытается добиться у читателя ощущения потерянности, беспомощности, будто человек отстал от поезда или потерялся с родными и ищет их в толпе. Анфилогов и Колян отправляются в экспедицию, которая закончится совсем не так, как они ожидают, а Татьяна и Крылов пойдут своей дорогой, и Крылову пока со-

всем не ясно, пойдут ли они бок о бок или их пути разойдутся в неизвестность.

В романе можно выделить несколько схожих, но все-таки различных видов движения: ускоряющееся движение вкупе с нарастающим напряжением, бегство и преследование, уход от реальности и блуждание. Можно начать с медленного осторожного движения, которое постепенно ускоряется. Впервые оно появляется в описании поезда, на котором уедут Анфилогов и Колян: «Наконец послышался низкий мохнатый гудок: вдали показалась и стала расти, целиком заполняя собою и своими вагонами одну из длинных строительных пустот перспективы, башка тепловоза»[1], а потом «… пыльный состав облегчённо содрогнулся и… медленно пошёл вдоль ряда провожающих, словно считая их по головам»[2], а Крылов шёл за ним «следом ускоряя шаг».

Эта форма также заложена в самом начале отношений Крылова и Татьяны. Сначала по дороге от вокзала Крылов не знал, соединятся ли их дороги для общего дальнейшего пути, поэтому они просто «держались вместе как бы нечаянно», а потом, когда они уже шли не просто рядом, а вместе, их боязливое движение превратилось в блуждание: «Пустившись пешком от вокзала, они в этот день бродили по улицам точно приезжие»[3], ведь всё им теперь казалось новым и незнакомым рядом друг с другом. Их блуждание закончилось совместно проведённой ночью, которая связала ниточки их путей в общую всё ещё блуждающую, осторожную дорожку. Они стали встречаться каждый раз в новом месте, не загадывая дальше этого свидания, с постоянной опасностью потеряться без возможности разыскать потом друг друга (они не обменялись ни адресами, ни телефонами, ни настоящими именами), они условились держаться подальше от реальных друг друга, по их мнению, живой, реальный человек не пригоден для любви, а любить можно только внутренний образ созданный сознанием. Таня и Крылов решили таким спосо-

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 9.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 10.
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 15.

бом устроить эксперимент для проверки своих чувств: «Каждый раз они испытывали друг друга – но не столько друг друга: оба понимали, что слабы перед обстоятельствами и их стремления на самом деле очень мало значат. Они испытывали судьбу»[1]. Они пытались проверить, могут ли они сами управлять своей жизнью, или кто-то вмешается и разлучит их, но делали они это не для себя, а напоказ для кого-то, кто олицетворяет эту силу, поэтому даже если они видели друг друга до прибытия на место встречи, они «…не сходили на ближайшей остановке, чтобы устремиться на поиски гостиницы, но доезжали до условленного места: им словно требовалось у кого-то третьего, которому, собственно, и было н а з н а ч е н о»[2]. Татьяна всегда очень стремилась соблюсти правила эксперимента, она не пускала Крылова в свою реальную жизнь, дистанцировалась и от действительности, и когда они, добираясь до очередного незнакомого адреса на окраинной улице, часто очень долго блуждали и «Ивана волновало и трогало, что все специальные трудности … всё-таки в каком-то высшем смысле преодолевались ради него, из чувства к нему. Однако тут угадывалось и что-то избыточное. Казалось, что помимо Крылова реального, на которого можно иногда не обращать внимания или даже злиться на него по пустякам, существует и Крылов воображаемый, в виде идеи, – и этот последний принадлежит уже не самому Крылову, а исключительно женщине, лучше знающей, как надо с ним обращаться. Именно этого другого Татьяна питала своими самоотверженными жертвами, – Крылов же, у которого отняли часть его самого, испытывал вместе с неправдоподобным счастьем и странное чувство пустоты»[3].

Продолжая свой путь, влюблённые всё дальше уходили от реальности, их жизнь шла только этими встречами, а мир превратился в два одинаковых атласа города, хрупко связывающих их судьбы карандашными точками, помечающими адрес будущего свидания. Совместное движение всё больше ускорялось,

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 42.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 47.
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 42.

превращаясь в побег, серьёзным толчком для этого послужило появление слежки за ними: «Они скрывались – их преследовали. Крылов заметил соглядатая во время ливня, когда они с Татьяной прятались под узким козырьком, обвешенным кручёными… верёвками воды»[1].

Их встречи теперь стали пролетать всё быстрее, оставляя в памяти лишь ощущение быстротечности времени, они старались убежать от соглядатая, ускоряя темп, но от этого их движение стало нервным, спотыкающимся. Крылова это выбивало из колеи, он стал много задумываться, пытаться анализировать происходящее, а не наслаждаться им. Мысли приводили его к сомнениям относительно реальности происходящего, назойливое существование наблюдателя делало глупостью смысл эксперимента, обесценивало встречи, целью которых был уход от реальности, ведь этот соглядатай как нельзя лучше демонстрировал её; умея неожиданно исчезать, он всегда оставлял после себя то пивные лужицы на соседнем столике, то какой-нибудь пакет, с ним всегда были мелкие материальные детали обыденного мира: этикетки и соринки на одежде, бумажки, прилипшие к обуви, старая машина, посещение сберкасс, ломбардов, магазинов и химчисток.

Глазами шпиона за Таней и Крыловым следила реальность, оскорбляя связывающее их чувство, превращая их встречи из эксперимента для проверки чувств и испытания судьбы в обыкновенную, пошлую связь любовников. Реальность как бы предоставила им свидетеля того, что с ними ничего не происходит и верить в то, что они чувствовали казалось странным и глупым. Наблюдатель ощущался Крыловым одной симуляций окружающей действительности, призраком, порождённым крыловским сознанием, паразитирующим в нём. С появлением шпиона Крылов перестал ощущать себя хозяином своей судьбы, он не знал, как вернуть долг непонятной силе, это «была атака среды, заставившая Крылова бежать от действительности в зазер-

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 146.

калье – впервые сбежать от противника, с которым он привык рассчитываться его же монетой»[1].

С Татьяной он бежал от реальности, она была «существом зазеркалья», поэтому мир, в котором властвовала Тамара (бывшая жена Крылова), ничуть не изменился. Крылов стремился сбежать от реального мира, сделав для себя и Татьяны поддельные паспорта с помощью баснословной суммы, которую должна была ему принести экспедиция. «Если всё получится, то денег хватит, чтобы обустроить зазеркальную жизнь, где Крылов возродится другим человеком – и то, что происходит между ним и случайно встреченной женщиной, будучи ложным для этого мира, сделается там законной, полновесной правдой»[2].

Так как уйти от реальности с помощью свиданий с Таней уже не получалось, Крылов начал уходить в себя, как в спасительный бункер, а потом уже и в своё тайное убежище – квартиру, о которой никто не знал, «…никто не догадывался, что она вообще существует»[3]. Там он себя чувствовал в безопасности, никто не мог его потревожить, никто не мог заставить его что-то делать, никто не мог повлиять на него: «Ночуя здесь, … Крылов отсутствовал во внешнем мире – не только в силу закона, по которому одно и то же тело не может находиться в двух местах одновременно, но отсутствовал в о о б щ е»[4]. Медленно и планомерно Крылов наполнял прозрачностью своё убежище, он выбросил весь обычно нужный другим людям хлам, оставил только то, что мог удержать в памяти в виде голографической копии, он всеми силами сторонился соседей и не пускал никого внутрь, чтобы не пустить внутрь и управляющую ими силу. Отказавшись внутри квартиры от одежды, он будто вышел за пределы своего тела к пределам жилища, он записывал как на плёнку образ самого себя, хотел оставить после себя этот образ, стремился развеять в воздухе душу и уйти после смерти пустым.

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 162.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 30
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 222.
[4] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 223.

Таким образом, запечатываясь как в панцирь, Крылов пытался обмануть силу, которая управляла людьми, заставляя их действовать, двигаться, меняться, ту силу, которую люди не осознают, но которой подчиняются. Именно эта сила мешает человеку быть счастливым, отделяя одиночеством каждого человека от массы, ведь для каждого отдельного человека остальные человеческие существа «были представителями этой силы, исполнителями её непонятных решений». Таким образом, в своём убежище он «поставил целью не давать этой силе не малейшего шанса. Ни один предмет на территории не мог быть передвинут без воли Крылова. Только Крылов был источником всех возникающих здесь причинно-следственных связей…»[1].

Описав такое поведение Крылова, О. Славникова выразила стремление любого человека быть самому хозяином своей судьбы, попытки уйти от непреложности довлеющей силы, чьи цели и действия непонятны и непредсказуемы, усилия каждого удержать фикцию свободы воли в сознании и тщетность сопротивления этой силе.

Все персонажи романа «2017» пытаются уйти из-под управления этой силой, вследствие этого никто из них не живёт в реальности, каждый подменяет её чем-то своим, отмахиваясь от неподчиняющихся их иллюзорному миру фактов. «Это были п р а в и л а, по которым они не только жили, но и думали, то есть обрабатывали поступающую информацию; соответственно, из неприемлемых фактов у них получались вполне приемлемые картинки – и ничего другого получиться не могло»[2].

Систему персонажей можно охарактеризовать с позиции их отношения к реальности. Они находятся в постоянном движении, в бегстве от угнетающей действительности, в погоне за мечтами и иллюзиями. Всех заставляет двигаться всемогущая сила, люди пытаются скрыться от её законов, прячась в хрупкие убежища мыслей, желаний и иллюзий, но реальность постоянно выкуривает их оттуда, заставляя вновь пускаться в бегство.

---

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 227.

[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 68.

Реальность каждый из героев видит по-своему, каждый подменяет её чем-то своим, но среди всех более-менее реалистично описанных персонажей своей призрачностью, бесплотностью и какой-то неестественностью выделяется Татьяна. С первого своего появления она изначально будто существо не из реального мира, похожее на призрак, на блик, на непонятное светлое пятно, она «…просвечивала сквозь тонкое марлевое платье и рисовалась в солнечном коконе, будто тень на пыльном стекле. Тело её обладало странным, вытянутым совершенством тени, а на плече лежал округлый блик, прозрачно-розовый, как маникюрный лак»[1]. Она появилась в жизни Крылова внезапно, без прошлого, и не подпуская его к тайне её настоящего, в свою очередь, не выпытывая ничего о нём. Она не жила реальностью, не загадывала на будущее, лелея в голове какой-то собирательный идеализированный и от этого неживой образ своего мужа. Её нереальность подчёркивалась ещё и тем, что у Крылова никак не складывался цельный образ Татьяны, его взор выхватывал только её детали, а в её присутствии «Крылов почему-то терял представление о собственном росте и не мог определить, выше он её или все-таки нет».

Неудивительно, что отношения Тани и Крылова были очень необычными, они изначально не стали связывать себя банальными формальностями: не назвали друг другу своих настоящих имён (вообще их настоящие имена Славникова нам поведает лишь под конец романа), не обменялись ни адресами, ни телефонами, даже встречи назначали каждый раз в новом месте, поэтому, если бы хоть одна не состоялась, то найти друг друга в большом городе они вряд ли смогли бы. Суть их отношений состояла в обоюдном бегстве от реальности, отрыве от неё.

При этом они понимали, что оба всё-таки обыкновенные люди и в каком-нибудь плане они могут наткнуться на реальных друг друга, у них могут найтись общие знакомые или они оба имеют отношение к чему-нибудь одинаковому, поэтому не рассказывали друг другу ничего о своей жизни. Тем не менее ре-

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 6.

альный мир не остался к ним равнодушен и давал знать о себе с помощью таинственного наблюдателя.

Василий Петрович Анфилогов, в реальности недолюбливаемый студентами и коллегами преподаватель, стремился взять всё под контроль, управлять окружающими людьми, также копил средства для уже непонятной даже ему самому далёкой будущей цели. И чем больше Анфилогов экономил на себе в настоящем, тем яснее было, что «скоро никакие денежные рычаги не выбросят Анфилогова в светлое будущее»[1]. Крылов же в отличие от большинства видел суть Анфилогова как абсолютно твёрдую прозрачность высочайшего качества, независящую и неподвластную для мнений и оценок окружающих, Крылов втайне даже восхищался профессором. Василий Петрович Анфилогов – темноватая ксерокопия Крылова. Василий Петрович, как и Крылов, имел взаимоотношения с реальностью, с высшей силой, управляющей миром, он также взаимодействовал и с прозрачностью, но делал он это совсем отлично от него. Если Крылов лишь возвращал среде то, что получал, то Анфилогов стремился управлять реальностью, отчасти подменяя её чем-то мнимым, а то и фантастическим. Между тем Крыловым он воспринимался на стороне порядка, а не хаоса, даже, несмотря на то, что собирал необычную коллекцию кристаллов, кунсткамеру, собрание уродцев, искалеченных природными событиями. Крылов стремился уйти от управляющей силы, скрыться, чтобы она не управляла им, Анфилогов пытался добраться до этой силы, сделать её зримой. Он тоже имел тайную квартиру, в которой растил свой призрак, свой дубликат, чтобы он остался после его смерти.

Тамара, успешная бизнесвумен и бывшая жена Крылова, видит смысл жизни лишь в браке с Крыловым. Хотя они уже давно не вместе, она упрямо не хочет признавать этого, потеря Крылова для неё – главная драма. Её оторванность от жизни выражается в том, что она как будто не живёт сама, а лишь ловит чужие воплощения жизни. Даже её дом напоминает телесериал, она подбирает персонал с помощью кастингов и выбирает чело-

[1]*Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 100.

века не за его способности, а за стереотипную внешность, например, «глядя на её секретаршу – сухую девицу в узком костюме… – всякий сказал бы, что это именно секретарша»[1]. Тамара очень активно влияет на характер Крылова и на сюжет, именно в её уста О. А. Славникова вкладывает теорию об обществе потребления, о том, что на самом деле наука без труда может создать теперь невообразимые вещи, хоть клонировать президента, хоть собрать суперкомпьютер размером с пудреницу, хоть сразу же найти и добыть все мировые запасы драгоценных камней. Но проблема в том, что общество, по мнению Славниковой, к такому не готово, так как случится экономическая катастрофа и самые востребованные виды деятельности будут упразднены, всё сможет сделать техника: «Сегодня человечество держит в потайном кармане принципиально новый мир, в котором не способно жить. Потому что в этом новом мире большинство видов деятельности населения … не имеет смысла. Из восьми миллиардов хомо сапиенсов семь с половиной ни для чего не нужны»[2].

Родители и соседи Крылова тоже всегда жили так, как «положено», гордясь своими поступками, не понимая, что это не они самостоятельно выбрали правильный путь, а это общество, направляемое всемогущей силой, навязывает им «принятый» образ жизни. В какой-то момент образовалась новая реальность, «…пусть не воплощённая, но отнимающая подлинность у всего, что происходит вокруг». Люди ощутили, что «весь этот мир с его страданиями, бедностью, болезнями попросту н е н а с т о я щ и й»[3]. А если чужие страдания не истинны, то к чему тогда милосердие, сострадание и помощь? Общественная жизнь превратилась в болезненное обилие блескучих, но пустых телешоу, новостям никто не сопереживал, на немощь и мучения глядели равнодушно, всеобщий неприкрытый обман воспринимался как нормальность.

[1]*Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 165.
[2]*Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 212.
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 238.

Мучительное нарастание аномалий, пожирающих реальность отобразилось во сне Крылова: он увидел бездну, манившую своей головокружительной высотой, в которую глядели люди и кидали свои вещи, когда вещей не осталось, они начали скидывать друг друга. Этот сон становится знаком трансформации мира, перехода его в новые условия существования, а также ухода в пространство смерти. Сон в антиутопии, как и в других художественных произведениях, имеет архетипическое значение путешествие в истинный мир, автор стремится проникнуть в подлинную суть вещей с помощью сна своего персонажа. С помощью своего сна Крылов освобождается от «дневных» ограничителей и позволяет нам увидеть истинное отношение Ольги Александровны Славниковой к изображаемому варианту будущего России.

Таким образом, мы видим в романе явную оппозицию реального и ирреального. Каждый из персонажей имеет собственные представления об их соотношении и свои способы уйти от действительности в некое «зазеркалье». Ситуация, обрисованная в романе, имеет много реальных подтверждений в современной нам России, и очень явно порицается в романе. Проблемы, описанные одиннадцать лет назад актуальны сейчас, в 2017-ом году, и, скорее всего, будут актуальны ещё очень долгое время.

Также в этой оппозиции просматривается традиционная романтическая антитеза реального мира, который познаётся чувственно, и мира сна и мечты, познающегося духовно. В определениях первого в научной литературе фигурируют такие понятия, как материальное, внешнее, низкое, масса, атеизм, исключительный интерес к форме, нечистое содержание, духовная ночь, конкуренция. К другому близки духовное, внутреннее, абстрактное, индивидуальное, загадочное. Эта двойственность романного мира подводит к актуализации мотива прозрачности и призрачности.

Мотив призрачности в романе сопутствует персонажам и явлениям, в реальном существовании которых можно сомневаться, призрачность в какой-то мере синонимична нереальности, трансцендентности и потусторонности. Этот мотив окуты-

вает отношения Крылова и Татьяны, сам образ героини, а также пронизывает всю бытовую обстановку романного Рифейского края. Жителей Рифейского края, тех, которых Славникова называет «истинными рифейцами», отличает одна особенность. Из-за того, что жизнь вокруг наполнилась фантомами и стало непонятно, что существует на самом деле, а что ложно, все начали ощущать себя героями романа, словно они живут понарошку. Истинные же рифейцы любили «рисковать – много и бессмысленно»[1]. Они катались на товарняках, лихачили на автомобилях и мотоциклах, соревновались в скоростном карабканье на сосны, устраивали сумасшедшие ралли по лесным дорогам, влезали на аварийно-опасную рифейскую «поганку» (неработающую телебашню), а уж сколько раз с неё прыгали с парашютом или ненароком срывались, что в конце концов пришлой её снести. Рифейцы словно бы возбуждали себя к жизни, с помощью всплесков адреналина они как бы вдыхали глоток истинной жизни. Сущность истинного рифейца Крылову виделась как прозрачность, в которой всё видно, но проникнуть туда невозможно.

К слову, мотив прозрачности встречается ещё и в «Мы» Замятина, и «Приглашении на казнь» Набокова, но там он имеет негативное значение. Созданное Замятиным государство требовало безусловной всеобщей прозрачности. Прозрачности прежде всего в том смысле, что жители лишались частной жизни, им приходилось жить «среди… прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха стен… всегда на виду, вечно омываемые светом». У Набокова персонажи жили среди внутренней прозрачности, ясности друг для друга и всеобщей похожести. Главный герой, Цинциннат, не похож на остальных, он не прозрачен, поэтому его решено казнить. Душа Цинцинната непрозрачна потому что наполнена «весом» знаний, прочитанных книг, культуры. Таким образом, в отличие от «2017», в этих произведениях прозрачность символизирует вмешательство в жизнь личности и угнетение личной свободы.

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 65.

В романе «2017» с мотивом прозрачности знакомимся прежде всего с помощью Крылова. Прозрачность привлекала его
с самого детства, её он искал всю сознательную жизнь и именно ему лучше всех поддаётся понимание этого явления. Сама прозрачность у Славниковой выходит за рамки ювелирного дела и переходит в нечто философское, соотносится с понятием истинности и правильности. А главный герой – Крылов – находится на стыке реального и ирреального, он осознаёт, что существует и то, и другое, но также он не признаёт правила игры и всегда хочет «выйти в ноль». Ещё в раннем детстве Крылов столкнулся с проявлениями призрачности в мире: «Юный Крылов был уверен в том, что картина художника Шишкина «Утро в сосновом лесу» висит у соседей Пермяковых в зале… После, начитавшись, Крылов узнал, что картина на самом деле хранится в Третьяковской галерее. В реальность Третьяковки верилось плохо, соответственно исчезла из реальности и сама картина Шишкина: мир предстал перед юным Крыловым чередою **копий** без оригинала»[1].

В системе жизненных приоритетов Крылова главенствующей была прозрачность, с её помощью Крылов измеряет истинность и правильность окружающего мира. Для него было удивительным, что можно определить строение любого объекта, прозрачность же всегда была непостижима, относилась к зазеркалью: «Прозрачность воспринималась юным Крыловым как высшее, просветлённое состояние вещества. Прозрачное было волшебством… Прозрачное относилось к миру иного порядка, вскрыть его, попасть вовнутрь было невозможно… Он усвоил, что прозрачное – недоступно и, как всё драгоценное, связано с кровью»[2]. Прозрачное завораживало и притягивало Крылова, предметы, которым присуща прозрачность, казались ему баснословно дорогими и даже магическими.

Благодаря прозрачности Крылов не подпадал под полный контроль общественных правил, норм и установок. Там, где

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 51.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 51.

другие люди действовали, сверяясь со своими представлениями о том, как положено, Крылова окутывала недоступная им свобода. Он был открыт для чистого и бессмысленного риска, а мир рисовался как большой аттракцион. Для гармоничного существования Крылов разработал и соблюдал **свои** правила равновесия. Если Крылова кто-то обманывал, то он тоже обманывал в ответ, но только кого-нибудь одного, необязательно того же самого человека, важно было вернуть долг, «выйти в ноль». Таким образом, ему представлялось, что он сохраняет равновесие и даже оберегает мир от коллапса. Он был как экологически чистый аппарат, отдающий среде то, что от неё получал. Он сам был воплощением прозрачности.

Постепенно Крылов всё больше осознаёт и замечает, что реальность теряет прозрачность, заменяется суррогатом, заполняется копиями, меняет соотношение естественного и искусственного, живого и неживого, фантомы теснят реальность и реальность заполняется фантомами: «Всё изменилось: сделалось таким, словно бы не настоящим, а виделось в зеркале. В этом зеркале стало непонятно, кто что делает и кто куда идёт»[1]. Мир начинает существовать под девизом «мы есть то, на что мы похожи»[2]. По выражению Тамары, происходит консервация жизни, замораживание научного прогресса, свёртывание разработки новых технологий, что подавалось как «небывалое наступление новизны»[3].

Но закупорка вертикали естественной эволюции поворачивает историю вспять к старым формам, порождая социальное разрушение. Ольга Славникова в одном из своих интервью сравнила такую ситуацию с природным развитием кристаллов, которые растут и питаются, подобно живым существам, а идеальный кристалл – это прозрачность, это абсолютный порядок и абсолютно предсказуемое будущее. В реальных же кристаллах встречаются только зоны прозрачности, пригодные для ювелирной обработки. У профессора Анфилогова собрана коллекция

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 59.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 210.
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 238.

кристаллов-аномалий, переживших калечащие события. Сросшийся перелом у кристалла – это естественное событие, проявление жизни, это его история.

Человеческая история тоже существует не в интересах человека или человечества, но в интересах самого исторического движения. Движение идёт через аномалии, исторические взрывы, катаклизмы и катастрофы и, казалось бы, попытка стагнации вполне гуманна, однако же ведёт к отмиранию «истинного» в человеке. И чем сильнее остановка, тем разрушительнее будет социальный взрыв. В романе этот взрыв использует старые исторические формы и копирует революционные столкновения 1917 года. Славникова называет это «ряженой революцией».

Интерес к революции, мысль о двойственности мира (мир мечты и реальный мир), нарастающее общественное напряжение и ожидание мощной катастрофы отсылает нас к такому явлению в русской литературе как Серебряный век. Литературное творчество этого периода в грозовой атмосфере небывалых потрясений, войн и революций отмечено напряженным интересом к будущему, догадкам к чему всё это приведёт. Это отражалось в кипящей борьбе мнений и идей, в болезненном духе эсхатологических предчувствий.

В общественном сознании предельно обострились социально-политические, идеологические и философские проблемы. Поэты в своих произведениях занимались рассуждениями о путях будущего России и всего мира, предназначении личности и народных судьбах, о смысле жизни, перспективах искусства. Было необходимо осмыслить «страшный мир» (А. Блок) и отразить его. Художественные изыскания получили богатую почву для взращивания новых эстетических направлений. Идейные замыслы отличались большим разбросом в настроениях: с одной стороны, томительное ожидание обновления жизни, отмеченное ликованием, а с другой пессимистические предчувствия непоправимой гибели старопрежнего порядка. Характерная черта мироощущения Серебряного века – чувство катастрофичности времени, попытки разглядеть будущее, разглядеть конец этого мира. Великая соблазнительница, Революция, была в эпицентре

двойственности представлений, на одной стороне литература страдала от безнадёжности и безысходности времени («Ночь, улица, фонарь, аптека… аптека, улица, фонарь» – А. Блок), а на другой безудержный восторг и восклицания, подгоняющие события («Пусть сильнее грянет буря!» – М. Горький), но, как писал А. Белый: «Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху теченья ее…».

Эта ситуация составляет исключительный контекст для жанра утопии и утопических построений. Двойственность и противоречивость Серебряного века отразилась и в том, что одни те же авторы в своём творчестве создавали и утопию, и антиутопию. К примеру, в творчестве Валерия Брюсова утопические картины, уход в мир мечты уводит его в сферу воображаемого, фантастического, а воображаемое подводило символиста в будущее, преображённый мир, где владычествует машина, вобрав в себя фундаменты человеческого существования, вытеснив самого человека тесное, полупризрачное пространство. Поэтому персонажи утопических рассказов Брюсова доходят до состояния обречённой потерянности.

По тогдашним представлениям многих о революции её цель виделась в переходе в новое прекрасное будущее во вселенском масштабе, но эти же представления привели к когнитивному диссонансу из-за последующего бытового состояния выстраданного огромной страной. Дальнейшее стало развиваться шокирующим для многих приверженцев революционных изменений путём. Например, Сергей Есенин вначале был наполнен утопическими представлениями и мир рисовался как «некий вселенский ветроград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего дерева, имя которому социализм или рай…"[1], однако уже первые послереволюционные произведения изъедены трагическими интонациями. Поэтому творческий разум многих писателей с помощью утопии/антиутопии интуитивно выделяла важные приметы времени и метафорически преобразовывала тра-

[1] *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука-Голос, 1995. Т. 5. С. 357.

гичную незавершённость реальности в художественную законченность.

Движение времени на всём протяжении романа ведёт себя неравномерно, в предыстории, воспоминаниях Крылова оно ведёт себя нормально в соответствии с физическими законами, но в тот момент, когда реальность начинает подмениваться фантомами, время густеет и течёт как под водой, когда не совсем понимаешь, где ты относительно другого пространства, время текло, но не было в этом движении чего-то существенного, словно оно не было наполнено событиями, люди жили, но ничего не происходило. Эта остановка времени начинает влиять на все ощущения персонажей и ощущения Крылова, возникает непонятное, очень тягучее напряжение. Всё вело к взрыву, должна была произойти какая-нибудь разрядка, ибо остановка времени была совершенно неестественным явлением.

Этим взрывом и стало столкновение на Вознесенской площади столицы Рифейского края во время празднования дня города, на которое Крылов и Татьяна условились пойти. Пришедший пораньше Крылов был в радостном предвкушении, хотя и не любил праздники, и оглядывал площадь взглядом хозяина жизни, а «В тугом похолодавшем воздухе чувствовался праздник»[1]. Однако, как только Крылов осознал, какое огромное количество людей присутствовало на площади, ему сделалось тревожно, и он ждал Татьяну «с морозом в пальцах». Оглядывая праздничные толпы, украшения, сцену, торговые палатки и милицейские посты он чувствовал растущее, словно «авиационный вибрирующий звук», напряжение, праздник готовился перейти в решающую фазу, а Крылов, томясь, понимающий, что Таня непременно опоздает, «…ощущал себя утопленником, к ногам которого привязан камень»[2].

Под звуки грянувшего марша на площадь прошагали ряженные белогвардейцы. Напряжённо замершее движение времени, было натянуто до предела и праздничное копошение замерло в выжидательной паузе: что-то должно было произойти.

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 320.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 323.

И, как второй участник действа, на площади появились беспорядочный строй красноармейцев, «…толпа отхлынула с проезжей части, дрогнули, как декорации при повороте сцены, полотняные торговые палатки»[1]. Все ощущали какую-то катастрофу, повисшую в воздухе, все забеспокоились и засуетились, нервы Крылова были уже на пределе. И тут что-то начало происходить, ряженые войска устремились друг к другу, сближались в лоб, всё напряглось до предела, милиционеры, из последних сил сдерживавшие толпу «…не разнимали напряжённых рук, словно связанных мёртвыми, набухшими кровью узлами»[2]. Происходившее ускорялось, стремясь прорвать сдерживающий барьер, противоборствующие уже не шли, а бежали навстречу друг другу, оркестр захлебнулся и барьер, удерживающий временное движение прорвался: «Сухой и крепкий выстрел прозвучал, словно об колено сломали сук…»[3].

Крылов стал наблюдать за происходящим отстранённо, «…точно в мозгу отключился переводчик с внешнего на внутренний язык»[4], у него была собственная драма, ведь его и появившуюся в зелёной кофте Татьяну, разделяла взволнованная толпа, и ему оставалось только ждать, когда она самостоятельно к нему проберётся, поскольку стоило бы ему спуститься с возвышения, как он тут же потерял бы её в толпе. Битва давно уже превратилась в «сплошное чавкающее, матерящееся месиво», и только тогда толпа, обуянная ужасом, начала движение, из-за этого Татьяну отнесло в сторону, и она перестала быть видной Крылову, он понял, что всё кончено и «Слово «кончено» отдавалось в нём, как одновременный удар по всем клавишам чудовищного чёрного рояля»[5].

«Ряженая революция» начавшаяся в Рифейской столице, прокатилась по всей стране, «исторический глюк» порождал новые и новые столкновения, жертвы исчислялись сотнями, экономика пошатнулась, цены полезли вверх, продукты сметались

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 324.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 326.
[3] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 327.
[4] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 327.
[5] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 329.

напуганными людьми. Время снова начало вести себя странно, первыми это заметили хитники, в своих экспедициях они сбивались со счёта дней: «Они не знали ни числа, ни часа, не сознавали, живы или умерли»[1]. Вернувшись в родной город, они словно бы оказывались в другой стране, вернувшейся на сто лет назад. Все люди были растеряны, от них ничего теперь не зависело Россию окутала «эпидемия истории», ничто не могло теперь остановить историческое движение и люди, как на вокзале, «…искали своих, надеясь собраться вместе перед отправкой в будущее, слушая противоречивые объявления, не зная расписания поездов»[2].

Изучение литературного процесса позволяет проследить прямую связь с политической, психологической и социальной обстановкой в обществе, современном рассматриваемому произведению. Кроме всего прочего, как общество влияет на литературный процесс, так и литература оказывает заметное влияние на общество. Исторически сложилось, что российское общество всегда было литературоцентричным (т. е. литература являлась одной из главных реалий общественной жизни), так как у писателя есть власть создавать в произведении яркие говорящие образы, концентрировать в нём основные жизненные проблемы и вопросы, обращать внимание общества на наиболее важные проблемы современности и даже формировать общественное отношение к тем или иным процессам и явлениям.

Хотя в настоящее время роль литературы в нашей стране гораздо меньше, чем в предыдущие эпохи, всё же она продолжает оказывать значительное влияние на умонастроения людей, также правомерно будет сказать, что без учёта художественного творчества поэтов и прозаиков, невозможно в полной мере охарактеризовать ни одну историческую эпоху, ни один поворотный момент, ни одно сколь-нибудь значимое событие.

Именно поэтому случившийся в 2000-х годах бум антиутопий является интересным фактом для исследователей. Тогдашняя политическая и общественная обстановка породила у людей

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 390.
[2] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 540.

множество страхов и не самых позитивных прогнозов, что сделало актуальным именно обращение к жанру антиутопии, который обрёл романную форму. Не последней фигурой в литературном процессе того времени была О. А. Славникова, быстро и прочно завоевавшая признание, а её роман «2017» является знаковым произведением в массе других антиутопий. Этот роман – экстраполяция настоящего в будущее с включением исторически значимого прошлого и мифологического. В романе Славникова критиковала общество потребления, описав мир, в котором «…уже есть всё, что он реально вмещает, и есть у того, кому оно принадлежит. Новые ценности, будь то уникальные камни или, например, сколь угодно гениальные картины, просто не принимаются к рассмотрению. Имеет смысл производить только то, что потребляется и спускается в унитаз»[1]. Писатель дала свой прогноз недалёкого будущего, но она не дала выводов, оставляя эту работу читателям. Романное действие наполнено историческими и литературными отсылками, фэнтезийными элементами, бытийно-философскими концептами (категория прозрачности, пустоты и ирреальности), а также выразительно-изобразительными и композиционными средствами, выражающими мотив движения (в абстрактном смысле).

Таким образом, весь роман пронизан мотивом движения, движется всё – характеры персонажей, образы, композиционная структура и т. д. Персонажи тоже в постоянном движении, в бегстве от угнетающей действительности, в погоне за мечтами и иллюзиями. Всех заставляет двигаться всемогущая сила, люди пытаются скрыться от её законов, прячась в хрупкие убежища мыслей, желаний и иллюзий, но реальность постоянно выкуривает их оттуда, заставляя вновь пускаться в бегство, вновь пытаться обогнать её приказы, но всё равно все с рождения запущены в беличье колесо и чья-то всемогущая рука заставляет волчок вертеться.

Подводя итоги, можно уверенно сказать, что в романе выделяется явная оппозиция реального и ирреального, при доминировании последнего, что ощущается, но не полностью осозна-

[1] *Славникова О. А.* 2017. М.: Вагриус, 2007. С. 357–358.

ётся персонажами, а воспринимается как одинокое существование индивида, который всеми силами пытается сбежать от этого, теряя при этом совесть и человечность.

Трагедию современности и современного человека автор видит именно в выталкивании истинности, в симулятивности жизни, замене подлинного суррогатом. А такие бытийно-философские категории как прозрачность и призрачность, помогают лучше понять и охарактеризовать систему персонажей и художественный мир романа.

В истории литературы антиутопические произведения всегда занимали важное место, призванные быть одним из способов постижения действительности и прогнозирования будущего. К подобным сюжетам обращались в смутные, переходные времена, когда общество страдало от неизвестности и трагизма происходящих событий. Двухтысячные годы стали своеобразным рубежом, когда страна и общество уже распрощались со старым миропорядком, но ещё не освоили функционирование в обновлённых условиях, скопилось множество вопросов и проблем и не было очевидных путей их решения. Грозовое напряжение в обществе литература 2000-х годов XXI века выразила в лавинообразном выходе антиутопий, что говорит о потребности авторов выразить свои опасения, предостеречь общество от фатальных ошибок и уберечь Россию от катастрофических последствий.

В потоке антиутопических произведений своё слово сказала Славникова. В романе «2017» она предоставила свой проект альтернативного будущего России и, как сейчас видно, во многом оказалась права. Литература того периода анализировала общественно-политическую кризисную ситуацию, когда коммунистические стремления разбились в прах и горькое разочарование сменилось страхами относительно будущего. Получилось, что утопические коммунистические представления столкнулись с реальной ситуацией разорённого СССР без определённости дальнейшего исхода, своеобразная очная ставка проекта и его реального результата, за чем следовало всеобщее душевное опустошение разуверившегося массового сознания.

Российское государство после открытия границ столкнулось с явлением глобализации, большей свободой в литературе, культуре и науке, сложилось открытое диалогическое общение русского народа с зарубежными. Русская общественность оказалось растерянной и художественное постижение открывшихся процессов началось с изображения обескураженного блуждающего человека, сочетающего в себе черты «маленького», «лишнего», «настоящего», «простого советского», «положительного», «отрицательного» др. основных героев русской предшествующей литературы. Так случилось, что практически все первые осмысления нового героя нарисовали Апокалипсис «настоящего» человека. Это было показательное развенчание и уничижение человека, по назревшим представлениям, ставшего терять «в качестве», ознаменовавшее абсурдное несоответствие настоящего и ожидаемого и шок будущего. Общество сменило культурную парадигму, и литература продемонстрировала эстетический диалог художественного образа и реальной действительности.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература XX–XXI веков представляет собой уникальное художественно-эстетическое, нравственно-этическое, идеологическое явление. В онтологии национальной и мировой словесности оно не имеет себе равных по степени сложности и противоречивости, по непредсказуемости историко-литературного существования и движения, по беспрецедентному многообразию разноуровневых связей, отношений, переплетений, слоев, конфликтов, контекстов, по культурному плюрализму и диалогизму.

В более чем вековом промежутке оказались спрессованными несколько художественно-идеологических эпох и реальностей, разных по своим объемам, задачам, генезису, аксиологии, способам существования: литература «русского культурного ренессанса» («серебряного века»), советская литература, литература русского зарубежья и литература «внутренней эмиграции», причем последние три на протяжении длительного времени существовали параллельно. Однако все эти именно *литературы* составили в своей совокупности единую русскую литературу XX–XXI веков. Принципиальная ее неделимость обусловлена несколькими факторами, положенными в основу фундамента, не разрушенного даже мировыми и национальными катаклизмами.

«Вначале было Слово» – сам русский язык, который уже внутри себя самого заключал объединяющие национальную образность, способы мышления, миропонимание. Во-вторых, писателей так или иначе соединяла сама великая русская литература, традиции которой были ими восприняты и приумножены. В-третьих, всех их без исключения волновала судьба России, и любовь к ней определяла, в каждом случае индивидуально, гуманистический пафос, выбор тем, идей, жанров, сюжетов, конфликтов, героев произведений.

В отечественном, в первую очередь советском литературоведении, было достаточно много сказано о творческих различиях платформ писателей, отмечено огромное количество истори-

ко-литературных дефиниций, полярность и плюрализм мнений и оценок, выявлены противоречивые отношения внутри литературных течений и направлений и между самими писателями, организовано множество дискуссий на тему соотношения типов реализма и модернизма, поставлена проблема «чужого слова» и индивидуального писательского почерка и т. п. Словом, было много сказано о том, что разъединяло и отличало, но очень мало – о том, что все-таки объединяло и синтезировало, что образовывало мощную, яркую, фундаментальную целостность русской литературы указанного периода.

Одним из цементирующих начал является открыто заявившая о себе в первой половине XX столетия и развивающиеся и в современном литературном процессе национальная выразительность общекультурных и литературных явлений, обращенных в главном идейном истоке своем к духовно-культурным, историческим, языковым основам русского народа. И именно такой подход стал в коллективной монографии определяющим, он позволил прояснить общую идейно-художественную аксиологию литературы XX–XXI веков. Особенности ее развития позволяют говорить о концептуальном многообразии художественных средств и способов постижения личности русского человека отечественной словесностью.

Литературный герой, являющийся носителем национального характера, всегда стремится к внутреннему взаимодействию с национальной бытийной средой, к духовной рефлексии на свершающиеся события, к осознанию своей личностной принадлежности к неписанному кодексу национального поведения, образу мыслей, поступкам, к этнической норме, эстетической традиции и т. д. Существуя в рамках художественной реальности, он, тем не менее, всегда является своеобразным изотопом, выделяющим в текущем культурно-историческом процессе наиболее существенные черты.

Как показано в коллективном труде, русская литература XX–XXI столетий, с одной стороны, зафиксировала изменения в историософии и эстетике, а с другой – выявила незыблемые основы национальной художественной аксиологии.

# ЛИТЕРАТУРА

*Агеносов В. В.* Советский философский роман. М.: Прометей, 1989.

*Аинса Ф.* Реконструкция утопии. М.: Наследие-Editions UNESCO, 1999.

*Артемьева Т. В.* От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2005.

*Афанасьев А. Н.* Древо жизни. Избранные статьи. М.: Современник, 1982.

*Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995.

*Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997.

*Бычков А. А.* «Исконно русская» земля Сибирь. М.: АСТ, 2006.

*Варламов А. Н.* Алексей Толстой. М.: Молодая гвардия, 2008.

*Варламов А. Н.* Алексей Толстой. М.: Эксмо, 2009.

Василий Розанов: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1995.

*Вахитова Т. М.* Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова. СПб.: Наука, 2007.

*Вейдле В. В.* Умирание искусства. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996.

*Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006.

*Вьюнов Ю. А.* Русский культурный архетип. Страноведение России. М.: Наука: Флинта, 2005.

*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Раритет, 1995.

*Галина М.* Старая, новая, сверхновая… Журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. 2006. № 8.

*Гарцевич Е.* Славянское фэнтези // Мир фантастики. 2005. № 20.

Геллер Л., Нике М. Утопия в России / пер. с фр. СПб.: Гиперион, 2003.

*Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспек-Пресс, 2002.

*Гончаров П. А.* Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950-1990 гг.: М.: Высшая школа, 2003.

*Гончаров П. А., Гончаров П. П., Земляковская А. А.* «Природный человек» в русской прозе XX века: Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2005.

*Даль В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб.: Литера, 1994.

*Дырдин А. А.* Проза Леонида Леонова: метафизика мысли. М.: Издательский дом «Синергия», 2012.

*Доддс Э. Р.* Язычник и христианин в смутное время. Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина. СПб.: Гуманитарная академия, 2003.

*Егоров Б. Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПБ., 2007.

*Желтова Н. Ю.* Константы национального характера в литературе первой половины XX века. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2006.

*Желтова Н. Ю.* Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004.

*Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.

*Ковалева А. М., Лебедева Н. В., Ревенко И. В., Садырина Т. Н., Самотик Л. Г.* Творчество В. П. Астафьева как воплощение национального и регионального самосознания. Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьев, 2016.

*Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008.

*Колесов В. В., Д. В. Колесова, А. А. Харитонов*. Словарь русской ментальности: в 2 т. СПб: Златоуст, 2014.

*Крусанов П. В.* Все прочее – литература: сборник эссе / П. В. Крусанов. СПб.: Амфора, 2007.

*Ларионова О.* Чакра кентавра. М.: АСТ, 2002.

*Леонтьев К. Н.* Византизм и славянство. М.: АСТ М.: Хранитель, 2007.

*Либан Н. И.* Избранное. Слово о русской литературе: Очерки. Воспоминания. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.

*Мелетинский Е. М.* Избранные статьи. Воспоминания. М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 1998.

*Мильдон В.* Санскрит во льдах или возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М.: РОССПЭН, 2006.

Мир России – Евразия: Антология. М.: Высшая школа, 1995.

*Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2001.

*Никонова Т. А.* «Новый человек» в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003.

*Никитина А. В., Рейли М. В.* Баба-Яга в сказках русского севера // Русский фольклор. Т.33. 2008.

*Овчаренко А. И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968-1988-х годов. М., 2002.

*Петров А. В.* Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб.: Издательство РХГИ; Издат. дом СПбГУ, 2003.

*Полякова Л. В.* Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков. Тамбов: Издательство ТГУ имени Г. Р. Державина, 2007.

*Пономарев П. П.* Соловецкие святые и подвижники благочестия: жизнеописания, некоторые поучения, чудесные и знаменательные случаи. М.: Благовест, 2012.

*Прилепин З.* Летучие бурлаки: публицистика. М.: АСТ, 2015.

*Прашкевич Г.* Красный сфинкс. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2009.

*Ронен О.* Катабасис // Звезда. 2010. № 7.

Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу // Философский век. Альманах. Вып. 12. СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2000.

Русские утопии. СПб.: Terra Fantastica, 1995.

Русский Эрос, или философия любви в России. М.: Прогресс, 1991.

*Румянцев А. Г.* Вампилов. М.: Мол. гвардия, 2015.

*Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб.: Алетейя, 2002.

*Сорокина Н. В.* Типология романистики Л. М. Леонова. Тамбов: Изд-во ТГУ имени Г. Р. Державина, 2006.

*Скороспелова Е. Б.* Замятин и его роман «Мы». М.: Изд-во МГУ, 1999.

*Скороспелова Е. Б.* Русская литература XIX–XX веков. М.: Изд-во МГУ, 2008.

Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 1995–2009.

*Соколов Б. В*. Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2005.

Утопия и утопическое в славянском мире. М.: Степаненко, 2002.

*Федоров Д. В.* «Лишний человек» как вечный тип русской литературы // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск: БГУ, 2002. Вып. 1.

*Хрулев В. И.* Художественное мышление Леонида Леонова: в 2 ч. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015.

*Шеппинг Д. О.* Мифы славянского язычества. М., 1997.

*Щепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003.

*Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997.

# ОБ АВТОРАХ

**Борода Е. В.,** доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой довузовской подготовки Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Ванюков А. И.,** доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

**Голубков М. М.,** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

**Гончаров П. А.,** доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Мичуринского государственного аграрного университета

**Дзайкос Э. Н.,** кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русская филология» Тамбовского государственного технического университета

**Желтова Н. Ю.,** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Зверева Е. А.,** доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Иванов А. И.,** доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Колчанов В. В.,** кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Комлик Н. Н.,** доктор филологических наук, профессор кафедры профессор кафедры теории и истории литературы Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина

**Лядова Е. А.,** кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Полякова Л. В.,** доктор филологических наук, профессор, научный руководитель факультета филологии и журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Попова И. М.,** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой «Русская филология» Тамбовского государственного технического университета

**Потанина Н. Л.,** доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Серова А. Д.,** аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Сорокина Н. В.,** доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Тишкова О. Г.,** аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Хворова Л. Е.,** доктор филологических наук, профессор Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

**Чербаева О. В.,** кандидат филологических наук

**Шубина О. И.,** аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина

Научное издание

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ В НАЦИОНАЛЬНОМ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

***Коллективная монография***

Научный редактор
**Желтова Наталия Юрьевна**

*Печатается в авторской редакции*

ISBN 978-5-00078-182-1

9 785000 781821

Подписано в печать 12.12.2017 г. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 30,81. Тираж 500 экз. Заказ 17376.

Издательский дом ТГУ имени Г.Р. Державина
392008, г. Тамбов, ул. Советская, 190г
Отпечатано в типографии Издательского дома ТГУ имени Г.Р. Державина
392008, г. Тамбов, ул. Советская, 190г