ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В XX ВЕКЕ: ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ, КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 8

Деонтологические аспекты художественной словесности

Томск
Издательство Томского университета
2006

УДК 882 (09)
ББК Ш 5 (2=Р)-33
Р 892

Р 892 **Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог.** Вып. 8: Деонтологические аспекты художественной словесности / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том ун-та, 2006.

ISBN

Авторы сборника выявляют разные основы этических концепций писателей XX века (психологические, социальные, культурные, онтологические) и изменение представлений о природе должного и долженствования в истории XX века. Статьи посвящены преимущественно персональным деонтологическим версиям (Е. Замятина, В. Набокова, Д. Андреева, В. Сосноры, О. Григорьева, В. Распутина, В. Маканина, В. Шарова, А. Королёва и др.), однако выстраиваются некоторые общие тенденции в поисках объективных законов мироустройства, определяющих способы существования человека в природной и социальной реальности, а также в искусства. Статьи открывают не столько этические программы писателей, сколько поиск трансцендентных критериев этики, интерпретацию и обоснование этических критериев существования личности и социума.

Сборник предназначен филологам, философам, культурологам и читателям, интересующимся современной литературой.

УДК 882 (09)
ББК Ш 5 (2=Р)-33

ISBN © Томский государственный университет, 2006

ОТ РЕДАКТОРА

Деонтология означает систему ценностных характеристик, побуждающих к определённому способу существования. Деонтология не сводится к морали, к системе нравственных норм. Если норма (лат. «правило», «образец») – установленная мера, признанный обязательным порядок, существующий в настоящее время в действительности, то должное – это представление об образце, не свойственном окружающей реальности, приписываемом будущему или прошлому, «другой» реальности, это то, чего ждут. Должное – это представления о идеальном, долженствование – это направленность на достижение, на реализацию идеального. Должное не сводится к долгу; «долг» – это этическое требование, исходящее из представлений о должном, внутренний или внешний императив, порождаемый оценкой, исходящей из критериев должного. Различение должного и долженствования отражается в языке. Слово «деонтология», введённое И. Бентамом, образовано от греческого "deon" – «должное» и «долг», но в латинском языке различается «debeo» (быть обязанным) и «decet» (приличествует), то есть фиксируется разный источник нормы и разная степень следования норме. Русское слово «должное» восходит к корню, сохранившемуся в латинском «long» (далеко, долго), и отсылает к находящемуся за границами наличествующей реальности образцу, к высшей предопределённости (природной или метафизической), которая определяет поведение субъекта (индивида или социума). Долг - то, что требует высшей реальностью; субъект выстраивает образ этой гипотетической реальности, создаёт «гипотезу должного», собственный «тезис» о должном (гр. «hypothesis» – предположение), сниженный (гр. «hypo» – под, внизу) субъективный вариант образца, и пытается организовать себя и окружающий мир в соответствии с принятым за высший образцом. В этом смысле должное соединяет внешний и внутренний императив, ориентированный на универсальные принципы мироустройства. Слово «долг» соединяет

два значения: «долженствование» и «обязанность», осознание высшей, безусловной необходимости и необходимости исполнения социальных предписаний.

В самом общем виде долженствование предстаёт в двух вариантах: внешний или внутренний императив, а источник внешнего и внутреннего императива понимается различно. Внешний источник – это и воля другого индивида, и предписания общества, и материальная реальность, и метафизическое бытие. При этом предполагается наличие некоей структуры, упорядоченности внешнего мира (трансцендентного, природного, социального). Внутренний императив, в свою очередь, может представляться как действие сверхличностного сознания (архетипы, по Юнгу, «сверх-Я», по Фрейду) и результат личностной ориентации сознающего субъекта в окружающем бытии. При этом бытие не обязательно обладает законами, то есть упорядоченно, деструктивность, анормативность может быть нормой бытия, и тогда личность может следовать неимперативному хаосу, принимать его как должное; претендовать на упорядочение хаоса, навязывая бытию собственные представления о должном; существовать в действительном бытии при понимании отсутствия должного в нём. Признание наличия или отсутствия должного вне сознания человека – фундаментальная деонтологическая проблема. Другая проблема – формы реализации должного, точнее, представлений о должном. Оно реализуется не обязательно в деянии, креативном, разрушительном, либо исполнительском (послушание), не обязательно в самоограничении (жертвенный поступок, аскеза), но в определённом ценностном переживании индивидом собственного существования и норм окружающей реальности, в этическом чувстве побуждения к определённому способу существования, несоответствия должному.

Если мораль как система представлений о нормах поведения человека явно проявляется в литературе и поэтому оценивается и используется социумом, то деонтология, то есть мотивация моральных норм представлениями о мироустройстве, не всегда учитывается в восприятии и оценке художественных произведений. К ним предъявляются требования быть моральной проповедью, соответствовать социальной, религиозной конвенции. Известны примеры социальной, церковной, тем более политической обструкции произведений искусства, не соответствующие сегодняшним моральным нормам. С другой стороны,

само искусство принимает на себя право утверждать, почти навязывать этические или аморальные (как в авангардистском искусстве) нормы. В этом смысле ангажированное и диссидентское искусство не отличаются друг от друга. Между тем предназначение искусства – искать обоснование норм существования, быть озабоченным вечным поиском сущности бытия, не сводимой к единственно верному правилу. Начавшаяся с пересмотра и проверки социальных, религиозных, эстетических канон и завершившаяся осознанием, что замена одних норм другими не есть восстановление должного, что должное – это ценностная установка людей в интерпретации меняющейся реальности, русская литература XX века выходила к познанию должного как вечного приближения к органическим, возможно, не гармоническим законам бытия. Преодолевая морализаторство,литература противоречивого XX века не только преуспела в сервилизме или в эпатажности, но дала свои версии бытия, свои версии должного, требующие внимательного исследования.

М.А. Хатямова

ИСКУССТВО КАК ДОЛЖНОЕ В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

В последние годы социально-философское прочтение романа Е.И. Замятина «Мы» (1921) уступает место осмыслению романной формы. Структура «текста в тексте», совпадение не только названий (записки Д-503 названы так же, как и роман автора, – «Мы»), но и границ сочинений автора и его героя сообщают «запискам», «конспектам», «дневнику» Д-503 статус предмета изображения[1]. Диапазон истолкования текстовой и повествовательной структур романа «Мы» достаточно широк. Б. Ланин и М. Боришанская, а позже В. Евсеев рассматривают дневник Д-503, перволичную форму повествования, в качестве регулярного признака антиутопии, построенной на обнажении подсознания героя и общества[2]. Р. Гольдт, М. Любимова выдвигают в центр каноническую семантику дневника, документальная и психологическая основа которого вписывается в «публицистический контекст» эпохи[3]. Е. Скороспелова,

[1] Ср.: «Вставное произведение должно складываться на наших глазах, так или иначе исследовать само себя и тем самым прямо влиять на постепенное формирование произведения внешнего <...> «Роман в романе», таким образом, превращается в «роман о романе», причем о том самом, который создается по ходу изложения» (Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КГУ, 1992. С. 23).

[2] Ланин Б., Боришанская М. Русская антиутопия XX века. М., 1994. С. 52; Евсеев В. «Я – перед зеркалом»: перволичная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е.И. Замятина // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1997. С. 148–158.

[3] Гольдт Р. Последнее убежище личности. Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Евгений Замятин и культура XX века. СПб.: Изд-во Российской национальной библиотеки, 2002. С. 37–63; Любимова М.Ю. Биография Е.И. Замятина: Источники для реконструкции // Там же. С. 30–31.

Н. Кольцова сравнивают повествование в «Мы» с «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя, подчеркивая, что «дневник безумца» у Замятина, в отличие от классических «Записок», свидетельствует о возрождении личности героя[4]. Н. Скалон, напротив, связывает текст романа Замятина с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского: «герои одновременно ведут диалоги с самим собой и с воображаемым читателем – оппонентом их записок»[5]. Й. Петерс дает психоаналитическое истолкование записок героя как «личных записок автора о самом себе», основываясь на сближении «автора дневника» и «публицистического автора»[6]. Ряд авторов, начиная с Г. Морсона[7], связывают нарративную структуру романа с текстообразующей проблемой творчества. Е. Скороспелова, указывая на многожанровую природу романа Замятина, называет «Мы» «романом о романе», в котором онтологизируется рукопись погибшей личности[8]. С. Пискунова рассматривает роман Замятина в «историко-поэтологической перспективе» «философско-гносеологического романа»[9]. Л. Геллер отмечает парадоксальность записок, которые ведутся от имени математика, обладающего глазами художника, живописца; преобладающие зрительные впечатления героя сближают автора с близкой авангарду

---

[4] Скороспелова Е. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 219; Кольцова Н.З. «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1998. С. 19–20.

[5] Скалон Н.Р. Будущее стало настоящим (роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004.

[6] Петерс Й.-У. Я и Мы. Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы» // Автор и текст. Сб. статей / Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996. С. 437–439.

[7] «Роман о рождении романа, литература о новом открытии литературы, «Мы» полон рефлексии. Начиная с заголовка, <...> «Мы» рассказывает историю романа «Мы». Он рассказывает собственную историю не только как историю возрождения литературного жанра, но и – вслед за Шкловским и Стерном – физическую историю самой рукописи. Запись 4-я, например, сообщает об упавшей на нее слезе, а в записи 19-й Д-503 прикрывает страницами рукописи «Мы» выдающий его тайну розовый талон» (Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопической мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 242).

[8] Скороспелова Е. Указ. соч. С. 229.

[9] Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь-декабрь). С. 99–114.

живописью[10]. Л. Долгополов[11], И. Доронченков[12], Н. Скалон[13] и Л. Геллер[14] обосновывают литературную полемику Замятина с футуризмом, Пролеткультом, крестьянскими поэтами, конструктивизмом. Наконец, Б. Дубин исследует роман в аспекте «проблемы реальности, ее оснований и устройств, инстанций и способов ее удостоверения»[15].

Выделение «сюжета письма» в романе открывает метахудожественную (метатекстовую) структуру романа, один из уровней которого – сюжет творчества, ставший самоопределением автора (Замятина) в пространстве современной культуры. Время создания романа (конец 1910-х – начало 1920-х годов) совпадает с периодом эстетической рефлексии Замятина. В эти годы он читает начинающим писателям лекции по технике художественной прозы, в которых осмысливает опыт собственного творчества, активно выступает в периодике и по общественно-политическим проблемам, и по проблемам искусства. Идея нового языка искусства вызревала у Замятина параллельно созданию романа «Мы», о чем свидетельствуют текстуальные совпадения, перенесение основных концептов романа (энтропии/энергии, бесконечной революции, разнополюсного устройства мира) в написанные позднее статьи «Рай» (1921), «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924).

Роман «Мы» – свидетельство творческой зрелости художника, аккумулирующее опыт предшествующего творчества. В повести «Островитяне» (1917), написанной в Англии и явившейся подготовительной работой к роману, фабулу и сюжет определяет проблема долга, закодированная в имени одного из главных героев – викария Дьюли (в англ. *duley* – «должный, в должное время», но и *dual* – «двойственный»). В литературе неоднократно отмечалось поляризация персонажей повести

---

[10] Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. «Мы» Е. Замятина и диалог прозы с живописью // Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века. М., 1994. С. 79 и др.

[11] Долгополов Л.К. Е. Замятин и В. Маяковский (к истории создания романа «Мы») // Русская литература. 1988. № 4. С. 182–185.

[12] Доронченков И.А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 188–199.

[13] Скалон Н.Р. Указ. соч. С. 39–40.

[14] Геллер Л. Указ. соч. С. 78–96.

[15] Дубин Б.В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 164.

по наличию рационального/стихийного, аполлонического/дионисийского основ характера. Безусловная предпочтительность для автора второй пары оппозиций как будто не требует доказательств[16]; на наш взгляд, Замятин дает более сложную эстетическую оценку сознания человека. Внешний конфликт между миром Джесмонда и адвокатом ОКелли и Диди выражают противоборство между окончательно энтропиизировавшимся кантианством (категорический императив выродился в «Завет принудительного спасения» викария) и ницшеанством дионисийствующих несогласных. Однако изображение нецелостности, «текучести» внутреннего мира каждого из персонажей (почти все главные герои стремятся к противоположному полюсу, и даже викарий Дьюли спасается от внутреннего хаоса «расписанием») переводит конфликт во внутренний. Несовершенный человек – Кембл – выходящий из одного мира в другой благодаря любви, оказывается не нужным как миру догм, так и новой породе людей, взрывающей эти догмы. Если первые формализовали этическое до внешнего распорядка дня, то вторые лишены этики. Окелли, защищающий личность адвокат, шутит, что главная привилегия «высшей породы интеллекта» – адвокатов – лгать, что он и проделывает с доверившимся ему Кемблом. Антиномии аполлонического и дионисийского взаимопроникают, являются неотъемлемым свойством сознания, и авторского в том числе. Тотальная ирония повествователя и финал повести свидетельствуют, что противоречия собственного сознания и ценностный кризис автором осмыслены. Если бы автор в финале превратил Кембла в мистера Краггса из «Ловца человеков», как первоначально было задумано[17], то можно было говорить о самоидентификации автора с дионисийско-ницшеанской стихией. Но герой «отказался быть негодяем»: Кембл убивает ОКелли, который по-ницшевски «ведет скверную игру» и «рискует собой»[18], а Джесмонд казнит Кембла.

В замятиноведении неоднократно дневник героя романа «Мы» рассматривался как форма выражения пробуждения личности, как

---

[16] См.: Воробьева С.Ю. Концепция мира и человека в повести Е. Замятина «Островитяне» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн.XII. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2004. С. 312–318.

[17] Замятин Е.И. Закулисы // Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 30.

[18] Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М: Сирин, 1990. С. 736.

движение сознания героя от энтропии к энергии, от единого государства – к Мефи, от Аполлона – к Дионису[19]. Герой освобождается от долга нумера перед Единым государством, но другой идентичности не обретает: дионисийская свобода оказывается мифом. Исследователи останавливаются перед выводом о тотальном релятивизме автора, отмечая постоянные для Замятина ценности – любовь, материнство, органика жизни, письмо. Мы попытаемся показать, что эти ценности в романе не самодостаточны, но утверждают концепцию искусства как верховной реальности. Такое прочтение открывает анализ нарративной структуры романа: дневник Д-503 разворачивает две главные дискурсивные практики русской литературы послереволюционного времени – зарождающегося соцреализма и авангарда. (Социалистический реализм как литературное направление возникает позднее, но его дискурс формируется в конце 1910-х годов). Замятин, полемизирующий с пролетарской, крестьянской и авангардистской утопиями, использует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания своего героя, и для художественного самоопределения автора в современной культуре. Популярное в замятиноведении отождествление автора со своим героем можно принять лишь отчасти. Если для героя его записи являются актом самосознания, способом освобождения от ложного долженствования[20], то выстраивание автором записей героя в соответствии с господствующими канонами ставит проблему искусства как верховной реальности, следовательно, искусство имеет миссию выстраивать, провозглашать идеальное, должное[21].

---

[19] Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». М.: МГУ, 2002; Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, 2005. С. 189.

[20] Ср.: «Наррация как воплощение самосознания и выступает в замятинском романе процедурой «распргаммирования» героя – высвобождение его из-под контроля ничьего языка и вездесущего господства...» (Дубин Б.В. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б.В. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛО, 2001. С. 36).

[21] Ср.: «...Этот стиль [«математизированная, машинизированная проза» – М.Х.] имеет в романе особое значение как актуальная полемика и пародия языка, идеологии и практики Пролеткульта и конструктивистов, и, с другой стороны, как проявление модернистской, конструктивистской сущности писательского метода самого Замятина, который вносит в литературу дух авангардного искусства» (Геллер Л. Указ. соч. С. 95). Не предполагает ли, в таком случае, сознательная автопародия и поиска другого типа творчества, альтернативного дискредитируемым?

Вспомним, какие варианты «должного» предлагала русская литература конца XIX – начала XX века. В противоположность реалистической традиции, отражающей мир как объективную данность, русский декаданс, ориентировавшийся на романтическую модель, бежит из мира, где «Бог умер», в зазеркалье авторского сознания: «Я – Бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах...» (Ф. Сологуб); «Я люблю себя как Бога» (З. Гиппиус). Субъективистскую ограниченность декадентов пытались преодолеть символисты, эзотерические цели творчества которых состояли в соединении Высшего, ноуменального мира с феноменальным во имя Вселенского преображения. А. Белый писал: «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т.е. религия»[22]. Художник-символист – это медиум-посредник и пророк, через него говорит Бог, поэтому долг творца – созидать себя как теурга[23], видеть знаки «тех миров» и стремиться, чтобы преображение свершилось.

Расколотости мира на земное и небесное в символизме акмеисты противопоставили идею целостности мира. Должное для акмеиста – мастера, ремесленника – повторять акт божественного творения; сохранять и возделывать «сад культуры» и культурную память[24].

Авангард явился не только естественным развитием декадентства и символизма, но и реакцией на чрезмерную «оформленность» и «окультуренность» природы в акмеизме. Энергетика мира (т.е. материя в широком смысле) – источник творчества для авангардиста, главная задача которого – подключиться к энергетическому потоку, творить «иное» по собственным законам, словом агрессивно воздействуя на мир. Н. Бердяев одним из первых почувствовал опасности авангарда: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются,

---

[22] Белый А. Искусство // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 242.

[23] Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: НГПУ, 2002. С. 34.

[24] Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. С.14–34; Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Общество с Ограниченной Ответственностью Научно-внедренческая Фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. С. 96–143.

все планы бытия смешиваются <...> Это – сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира[25]. Важно, что и Замятин, признавая большую роль футуристов в смене языка искусства, в утверждении новой поэтики «смещения планов», видит кризисность футуристического искусства в изображении распадения вместо собирания, «интегрирования» («синтеза»): «Кубизм – искусство распыляющее»[26]; футуристы поставили «в божницу себе дифференциал без интеграла – это котел без монометра. И оттого у них мир – котел – лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки», поэтому «кубизм, супрематизм, «беспредметное искусство» – были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти...»[27].

Отталкиваясь от вседозволенности авангарда, соцреализм обнаруживает с ним генетическую связь: идея воздействия слова на мир доводится до предела, как и понимание цели искусства – стать руководством к действию, давать правила существования и образцы поведения[28].

В романе «Мы» художественные стратегии начала XX века оцениваются героем и автором, поэтому самоопределение героя происходит не только в социально-психологической сфере, но и в сфере эстетических ценностей.

В первой записи героя («конспекте») Единое государство представлено как «тотальное произведение искусства» (Х. Гюнтер)[29], у которого есть свой создатель (Благодетель), идея (постройка Интеграла), персонажи (нумера, «стальные шестиколесные герои великой поэмы»), стилистический канон (Государственная газета), монументальная символика (стали, камня, чугуна, машины и т.д.). Эстетизации

---

[25] Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 9.

[26] Замятин Е.И. Записные книжки. С. 50.

[27] Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 79, 76.

[28] См.: Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С.44-95; статьи Е. Добренко, Х. Гюнтера, Б. Гройса, А. Флакера, К. Кларк, И. Есаулова, Т. Лахузена – Вопросы литературы. 1992. Вып. 1 (Тоталитаризм и культура, с.4-221); вып. 3 (Авангард вчерашний и сегодняшний, с.115-191).

[29] Гюнтер Х. Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 27–41.

изображаемой реальности способствует и отсутствие повествовательной рамки: пространство изображаемой действительности совпадает с пространством текста. Стиль записок Д-503 предопределен публицистическим каноном Государственной газеты, авторство героя условно; он, представитель массы, «мы», очерчивает принципы своего письма, своей работы на благо Единому государству в соответствии с главным принципом соцреалистического дискурса – дублировать фрагменты «канонического сверхтекста»[30], отказавшись от индивидуального творчества: «Я просто списываю – слово в слово – то, что сегодня напечатано в Государственной Газете...»[31] [С. 211]. Следующий далее большой отрывок из сверхисточника лишь обосновывает диктатуру публицистичности в «государственном дискурсе», взятом героем на вооружение. Нумер Д-503, как и все нумера Единого государства, получает «приказ от имени Благодетеля» увековечить «красоту и величие» Единого Государства» в «трактатах, поэмах, манифестах, одах или иных сочинениях». Творчество это вторично по отношению к жизненной практике (готовящийся запуск Интеграла) и подотчетно государству. Нумер Д-503 демонстрирует самозабвенное исполнительство и готовность без остатка раствориться в «мы»: «Я лишь пытаюсь записать то, что вижу, что думаю – точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «Мы» будет заглавием моих записей). Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой? Будет – верю и знаю» [С. 212]. Переписывание неких сверх-идей в соответствии с социальным заказом требует человека в его социальной функции, которая заменяет ему имя. «Патетическая безымянность» (В. Тюпа)[32] героев Замятина пародирует самозабвение личности в литературе нарождающегося соцреализма: «Я, Д-503, строитель Интеграла, – я только один из математиков Единого Государства» [С. 212].

---

[30] Тюпа В.И. Постсимволизм. С. 53.

[31] Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Русь. М.: Русская книга, 2003. Далее роман Е.И. Замятина цитируется с указанием страниц в скобках.

[32] Приведенная В.И. Тюпой цитата из В. Луговского читается как парафраз на Замятина: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять» (Тюпа В.И. Указ. соч. С. 73).

«Автор» записок и Главный строитель Интеграла Д-503 воплощает в себе конструктивистское отождествление инженера и художника[33] (позднее трансформировавшееся в сталинское «инженер человеческих душ»), для которого личность – лишь элемент технической и социальной системы: красота «машинного балета» уподобляется им «эстетической подчиненности, идеальной несвободе» танца, а «опережение мысли словом» О-90 – «опережению подачи искры в двигателе».

Постепенно нумер Д-503, оформляющий хаос окружающего мира в соответствии с «божественной прямой» линией Единого Государства, приводит почти все «аргументы» дискурсивной стратегии официального искусства. Он обосновывает разумность несвободы Единого государства (записи 2, 3), верит в науку (записи 3, 19 и др.), испытывает чувство авторитарной любви к сверх-я – Благодетелю («Боже правый» заменяет в его речи «Благодетель великий»), воспевает монументальность праздников и памятников Единого государства (записи 3, 24, 31, 36). Как Главный Строитель Интеграла, призванного покорить чуждые и враждебные миры, Д представляет существование человека в тоталитарном государстве как хронотоп общего нескончаемого пути, где идущие – лишь строительный материал, «топливо»: «При первом ходе (= выстреле) под дулом двигателя оказался с десяток зазевавшихся нумеров из нашего эллинга – от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажи. С гордостью записываю здесь, что ритм нашей работы не споткнулся от этого ни на секунду, никто не вздрогнул; и мы, и наши станки – продолжали свое прямолинейное и круговое движение все с той же точностью, как будто бы ничего не случилось. Десять нумеров – это едва ли одна сто миллионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах – это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически – безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна» [С. 283]. Полемика нумера Единого государства с Кантом («ни один из кантов не догадался построить систему научной этики, т.е. основанной на вычитании, сложении, умножении») обосновывает отношение государства к человеку, поскольку исключается трансцендентное, не сформулированное разумом.

---

[33] Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 46–47.

Запись 12 полностью посвящена размышлениям о государственной поэзии. Исследователи обнаружили в романе многочисленные аллюзии на пролетарских поэтов и Маяковского[34], но здесь структурированы философия и эстетика нового искусства: рационализм и механистичность; охранительная роль цензуры для поддержания прозрачности автора и читателя, а значит, общества; идеи общественно-политического служения и богостроительства; экспансия общего пути: «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механистический марш Музыкального Завода <...> Наши боги – здесь, внизу, с нами – в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали, как мы: эрго – мы стали, как боги. И к вам, неведомые мои планетные читатели, к вам мы придем, чтобы сделать вашу жизнь божественно-разумной и точной, как наша...» [С. 257].

Встреча с I-330 (которая обращает внимание Д на его волосатые руки[35] и непохожесть людей друг на друга) провоцирует внутренний раскол героя. Д-503 оценивает свое новое состояние как болезнь, соответственно меняется и дискурс его записок: на смену «коллективистскому творчеству» приходит (в терминологии В.И. Тюпы) «альтернативность уединенного сознания». (Авангард и воспринимался последователями традиционного искусства как самообнажение больного сознания).

Идею личностного самоутверждения, бунт против этических и эстетических ожиданий воплощает вожак Мефи. Желтое платье героини указывает и на общекультурную символику (цвет измены, греховности,

---

[34] Кроме указанных работ Л.К. Долгополова, И.А. Доронченкова, Н.Р. Скалона, см.: Brown E.J. Russian Literature since the Revolution. NY, 1982. P. 55; Scheffler L. Evgeniy Zamjatin: Sien Weltbild und sien literarischt Thematik. Koln; Wien, 1984. S. 186.

[35] Поросшие шерстью зверолюди за Зеленой Стеной и связанные с ними Мефи отсылают к обезьяньему ордену А.М. Ремизова как «антимиру», в котором, в сане епископа Замутия, состоял и Замятин (Обатнина Е. «Обезьянья Великая и Вольная Палата». Игра и ее парадигмы // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 185–217; Доценко С. Обезвелволпал А.М. Ремизова как зеркало русской революции // Europa orientalis. XVI / 1997: 2. С. 305–319). «Волосатость» «заболевшего душой» Д противостоит лысине Благодетеля, что является «полной утратой связи с «естественностью» (Скалон Н.Р. Указ. соч. С. 71). Кроме того, «волосатые руки» является автоописанием Замятина-автора, близкого своему герою («...Жесты его [Замятина – М.Х.] волосатых рук были спокойны, он курил медленно» – Чуковский К. Дневник: 1901-1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 186).

скандала, провокации, безумия, подсознания, общения и публичной репрезентации), и на эмблему двух типов творчества – символизма (декадентства) и авангарда (знаменитый журнал английского модернизма назывался «Yellow book» – «Желтая книга», а само последнее десятилетие XIX века вошло в историю культуры как «желтые девяностые»; семантика желтого отсылает к имени особо почитаемого Замятиным О. Уайльда, и к скандальной саморекламе футуристов)[36]. Таким образом, семантика желтого цвета, связанного с образом I-330, указывает на преемственность «отцов и детей», декаданса и авангарда. Образ I-330 имеет «модернистский код»: героиня, как постоянная посетительница Древнего Дома, наследует традиции предшествующей культуры и приобщает к этому Д-503, с ней связаны мотивы любви-страсти, опьянения (вино, сигарета, запрещенные в Едином Государстве), творческого безумия, эксцентричности поведения (с акцентом на самоценности внутреннего мира личности). Но притязания I-330 далеки от декадентского ухода в мир грез; ею движет идея свободы и изменения мира, где эта свобода ограничена. I и Мефи следуют принципу жизнестроения авангарда, главное в котором – движение, изменение, революционное политическое деяние как цель. I-330 излагает Д-503 идею самоценности перманентной революции – закона движения материи. Свобода или зависимость, движение или смерть – третьего не дано, поэтому все устремления Мефи направлены на разрушение энтропийного, с их точки зрения, Единого Государства, чтобы вернуть человечество за стеклянную стену цивилизации (или сознания) назад, к природе, к зверолюдям (подсознанию): желтая пыльца из-за Стены соотносится с цветом одежд героини. «Природный мифизм» авангарда дискредитируется Замятиным. Д-503 шокирует театральность, провокационность аффективного поведения I-330, сознание героя подвергается активной «переделке» в общении с возлюбленной. Положительная оценка героиней сатанинского, дьявольского начала в человеческой природе и истории делает I-330 выразителем авангарда.

Авангардистский отказ от должного во имя субъективного проекта должного относится не только к I-330 и Мефи, но и к Д-503. Герой начинает ощущать маргинальность и одиночество как следствие «болезни»

[36] Подробнее о семантике желтого цвета см.: Вязова Е.С. Желтый цвет: от декаданса до авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 69–82.

отделения от коллектива, и его письмо меняется, по точному замечанию Е.Б. Скороспеловой, от «оды к исповеди». Пробуждение души перестраивает его письмо, приводит его в соответствие с свободным от социума искусством, хотя при исполнении I-330 музыки Скрябина нумер Д-503 называет творчество древних «душевной болезнью», формой эпилепсии. Жанровое мышление автора записок путается, стиль меняется: стройность конспектов рушится (название 11 записи – «...Нет, не могу, пусть так, без конспекта»; 27-й – «Никакого конспекта – нельзя»), нормативная «математическая поэма в честь Единого Государства» превращается в «фантастический авантюрный роман». Роман становится формой непредсказуемой жизни. Впервые рефлексия ненормативной формы романа возникает в 4 записи: «Быть может, вы не знаете даже таких азов, как Часовая скрижаль, Личные часы, Материнская Норма, Зеленая Стена, Благодетель. Мне смешно – и в то же время очень трудно говорить обо всем этом. Это все равно, как если бы писателю какого-нибудь, скажем, 20-го века в своем романе пришлось объяснять, что такое «пиджак», «квартира», «жена» [С. 217]. В 18 записи осознание жанровой трансформации записок связывается с проблемой видимой и скрытой реальности – сна и яви, души и тела, иррациональных и рациональных чисел – «на поверхности» и «там, за поверхностью»: «...Если этот мир – только мой, зачем же он в этих записях? Зачем здесь эти нелепые «сны», шкафы, бесконечные коридоры? Я с прискорбием вижу, что вместо стройной и строгой математической поэмы в честь Единого Государства – у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман. Ах, если бы в самом деле это был только роман, а не теперешняя моя <...> жизнь» [С. 279]. В 31 записи Д уже уподобляет алогичность своих записок «какому-то древнему причудливому роману» [С. 332]. И, наконец, I-330 вербализует семантику романа как формы, воплощающей непрозрачность человека, в противоположность «ясности» нумеров Единого Государства: «Кто тебя знает... Человек – как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» [С. 319].

Постепенно жизненная реальность в записках Д начинает объясняться и подменяться текстовой: Д отмечает «неписанный текст улыбки» Ю [С. 294]; для него «весь мир разбит на отдельные, острые, самостоятельные кусочки <...>. Как если бы черные, точные буквы на этой странице – вдруг сдвинулись, в испуге расскакались какая куда – и ни

одного слова, только бессмыслица» [С. 349-350]; морщины на лбу соседа видятся Д «рядом желтых неразборчивых строк» [С. 351]; провал в памяти по пути к Благодетелю он уподобляет «пустой белой странице» [С. 354]. Текст Д-503 не просто удостоверяет реальность жизни («...Это у меня записано. И, следовательно, это было на самом деле» [С. 320]), но начинает продуцировать жизнь: «А может быть, сами вы все – мои тени. Разве я не населил вами эти страницы – еще недавно четырехугольные белые пустыни. Без меня разве бы увидели вас все те, кого я поведу за собой по узким тропинкам строк» [С. 291]. «Роман» Д-503 «программирует» сюжет смерти I-330: вид откинутой во время пыток под Газовым Колоколом головы героини, напомнивший что-то прооперированному герою, дважды встречается в его записях.

Письмо становится главным делом Строителя «Интеграла». В соответствии с шутливым замечанием R-13 о том, что Д надо было быть поэтом, а не математиком (запись 8), художник «побеждает» математика. Смена нормативного жанра на свободный, непредсказуемый роман происходит в момент самоидентификации героя: обретающий «я» Д-503 осознает свою гибель для Единого Государства: «Я гибну. Я не в состоянии выполнить свои обязанности перед Единым Государством... Я...» [С. 250]. Резко меняется язык его записок: сухая публицистическая ясность, сознательность, нормальность уступает место иррациональному потоку сознания, главной целью которого становится идея самопознания. В записи 11 выстраивается авангардистская ситуация уединенного сознания «я – перед зеркалом» (В. Тюпа), т.е. «я-как-он»: «Я – перед зеркалом. Я первый раз в жизни – именно так: первый раз в жизни – вижу себя, как какого-то «его». Вот я – он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из «там» (это «там» одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – из «там» я гляжу на себя – на него, и твердо знаю: он – с прочерченными по прямой бровями – посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я – не – он...» [С. 251].

Маятник души Д-503 раскачивается между двумя состояниями, этому в дневнике соответствует постоянная смена дискурсов, герой ощущает, что «потерял руль» управления своей жизнью, сон и явь меняются

местами, мысль и слово не успевают за меняющимся внутренним состоянием: «Я не мог больше! Где вы были? Отчего, – ни на секунду не отрывая от нее глаз, я говорил, как в бреду – быстро, несвязно – может быть даже только думал – Тень – за мною... Я умер – из шкафа... Потому что этот ваш... Говорит ножницами: у меня душа... Неизлечимая» [С. 276]. Высказывания Д-503 разрушают границы жанра дневника, становятся свободной игрой, заумь структурирует самоутверждение личности, акт свободы художника от данного мира – «слово вне быта и жизненных польз», вплоть до немоты: «Я не могу больше писать – я не хочу больше!» [С. 362].

Утратив право нумера («понести кару») и долг перед Единым Государством, Д-503, сначала неосознанно, обретает новое долженствование – авторство, независимое от социума, долг самовыражения: «Пусть мои записи – как тончайший сейсмограф – дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда даже такие колебания служат предвестником – - » [С. 226]. Д «работает» с рукописью, перечитывает и дополняет ее (сноска в записи 26 по поводу улыбки S). В 28 записи он фальсифицирует нормативный стиль, чтобы уберечь свое детище от хранителей.

Тема поэта, неугодного государству, утверждающего искусство, неподвластное социуму, входит в роман с образом казненного поэта, о котором герою рассказывает R-13: «Один идиот, из наших же поэтов... Два года сидел рядом, как будто ничего. И вдруг – на тебе: «Я, говорит, – гений, гений – выше закона» [С. 239-240]. Негрогубый участник любовного треугольника R-13, одновременно государственный поэт и член Мефи, сам оказывается в драматическом положении художника в тоталитарном обществе. Он состоит в государственной организации поэтов, «поэтизирует приговор» опальному собрату по цеху, но делает это иначе, чем первый выступающий: не воспевает стальную мощь Единого Государства, а пересказывает, т.е. закрепляет ересь: «Губы у него [R-13 – М.Х.] трясутся, серые <...> Резкие, быстрые – острым топором – хореи. О неслыханном преступлении: о кощунственных стихах, где Благодетель именовался...» [С. 242]. В отличие от «прозрачных» нумеров (Д в припадке подданнической любви готов развернуть перед хранителем S «страницы своего мозга» [С. 256]), R-13 непрозрачен. Его внешность проявляет не утраченную связь с прежней культурой: затылок R напоминал Д-503 «какой-то четырехугольный, привязанный

сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина – «В карете») [С. 239]. Внутренняя трагедия R – это «трагедия понимания». На провокацию Д-503 («К счастью, допотопные времена всевозможных Шекспиров и Достоевских – или как их там – прошли» [С. 240]) он отвечает: «Да, милейший математик, к счастью, к счастью, к счастью! Мы – счастливейшее среднее арифметическое... Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности – от кретина до Шекспира...Так!» [С. 240]. R-13, презирающий свое служение Единому Государству, все же ищет объяснение существованию тоталитаризма и искусства, его обслуживающего. В его ироничном размышлении о древнем рае, воплощенном в Едином Государстве, о счастье без свободы, о добре без зла – столько же скрытого оправдания, сколько и отрицания: он задумывает написать «райскую поэмку» «серьезнейшим тоном». Не случайно «простодушный», «невинный» Адам Д-503 принимает его иронию всерьез: «Помню, я подумал: «Такая у него нелепая, асимметричная внешность и такой правильно мыслящий ум». И оттого он так близок мне – настоящему мне (я все считаю прежнего себя – настоящим, все теперешнее – это, конечно, только болезнь)» [С. 253]. Несмотря на то что в судьбе R-13 проявилась близость соцреализма и авангарда, зависимость художника от государства, для автора R остается Поэтом, а потому он гибнет (Д видит на улице его труп), не подвластный уничтожающей творческую личность операции.

В тексте Д-503 сближаются два типа творчества. Внутреннее напряжение героя (например, в записи 22 колебания героя от «здорового» к «больному» происходят в течение одной прогулки) разрешается в разговорах Д-503 с I-330 (гл. 30) и Благодетелем (гл. 36). I, развивая идею бесконечной революции, признает правоту Единого Государства в двухсотлетней войне и допускает, что Мефи также когда-нибудь состарятся и забудут, что «нет последнего числа», а Благодетель выступает истинным революционером, несущим людям счастье, и авангардистом, воплощающим себя (свое сверх-я). Антиномии смыкаются: Благодетель лишь подтверждает догадки Д-503, что Мефи используют его как Строителя «Интеграла». Финал романа – удаление фантазии у героя – прочитывается как смерть художника, зажатого между только внешне враждебными типами творчества: и соцреализм, и авангард, направленные на переделку мира и человека, на проектирование будущего, одинаково обесценивают личность. В этом контексте казнь I-330

и подавление Мефи можно интерпретировать как расправу государственного искусства с авангардом, устремления которого соцреализм воплотил буквально, используя его утопию преобразования мира и человека[37].

Таким образом, дневник Д-503 зафиксировал тупики в развитии искусства своего времени. Однако, как уже говорилось, автор в романе Замятина не тождественен герою, и в выстроенном по законам парадокса мире оказывается «зазор». Лишенный души и фантазии, Д-503 духовно гибнет, но его записки обнажают становление нового типа творчества, поиск Слова как новой целостности, причастной органической жизни[38]. «Авторский долг» (название 21 записи) Д-503 трансформируется; он проходит несколько фаз, соотносимых с разными типами творческого поведения: от агитации, навязывания идеи общего пути в начале через безразличие к читателю в периоды «авангардного безумия» и, наконец, – к желанию быть понятым Другим. Стремление героя дописать дневник, обрести собеседника, причем в своих предках[39], а не потомках, т.е. встроить свой текст в единую культурную диалогическую цепь, реализует идею этического авторства как приближения к безусловному

---

[37] Если читать роман психоаналитически, то удаление фантазии у нумеров – это тонкая пародия на широко распространившийся в это время в России фрейдомарксизм, поставивший себе целью переделку человеческого сознания путем тотального анализа (Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: «Гнозис» – «Прогресс-Комплекс», 1994. С. 171–214). М.Ю. Любимова, исследующая конкретные источники биографии и художественного творчества Замятина, предложила «документальную» интерпретацию сюжетного хода «прижигания Х-лучами узелка фантазии» как уничтожения искусства. Ю. Анненков, писавший портрет Ленина в 1921 году, передает слова вождя пролетариата по поводу роли искусства в советском государстве, которые не могли не быть известны Замятину, тесно общавшемуся с художником в этот период: «...Искусство для меня, это <...> что-то вроде интеллектуальной прямой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его дзык, дзык! Вырежем. За ненужностью...» (Любимова М.Ю. Биография Е.И. Замятина. Источники для реконструкции // Евгений Замятин и культура XX века. С. 27).

[38] В статье «Завтра» Замятин писал: «Единственное оружие, достойное человека – завтрашнего человека – это слово» (Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие,1999. С. 49).

[39] Невозможность обрести собеседника в потомках свидетельствует о трезвом понимании Замятиным скорой утраты своего читателя в Советской России.

должному. Сначала герой бессознательно фиксирует «пробудившийся» авторский долг: «А раскрыть их [неизвестные события – М.Х.] – я теперь чувствую себя обязанным, просто даже как автор этих записей» [С. 290]; «И вот, руководимый, как мне кажется, именно авторским долгом...» [С. 290]. Но в критической ситуации выбора, расставания с собой прошлым, Д понимает, что проститься он может только со своими потенциальными читателями: «Я ухожу – в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте – вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, – показал всего себя, до последнего смолотого винтика, до последней смолотой пружины...» [С. 342].

Движение от автодиалога (который Н.Р. Скалон уподобил средневековому солилоквиуму[40]) к диалогу с «провиденциальным собеседником» (О. Мандельштам) принципиально в романе героя. Установка на воспринимающее сознание вписывает произведение Замятина в диалогическое поле творчества акмеистов, для которых читатель – не только «новый контекст», в который помещается авторский текст» (Л.Г. Кихней), но и со-автор. Сам Замятин неоднократно высказывался о произведении как сотворчестве автора и читателя[41]. Исследователями отмечалось, что в романе Замятина все: от образа и наполнения Древнего Дома – до цитатной неомифологической структуры романа, – выражает «тоску по мировой культуре»[42]. Можно вскрыть и собственно акмеистский аллюзивный план романа[43]. Форма романа, одновременно репродуцирующая диалогическую[44] и неомифологическую структуры[45], сообщает произведению Замятина черты неотрадиционалистского (В.И. Тюпа) произведения[46], отождествление Д-503 с Адамом

---

40 Скалон Н.Р. Указ. соч. С. 36.

41 Замятин Е.И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С.87.

42 См. указ. соч. Н.Р. Скалона, Е.Б. Скороспеловой, С. Пискуновой и др.

43 Десятов В.В. Мы, Адамы (Замятин и акмеизм) // Творчество Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов: ТГУ, 1997. С. 94–105.

44 См.: Воробьева С.Ю. Роман Е. Замятина «Мы»: поэтика диалогического // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. научных трудов. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. С.154–159.

45 См.: Кольцова Н.З. «Мы» Е. Замятина как неомифологический роман. Дисс... канд. филол. наук. М., 1997.

46 Е.Б. Скороспелова заметила, что у Замятина прошлая культура «проступает» в современности как истинная, а современная становится мнимостью (Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». С. 31).

(предпринимаемое поэтом R-13), и мотив детскости соотносятся с «семантическим первооткрывательством» акмеистов[47].

Осознание долга перед душевно и духовно близким читателем совпадает у героя с осознанием отцовского долга. Д-503 чувствует глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка: «Это совершенно другое, чем к I, и мне сейчас представляется: нечто подобное могло быть у древних по отношению к их частным детям <...> Нелепое чувство – но я в самом деле уверен: да, должен. Нелепое – потому что этот мой долг – еще одно преступление» [С. 338-339]. Для героя рождение творческого продукта и рождение своего ребенка – односущностные переживания[48] и равновеликие преступления перед Единым Государством. Еще в начале своего письма Д-503 уподобляет творческое горение рождению ребенка: «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового – еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно – не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом – с болью оторвать от себя и положить к ногам Единого Государства...» [С. 212]. Позднее деторождение и творчество объединяться в его сознании «метафизической субстанцией оскорбления Единого Государства» – человеком [С. 295]: «С этой вершины [сегодняшнего дня Единого Государства – М.Х.] одинаковы: и противозаконная мать – О, и убийца, и тот безумец, дерзнувший бросить стихом в Единое Государство...» [С. 289]. Для Д дерзнувшая родить своего ребенка О-90 и поэт R-13 неразрывно связаны, и не только «семейными отношениями»: «Милая О... Милый R... В нем есть тоже (не знаю, почему «тоже» – но пусть пишется, как пишется) – в нем есть тоже что-то, не совсем мне ясное» [С. 240]. Не менее важны в этой связи размышления героя о матери, органически рожденным «куском» которой он хотел бы быть: «Если бы у меня была мать – как

---

[47] «Адама акмеисты трактовали как первого поэта и мыслили себя «современными Адамами» не из-за их «звериных добродетелей» (как иронически заметил Гумилев в своем манифесте), а в связи с их пафосом семантического первооткрывательства. Согласно Книге Бытия, именно Адам нашел для вещей имена, придав им тем самым статус осмысленного существования в человеческой сфере (Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. С. 41).

[48] В 1928 году Замятин знаменательно оговорится: «Мои дети – мои книги; других у меня нет» (Замятин Е. Я боюсь. С. 254).

у древних: моя – вот именно – мать. И чтобы для нее – я не Строитель «Интеграла», и не нумер Д-503, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок – кусок ее же самой – истоптанный, раздавленный, выброшенный...» [С. 356-357].

С. Пискунова писала: «Свет в конце подземного хода, по которому продирается Д-503, связан с темой письма (его истинное свободное «я» находит пристанище именно в его «записках», в акте письма – самопознания) и с пересекающейся с темой письма темой материнства. С судьбой ребенка Д, унесенного О за стену. С судьбой слова, с судьбой рукописи Д (его ребенка!), изначально предназначенной в жертву Молоху – Единому Государству: уже утратив сознание, Д находит в себе подсознательные силы дописать рукопись, переадресовав ее «неведомому, любимому читателю»... И он не ставит в ней точку, не сбрасывает ее в яму для мертвецов. Хотя и не ставит над ней креста»[49]. Темы рождения и творчества не просто пересекаются в художественном мире Замятина, они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого.

На представление Замятина о творчестве как «органическом единстве» несомненно повлияли идеи Н.О. Лосского[50]. Но если для Лосского (как и для П. Флоренского, с отдельными идеями философии которого Замятин осознавал свою близость[51]) «органическое мировоззрение» есть безусловное доказательство бытия Бога, то Замятин, используя выражение самого философа, остается носителем «отвлеченного логоса»: в его мире Бог отсутствует. В «Записных книжках» Замятина за 1921 год знаменательно не только упоминание системы Лосского в качестве философской основы нового искусства, но и «метафизическая описка»: вместо «идеал-реализма» (как определяет свое мировидение философ) появляется просто «реализм»: «Возврат философии

[49] Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6 (Ноябрь-декабрь). С. 114.

[50] В работе 1915 года «Мир как органическое единство» Н.О. Лосский, например, писал: «Музыкальное произведение есть сложное целое, в котором множественность частей не есть хаос, а органическое целое; в нем все элементы согласны друг с другом и существуют друг для друга, и это возможно только потому, что творец есть существо, парящее над временною и пространственною множественностью» (Лосский Н.О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 372–373).

[51] См. подробнее об этом: Скалон Н.Р. Указ. соч. С. 41–59.

к реализму. Лосский – философия неореалистов а англосаксонских странах. И соответственное течение неореализма в литературе»[52]. Эклектично соединяя в своем романе противоположные по сути идеи «органического единства» и относительности всех истин[53], Замятин оказывается в «мировоззренческих ножницах» «жажды логоцентризма» (Н.Р. Скалон) и «неорганических» (в оценке Лосского) экзистенциалистских идей, чем повторяет путь многих своих современников. «Органическая поэтика» Замятина имеет мифологический генезис. Два конститутивных свойства мифопоэтического произведения – метафоризм и телесность – являются неотъемлемыми качествами прозы Замятина, существующей по закону единого текста с единой «кровеносной системой» тем, мотивов, сюжетных схем, образов.

Роман героя «достраивает» и уточняет модернистский миф автора о поиске истинного Слова в эпоху тотальных разрушений. Это слово диалогическое, обращенное к Другому, несущее в себе органическую семантику природно-культурной целостности и направленное на сохранение культурной памяти. Долг художника оказывается выше человеческого долга: Д-503, потерявший свою личность, бессознательно стремится завершить рукопись. «Перебирая» вместе со своим героем разные типы творческого поведения, Замятин останавливается на возвращающем эстетическое откровение контравангардном искусстве.

---

[52] Замятин Евгений. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001. С. 49.

[53] Высказывания I-330, повторяемые Замятиным в статьях 1920-х годов, об ошибочности всех истин и отсутствии последнего числа читаются как цитаты из «Апофеоза беспочвенности» Л. Шестова.

Е.А. Полева

ЭТИКА ПОСТУПКА И ЭТИКА ПИСЬМА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

В исследованиях романа В. Набокова «Отчаяние» (1932) можно выделить две тенденции. В рамках одной «Отчаяние» прочитывается как роман о событии, о герое – антиподе автора[1]. В рамках другой роман воспринимается как метафора, раскрывающая сущность художественного творчества, как метапроза, в центре которой процесс письма и его рефлексия, герой – автор текста – это альтернатива автора[2]. В частности, С. Семёнова называет «Отчаяние» терапевтическим романом, где через опыт пишущего героя раскрывается возможный вариант эксплуатации художественного текста[3].

Центральное событие сюжета «Отчаяния» – убийство человека, о котором повествует сам убийца. В романе есть два параллельно развивающихся сюжета: сюжет события и сюжет повествования о нём. Иг-

[1] Носик Б. Мир и дар В. Набокова: Первая русская биография. М.: Пенаты, 1995; Голынко-Вольфсон Д. Фавориты отчаяния («Отчаяние» Владимира Набокова: преодоление модернизма) // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 2.; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Собрание сочинений русского периода в 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3.

[2] См. работы: Семёнова С. Два полюса русского экзистенциализма. Проза Г. Иванова и В. Набокова-Сирина // Новый мир. 1999. №9; Мельников Н. Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (о творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние») // Волшебная гора. 1994. № 2; Сабурова О. Автор и герой в романе «Отчаяние» В. Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 2.

[3] И «Соглядатай», и «Отчаяние»<...> – произведения в определенном смысле самотерапевтические. Особенно это касается «Отчаяния», где в слегка пародийной (на Достоевского прежде всего) атмосфере проблем двойничества, самоидентификации, отражений, эха, дубликатов, образцового, идейного убийства<...> проигрывается коллизия – *я,* автор, мое произведение и критическая читающая *публика*. (Семёнова С. Два полюса русского экзистенциализма. Проза Г. Иванова и В. Набокова-Сирина. С. 193).

норирование взаимосвязи двух структурных и семантических уровней романа (повествовательного и сюжетного) часто приводит к истолкованию романа как воплощения идеи чистого эстетизма, лежащего вне границ этики[4]. Сопоставительный анализ события и повествования открывает этическую проблематику романа, этические установки в жизни и творчестве.

Герман, герой-повествователь, – бюргер, человек массового сознания. На первый взгляд, он органично вписывается в существующую систему социальных норм, в колею общих для своего класса предпочтений: уютная квартира, новый автомобиль, дорогая одежда, жена и прислуга. «Мы принадлежали к сливкам мещанства...»[5], – говорит Герман. Однако ему важно доказать свою причастность и к духовной культуре (знаток литературы, носитель литературного дара).

Центральная интрига фабулы романа содержит несколько ключевых эпизодов: встреча Германа с похожим на себя человеком, убийство Германом двойника, написание текста об убийстве, чтение написанного текста. Герман в своём повествовании наделяет статусом события встречу, убийство и создание текста.

Первоначально интерес к Феликсу не связан с конкретной целью. Германа поражает факт похожести, но постепенно в его сознании возникает прагматическая цель: изменить своё финансовое положение, взяв имя, подменив себя на убитого человека. Однако Герман активно отрицает ведущую роль прагматичных целей убийства, что заставляет искать психологические мотивы убийства. Встреча с Феликсом для Германа служит катализатором подведения итогов. Герман отмечает свой возраст: «...перевалив лично за тридцать пять...» – возрастную границу, середину жизни, когда есть определённый опыт, но не поздно что-то изменить.

Герману присуще самолюбование, стремление быть удачливым, уверенным в себе человеком. Однако сомнения в своей состоятельности

---

[4] Это проявилось в критических отзывах современников В. Набокова, в частности, Вл. Ходасевича (О Сирине), В. Вейдле (Сирин В. «Отчаяние»), и поддерживается современными критиками. См., например, Акопова Л. Мотив двойничества в трех романах В.Набокова // Россия и США: формы литературного диалога. М., 2000.

[5] Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 344. Далее указаны страницы этого издания.

проявляются в отношениях с окружающими. Собственные комплексы Герман проецирует на окружающих: бездарность – на Ардалиона, чувствование себя недостойным любви – на Лиду. Герман называет Ардалиона бездарным, Лиду – недалёкой, ограниченной. Неудовлетворённость собой раскрывается в созерцании Германом свого портрета, то есть своего восприятия другим человеком. Портрет, выполненный Ардалионом, контрастирует с представлениями Германа о себе. Герман тяготеет к парадности в описании своего облика, ему важно подчеркнуть свою социальную успешность: «...щеголяя дорогими кожаными перчатками, <...>и шагаю я ладно, выбрасывая ноги носками врозь, <...>в мышиных гетрах, – гетры тоже что перчатки, – они придают мужчине добротное изящество...» [С. 371]. Герман узнаёт себя в портрете, но наделяет свой образ такими характеристиками, как «чудовищный», «розовый ужас моего лица», «подкрашенная дохлятина». Негативная оценка портрета, написанного критически относящегося к нему Ардалионом, свидетельствует не только об идеализированном представлении Германа о себе, но и о наличии критериев, желания соответствовать идеалу.

Восприятие портрета сюжетно предшествует второй встрече с Феликсом. Вторая встреча, произошедшая по настоянию Феликса, проясняет, что убийство своего двойника и план подмены является не целью, как заявлял это герой, а средством доказать себе и окружающим свою состоятельность. Во время второй встречи Герману открывается альтернатива самореализации: не через убийство, не через достижение бюргерского благополучия, а через творчество: «...мне в конце концов шел всего только тридцать шестой год, щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте (под «мерзкой мечтой» Герман понимал убийство Феликса. – Е.П.)» [С. 392]. Герман пытается реализовать литературный дар, но понимает, что его сочинение не талантливо: «Литература неважная, – сам знаю» [С. 398], однако он склонен интерпретировать свою неудачу как частный случай невезения.

Герман не хочет исчезнуть из реальности или жить жизнью другого человека, он предполагает под другим именем воплотить свои идеалы, исправить свою жизнь. В сознании Германа постоянно происходит замещение понятий: скрываемая неудовлетворённость собой проявляется в постоянном сопоставлении себя с другими, и если в окружающей среде Герман обнаруживает различия, убеждён в своих преимуществах

в сравнении с женой, Ардалионом, то в Феликсе он видит только внешнее сходство, не искажённое личными, индивидуальными различиями. Поэтому вместо оппозиции возникает отождествление без понимания, без знания. Феликс укрепляет иллюзию превосходства Германа, ибо Феликс – телесно увиден, мнимо понят, то есть оказывается подвластен субъекту видения, Герману. Возникает возможность либо наделить Другого собственными идеальными свойствами (то есть уничтожить сущность Другого), либо наделить себя внешностью Другого, так как увидеть себя извне человек-нетворец не может[6].

Подмена своей внешности на внешность другого человека, по мнению Германа, поможет сделать то, чего он не был в состоянии сделать под своим именем (реализовать деловые и писательские способности, быть единственным объектом внимания своей жены).

Для прояснения мотивов убийства значима вера Германа в то, что он убил своего *двойника*, хотя этого сходства не увидели другие: «...по косности своей и тупости и предвзятости, люди не узнали меня в трупе безупречного моего двойника. Принимаю с горечью и презрением самый факт непризнания (чье мастерство им не было омрачено?) и продолжаю верить в безупречность» [С. 452].

Герман воспринимает Феликса как форму, созданную природой, но которую можно наполнить разным содержанием. Семантика формальной подмены проявляется в предложении Феликсу стать дублёром (от франц. doubler – удваивать) актёра, коим представляется Герман, то есть только внешней оболочкой. Акцент на внешней идентичности с Феликсом проявляется в процессе переодевания, которое является не только фабульно обусловленным действием, но и символическим перевоплощением бродяги в самовлюблённого буржуа, а буржуа – в свободного от прежних обязательств человека. Одежда играет в замысле убийства значительную роль, что проявляется на лексическом уровне. Герман меняет Феликсу «верхнюю оболочку» («...я разделся, кинул ему верхнюю оболочку моего белья...» [С. 435]). После выстрела Феликс «...начал кобениться, как если б ему было тесно в новых одеждах...» [С. 437].

[6] «Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора. <...> Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности» – Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 13–14.

Статус удачливого убийцы не позитивно оценивается Германом, что проявляется в необходимости полемизировать с общественным мнением. Этим продиктован замысел и создание повести «Отчаяние»: «...для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» [С. 452].

Герман оправдывает убийство эстетической ценностью замысла и воплощения, обманывающих жизнь, что позволило некоторым критикам называть Германа героем-идеологом[7]. Однако нам представляется, что сюжет написания как раз разрушает статус героя-идеолога. Не замысел реализуется в поступке (убийстве), а смутность мотивов убийства побуждает к письму, к попытке понимания. То есть ценности или идеалы не управляют подсознательно или прагматически осмысленным действием человека массового сознания. Он лишь после пытается найти эпистемы, сюжеты, дающие «форму», одежду его поступку. Попытка эстетизировать акт не удаётся, остаётся (как труп двойника) лишь определённость практических результатов убийства. В этом один из смыслов названия романа – «Отчаяние».

Герман не может осознать истинную мотивацию своих поступков, а, следовательно, и этически оценить событие реальности (в финале романа он вопрошает: «Чего я, собственно говоря, натворил?» [С. 462]). Но стремление к этической и познавательной позиции проявляется в тексте. Творчество позволяет прояснить суть замысла, но проецирует множество возможных интерпретаций убийства. Герман, претендуя на статус героя-идеолога, таковым не является.

В интерпретации Германом сути убийства прослеживаются две фактически взаимоисключающие мысли. С одной стороны, Герман видит в убийстве эксперимент, проверяющий идею однородного общества: «Мне даже представляется иногда, – размышляет Герман, – что основная моя тема, сходство двух людей, есть некое иносказание. Это разительное физическое подобие вероятно казалось мне (подсознательно!) залогом того идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе...» [С. 428]. Однако в ряде нерефлексивных

[7] «Герой «Отчаяния» представлен как идеолог, как апологет определённых эстетических, социальных и метафизических концепций» – Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3.

высказываний Герман проявляет тревогу по поводу наличия двойника, который, с одной стороны, является «верным носителем моего лица в мире» [С. 350], с другой – обладает автономией, собственной волей. В этом проявляется ницшеанское желание быть неповторимым, и убийство семантизируется как сопротивление идее всеобщего равенства. Неординарность, по мысли Германа, задуманного убийства, его совершенство призвано доказать творческое и личностное величие его автора, что соотносится с желанием Германа быть хозяином своей судьбы, Богом своего бытия.

Герман является носителем нерелигиозного сознания. Бог воспринимается им как идея, созданная гениальным автором. Герман – антипод героев Достоевского, которым дано выйти к этике через идею Бога, раскаяния перед Богом. Как считает, В. Ерофеев, Набоков доверил Герману собственные сомнения в наличии Бога и бессмертия[8]. По мнению исследователя, из отрицания Бога проясняется особенность набоковской этики: «...абсолютно одинокое «я» (под которым Ерофеев понимает самого Набокова и «плеяду его романных «двойников». – Е.П.) становится невольным ницшеанцем<...>, и тогда вырабатывается особый комплекс морали, в чём-то оппозиционный по отношению к предшествующей, христианской этике»[9].

С одной стороны, отрицание Бога, действительно, приводит героя к идее ницшеанского богочеловека, «хозяина своего бытия», не ограниченного в своих правах, то есть упраздняющего для себя этический закон. С другой стороны, из отрицания Бога Герман приходит к пониманию конечности своего существования. Смерть в сознании Германа устойчиво соотносится с исчезновением: «...исчезнуть со света» [С. 417], «...цена человека в денежных знаках, посильное вознаграждение за исчезновение со света...» [С. 441]. В центре романа оказывается комплекс проблем, связанных с поиском этических абсолютов нерелигиозным сознанием, с одной стороны, и выхода из тупика человеческой конечности – с другой.

Обращаясь в рефлексии к идее равенства, подобия людей, Герман заостряет внимание на тождестве людей как механизме преодоления

[8] Ерофеев В. Русская проза В. Набокова // Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1. М.: Правда, 1990. С. 23.

[9] Там же. С. 13.

исчезновения. Ему «грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, – мир, где *рабочего, павшего у* станка, *заменит тотчас*, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» (выделено мной. – Е.П.) [С. 429]. На этом механизме подмены строит свой замысел убийства Герман, предполагает обмануть смерть: умерев, остаться живым. В этой перспективе сюжет «Отчаяния» может быть прочтён как травестия христианского преображения. Убийство Германом своего двойника представляет попытку преодолеть конечность человеческого существования человеком нерелигиозного сознания, трансформацию веры в инобытие после смерти в идею продолжения своей жизни в другой жизни; жертвенная подмена своей жизни именем и отказом от имени.

Самосохранение как психологический мотив убийства двойника отсылает к концепции З. Фрейда, рассматривающей человека в границах двух противоречивых инстинктивных стремлений: смерти и продолжения жизни: «...помимо Эроса имеется и инстинкт смерти, а феномен жизни объясняется их взаимо- и противодействием»[10]. Сюжет романа, в центре которого личность фрейдистского типа, проясняет неоднократно высказываемое непринятие Набоковым концепции Фрейда[11].

Оправдание агрессии, и убийства в частности, З. Фрейдом исходит из его понимания человеческой психики, стремление к деструкции – в человеческой природе. Убийство, по Фрейду, это свидетельство победы инстинктов над разумом, сбой в функционировании совести как механизма работы «сверх-Я», обеспечивающего относительное равновесие между инстинктами и обусловленными культурой идеалами, в которые включены этические установки, важнейшим из которых является неприкосновенность жизни человека. «Этику можно понять, – говорит Фрейд, – как попытку терапевтического воздействия, как усилие достичь с помощью заповедей «Сверх-Я» того, что не сумела сделать вся остальная работа культуры. Речь здесь идет о том, как устранить с пути культуры самое серьезное препятствие – конститутивную агрессивность

---

[10] Фрейд З. Недовольство культурой // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 112.

[11] «Я ценю Фрейда как комического автора. <...> Я не понимаю, как о нём можно говорить серьёзно». (Из интервью Бернару Пиво на французском телевидении. 1975 г. // Звезда. 1999. № 4. С. 53).

человека»[12]. Определяя феномен совести, Фрейд пишет: «Агрессия интроецируется, переносится внутрь, иначе говоря, возвращается туда, где она, собственно, возникла, и направляется против собственного «Я». Там она перехватывается той частью «Я», которая противостоит остальным частям как «Сверх-Я», и теперь в виде совести использует против «Я» ту же готовность к агрессии, которую «Я» охотно удовлетворило бы на других, чуждых ему индивидах. Напряжение между усилившимся «Сверх-Я» и подчиненным ему «Я» мы называем сознанием вины, которое проявляется как потребность в наказании»[13].

Однако Герман демонстрирует нарушение выявленной Фрейдом закономерности. Убийство человека не предстаёт как инстинктивное, бессознательное стремление к агрессии. Об этом свидетельствует хладнокровность убийцы, сознательность в совершении поступков. Ещё большим опровержением фрейдовской концепции служит нефункционирование совести в качестве регулятора равновесия между инстинктами и идеалами. Герман не чувствует раскаяния: «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи...» [С. 440]. Он не собирается покончить жизнь самоубийством, кроме того, понимая неизбежность общественного и государственного суда, надеется на амнистию: «А самое замечательное, что всё это может ещё продлиться, то есть не убьют, а сошлют на каторгу, и еще может случиться, что через пять лет подойду под какую-нибудь амнистию и вернусь в Берлин, и буду опять торговать шоколадом» [С. 461].

Таким образом, поведение Германа внешне иллюстрирует концепцию Фрейда, но мотивация его поступков и отсутствие раскаяния как необходимого, по Фрейду, следствия нарушения установленного в культуре закона, опровергают теорию психоанализа. Перед совершением убийства Герман в размышлениях претендует на ценностное отношение к миру: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения...» [С. 394]. Однако в происходящих событиях Герман выступает не как субъект, а как объект. Встреча с Феликсом приписывается «тайному вдохновению», благодаря которому Герман «нашёл то, что бессознательно искал» [С. 337]. «Все делалось само собой, все текло и плавно сливалось, принимая неизбежные формы –

[12] Фрейд З. Недовольство культурой. С. 131.
[13] Там же. С. 116.

с того самого мига, как я впервые увидел Феликса<...> Чудесное здание строилось как бы помимо меня...» [С. 407].

Герман не осознаёт своей ответственности за совершаемые им поступки, он находит оправдания своих действий не в своей воле, а в стечении внешних обстоятельств: «Моя же совесть чиста. Не я написал Феликсу, а он мне, не я послал ему ответ, а неизвестный ребенок» [С. 409]. Нежелание брать этическую ответственность за свои поступки опровергает ту сущность Германа, которую он заявляет в желании быть «деспотом своего бытия». Герой не является экзистенциальной личностью, но он способен к формулированию экзистенциальной позиции. Мистификация, мнимое исчезновение из жизни, предпринимаемая самим Германом, доказывает ему невозможность ни изменения образа жизни внешним переодеванием, ни преодоления конечности. Приход к пониманию этого объясняет переход к дневниковой форме, прямой саморефлексии, после попытки изложить сюжет о событии как объективное повествование. В переходе к дневниковой форме повествования намечено пробуждение экзистенциального сознания. Набоков корректирует фрейдовскую концепцию личности, обнаруживая этическое чувство как экзистенциально свойственное человеку. Такая концепция обозначена в трудах Э. Фромма. Э. Фромм говорит о неразрывной связи между этичностью («исполнением нами человеческого назначения») и психическим здоровьем личности. Он разграничивает ложную, навязанную культурой и обществом этику (авторитарная этика) и истинную, гуманистическую этику. По Фромму, человек является носителем этических законов только потому, что он человек. Гуманистическая этика основывается на принципе, что только «...сам человек<...> может определить критерий добродетели и порока. <...> «добро» есть то, что является благом для человека, а «зло» – то, что вредит ему. Единственный критерий этической ценности – это благополучие, благоденствие человека»[14]. Фромм, вслед за экзистенциалистами, говорит об обязательности выбора, основанного на ценностном отношении к миру. Правильность, этичность этого выбора может определить только сам человек, исходя из оценки своего психического состояния. Э. Фромм утверждает совесть как свойство человеческой природы, а не как внеличностные

[14] Фромм Э. Человек для себя // Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. М.: Изида, 2004. С. 195.

абсолюты, не как божественные нормы, стоящие над человеком: «Гуманистическая совесть, – по определению Фромма, – это реакция нашей целостной личности на ее собственное функционирование или дисфункцию<...> Совесть оценивает наши действия; она есть<...> знание-в-себе, знание о всех наших успехах и неудачах в искусстве жить»[15].

Герман ощущает неплодотворность и неорганичность желания убить человека, что проявляет во второй встрече, инициированной Феликсом. В диалоге с Феликсом к Герману приходит замысел стилизовать убийство под актёрскую игру. Феликс должен стать дублёром Германа в сцене смерти. Когда для Германа прояснилась реальная возможность осуществить свои замыслы – обогатиться, убив другого человека, – в нём неожиданно для него самого проявилась совесть, но не в осознанном решении отказаться от задуманного, а во сне, в подсознании. Во сне Феликс уподобляется собачке с «глазками жучьей личинки». Собачка-личинка семантически соотносится с дружбой и верностью (собака), а также с процессами рождения (личинка). В результате метаморфоза (биологического процесса превращения личинки во взрослое существо) личинка значительно видоизменяется. Но Феликс – это лже-собачка-личинка, соответственно, она соотносится в данном контексте с врагом, предательством, предугадать её развитие невозможно. После неприятного сна Герман спонтанно решает отказаться от осуществления убийства и чувствует себя «по-детски свежим» [С. 392]. Воля не поддаться соблазну открывает для Германа возможность экзистенциального существования, возможность собственного выбора.

Э. Фромм говорит о двух тенденциях реализации личности: плодотворной и деструктивной. Совесть функционирует как защитная психическая реакция человека, без совести человек деструктивен, уничтожает сам себя. Э. Фромм указал на связь между неудовлетворённостью собой и направленными вне негативными эмоциями, деструктивными действиями. В этом контексте значимо, что Герману важно убить своего двойника, то есть убийство может быть прочитано как метафора желания избавиться от своих недостатков и комплексов. Тогда одна из причин убийства – неудовлетворённость Германа собой. Этика проявляется в психике Германа как необходимость соответствовать идеальным представлениям о себе. Герман избирает не самоубийство: ему

[15] Там же. С. 284.

важна мнимость собственной смерти. Убийство двойника наделяется Германом статусом исключительного события, способного «переменить жизнь...» [С. 362].

По определению В. Тюпы, выделение события из ряда фактов зависит от ценностного отношения субъекта к реальности: «Никакой природный катаклизм или социальный казус вне соотнесенности с нарративной интенцией (повествовательной установкой) сознания пока еще не является событием. Чтобы стать таковым, ему необходимо обрести статус не только зафиксированного, но и осмысленного факта...»[16].

В сюжете три действия наделяются Германом статусом события, но качественного изменения в жизни героя не происходит. После убийства, несмотря на существование под чужим именем и в другом пространстве Герман остаётся прежним неудачным литератором, оставленным женой, лишённым дохода. Соответственно действия, «актуальные» для героя, не являются таковыми для автора. Лишь чтение своего текста и дневник, прямая рефлексия своего положения, являются в сюжете границей двух ситуаций, событием, в результате которого герой не выходит к рефлексии причин краха своих надежд, но обозначает своё новое состояние как сомнение и отчаяние: «Я стоял над прахом дивного своего произведения<...>, и я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово «Отчаяние», – лучшего заглавия не сыскать» [С. 457].

Изначально формой повествования в романе является не хроника не дневник и не письмо, а попытка создания художественного текста, то есть недостоверное повествование, призванное фиксировать события и почти синхронную реакцию субъекта текста на их развитие. Постепенное сокращение временного интервала между событиями реальности и повествованием обусловливает изменение повествовательной стратегии, что проявляется в незавершённости повествования, его перерождении в дневник. Если предположить, что повествование об убийстве связано с реальными событиями, а не воплощает воображение недостоверного повествователя, то дневник разоблачает несостоятельность героя как субъекта поступка. Смена повествовательной стратегии в этом случае является фактом не только повествовательной,

[16] Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 23.

но и фабульной реальности (это факт невозможности создать художественный текст, но тем самым рефлексия переводится на событие, на этическую рефлексию и героя, и самого автора романа).

Дневниковая фиксация итога убийства и его осмысление дает интерпретацию несостоятельности, идущую от самого героя-нарратора. В этом случае «Отчаяние» реализует сюжет пробуждающегося самосознания. Меняется статус повествователя: в событии он является антагонистом концепированного автора, в повествовании ему даны некоторые полномочия автора.

Форма повествования ориентирована на позицию «вненаходимости», отстранения и от события, и от самого себя. Герману постоянно приходится прибегать к зеркалу, в котором он изучает своё лицо, то есть пытается дать объективную оценку своей внешности. Повествователь сконцентрирован на желании показать себя со стороны: «Теперь поглядим со стороны...» [С. 338]; «Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком...» [С. 343]. Формы дневника, письма ориентированы на позицию субъекта «внутри» события. Значимо, что дневник Герман ведёт в комнате без зеркала, в одиночестве.

Сюжетная логика проясняет те смыслы, которые находятся за гранью понимания повествователем, что свидетельствует о несовпадении сознаний концепированного автора и повествователя. Таким образом, повествование в «Отчаянии» можно назвать недостоверным в том смысле, что повествование ведётся из внутренней точки зрения[17] и выражает субъективный взгляд на события, который корректируется на сюжетном уровне.

Убийство двойника было совершено с целью обмануть реальность, создать иллюзию своего исчезновения из бытия, «обмануть мир». Необходимость такого обмана проясняется из этических установок героя, заключающихся в необходимости соответствовать идеальному представлению о себе. Этой же задаче подчинено изначально и творчество, в котором есть попытка представить себя как успешного в личной жизни, профессии и творчестве человека. Но оказывается, для этого нужно исправлять реальность, например, придумывать новую биографию своей матери; проецировать счастливый финал задуманного плана заново начать свою жизнь (не новую, а именно свою жизнь, о чём свидетельствует желание Германа вновь жениться на Лиде). Но текст,

[17] См.: Успенский Б. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.

связанный с реальными событиями, возвращает Германа к себе. Пересочинение реальности обернулось торжеством реальности, которая начала корректировать текст. Роман «Отчаяние» – это метафора о художнике, неудовлетворённом реальностью.

Реальные обстоятельства развенчивают замыслы Германа: «Ведь все было построено именно на невозможности промаха, а теперь оказывается, промах был, да еще какой, – самый пошлый, смешной и грубый.<...>Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, – и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением...» [С. 457]. Вседозволенность, не ограниченная экзистенциальным отношением к жизни и творчеству, не оправдала надежд на выход из конечности бытия и возможности прожить жизнь заново. С одной стороны, это обусловило трагизм существования Германа, его выход к отчаянию, с другой, – в романе у Германа есть попытка найти выход к бессмертию в творчестве.

Текст – это автономный мир, который не в силах исправить прошлое, изменить реальность, но способен стать инобытием автора. Роман «Отчаяние» – это размышления Набокова о критериях и границах должного не только в реальности жизни, но и в реальности письма. Соотношение реальности и творчества В. Набоковым в «Отчаянии» видится как их дифференциация. Их смешение является нарушением творческой этики, имеющим негативные последствия, как для реальности (ибо текст, фиксируя реальность, её убивает), так и для текста (прямая связь текста с реальными событиями обусловила перерождение художественного произведения в дневник).

«Отчаяние» представляет полемику В. Набокова со своим персонажем о критериях этического. Набоков проявляет в качестве критериев должного – быть самим собой, быть самостным. Персонажу дано прийти к этой мысли, но он не смог реализоваться как деспот своего бытия (подтверждает нашу мысль последний в романе сон Германа о том, что он как фактически мёртвый не может предъявить никаких прав на свои деньги, жену, он не волен управлять своим существованием). Позиция творца – прозревать и познавать реальность, не меняя её. Поэтому Набоков-автор не убивает своего персонажа, раскрывает его заблуждения как собственную терапию. В этом заключается этический эстетизм Набокова. Мерилом этического на авторском уровне утверждается экзистенциальное отношение к реальности, творчеству и себе.

О.А. Дашевская

«Оправдание добра» В. Соловьева и «Роза Мира» Д. Андреева: аналитика метафизических оснований должного

Деонтологическую модель Д. Андреева следует рассматривать в парадигме русской религиозной философии, которую отличает ярко выраженный этический уклон. Исследователи отмечают, что русские мыслители – моралисты по сути, то есть по призванию, по стилю жизни, по принципу существования; им свойственно «этизировать» свое духовное бытие, «омораливать» практически все коллизии существования человека, подчинять этике все аспекты жизни[1]. Даниил Андреев даже внутри этой парадигмы отличается «панморализмом»: он изначально ориентируется на создание этико-религиозного учения («Роза Мира»). Деонтологическая проблематика в его творчестве занимает центральное место, мы рассматриваем влияние нравственной философии В. Соловьева на деонтологическую модель Д. Андреева.

Работа В. Соловьева «Оправдание добра» (1897) представляет раздел общего учения о всеединстве, посвященный проблемам морали, стала эскизом для русских философов XX века, исследующих нравственную проблематику. Д. Андреев высоко ценил именно этическое учение Соловьева, выделяя в его философском наследии «Философские начала цельного знания», «Оправдание добра» и некоторые разделы «Чтений о Богочеловечестве».

Деонтологическая модель В. Соловьева, как впоследствии и Д. Андреева, обусловлена особенностями национального миросозерцания. Во-первых, во второй половине XIX века в русской религиозной философии оформляется представление о недопустимости отношения к миру как к данности, утверждается проективное отношение к действительности, ориентация на должное. Эти идеи особенно были развиты

---

[1] См.: Соина О.С. Феномен русского морализаторства. Этические очерки. Новосибирск: Наука, 1995. С. 9. В книге анализируются этические учения Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Соловьева, Н.К. и Е.И. Рерихов, Д. Андреева, И. Ильина.

в «Философии общего дела» Н. Федорова, с которой Соловьев знакомится в 1980–1990-е годы. Во-вторых, искание Абсолюта как последняя цель практической и нравственной деятельности продиктована у Соловьева стремлением к «освобождению всех существ от всякого страдания, то есть от страдания как такового»[2] (что будет чрезвычайно важно для Андреева), и достигнуть этого возможно только всеобщими усилиями.

Соловьев развивает метафизические основы нравственности, отталкиваясь от И. Канта. Немецким философом была выдвинута принципиальная идея «априорных суждений», безусловных ценностей, которыми человек должен руководствоваться в эмпирической действительности. Кант обосновал «надличностную» природу нравственных принципов[3].

В. Соловьев в 1970-е годы начинает статью «Формальный принцип нравственности (Канта) – изложение и оценка с критическими замечаниями об эмпирической этике», которая не была закончена. С точки зрения Соловьева, Кант осуществил переворот в научной этике, и его открытия необходимо «удержать». «Формальный принцип», открытый немецким философом, означает разрыв «сущего» и «должного», «преодолеть» который возможно, лишь соединив их, то есть в «синтезе»[4]. Соловьев выдвигает идею претворения наличного в должное – идеальное будущее. Обоснование путей становления должного становится центром этических концепций Соловьева и Андреева. Философия Соловьева и Андреева – это философия не «сущего», а «должного», это взгляд на «сущее» в свете «должного».

Следует сразу обозначить связь «Кант – В. Соловьев – Д. Андреев». Традиция Канта выражается у Соловьева в том, что он выстраивает теоретическую этику, определяющую практические задачи; философ считает, что «дать нравственному началу практическую силу и преобладание» может только этическое учение[5], «объяснение» Соловьев ставит во главу угла. Соловьев и (позже) Андреев рационалистически

[2] Соловьев В.С. Оправдание добра. М.: Республика, 1996. С. 412.

[3] См.: «Основы метафизики нравственности» (1785), «Критика практического разума» (1790), «Метафизика нравов» (1797).

[4] См.: Лазарев В.В. Категорический императив И. Канта и этика В. Соловьева // Кант и философия в России. М.: Наука, 1994. С. 48–50.

[5] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 413.

обосновывают должное, опираясь на логические законы и в границах проблематики Канта (сущее и должное, свобода и необходимость), используя введенные им категории (нравственный императив, априорное знание).

Обозначим ключевые аспекты метафизики должного у В. Соловьева. В «Оправдании добра» заявлен телеологизм бытия. В представлении Соловьева, в Божественный замысел входит идея нисхождения Мирового духа и его возвращения к Абсолюту. Таким образом, долженствование человечества (и человека) предустановлено самими законами бытия. Философ утверждает объективно-должный смысл мироздания, и свидетельством этого выступает процесс мирового развития, в котором Соловьев усматривает непреложность нравственного прогресса в земном выражении; он очевиден в эволюции от природного способа существования к человеческой истории. Книга «Оправдание добра» состоит из трех частей: в первой исследуются «первичные данные человеческой нравственности» («несовершенство» в человеке), во второй – «предельное совершенство» в Боге», в третьей – совершенствование как жизненная задача человечества. В структуре «Розы Мира» не выделены специальные части, но сохранена общая логика: Андреев начинает с совершенства Творца, затем обращается к «несовершенству» человека (и человечества) и выходит к осуществлению предустановленного.

Долженствование у Соловьева находит «твердые точки опоры» в человеческой природе. «Корень нравственности» он усматривает в трех свойствах человека: стыд, жалость, благоговение; они выделяют человека из животного царства, определяя именно «человеческие» достоинства. Эти «безусловные начала», или «первичные данные», необходимо развить и «оправдать» в процессе становления бытия. «Оправдание добра» – это «расширение», распространение добра на все сферы жизни, доказательство его безусловности, силы и действенности: «Добро само по себе ничем не обусловлено, оно все собою обуславливает»; «оно есть чистота», как утверждал Кант, но также «полнота и сила»[6], как убеждает Соловьев. Человек в понимании Соловьева – «безусловная внутренняя форма для добра как безусловного содержания», «сосуд для прохождения добра»[7], и история человечества – «всевозрастающее»

[6] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 55–57.
[7] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 56.

и «всесовершенствующееся» добро, доведенное до «всецелого нравственного совершенства»[8].

Всемирный смысл жизни не выдуман людьми, а дан свыше, он существует как внутренняя связь человека «с великим целым»; человеку необходимо «встроиться» в общий замысел мироздания, жить жизнью целого, раздвинув границы своего «я»; хотя смысл человеку «дан» и «задан», он должен быть понят и усвоен им самим: «неосознанное добро», по Соловьеву, и «не добро вовсе». Понимание долга обусловлено степенью осознанности человеком места творящего субъекта в Божественном творении. Человек живет жизнью Вселенной, и его собственная жизнь зависит от мирового процесса как целого.

Философ отрицает нравственный прогресс отдельной личности на протяжении мировой истории. Полнота добра и его непобедимая сила утверждается им в «собирательном» человеке как «потенциальном человечестве», и все «отпадения» от заданного должного не нарушают общей способности человека понять и принять метафизическое должное. Выстраивая «оправдание добра», Соловьев «отбраковывает» зло как несущественные проявления процесса непрерывной эволюции «собирательного Я». В таком понимании духовная структура «я» есть нечто «имманентное самому ходу движения мироздания, не знающему остановок и перерывов[9].

И все же книга «Оправдание добра» завершается вопросами о причинах зла и его силы: «Если нравственный смысл жизни сводится к торжеству добра над злом, то возникает вечный вопрос: откуда же само это зло? Если оно из добра, то не есть ли борьба с ним недоразумение? Если же оно имеет свое начало помимо добра, то каким образом добро может быть безусловным, имея вне себя условие для осуществления? Если же оно не безусловно, то в чем его коренное преимущество и окончательное ручательство его торжества над злом?»[10]. Соловьев подходит к проблеме зла, для Андреева она становится важнейшей при выстраивании философии этики.

В деонтологической модели Д. Андреева тоже заявлена телеологичная генеалогия добра: высокое долженствование человека

[8] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 74.

[9] Соина О.С. Феномен русского морализаторства. Этические очерки. Новосибирск: Наука, 1995. С. 82.

[10] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 406.

предустановлено самими законами бытия, его происхождением. Сотворенные Высшим началом монады изначально содержат три Божественные свойства – свободу, любовь и творчество (в «Розе Мира» глава «Исходная концепция»)[11]. Они соотносимы с «безусловными» качествами человека, названными Соловьевым, хотя фактически совпадает только одно: любовь – аналог жалости. Выделяя «свободу», Андреев делает шаг в сторону Канта.

Расхождение Соловьева и Андреева обнаруживается в решения *проблемы свободы и необходимости*. В. Соловьев обосновывает сверхприродность нравственного бытия человека: Бог – безусловное начало нравственности; все в мире держится на воле и долге, и они – идеальное предназначение человека. По Соловьеву, люди отличаются от животных наличием «нравственной необходимости», она есть освобождение от низшего. Чем выше самосознание человека, тем он более «отбраковывает» недолжное, низменное в себе; то есть по мере «роста» человечества усиливается чувство «безусловного долга», или категорического императива. Чем больше человек осознает Высшее начало в себе, тем он более приближается к нравственной максиме, живет законами должного как нормы поведения. Богочеловечество – абсолютное слияние воли и долженствования, а Богочеловек не «представляемый», а «осуществленный» идеал[12].

Свобода в этической теории Соловьева – осознанная необходимость, она подразумевает понимание человеком характера детерминации и определяет направление воли в сторону добра (воле человека изначально задана направленность к Божественному). Нет абсолютной свободы, утверждает философ, его нравственная философия основывается на «разумной свободе», или на «разумно свободной деятельности»[13]. Внутренняя свобода у Соловьева – добровольное и сознательное предпочтение добра злу во всем[14].

---

[11] В концепции Андреева бесчисленное множество богорожденных и богосотворенных «Я» (монад) – эманация Духа Божия; без него не может существовать ничто; если бы Дух покинул их, они перестали бы быть. См.: Андреев Д. Роза Мира. М.: Мир Урании, 1999. С. 91.

[12] См. подробнее: Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 188 – 197.

[13] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 70–72.

[14] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 183.

В учении Андреева свобода подразумевает возможность разного выбора, в том числе и выбора зла. Соловьев вводит понятия «положительная свобода» и «отрицательная». Для него самого выбор добра («положительная свобода») естественен и закономерен, а главное – сознателен, а выбор зла случаен и произволен; первый предопределен божественно (в нем выражена Провиденциальная воля), а второй – человек совершает сам под влиянием эмпирического (не должного) существования. Соловьев допускает «отрицательную» свободу как частность, усматривает ее причины в «самых темных глубинах метафизики»[15]. Мыслитель XX века исследует именно «метафизические глубины» человека.

Концепция Д. Андреева пересекается с некоторыми идеями философов XX века, более всего с Н. Бердяевым[16]. Близко Бердяеву понимание Андреевым творчества как Бого-сотворчества, значение свободного выбора в нем, трактовка мифа о грехопадении. В философской системе Бердяева наличие зла означает бессилие Творца («О назначении человека. Опыт парадоксальной этики», 1931), Андреев остается последователем Соловьева в утверждении безусловности добра: зло не имеет самостоятельной силы, оно – производное от добра; и в этом сила и преимущество добра, «ручательство» его конечной победы; власть зла велика.

Для «оправдания добра» Андрееву необходима аналитика[17] метафизических основ бытия, обусловливающих природу человека. Андреев выстраивает «метаисторическую телеологию» (по выражению О.В. Соиной), восстанавливающую высшее долженствование.

В. Соловьев обосновал необходимость религиозных ориентаций человека, в концепции Андреева усилена роль религии. Понятия «мораль» и «нравственность», используемые Соловьевым, он заменяет словом «духовность» (религиозность). С точки зрения Андреева, религия – наиболее состоятельная форма человеческого мировоззрения,

---

[15] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 73.

[16] См., например: Палей А. Идейное наследие Даниила Андреева (pro et contra): постановка проблемы. Статья первая. // Континент. 2001. № 109.

[17] Под «аналитикой» понимается система строгих доказательств рассуждений. Термин впервые введен Аристотелем как название раздела логической науки, затем они были развиты Кантом. См.: Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия», 1983. С. 23.

выработанная в мировой жизни (он имеет в виду не ее конкретные исторические формы и способы применения); она обладает богатым творческим потенциалом, так как обращена к «внутреннему человеку» и равнодушна к проблемам социального устроения[18]. Исходная установка Андреева – только религиозное мировоззрение может быть связано с истинной свободой, так решает Андреев ключевой вопрос о свободе (Глава «К вопросу о свободе воли»). Уделяя существенное внимание проблеме детерминации человека, Андреев доказывает, что понимание свободы доступно только тем, кто знает о существовании Творца; и тогда подчиняется высшей воле, руководствуется осознанной необходимостью.

Онтология бытия в концепции Андреева подразумевает наличие двух сфер: миры Высокого Долженствования (обратим внимание на само их название) и антимиры (инфракосмос), «царство Света» и «царство Тьмы». Вводя метафизические антиномии, писатель указывает, что каждая из них обладает своим «категорическим императивом». От хаоса вселенную спасает закон возмездия, который признается и силами зла. Земная жизнь («срединная нравственность») напрямую зависит от двух типов метафизического долженствования; в ней изначально присутствует предрасположенность к одному из двух вариантов выбора. Человеческие представления о должном (и долге) в процессе становления бытия все более искажаются вследствие отпадение богорожденной монады, реализующей дарованную свободу.

У Андреева, как и у Соловьева, «положительная свобода» – естественный, сознательный и закономерный выбор; а «отрицательный» выбор, направленный в сторону зла, – случайный, произвольный, «чужой», потому что совершается не самим носителем воли, а стоящими за ним силами – демоническими. Они бесплодны, сами не творят монады, а «похищают» их, «вербуют», наделяют «волей к злу» и подчиняют собственным целям. В учении Соловьева «отрицательная свобода» не осознана. Андреев выразит ту же систему представлений, что и Соловьев: этика долга, разумная свобода, свободное самопринуждение не доступны силам Зла. Отказ от знаний о Творце (богоотступничество) либо незнание о нем увеличивают возможность отрицательного выбора и тем самым «зону» зла.

[18] Андреев Д. Роза Мира. С. 98–100.

В картине мира Андреева состояние земной жизни и метафизическое бытие зависят от того, насколько человеком понимается смысл жизни в целом и собственное предназначение. Таким образом, долг человека – осуществление своего предназначения – истинно свободного (положительного) выбора. В земной жизни в любую историческую эпоху существуют три варианта представлений о должном, три степени осознания Высшего начала: следование «нравственному императиву», незнание о своем предназначении, наконец, «негативное» долженствование.

Как видим, Андреев, оставаясь в границах деонтологических проблем, поставленных Соловьевым и принимая его исходные положения, ставит вопросы, порожденные ситуацией середины XX века, эпохи мирового мировоззренческого кризиса и господства позитивистской философии: «Существует ли первопричина? Творец? Бог? Существует ли душа и бессмертна ли она? Что такое время, пространство, материя, энергия? Ради чего я должен делать добро, а не зло, если зло мне нравится, а от наказания я могу уберечься?»[19].

В. Соловьев выделяет три ступени «богоматериального» процесса: «природное царство» (животный мир) – «человеческое» – «Божественное», они представляют собой степени нравственного «повышения бытия». Чтобы миропорядок вошел в «должное бытие», необходимо, чтобы «низшие царства» обнаружили тяготение к «высшему» (Царству Божию): каждое «высшее царство» духовно вбирает в себя предыдущее[20]. Логика Андреева не противоречит этим положениям. Он создает ту же трехуровневую иерархию: «низший мир» (животный, трансформированный в «звериный – дьявольский»), «человеческий» («срединный уровень») и «высшее царство», «сверхчеловеческое» (Силы Света). Становление Вселенной заключается в постепенном повороте всех к Творцу, тогда происходит обращение «отрицательной свободы» в «положительную». Для высших миров возникнет дальнейшее Бого-сотворчество, для «срединного» слоя – необходимое возвращение к вере, низшие миры должны перестать существовать.

Для обоснования «действительного осуществления должного» Андреев выстраивает жесткую систему причинно-следственных

[19] Андреев Д. Роза Мира. С. 17.
[20] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 189–190.

зависимостей: он устанавливает более высокую степень детерминированности человека. Помимо того, что его выбор обусловлен двумя вариантами метафизического долженствования, каждый человек является исполнителем индивидуальной метафизической задачи. «Механизм» их связи определяет границы свободы человека. Что такое земное долженствование и как реализуется свобода выбора – центральное звено размышлений Андреева. Он развивает диалектику «права – обязанности – ответственности».

Земной долг человека определен свыше и находится в прямой зависимости от его задатков; реализация «дара» – это возможность и свободное право человека, но в то же время это и обязанность, за неисполнение которой человек несет ответственность. Чем больше возможностей у человека, тем больше и ответственность за исполнение жизненных задач; они определяются степенью затраченных на него метаисторических сил. Пропорционально «качеству» и характеру «возможностей» в иерархии метаисторических задач возрастает ответственность перед нижестоящими. Жизнь, в представлении Андреева, – обязательство, которое берется каждым добровольно, свободным выбором. Долг касается не поведения человека в «буднях повседневности» и не имеет отношения к психологическим свойствам и качествам личности, а подразумевает принципиальный выбор пути. Долг человека нормативен, однако его невыполнение отягощает не только личную судьбу (карму), но имеет последствия для других, все «повязаны» сетью взаимообусловленных обязательств, земное и метафизическое бытие связаны как сообщающиеся сосуды. Смысл жизни человеку открывается настолько, насколько им понимается свой метаисторический долг, то есть место в системе конечных задач эволюции Вселенной в свете религиозного идеала.

Деонтологическая модель дает ключ к персоносфере и сюжетике произведений Андреева. Три его основные книги 1950-х годов («Роза Мира», «Русские боги», «Железная мистерия») не имеют вымышленного сюжета, в их основе лежит мировая история, а персонажами выступают исторические личности, когда-либо населявшие землю, либо мифологические и художественные образы (производное духовной деятельности человека). В трех произведениях писателя выстраивается единая система персонажей. Восстановление объективно-должного смысла мироздания возможно через усиление роли тех, кто ближе

к нравственному императиву. Среди «героев» его текстов особое место принадлежит духовидцам, религиозным деятелям и творцам. Все они связаны с опытом мистического познания скрытых сущностей. У Андреева Богопознание не раз и навсегда данная возможность, не единичный акт, а процесс, в котором важно «разделение» добра и зла. В «Розе Мира» Андреев предлагает «синодик» мифологизированного человечества, где все распределены по той роли, которую исторические персонажи сыграли в метаисторическом целом. Представлены носители высокого долженствования (от Франциска Ассизского» до В. Соловьева и П. Флоренского, от Аввакума до Будды и И. Ганди), в книге «Роза Мира» – более пятисот персонажей.

Андреев выстраивает подвижную духовную (нравственную) иерархию человечества. В земном долженствовании есть «герои и чернь». «Герои» у Андреева – подвижники, праведники, святые, гении (творцы), родомыслы. Все они несут особые духовные миссии. Так, например, родомыслы, вожди народов, призваны к спасению нации на крутых поворотах истории. Их жизнь обращается в служение избранному долгу через отказ от «самости» («В сторону шаг – срыв и позор»), они не имеют права на то человеческое счастье, которое доступно обычным людям, обязаны подчинить жизнь духовному служению. Закономерность, выявляемая Андреевым, заключается в том, что эта миссия редко выполнима, в русской истории это удалось князю Владимиру, Минину, Пожарскому: «Много имен, Занесенных в свиток, // Мало – не вычеркнутых до конца» (цикл «Родомыслы»)[21]. Нарушенное равновесие во вселенной восстановимо, вину искупают другие, «духовный прорыв» на более высокий уровень осуществляют подвижники и праведники. Их миссии не всегда метаисторически определены, поэтому каждый духовный выбор значим, так как восстанавливает нарушенное равновесие в метаистории России.

Главным «лицом» в русской метаистории Андреевым делается император-искупитель Александр I. Андреев разделяет миф о его тайном уходе от «царственного венца» в безвестность. Его предшественники на престоле виновны в том, что не смогли исполнить свое предназначение, их вина в государственном монаршем долге ложится все большим

[21] Андреев Д. Русские боги // Андреев Д. Собр. соч. в 3-х томах. М.: Москов. рабочий, Фирма Алеся, 1993. Т. 1. С. 252.

грузом на каждого последующего правителя от Ивана IV до Павла I. Именно поэтому, с точки зрения Андреева, начинания всех русских царей, «положительные» реформы терпят крах. После войны с Наполеоном Александр Благословенный осознает, что его прогрессивные идеи об образовании Священного Союза между государствами неосуществимы. Андреев указывает, что «отблеск высокого *этического долженствования* всегда мерцал на представлениях Александра о верховной власти, ее смысле и назначении». Он несет ответственность за аморальность государственности, а именно разрывает этот круг «духовным подвигом» – пострижением (Выделено нами – О.Д.)[22]. Неисполнение предустановленной задачи императора заменяется более высокой – путем праведничества.

Андреев утверждает значение долженствования для художников: творчество не прихоть и не случайность, а обязанность, своеобразный «категорический императив» для них, исполнение метаисторического задания (глава «Миссии и судьбы»). Андреев ставит в зависимость от исполнения индивидуальных задач общую судьбу вселенной, допуская, что их невыполнение может привести к тому, что зло поглотит планету.

Соловьев отрицал совершенствование человека в процессе исторического развития, Андреев – тоже, только на других основаниях. Соловьев пренебрегал конкретным человеком, не учитывал его в процессе общего совершенствования «собирательного «я»; для Андреева, напротив, значим каждый индивидуальный выбор. Однако они одинаковы в том, что исходят не из жизни, а из долга как перспективы бытия. У Соловьева добродетельный человек не тот, какой он есть, а каким он должен быть. У Андреева движение Роза Мира предохранит себя от искажения идеала «броней нерушимой высокой нравственности». Добро у них – идеальная норма воли, «мысленное» благо, от Соловьева философия долженствования Андреева предстает как теория и аналитика метаисторических закономерностей.

В «Железной мистерии» Андреев изображает национальный мир. Его нравственная амплитуда велика; все, растрачивающие себя на эмпирические цели (сознательно или бессознательно), отказываются от понимания своего смысла жизни, то есть от самоопределения в свете

[22] Андреев Д. Роза Мира. С. 360–368.

высшего идеала, тем самым они неизбежно становятся исполнителями отрицательного выбора – свободы к злу. Под «эмпиризмом» следует понимать атеизм, неверие, квиетизм, фатализм и множество других умонастроений, бытующих в любую историческую эпоху, так как все это «уловки», разновидности отказа от принципиальной постановки вопроса. «Категорический императив» Канта был важен Соловьеву, который утверждал, что нельзя быть «сравнительно моральным». Он тем более важен в концепции Андреева, в которой поляризуются добро и зло, развивается идея метафизических моральных антиномий. Любая моральная аморфность, отсутствие императива неизбежно влекут подчинение «отрицательному» должному. В мире «идей» идет непримиримая борьба, уклониться от которой невозможно, своими поступками человек неизбежно помогает какой-либо из сторон. К этим мыслям выходил и Соловьев в «Трех разговорах...», написанной после «Оправдания добра», куда включена его «Краткая повесть об Антихристе» (1900).

Закономерно, что проблема выбора находится в центре сюжетостроения Андреева. Выбор осуществляется в экстремальной, крайней ситуации, а не в размеренной повседневности. Андреев углубляет анализ «категорического императива» Канта, развитого Соловьевым.

Какую бы логику «изживания зла» ни выстраивал Андреев, его этико-социальная теория в конечных установках возвращает его к Соловьеву. В этическом учении Соловьева нравственная организация человечества (история) «готовит» условия для наступления Откровения Царства Божия (Второе Пришествие). В этом же видит смысл метаисторических процессов Андреев: совершенный нравственный порядок в истории наступит как всечеловеческое братство (эпоха Розы Мира), это и будут те же «условия» для возможного воплощения Христа.

Соловьев и Андреев ставят проблему «духовной» помощи на путях становления (достижения) должного, то есть «действительности нравственного порядка». В представлении Соловьева, для осуществления «безусловных начал нравственности» необходимо укрепление связи с высшим началом, только в нем кроются «прямые образующие силы нравственной действительности»[23]. Один из важнейших тезисов Соловьева: человек ценен только своей связью с Богом, хотя и

[23] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 172.

«растет снизу». Человек, по Соловьеву, относится к Божеству как «форма к содержанию», и помощь в укреплении своего «сверхчеловеческого» начала может исходить только свыше. Но связь в «богочеловеческом процессе» двусторонняя: помощь высших сил подразумевает ответную реакцию. Андреев жизнь человека представляет переходом по мосту через реку; провиденциальные силы ему протягивают руку помощи, но, чтобы принять ее, человек сам должен протянуть руку [24].

Соловьев «продумывает» и обосновывает пути расширения связи с Абсолютом; если есть духовный рост «общественной среды», то логически «требуется принять действительность сверхчеловеческой среды, духовно питающей собирательную жизнь человечества»[25]. Философ в понятие *«духовное человечество»* вкладывает два смысла. В первом значении Соловьев трактует «духовное человечество» близко к категории Гегеля Volkgeist (дух народа) – дух предков в лице лучших представителей. В философской системе Соловьева «предание» имеет особое значение: «предки» – связующее начало земной жизни с Абсолютом; философ считал, что обязательства преемственности необходимы для сохранения действительного единства человечества[26]. В философии Канта исследователи обнаруживают разрыв с корнями и истоками бытия, что соответствовало ходу европейской культуры к индивидуализму[27]. Андреев углубил роль «предания», построив концепцию на идее преемственности.

Соловьев обосновывает реальную связь с предками, анализируя выражение «вечная память». Формула «вечная память» означает не память о человеке на земле, такова невозможна; «вечная память» означает «пребывание в вечном уме Божием», последняя же представляет собой область «безусловного и неизменного бытия», то есть «действительного нравственного порядка». «Вечное успокоение», как отмечает Соловьев, «не бездействие», а «деятельность», которая совершается на «основании достигнутой и неизменно пребывающей связи с безусловным Добром»[28]. Не только память о лучших представителях человеческого рода,

[24] Андреев Д. Роза Мира. С. 547.
[25] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 173.
[26] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 365.
[27] См.: Лазарев В.В. Категорический императив И. Канта и этика В. Соловьева // Кант и философия в России. М.: Наука, 1994. С. 70.
[28] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 358–359.

но и о любых предках является восполнением нравственной силы личности (ведь их судьба гадательна и некоторые могут быть удостоены «покоиться» со святыми). Между земным и потусторонним миром существует двустороннее взаимодействие: как память о предках восполняет духовную силу человека в земном бытии, так в свою очередь и «полнота жизни предков» обусловлена деятельностью потомков. Каналы связи с «высшим человечеством» – молитва, таинство, обряд, одним словом, сфера религиозного опыта.

В рассуждениях Соловьева мы усматриваем истоки антропоморфизации сил Света Андреевым в изображении загробной судьбы выдающихся личностей, «святорусских духов», в широком смысле, – творчества «духовного человечества» «в посмертии»: восхождение в Синклиты, влияние на земную жизнь. Так в «Русских богах»: «Но умолкнут кругом битвы, // И ясней засквозит нам // Храм, что строит теперь Витберг – // В запредельном Кремле храм». Там «поет океан звуков – // Труд нездешний Бородина»; «Но теперь мы еще глухи, // Не вмещая умом простым // Тех высот, что сейчас в духе // Воздвигаются Львом Толстым». «Посмертное» творчество у Андреева значительно превышает по возможностям земное: «Все картины – лишь холст рубищ, / Если ты чуть проник в строй / Тех миров, где творит Врубель, / Водит кистью луча Крамской»[29] (цикл «Святорусские духи», стихотворение «Гении»). В учении Соловьева «сверхчеловеческая среда» духовно питает жизнь собирательного «я»; в концепции Андреева «духовное человечество» оказывает преображающее воздействие на отдельных людей, тех, которые имеют большую склонность к восприятию этой сферы. Это условие – восприимчивости и ответного действия – оговаривает и Соловьев.

Другой смысл понятия «духовное человечество» связан с тем, что Соловьев представляет человеческую личность как «особую форму бесконечного содержания»; он исходит из того, что в человеке коренится «духовное сверхматериальное существо»[30]. Человек может «впасть в скотство», когда возобладает его «животность», но может перестать быть только животным и перейти в «сверхчеловеческое царство», что означает «повышение бытия», с точки зрения его нравственного (должного) смысла. Есть люди, которые перестают быть при жизни только

[29] Андреев Д. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1. С. 253.
[30] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 175.

людьми, входят в «новый высший план существования», в котором их человеческие задачи становятся средствами и орудиями другой окончательной цели[31]. Соловьев трактует аскетизм в жизни человека как стремление к возобладанию духа над плотью, потребность в усилении нравственного достоинства. В деонтологической модели Андреева не случайно обращение к восточному опыту совершенствования человека – индийской йоге; основанная на мистической интуиции, она представляет современную практику аскетической традиции, обретает статус канала связи с «высшим началом», способствует духовному продвижению личности и является религиозным творчеством. У Андреева этот «план» сюжетно разработан в «Железной мистерии» (судьба Неизвестного мальчика, превращающегося в Экклезиаста).

Андреев значительно расширяет понятие «духовное человечество». Область Volkgeist у него дополняется сферой культуры. Он «заселяет» Вселенную историческими личностями, которые продолжают творить в посмертии, художниками и их персонажами («духовными детьми»). Отметим, что именно Соловьеву принадлежит чрезвычайно актуальная для Андреева мысль о «физических» и «духовных» детях творцов, созданных ими художественных образах. Так, герой «Железной мистерии», прозревающий метафизические глубины, «встречается» с Александром I, В. Соловьевым, Лермонтовым, Достоевским и Гоголем. С другой стороны, Соловьев указывает на необходимость четкого разделения добра и зла, «сбрасывания масок» («Три разговора»). Предварительным условием интеграции должно быть их четкое различение («не мир, но меч»): для изживания зла необходима его «персонификация», которая возможна лишь при обращении к известным эстетическим формам. Узнать зло (и добро) можно, если только оно будет «чистым», предстанет в своем истинном виде (хоть и под маской); поэтому у Андреева религиозные модели (Бог – дьявол) дополняются их культурными инвариантами. «Духовное человечество» превращается в большей мере в мир культуры; там накапливаются «высшие духовные достижения предков», усилия духовидцев, «героев», дух творцов и их «творения» (Толстой может встретиться с Болконским). Только религия дает высокое этическое сознание, но выше ее – религиозное искусство, потому что духовные идеи доступны немногим, а искусство – всем.

[31] Соловьев В.С. Оправдание добра. С. 190.

Рефлексия Соловьева над основаниями бытия оборачивается у Андреева размышлениями над основаниями культуры, философский дискурс превращается в эстетический (культурфилософский). «Оправдание добра» Соловьева выступает у Андреева «оправданием» культуры, которая полагает высшие смыслы и ценности.

Классическая немецкая философия уже содержала эстетический компонент[32]. Он расширяется в философии Соловьева, которая имеет в качестве своей основы мифопоэтическое творчество (миф о Вечной Женственности у Соловьева – философская идея и образ). Углублением в метафизику, от специального исследования которой отказывается философ XIX века, Андреев еще в большей мере переводит содержание в эстетический план (переходит в область культурологии). Метафизика, как мысленное, «интеллигибельное» бытие, всегда по своей сути антропология и эстетика. Метафизика – такое учение о сущем, которое для объяснения и понимания реальности обращается к предельным человеческим смыслам бытия, к человеконаполненному, пропущенному сквозь призму человеческих смыслов и ценностей сверхсущему[33]. Расширение зоны метафизики неизбежно требует знакомых «опознавательных» форм, то есть мифологических (эстетических) моделей.

Таким образом, культура у Андреева и есть деонтология, выступает важнейшим способом утверждения должного. Культура как деонтология – вот поворот проблемы Андреевым. Искусство может формировать и отрицательную свободу, поэтому Андреев выдвигает идею метафизического искусства, опирающегося на мистические интуиции как главный способ Богопознания. В логике Андреева культура становится главным способом усиления «сврхчеловеческого царства».

Положение о культурологической основе концепции Роза Мира помогает объяснить неоправданность претензий, предъявляемых Андрееву исследователями его творчества. Так, в статье О.В. Соиной «Моралистическая мистика Д. Андреева: духовный эзотеризм и нравственный экзотеризм» Андреев, как и некоторые другие русские мыслители, обвиняется в том, что размышляет о морали не только по отношению

---

[32] Найман Е.А. Эстетические основания спекулятивного мышления. Томск: Изд-во ТГУ, 2003.

[33] Андреев А.П., Селиванов А.И. Антропологическая сущность русской метафизики // Андреев А.П., Селиванов А.И. Русская традиция. М.: Алгоритм, 2004. С. 16.

к земному бытию (сущему), но и метафизическому (сверхсущему, или должному), навязывая ему долженствование, претендуя на абсолютную ценность своего опыта. Автор книги отмечает, что «мораль узурпирует прерогативы», ей не принадлежащие, так как по форме она «рассчитана на адекватную регуляцию «серединного бытия» (сферы эмпирических отношений)[34]. Автор статьи констатирует несходство концепции Андреева с христианской православной мистикой (за аксиому берется позиция апостола Павла) с одной стороны, а с другой – с теософскими идеями. В то же время сама исследовательница справедливо подчеркивает «исключительное предметное своеобразие» книги Андреева, которое заключается в ее «предельной фантастичности»[35], то есть обозначает его уход от чисто умозрительного дискурса теософов и историчности Священного Писания в сторону эстетики (культуры).

«Оправдание добра» Соловьева появляется в конце XIX века в русле теоретического самоопределения национальной философии, стимулированной развитием исканий славянофилов о соборном спасении, с одной стороны, и развитием академической науки, с другой. Андреев в середине 1950-х годов обращается к национальной духовно-религиозной традиции, наиболее близким этическим вариантом в ней выступает «нравственная философия» Соловьева. Смещение акцентов от «оправдания добра» у Соловьева к «тискам долга» у Андреева свидетельствует о том, что концепция Роза Мира не столько оптимистическая утопия, сколько выражение трагического мироощущения, ищущего и провозглашающего безусловный этический императив, способный спасти само бытие.

[34] Соина О.В. Феномен русского морализаторства. Этические очерки. Новосибирск: Наука, 1995. С. 11–12.

[35] Феномен русского морализаторства. Этические очерки. Новосибирск: Наука, 1995. С. 108.

О.В. Соколова

ДЕОНТОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА КАК СМЕРТИ: «ДЕВЯТЬ КНИГ» В. СОСНОРЫ

Обращаясь к деонтологической проблематике, можно дифференцировать её развитие в контексте двух философских дискурсов – классической и неклассической философии. Основоположник классической деонтологии, И. Кант, постулирует следование «нравственному закону», осознание необходимости долга, возвышающего человека над эмпирическим миром и превращающим его в свободную от условий этого мира личность. Обретение внутренней свободы как этической позиции связанно с всеобщим «категорическим императивом»: «...безусловно, добрая воля, принципом которой должен быть категорический императив, неопределенная в отношении всех объектов, будет содержать в себе только форму воления вообще, и притом как автономию»[1]. Развивая кантовское учение, Г.В.Ф. Гегель формирует учение об абсолюте как истине: «Истинное есть целое... но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие»[2]. В XX веке Т. Адорно, теоретик модернизма, берёт эпиграфом к книге «Аспекты гегелевской философии» (1924) собственный афоризм: «Целое есть неистинное», «бытие есть процесс... если представлять себе мир диалектически развивающимся и движущимся, то истина, конечно, будет не в целом вообще, которого нет как устойчивого, затвердевшего данного. Истиной будет само движение, если только, в свою очередь, движение будет самотождественным» [3]. Для философов Франкфуртской школы (М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Э. Фромм, Г. Маркузе, Ю. Хабермас и др.) были актуальны этические проблемы современности. Отказавшись от кантовского постулирования метафизических этических критериев, Фромм считал, что должное

---

[1] Кант И. Сочинения в 6 тт. М.: Мысль, 1963–1966. Т. 4. С. 288.

[2] Гегель Г.В. Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа. С.Пб.: Наука, 1992. С. 10.

[3] Адорно Т.В.Избранное: Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1999. С. 295–296.

присутствует в сознании человека, а критерием для выбора становится способность «быть собой», услышать «собственный голос» совести.

В искусстве авангарда, с одной стороны, несомненно отрицание нравственных ценностей. С другой стороны, в радикальном отрицании кроется «категорический императив» авангарда – направленность на тотальную свободу, «перманентную революцию», выраженную в «динамике форм», деформации, самоуничтожении искусства как единственного способа его существования.

Интерпретация неоавангардной деонтологической концепции предполагает экзистенциальный аспект. Человеческое существование – это присутствие, «совместное бытие-в-мире»[4], которое противостоит миру повседневности, «миру разомкнутости»[5] и не-самости, миру полной анонимности и, соответственно, полного отсутствия свободы и ответственности. В «подлинном» существовании на первый план выступает осознанное «бытие к концу» или бытие к смерти. Смерть, по Хайдеггеру, это «способ быть, который присутствие берёт на себя»[6], это возможность бытия, «достижения целости присутствия»[7], как часть «подлинного» бытия-в-мире. Неоавангард утверждает близкую к экзистенциализму концепцию времени: реально проживаемое время – «присутствие», в котором «компонентами данного мгновения выступают уже и составные части будущего...»[8], «смерть должна включаться в текущую жизнь в качестве предельного момента подобного соответствия»[9]. Авангард оказывается «всегда впереди того, что он изображает или выражает, включая в структуру произведения моменты его последующей мыслительной деструкции»[10]. В неоавангарде интенция в будущее оказывается неразрывно связана с движением к саморазрушению, подобна хайдеггеровскому восприятию смерти не как «инцидента, но требующего экзистенциального понимания феномена»[11], становится бытием к смерти.

---

[4] Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2002. С. 72.
[5] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 154.
[6] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 245.
[7] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 237.
[8] Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: Лань, 1999. С. 128.
[9] Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 129.
[10] Эпштейн М. Парадоксы новизны О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Сов. пис., 1988. С. 399.
[11] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 240.

Разная семантика смерти закрепилась в русском языке. Смерть (общеслав. «съмрьть») образовано с помощью приставки съ- в значении «свой, хороший» (сравн. «сдоба», «счастье») от мьрть (сравн. санскр. mrti – «смерть») – букв. «хорошая, естественная, своя смерть», в отличие от гибель, прекращение жизнедеятельности физического тела. Однокоренные слова, восходящие к лексическому субстрату «mr»: «мир» – «мироздание»: 1) «договор», «согласие», 2) «народ» («всем миром», «на миру и смерть красна»); 3) «мера» («справедливость» и «измерение»); 4) «умереть» – «мертвый» – «мор»[12]. В семантическое поле «смерти» входят также слова: гибель[13], уничтожение[14], разрушение[15], окончание[16], кончина, исчезновение[17], превращение[18], утрата[19]. М. Хайдеггер, отграничивая «экзистенциальный анализ смерти от возможных других интерпретаций феномена», разграничивает следующие аспекты: «конец живого... околевание», «промежуточный феномен – уход из жизни», «умирание будет титулом для способа быть, каким присутствие есть к своей смерти»[20]. По С. Кьеркегору, семантика смерти неразрывно связана со «смертельной болезнью»: «Смерть обозначает крайнее духовное страдание, тогда как само выздоровление означает вместе с тем смерть

---

[12] Этимологический словарь. М.: Наука, 1996. С. 328.

[13] «Гибель – уничтожение, разрушение, смерть» (Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995. С. 125).

[14] «Уничтожить – прекратить существование кого-чего-н., истребить» (Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 823).

[15] «Разрушить, 1. Ломая, уничтожить, превратить в развалины; 2. Нарушить, расстроить, уничтожить» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 643).

[16] «Конец, 1. Предел, последняя часть чего-н. в пространстве или во времени, а также примыкающая к этому пределу часть, период; 2. Путь, расстояние между двумя пунктами (разг.)... 4. перен. Смерть, кончина» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 284).

[17] «Исчезнуть – перестать существовать, пропасть, скрыться» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 251).

[18] «Превратиться – принять иной вид, перейти в другое состояние, стать чем-н. иным» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 568).

[19] «Утрата – потеря, урон (преимущ. о чьей-н. смерти)» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 832).

[20] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 247.

для мира»[21]. Как для экзистенциальной, так и для неоавангардной интерпретации смерти оказываются значимыми процессуальность, пограничность, кульминация акта умирания.

Для З. Фрейда смерть, как и жизнь, выступает бессознательным импульсом человеческих инстинктов, он вводит понятие «инстинкта смерти», с двумя проявлениями – активным и пассивным. Взаимодействие двух инстинктов, жизни (эроса) и смерти (танатоса), – это подавление одного инстинкта другим[22]. Ж.-П. Сартр считал, что подлинное, свободное бытие – это бытие «перед лицом» смерти, Ничто. Ж. Бодрийар представляет историю общества как этапы «симуляции», т.е. вытеснения, маскировки смерти; система, стремящаяся к совершенству, изначально боится смерти и пытается заслонить принцип «аннулирования». [23]

Выражение морбидо (инстинкта смерти) стало заметной чертой литературы XX века. Стремление к радикальной трансформации на социально-идеологическом, ментальном уровнях породило жажду тотального разрушения, воплотившего характерную черту духовной атмосферы начала XX века.

В авангардной художественно-эстетической традиции мортальный дискурс проявляется неоднозначно: это и выражение эпатажных эстетических установок «классического авангарда» 1910-х – 20-х годов (В. Маяковский: «Я люблю смотреть, как умирают дети»[24]; Д. Бурлюк: «Небо – труп»!!»[25]), и воплощение акта творчества как разрушения (В. Маяковский: «Умри, мой стих, умри, как рядовой...»[26]; стихотворение В. Хлебникова, посвящённое на самоубийство футуриста И. Игнатьева: «И на путь меж звёзд морозных / полечу я не с молитвой / полечу я

---

[21] Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 252.

[22] «Скорбь и меланхолия» (1915) – о суициде, «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) – об инстинкте смерти

[23] Бодияр Ж. Симуляры и симуляция // Философия эпохи постмодернизма. Минск, 1996.

[24] Маяковский В. Несколько слов обо мне самом // Маяковский В. Собр. соч. в 12 тт. М.: Правда, 1978. Т. 1. С. 78.

[25] Бурлюк Д. Мёртвое небо // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. С. 114.

[26] Маяковский В. Во весь голос // Маяковский В. Собр. соч. Т.6. С. 179.

мёртвый, грозный / с окровавленною бритвой»[27], и пафос самоуничтожения, характерный для авангарда 1920-1930-х, и эстетика анархии как необходимого процесса обновления, выразившаяся в теме «свободного творчества», в принципе «нового творчества» (А. Кручёных, В. Марков).

В неоавангарде второй половины XX века актуален мортальный дискурс, он получил развитие в творчестве В. Сосноры, В. Казакова, Г. Айги. У В. Казакова смерть – побег от логичной, упорядоченной реальности через её деформацию, сопровождающуюся физической болью: «летит пожарная команда / дождь потушить, блестя водой / под кровлей рухнувшей тумана / лежит раздавленно-младой...» («Провинциальный дождь», 1967), «глядь, пальцы камня оживают, / за горло сумерки хватают, / те, хрипло выпучив глаза, / о снежный корчатся базар...» («Вечерние сумерки», 1967), «мерцает лампа, спинка стула / затылок трогает, стуча, / как пальцы мёртвого врача» («Тюрьма»), «Этапы звёзд пути заносит / отставших пуля косит – / ненужное мясо / сытым псам...»; поэт использует применение алогизмов: «живые падают, мёртвые ещё идут» («Этап»), «дочь фонаря / упавшего насильным ливнем/ сжигая с крыш просторы / она и с костылем стройнее всех могил...» («Дочь фонаря...», 1974), «он как обласканный покойник:/ вот-вот заговорит» («Что может быть прозрачнее», 1973); возникают мотив деконструкции как акт разрушения письма («Прекрасное зачёркнутое стихотворение»), мортальный жанр («Смерть князя Потёмкина», 1969)[28]. Для Г. Айги смерть выражается на нескольких уровнях: в деконструкции, «освобождающей от вторичности, от чужого слова», когда «поэт в первую очередь атакует знак, а то, что «свершается» в изображаемом мире является как бы чем-то вторичным, эффектом языковой игры»[29]: «О чтении вслух стихотворения «Без названия», состоящего из пауз» (1964). Дж. Янечек называет поэзию Айги «искусством молчания», «парадоксально молчащей поэзией»[30], чему способствует и тематика: состояние между сном и явью, зима, ночь, тишина, умирание (умирание животного в стихотворении «Розы с конца»: «и уступите вы место / дальнейшему, / уже

---

[27] Хлебников В. Памяти И.в. Н-а / Творения. М. 1989. С. 168.

[28] Цит по: Новая литературная газета. № 6, 1994. С. 4–6.

[29] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950–1990-е гг. М.: Академия, 2003. Т. 1. С. 388, 389.

[30] Янечек Дж. Геннадий Айги // Лит. обозрение, 1998. № 5, 6. С. 41.

незримому... и ради торжества которого / заранее / распад задуман / и вашей белизны самой»), пограничный хронотоп: кладбище («...работа моя и трудна и сама для себя / как на кладбище города/ бессонница сторожа», стихотворение «Тишина», 1954–56), автор находится в постоянном поиске своего лирического «я»: «я бился тогда чтоб себя отыскать/ в бесформенной тьме безъязыко-мертвящей/ называемой временем» («К предчувствию реквиема», 1958)[31].

Стремление к максимальной свободе от любых дискурсов выражается в существовании эстетического субъекта на грани жизни и смерти, в пространстве внутренней маргинальности, в поиске вектора свободы. Интерпретация мортального дискурса в творчестве Сосноры неразрывно связана с авторской саморефлексией о творчестве, о миссии поэта, о письме как разрушении.

Саморефлексия о природе искусства в процессе творчества, породившая критические и теоретические работы представителей поэтического и художественного авангарда, выявляет тенденцию к разрушению пределов теории и практики, к осознанному поиску новых форм. Тенденция к анализу собственного творчества проявилась в создании поэтических книг, в которых осуществился синтез поэтических фрагментов, открытие собственного «я» в теоретических эссе. В манифестах «раннего авангарда» (В. Марков, А. Кручёных) воплотилась эстетика анархии, саморазрушения. В рефлексии современных неоавангардистов эстетика анархизма утрачивает брутальную жизненную силу и выражается в концепции мортальности творчества.

Цикл эссе «Камни NEGEREP», заключительный в сборнике «Девять книг», – это саморефлексия творческого акта, в том числе и в мортальном дискурсе. Как и эссе «Апология самоубийства (Конспект книги)», где жанр апологии может быть интерпретирован в ироническом контексте как противопоставление теологии и телеологии, как смещение центра биографического жанра с «жизни замечательных людей» на «самоубийство замечательных людей». Апология как жанр защиты снижается жанровым определением эссе – «Конспект книги».

В первой главе «Выбор темы» культурно-исторический процесс трактуется в контексте истории слова, истории творчества поэтов. Можно выделить два основных аспекта интерпретации исторического

[31] Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб.: Лимбус-ПРЕСС, 2001. С. 85.

процесса: поэт и рок (история, вершащаяся независимо от авторов – античных и средневековых поэтов), поэт и история (в новое время, когда автор властен над своей судьбой). Соснора особо выделяет XX век как век «поэтических» самоубийств, век актуализации экзистенциального выбора, борьбы за свободу и противостояния любым дискурсам как тоталитарным. Следуя жанру конспекта, Соснора «останавливает внимание на шести поэтах», но в «Апологии» названы только пять: А. Блок (1880-1921 гг.), В. Маяковский (1893–1930 гг.), С. Есенин (1895-1925), Б. Пастернак (1890-1960), М. Цветаева (1892–1941). Образ шестого поэта может быть интерпретирован и как принципиальная незавершимость «книги», готовность к диалогу с новым конгениальным поэтом, и как авторефлексия поэта о собственной жизни и смерти.

Самоубийство трактуется как максимально обострённое бытие-в-мире, оказывается не бегством от жизни, но самой жизнью, направленной к финалу. «Русская жизнь безвариантна, впереди у нас один рай, т.е. смерть»[32]. Кульминационным является со-бытие выбора, самоопределения в «посредственном» бытии, обретение смерти через растворение поэта в творческом акте, принятие обязательства смерти. Соснора разграничивает самоубийство поэтическое (Есенин, Цветаева) и физиологическое (Фадеев). Самоубийство как «нравственное падение» (Блок), неизбежно как возмездие – «телесная казнь за художественную измену». Но «ещё хуже» «пример Пастернака», который, «покончив с собою нравственно» (в 1922 г.), гибнет как «Пастернак-гений» и «остаётся жить-поживать просто Пастернак».

Соснора вступает в диалог с «конгениальными» поэтами не только в эссе «Апология», но и в сборнике стихов «Тридцать семь». Блоковский текст можно прочесть в стихотворениях «Мой милый»; «Аполлону – коровы, мяса...»; «Лишь знает птица Гамаюн / мои печали...»; «Музу мою спаси, Дионис...»). Аллюзии к стихотворению Цветаевой «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» введены в текст «Я тебя отворую у всех семей, у всех невест».

Можно проследить трансформацию мортального дискурса. Коллизия смерти в стихах Сосноры, становится событием духовной реальности («Я оставил последнюю пулю себе...», «Бессонница», «Я тебя

---

[32] Соснора В. Девять книг. М.: НЛО, 2001. С. 340. Далее цитируется это издание с указанием страниц.

отворую у всех семей, у всех невест...») или убийство («Мой милый», «Выхожу один я. Нет дороги...»), и как событие письма – разрушение живого при переводе его в текст.

Самоубийство, как кульминация творческого акта, противопоставляется жизни, которая в тексте выражена апофатически – «ни жизнь». Жизнь понимается Соснорой вне этических категорий, приравнивается к пограничным категориям «страха», «бреда». Творчество возникает на границе этих экзистенциальных переживаний, в процессе их преодоления через растворение поэта в собственном тексте.

В контексте мортального дискурса поэт должен перейти из телесности в текст, раствориться в нём. У Сосноры отсутствует дихотомия внутреннего-внешнего, духовного-телесного, для поэта актуальным оказывается поиск собственного «я» на грани текста и реальности, жизни и смерти. В стихотворении «Бессонница» (цикл «Тридцать семь») [С. 171], где телесность может быть интерпретирован в нескольких аспектах, прежде всего, актуализирована дисгармония телесного и духовного: бессонница – это состояние утраты сна, спокойствия, уверенности в закономерности бытия. Потеря сна соответствует деонтологизации существования и «заботе» (по М. Хайдеггеру), выходу из казуальных связей, в том числе в утрате тела в ночи, темноте, одиночестве[33]. Исследователь традиции «литературицида» (термин А. Рембо)[34] делает вывод о взаимосвязи творческого кризиса, биологического ритма (сон-бодрствование) и суицидального настроения, завещающегося самоубийством.

В этой ситуации акцентирование лирическим субъектом собственного специфического тела носит характер обретения его как гаранта жизнеспособности, существования его носителя: «Тело у меня ещё тёплое, / всё в слезах пота и живот чуть живой». Соснора детализирует элементы собственной жизнедеятельности («пот»), обращается к этимологии слова «живот» – от прилагательного «живой». Попытка обретения собственного тела, погружения в телесность через описание тела в кинестетических категориях выражает неспособность лирического

[33] Бессонница – это прежде всего недоверие. Раздробленность моментов бытия и постоянная угроза уничтожения, которая с ней связана, притягивают всё наше внимание» (Янкелевич В. Смерть. М.: Литературный ин-т им. А.М. Горького, 1999. С. 138).

[34] Чхартишвилли Г. Писатель и самоубийство. М.: НЛО, 2000. С. 176.

субъекам увидеть себя, удостовериться в собственном существовании. Такое восприятие себя подобно состоянию зародыша, выводит к акту космогонического первотворения или погребения (единство этих состояний в определении «чуть живого»).

Поиск тела оборачивается его утратой: «Где выключатель? Вот! Включается! / Ищу под одеялами – и нет меня!» Происходит растворение тела в тексте, они оказываются изоморфны. Утрата тела воспринимается автором как закономерность, единственная возможность обретения себя в тексте: «О, если б кто-то – вы, что ли, – выстрелил, / но сзади в затылок, чтоб не ждать, не знать!» Смерть выводит из пространства реальности (бессонницы,) поэтому отказ от эмпирического знания и витальности – выбор поэта и осуществление его свободы, творческого понимания жизни.

В первом сборнике «Тиетта» (1963) тема смерти возникает как стратегия антитекста, разрушения симулякров культуры.

В стихотворении «Две осенние сказки» смерть пародируется как языческая античная мистерия, создаётся игровая форма псевдо-космогенеза: «14 гномов с голубыми волосами / сидели на бревне, / как на вокзале, / и думали, думали, думали. / Думали о том, / как превратить бревно в дерево... Тогда третий гном (председатель гномов)... поставил бревно на попа / и приказал/ – Это дерево» [22-23]. Смерть становится предметом авторской иронии, пародируется библейский сюжет воскрешения Лазаря, русская космологическая философия Фёдорова, пропагандировавшего физическое оживление и технократические мифы о преодолении законов природы. Парадокс в тексте Сосноры основан на профанации и объекта воскрешения («бревно»), его субъектов («14 гномов с голубыми волосами»), и на абсурдности самого акта воскрешения («...думали, думали, думали. / Думали о том, / как превратить бревно в дерево...»). Манипуляции, совершаемые гномами, чтобы обратить неживое в живое, оказываются не творчеством, а шарлатанством («но бревно не стало деревом, / а ещё больше одеревенело»). Сюжет метаморфозы, оживления неживого – пародия на актуальный для творчества Сосноры сюжет Пигмалиона и Галатеи. Профанируется миф о творце, творческая деятельность гнома оборачивается умножением текстов-трупов, симулякров для толпы («Тогда остальные 13 гномов/ облегчённо завосклицали: / – Какое замечательное дерево! Настоящее зелёное насаждение! / Уж не фруктовое ли оно?»).

В эссе «Изгнание и литература» поэт констатирует, что литература «потерялась, растворилась в чтиве, в партийных амбициях графоманов» [294]. Утрачен творец, имеющий право писать: «я не знаю ни одного, кто б не писал, от маршала мирных лет и до доярок по мёрзлой воде – пишут все и не по своей специальности, а художественно». Критерии, дарующие право на творчество, на «литературу», по-авангардистски противоречивы: «скромность», но «если поэта спросят, что такое литература, он может ответить одно – это я». Соснора постулирует сознание как акт творчества, слово становится единственным способом самоопределения и существования поэта, но и возможностью существования самого бытия.

Слово становится как способом рождения поэта, так и способом его уничтожения. В стихотворении «Две осенние сказки» человек возлагает на себя миссию поэта-пророка, воскрешающего словом («Бревно, стань деревом!»), но трижды неудавшееся воскрешение завершается распадом бытия на составляющие элементы: вещь («бревно»), получает новое значение («дерево») и принимается за гипотетическую реальность и псевдо-реальность, являющуюся результатом ложного замысла («приказал»). Творчество (отображение – в реализме, преображение – в модернизме, деформация – в авангарде) не творит, а подменяет реальность, погружая бытие в иллюзию. Анти-творение приводит к неизбежной гибели объекта (вещной реальности), орудия (слова) и субъекта (творца). Финальный риторический вопрос гномов («уж не фруктовое ли оно?») вводит в текст библейский код – легенду о грехопадении и последующем изгнании из рая. Но этот код также профанируется, т.к. грехопадение гномов невозможно в пространстве, где противопоставление добра и зла – это игра симулякрами, «Древо познания» подменяется бревном, а человек-гном не способен на творческий поступок, его попытка творения сводится к дарованной Адаму миссии, называть мир, разрывая означающее и означаемое, «пустой знак» («бревно»).

Образ мертвеца в стихотворении 1969 г. «Так-так» – сказал один мертвец» из цикла «Пьяный ангел» воплощает перевёрнутую онтологию. Соснора использует остранение, рифмуя слова «мертвец» и его рефлексию о себе – «мудрец». В образах мертвецов Соснора воплощает платоновскую дихотомию телесного и духовного как «неслиянных-нераздельных» начал. Отторгнувшие физический телесный низ мертвецы обитают в пространстве эйдетическом, в пространстве высокой мысли,

слова: «О, мысли! Пища мертвецов!» Автор акцентирует комичность разорванности – будучи над-эмпирическими сущностями, мертвецы вынуждены-таки передвигаться в физическом пространстве («Поехали, приехали»). В стихотворении возникают реминисценции с библейским текстом («Оставили ослов»), которые профанируются иронией по поводу судьбоносного содержания бесед («Поспорили о веке – / основе из основ» [78]): мертвецы рассуждают о времени, из которого они выпали, вознесшись над реальностью. Ирония создаётся использованием современного слова «прогресс», относимого к мертвецам: «Так стало трое мертвецов – / произошёл прогресс». Очевидна полемика с научно-техническим утопизмом, отрицание прогресса, признанного в шестидесятничестве XX века.

Метатекст оформляется голосом автора, подводящего итоги и беседе мертвецов, и собственным размышлениям: «А вывод? / Всё на свете – смесь. / Всё весело, ей-ей! / и жизнь – есть жизнь, и смерть – есть смерть, / всё в сумме – БЫТИЕ» [78]. Тавтология и выделение слова «бытие» создаёт пародийность текста, разрушение глубокомыслия мертвецов, ставящих вопросы века, но не существующих в реальности. Мертвецы – это «пустые знаки», симулякры культуры и философии конца шестидесятых. Не способные на творение мертвецы порождают и множат культуру клише и шаблонов, рефлектируют над ней, имитируя духовную жизнь. Современный человек замыкается на себе, отчуждаясь от жизнедарующей сущности мира. Его существование представляет собой смерть-в-жизни, «пустой знак» похоронного ритуала.

Мортальный дискурс как воплощение тотальной негативизации в «Девяти книгах» представлен на разных уровнях текста. Поэтическая коллизия смерти в стихах проявляет авангардистскую концепцию смерти как экзистенциального «бытия-к-смерти», выражаясь в событии самоубийства и убийства (циклы «Пьяный ангел», 1969 и «Тридцать семь» 1973).

Выделение мотива самоубийства актуально для поэта-авангардиста, эстетическое кредо которого – ориентация на новаторство и резкое неприятие традиции, ниспровержение авторитетов, в том числе, собственного «я» и собственного творчества (самоубийством покончили жизнь немецкие авангардисты Л.Э.Кирхнер, В. Лембрук и др.) Самоубийство как бунт поэта-авангардиста сопровождается эстетикой смерти. В неоавангарде второй половины XX века эти концепции осложняются

отказом от утопических идей, от мифологемы смерти как возрождения; оформляется концепция смерти как выбора поэтом отсутствия бытия в пространстве ложной реальности. Из всех универсалий (добро и зло, долг, честь, совесть, справедливость и др.) в неоавангарде актуализируется дихотомия свободы и не-свободы, и смерть эстетизируется как акт свободы, что обусловлено влиянием экзистенциализма на постутопическую неоавангардистскую картину мира, в которой конечность жизни представляет необходимое условие для достижения подлинного существования. Категория «подлинности» становится критерием для чувства долженствования, тогда как утопический авангард выдвигал «должным» сам замысел, идею не существующего в реальности. Экзистенциальное обоснование самоубийства даёт К. Ясперс: «Определенная конечная ситуация становится только поводом, но она не является источником принятого решения. Отрицающая ее свобода, хотя и не может иметь основания в этом мире, но, уничтожая саму себя, она может оставить определенную частицу своей субстанции. Для себя самой она является чем-то большим, нежели ничтожность этого бытия. Она спасает свой суверенитет, говоря «нет» своему экзистенциальному самосознанию»[35].

Самоубийство как лирическое событие сопоставимо с программным авангардистским приёмом смешения опыта (смерти) с импровизацией (убийством себя). Для противостояния стандартизации творец и его творение обречены на смерть (или – самоубийство – в экзистенциально варианте): «вследствие влияния моды авангард обречён завоёвывать ту самую популярность, которую сам презирает – и в этом начало его конца. Фактически это и есть неизбежная, неумолимая судьба каждого движения: восставать против уходящей моды старого авангарда и умирать, когда появляется другая мода»[36].

Мотив самоубийства по-разному выражается в циклах «Пьяный ангел» и «Тридцать семь», что определено биографически. В цикле 1969-го года самоубийство переплетается с мотивами воскрешения / не воскрешения, растворения в тексте, носит эпатажный характер, в цикле 1973-го года мотив обретает экзистенциальный, неигровой смысл.

---

[35] Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 98.

[36] Авангард // Энциклопедия постмодернизма. Минск: Интрепрессервис, 2004. С. 13.

Название сборника «Тридцать семь» – это траурный знак: год смерти А.С. Пушкина в 1937 году в 37 лет, пик сталинского террора в 1937, поэту исполнилось 37 лет: «Тридцать семь». Год «пограничной ситуации» становится источником рефлексии о вписанности поэта в трагический исторический контекст, о необходимости выбора между жизнью и осознанной смертью, увековечиванием в тексте.

В стихотворении «Я оставил последнюю пулю себе» возникает ряд культурно-эстетических символов: пуля становится способом вступить в культурный диалог с погибшими поэтами (А. Пушкиным, М. Лермонтовым, В. Маяковским); пуля соотносится с национальным мортально-игровым образом «русской рулетки». Игра у поэта носит не фатальный, а экзистенциальный характер выбора: «Расстрелял, да не все» [109]. Состояние лирического субъекта – нахождение между игровым пространством и пространством небытия. «Пуля, закутанная в серебре», отсылает как к мистической, мифологической семантике, так и к метафоре творчества. Серебряная пуля – элемент ритуального убийства вампиров, оборотней, хтонических существ, находящихся между миром живых и мёртвых. В народной мифологии «вампирами становились «нечистые» покойники – преступники, самоубийцы, умершие преждевременной смертью и погибшие от укусов вампиров»[37]. В основе оборотничества лежит «двойственность», которая «обнаруживается первоначально не в облике, а в поведении, причём грань между ипостасями... подчас трудно уловима...»[38]

Сюжет стихотворения развёртывает процесс самоубийства, что вписывается в авангардистскую концепцию, «ориентированную на процессуальность движения при абстрагировании как от движущегося объекта, так и от направления и цели движения» («движения и свет уничтожают материальность тел», согласно «Манифесту футуристической живописи»[39]): «Я оставил последнюю пулю себе... / Ты не плачь над серебряной пулей моей... / Это будет так просто. У самых ресниц / клюнет клювик...» Все три четверостишия завершаются синонимическими рядами («мой металл, мой талант, мой – дитё»), в первом, во

---

[37] Вампир // Мифы народов мира в 2 тт. М.: Большая российская энциклопедия, 2003. Т. 1. С. 212.

[38] Оборотничество // Мифы народов мира. Т. 2. С. 235.

[39] Поэзия русского футуризма. С. 527.

втором и третьем катренах возникают негативные дефиниции: «мой не друг, мой не брат, мой не мать», «мой ни страх, мой ни бред, мой и жизнь». Создаётся архаический мотив оборотничества как «взаимообращаемости» действительности. Для потустороннего мира «оборотность» – противоположность, начиная от временного ритма... кончая перевёрнутостью земных норм и установлений... Поворотами отмечается рубеж между мирами. Для перехода из одного состояния в другое нужно повернуться, перевернуться»[40]. В мифологической картине мира «оборотность» иногда осмысливается как противопоставление истинного ложному», у Сосноры отсутствует это противопоставление (добра-зла, жизни-смерти). Для лирического субъекта состояние жизни-смерти – это экзистенциальный выбор не между этическими категориями, но на креативном уровне, между творением (растворением в тексте) и существованием в бытовом пространстве «ни жизни».

На метатекстуальном уровне мортально-мифологический дискурс создаётся объединением в синонимический ряд разрозненных понятий: «пуля», «металл», «талант», «дитё». Металл оказывается синонимом творческого процесса («мой талант»), отсекающего лишние элементы текста, существования, бытия. Пуля, орудие убийства, становится орудием творческого процесса, смерть оказывается кульминационной точкой творческого акта. Мифологический дискурс («серебряная пуля») создаёт семантику смертоносности, но, с другой стороны, этот образ означает уничтожение тленного и утверждение нетленного, смерть поэта – обретение бессмертия. Авторефлексия выражается осознание поэтом своего творчества как мортального процесса («Расстрелял, да не всё»). Творчество трактуется как мучительный процесс переворачивания реальности, погружения в противоположное по отношению к эмпирическому пространству состояние («И не будет вас мучить без всяких границ / мой ни страх, мой ни бред, мой – ни жизнь»).

На фоне распадения реальности формируется стремление лирического субъекта к обретению, выстраивание социально-родовой цепочки («мой не друг, мой не брат, мой – не мать»). Но опровергаются связи, автор отказывается от преемственности. Попытка обретения себя в будущем («мой дитё») не даёт результата: «дитё» – это тот, кто поглощает жизнь своего создателя. В последней строке каждой строфы Соснора

[40] Оборотничество // Мифы народов мира. Т. 2. С. 235.

использует парадигму склонения существительных: «мой – дите», «мой – не мать», «мой – ни жизнь», деконтекстуализация слов разрывает устойчивые связи означающего и означаемого и акцентирует иронико-пародийный смысл.

Во второй строфе возникает отсылка к стихотворению Пушкина «Вновь я посетил...» Стихотворение Пушкина пронизано осознанием онтологической взаимосвязи времён, эпох, поколений («Здравствуй, племя младое, незнакомое»). У Сосноры смена поколений оборачивается болезненным обменом, утратой онтологии («И чем дальше, тем, может быть, больше больней / это время на племя менять»). Сопоставление слов «время»-«племя» можно интерпретировать как ироническое, как элемент школьного орфографического фольклора (разносклоняемые существительные на «-мя»). Деконтекстуализация слов характеризует возможности экзистенциального выбора лирического субъекта: историческая хронология и род воспринимаются равнозначными «пустыми знаками».

В стихотворении «Мой милый» [98] из цикла «Тридцать семь» смерть проявляется в акте убийства как инициации поэта. Стихотворение пронизано реминисценциями из текстов Блока, которые проявляются на нескольких уровнях: Блок (и остальные символисты) как поэт-«мифотворец»; дионисийско-аполлонический миф в творческом сознании Блока; А. Блок как глашатай «Прекрасной Дамы».

Название «Мой милый» отсылает как к циклу «Стихов о Прекрасной Даме» (1902), в котором среди имён лирической героини («Величавая Вечная Жена», «Святая», «Несравненная Дама») фигурирует именование «Милая», так и к стихотворению Блока «Мой милый, будь смелым...» (1909) Это стихотворение построено в форме заклинания русалкой своего любимого. Соснора трансформирует образ русалки в образ нимфы Никиппы («слово «нимфа», согласно античным лексикографам, означает «источник»[41]). В античной мифологии образ Никиппы связан с ситуацией подмены: сын нимфы Никиппы и Сфенела Эврисфей, царь Тиринфа и Микен, должен был появиться на свет в одно время с Гераклом. Когда Алкмена должна была родить Геракла, Зевс дал клятву, что первый герой, родившийся в этот день, станет владыкой над потомками Персея и будет править всеми земными народами.

41 Нимфа // Мифы народов мира. Т. 2. С. 219.

Гера ускорила роды Никиппы и первым на свет появился Еврисфей. Геракл совершил двенадцать подвигов, находясь на службе у Эврисфея, впоследствии потомки Геракла, «вернули царство, по праву принадлежавшее их предку». Мифологический сюжет развивается у Сосноры как «дерзкое соперничестве Марсия и Аполлона», кончившееся тем, что «Аполлон, играя на кифаре, не только победил Марсия, музыка которого отличалась чисто фригийским экстатически-исступленным характером (флейта с бубнами, трещотками и пр. сопутствует оргиям Кибелы и Диониса), но и ободрал с несчастного кожу»[42]. В стихотворении Сосноры античный миф изложен в символистском дискурсе, актуализируя мотивы противостояния аполлонического и дионисийского в творчестве, проблему творчества и псевдо-творчества, искусства как спора и гибели.

Пародийный контекст выстраивается по отношению к главному «мифотворцу» модернизма – Блоку, представленному в стихотворении в образе Аполлона, «жениха», «мифотворца», «лилипута» «в голубом», «драматурга» «гражданской темы», «кифареда». О мифотворчестве символистов писал О. Ханзен-Лёве: «Художник выступает в маске и костюмах представителей религии или даже творца мира или, вернее, демиурга анти-мира, который аннигилирует данный мир... Художник эстетизма фигурирует как auctor mundi, как автор искусственного мира фантазии... Художник – не спаситель, не мессия, не сын божий, но сам бог без мира или, вернее, бог собственного мира, состоящего только из «я» художника. Он самотворец»[43]. В образе Аполлона Соснора иронизирует над символистской идеей андрогинности (И. Анненский писал: «он не только настоящий, природный символист, но он и сам – символ. Напечатанные на карт-постелях черты являют нам изящного Андрогина»)[44], педалируется «недочеловечность» («лилипут»), бесполость («Мужество – было. Гражданское. Два подбородка»), гипертрофированная, но бесплодная эротичность в отношении жениха и невесты («В номере ныл и лизал Никиппе чулки», «Влюблён. Но нелюбим»), подмена

42 Марсий // Мифы народов мира. Т. 1. С. 120.

43 Ханзен-Лёве А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 30.

44 Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражения. М., 1979. С. 321.

страсти к женщине страстью к творчеству («В жизни свое не замучил ни женщины. Был драматургом»), что указывает на жизнетворческую концепцию Блока, его «мистико-эротическую» поэтику[45].

Сюжет выражает иронию над символистским мифотворчеством, когда «весь мир становится художественным произведением, вся природа превращается в артефакт (и тем самым убивается), вся жизнь превращается в эстетическое «жизнетворчество»... все ценности опустошены, или вернее, заменены пустой ценностью, исключающей все остальные нормы и смыслы»[46]. Соснора отрицает иллюзорное существование, подмену художника «мифотворцем», творчества – «мистической теургией», аполлонически-дионисийским культом.

Демифологизация символистско-блоковского текста происходит на нескольких уровнях. Любовная коллизия в тексте профанирует соловьёвский миф, историю того, как Душа Мира ниспадает в мир «тварной множественности», одновременно утрачивая свою власть над ним, становясь пленницей хаоса... «развязка», «финал» – «окончательное соединение Бога и Мировой Души, победа любви и всеединства над косностью Хаоса». В поэзии Блока Мировая Душа воплотилась в образе Прекрасной Дамы, о которой А. Белый высказался как о «самой ядовитой гусенице», «впоследствии разложившейся на проститутку и мнимую величину, нечто вроде «-1», а «призыв к жизни (той или этой – вообще новой жизни) оказался призывом к смерти»[47]. В тексте Сосноры мифологический образ Мировой Души появляется скорее в виде «проститутки», чем в облике Прекрасной Дамы: «Да, а Никиппа? Невеста она – Аполлона. / В общем, она тут ни причём – так, отдавалась», «Нимфа никиппа была из семьи не семитов. Папа – писатель./ Нет, не на службе. Не алкоголичка. Не блядовала./ И вообще ни х...я не хотела. Сказано выше – она отдавалась». Профанация образа Прекрасной Дамы накладывает отпечаток комичности на образ её жениха-Аполлона, на всю соловьёвско-символистскую эстетизацию возвышенного. Любовная коллизия иронически воспроизводит миф об «отпадении» лирической героини от мира горнего (божественного жениха, ко-

---

45 Минц З. Цикл А. Блока «Распутья» // Поэтика А. Блока. СПб., 1999 С. 323.

46 Ханзен-Лёве А. К типологии возвышенного в русском символизме. С. 31.

47 Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 410.

торый, в этимологии Сосноры, «тот, кто ждёт очереди к своей невесте»), её «ниспадения» в мир хаоса («Марсий – любил, а она хорошо мифологию знала») и «окончательном соединении» с богом. По Сосноре, соединение скорее насильственное, чем окончательное, инициатором которого оказалось «Государство». На фоне любовной коллизии оформляется конфликт аполлонического и дионисийского начал как творчества. Изначально в античной мифологии божества-антагонисты Аполлон и Дионис воплощались в едином образе Аполлона[48], но впоследствии стали противопоставляться. У Сосноры Аполлон, представитель официального, конъюнктурного творчества, певец «гражданской темы» и «Большой Гражданин Государства», противопоставляется «настоящему сатиру» Марсию, «музыка которого отличалась чисто фригийским экстатически-исступлённым характером»[49]. Характеристики Марсия переводят его образ в контекст оргиастического, свободного творчества как бунта против официального псевдо-искусства. Образ Марсия соответствует его мировосприятию о творчестве: «Есть небольшая деталь... так, не деталь, а штришок:/ голый ходил. Даже не в чём мать родила, куда бы ни шло, а – голее». Образ «голее голого» противопоставлен одежде – вещи, принадлежащей, наносному, «окаменелому» культурному, и воплощает авангардистскую направленность на эпатаж и бунт.

Соревнование Марсия и Аполлона в контексте любовной коллизии пародирует дуэль, вводит мотив фатума, предрешённого исхода: «ибо:/ бог Аполлон был Большой Человек Государства», соревнование «приобретало уже государственное значенье.../ Сказали: мы не позволим. Нужно хранить Граждан – и т.д. / Перевоспитывать сволочь.../ Мирное соревнованье систем: / кто проиграет, с того сдирается шкура. / Вы на кифаре, этот на флейте. / Он проиграет. Он-то один, за вами – гражданская тема» [102]. Творческое соревнование – это столкновение, «соревнованье систем» (официального / неофициального искусства) не только содержания (темы), но и формы: «Вот Аполлон заиграл о ликующей всюду любви. Ликовали./ Марсий завыл на фиговой флейте какое-то хамство./ Е. твою мать, как матерился!» Противостоят толпа и поэт: Марсий «один» – Аполлон Мусагет призывает запевать хор Муз: «Песню весенней любви теперь отпевайте вы, майские Музы».

[48] Аполлон // Мифы народов мира. Т. 1. С. 93.
[49] Марсий // Мифы народов мира. Т. 2. С. 120.

Коннотация глагола «отпевайте» создаёт похоронную семантику, относящуюся к любви и к жизни Марсия. Акт творчества перерастает в акт жертвоприношения Марсия, уничтожения его: «Шкурку вы сами снимете или позволите нам?» Ритуал убийства со сдиранием кожи соответствует античному мифу о споре Аполлона и Марсия, в стихотворении он вписывается в концепцию искусства как акта самоидентификации, самообнажения («голее голого»), поиска поэтом лирического «я».

Ритуал сдирания кожи сопровождается смехом Марсия: «Скальпель и морфий! / Морфий не нужен? Смеётесь?», «Расхохотался – Марсий», «Так и уехал – Марсий, но хохотал – как хотел». Мотив смеха переводит ритуал убийства в акт самоубийства свободного выбора: «Смех и суицид в греческом мировоззрении оказываются двумя сторонами одного и того же отношения к жизни»[50]. «Смеясь, человек разделывается со страхом, а, убивая себя, разделывается с надеждой». Смех в момент самоубийства означает рефлексию человека в момент его самообожествления. «Умирающий от смеха человек уподобляется богам; ведь боги, обладающие свободой и от страха, и от надежды, не могут убить себя и потому замещают самоубийство «гомерическим» смехом... Ирония Сократа, который для стоиков был эталоном отношения к жизни, – отголосок смеха богов; его самоубийственный поступок» становится «героическим самоубийством»[51].

Смерть Марсия становится не прекращением существования, но выбором героя, признанием невозможности существования в псевдомире. Смерть ритуальна, подобна инициации, преодолению препятствия для существования в другом качестве. Наиболее распространённые мифологические мотивы смерти: «спор, наказание», со смертью связан образ змеи – «отрицательная аналогия со змеёй основана на том, что змеи ежегодно линяют, сбрасывая кожу и как бы омолаживаются... люди когда-то тоже умели сбрасывать кожу и омолаживаться, но утратили это умение и умирают»[52].

В мотиве обнажения у Сосноры можно выявить элементы карнавализованности. Обнажение внутренностей, сдирание кожи соотвествует амбивалентной природе карнавальных образов, обусловленной их

---

[50] Аванесов С. Вольная смерть. Томск: Том. гос. ун-т, 2003. С. 197.
[51] Аванесов С. Вольная смерть. С. 213.
[52] Смерть // Мифы народов мира. Т. 2. С. 457.

«двуединой» природой, переворачивание вещей, «надевание одежды наизнанку (или навыворот)», «карнавальная же жизнь – это... жизнь наизнанку», «мир наоборот»[53]. В карнавальной обрядовой системе выворачивание одежды являлось ритуальным выражением смены цикла «жизни-смерти», «карнавальные символы» включали перспективу отрицания смерти. Для Сосноры выворачивание «жизни наизнанку» одновременно и бунт, и обретение себя через самообнажение, деформацию собственного физического тела.

Ритуальное убийство Марсия завершается его победой над псевдо-культурой, её псевдо-ритуалами и псевдо-текстами: «Расхохотался – Марсий. Напился. Всюду совал свою мерзкую морду./ Так и уехал без шкуры, но хохотал – как хотел!/ В общем, сей тип, к сожаленью, так и остался в своём амплуа» Убийство оказывается бутафорским снятием масок, оно изначально обречено на провал, так как, по Сосноре, никакими физическими действиями, насилием невозможно деформировать человеческое «я» («так и остался в своём амплуа»). В данном случае поэтическое «я» лирического героя – его слово. На призыв «Государства» следовать правилам Марсий не реагирует («Новый совсем человек! Запевайте о новом! Шагайте шагами!../ Не зашагал. Осмотрелся...» Для него и убийство стало, актом саморефлексии, моментом творчества, в результате которого он «остался в своём амплуа».

Мотив инициирования через смерть раскрывается в пятой части стихотворения – в сюжете о зайцах и «Орлах Неба». Аллегорический приём, использованный Соснорой, с одной стороны, выводит текст на иронический уровень, но, с другой – в ином ракурсе ставит проблему творчества и насилия, убийства. В момент убийства зайца убитым оказывается орёл: «где же орёл? где он? ау – нету орла». Ноги зайца, обратившие орла в «пернатое месиво мясо», вступают в бой неосознанно, когда разум и чувства отказывают. Ноги в этой ситуации можно интерпретировать как воплощение творческого инстинкта: «Это они, обморок свой защищая, / судорогами живота приведённые в действо, / в лютой истерике смерти взвились и бились / и разорвали орла. А ты и не знал!» Творчество, по Сосноре, находится в состоянии перманентного конфликта с реальностью, с псевдо-творчеством и в критической ситуации необходимости выбора единственный выбор

[53] Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского М.: Сов. Россия, 1979. С. 178.

– это смерть: смерть как убийство, деформация и смерть как самоубийство, выбор.

Первая и шестая части обрамляют стихотворение, создавая кольцевую композицию. В первой части хронотоп, задаёт новые критерии летоисчисления: «Было! – в тридцать седьмой год от рожденья меня», этот же год – «Рафаэля, Байрона, Моцарта, Пушкина, – кто там ещё?», – год поэтических смертей (все они умерли в 37 лет) как точка отсчёта. Смерть поэта, необходимое и неизбежное явление, это и точка отсчёта энтропии: «земля и без букв – будет! благо, что есть букварь... от пива песни поём...» Смерть художника – неизбежный результат столкновения реальности и творчества: «Может Мадонна тело тебе отдавала своё, Художник, / только затем, чтоб ты умер на теле?» Происходит переплетение тела текста в акте их взаимного сопротивления, деформации. Интенция реальности – уничтожение творчества как диссонирующего по отношению к ней начала, единственно возможный выбор поэта – смерть.

Авангарда – это стремление выхода за рамки эстетического, это направленность на деформацию, разложение искусства на элементы. Динамизм авангарда проявляется в направленности, к будущему, к опровержению любых статичных конструкций (традиции, цивилизации, культуры). Опережая традицию, авангард постоянно саморазрушается. Авангард второй половины XX века оказывается в постутопической ситуации. Прагматизм и манифестация будущего, свойственная раннему авангарду обернулась в неоавангарде экзистенциальной саморефлексией, попыткой обретения собственного лирического «я» в тут-бытии. Авангардистское отрицание нашло выражение в деонтологии. Должное для авангардистского сознания заключается в постоянном отрицании и в поиске собственного лирического «я», в направленности на обретение свободы в пространстве постоянного разрушения любых статичных форм и представлений бытия как процесса. Неоавангардная деонтология – это осознание существования бытия к смерти, «умирание» как единственная возможность творения, диалога с культурой через её отрицание.

А.Н. Губайдуллина

ДЕОНТОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ЛИРИКЕ ОЛЕГА ГРИГОРЬЕВА

Поэзия русского» авангарда как первой, так и второй половины XX века характеризуется «деструктивностью», «тотальное разрушение», «демонстрацией пустоты», «абсурдом», «жестокостью», «сломом картины мира». Авангардисты представляют на суд читателя мир априорного отсутствия или нарушения норм, как бытийных, космических (искривление пространства, относительность времени; разрушение казуальных связей), так и социальных.

Многие поэты-авангардисты известны игровыми, абсурдными стихотворениями для детей (В. Маяковский, Д. Хармс, Г. Сапгир, И. Холин, О. Григорьев). Литература для детей предполагает воспитательный пафос, нравоучительность, следовательно, и социальные нормы (в силу устойчивых педагогических отношений: взрослый – ребенок). Вдумаемся в парадокс: авангардисты провозглашают отсутствие «должного» и создают детскую поэзию, подразумевающую знакомство с долженствованием. Действительно ли детские стихотворения авангардистов лишены дидактики или свидетельствуют о надежде на читателя-ребенка как на представителя более совершенного общества будущего и о попытке привить регламентации разного уровня (этикетные, регламентирующие ситуативное поведение; этические).

Попытаемся ответить на этот вопрос, обратившись к стихотворениям О. Григорьева (1943–1992) – одного из самых загадочных детских поэтов-авангардистов. Три десятилетия его творческой жизни приходятся на шестидесятые – восьмидесятые годы. При жизни Григорьев опубликовал только сборники поэзии для детей[1]. За полгода до смерти был принят в Союз писателей.

[1] Чудаки. Л.: Детская литература, 1971. Витамин роста. М.: Детская литература, 1981. Говорящий ворон. Л.: Детская литература, 1989.

Две работы, косвенно затрагивающих деонтологическую проблематику детских сборников Григорьева, принадлежат А.А. Литягину. Он утверждает, что назидательность детской поэзии Григорьева «вполне в пределах официальной традиции, хотя выглядит привлекательней воспитательных сатир Барто, быть может, потому, что лишена ненависти к наивному нарушителю нормы»[2], «нравственная катастрофа общества» не проявляется в лирике. Григорьев-воспитатель, по мнению Литягина, «не уходит от «обрыдлой действительности», а, напротив, оказывается ее апологетом»[3]. Во второй работе критик пишет, что «официальному... взгляду Барто противостоит иной... всегда от противного официальной установке...»[4] и что воспитатель у Григорьева дискредитируется, «низводится с пьедестала безличного оракула безусловной нормы»[5].

Противоречивость размышлений объясняется отчасти позицией исследователя, не разделяющего у Григорьева поэзию, написанную для детей, и стихотворения про детей для взрослых. В статьях А. Литягина эти стихотворения рассматриваются в одном ряду, тогда как сам поэт, по воспоминаниям современников, разделял свою «детскую» и «взрослую» лирику[6].

Необоснованно утверждение, что детский и взрослый мир в поэзии Григорьева существует по одним и тем же законам деструкции, насилия, разрушения, что «дети и взрослые не особенно отличаются»[7], что насилие становится «формой коммуникации»[8] как во взрослом, так и в детском мире. Принципиально разное отношение к детям и взрослым зафиксировано в стихотворении: «Пусть совсем не будет взрослых, // А одни лишь только дети, // А не то от этих рослых // Очень тесно жить на свете»[9] («Пусть совсем не будет взрослых»). Пространственная «тес-

---

[2] А.А. Литягин. Детские писатели как диссиденты // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. М.: ОГИ, 2003. С. 360.

[3] Литягин А.А. Детские писатели как диссиденты. С. 362.

[4] Литягин А.А. Школа и школьник в детской поэзии 1960–1970-х годов // Там же. С. 436.

[5] Там же. С. 437.

[6] См. об этом: Яснов М.. Вослед уходящей эпохе // Григорьев О. Птица в клетке. Стихи и проза. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. С. 11.

[7] Там же. С. 12.

[8] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн.1. С. 272.

[9] Здесь и далее стихотворения О. Григорьева цитируются по изданию: Григорьев О. Птица в клетке. Стихи и проза. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. С. 90.

нота» в детской поэзии оборачивается «теснотой» деонтологической. В поэтическом мире Григорьева есть «должное» как область требований, предъявляемых к детям в форме норм. Нормы постулируются взрослыми, точнее, не всеми взрослыми, а определенными социальными группами: родителями, педагогами, воспитателями. «Должное» касается не того, что становится для детей внутренним обязательством, а того, что требуют от них менторы. Взрослые в стихотворениях Григорьева являются адептами формальных правил, норм, ложных поведенческих постулатов. Ложность предлагаемых педагогами форм долженствования выражается в следующем:

1) Эти правила взрослых всегда адресованы не себе, а «другому», в частности, ребенку. Нет самопринятия правила, есть лишь делегирование ответственности: «Папа вазу опрокинул. // Кто его накажет? // – Это к счастью, это к счастью, -// Все семейство скажет. // Ну, а если бы к несчастью // Это сделал я? // – Ты разиня! Ты растяпа! -// Скажут про меня» («Елка») [С. 23]. Взрослые не распространяют на себя те правила, которые предъявляют ребенку. Двойная мораль обусловлена тем, что социальная норма воспринимается не как внутренний долг, принятый реципиентом, а как навязанная извне формальность. За правилом закрепляется не дух, а буква закона.

Формальность нормы приводит к несовпадению у детей самоощущения и внешней оценки: «Сам я плох, и ответ мой плох. // Но мне неплохо. // Нынче не ставят детей на горох, // К тому же и нет гороха» («Сам я плох») [С. 88]. Ребенок, дезориентированный ложными внешними оценками, не способен оценить свой поступок сам.

2) Правила могут служить личной выгоде ментора: «Аверс – реверс, реверс – аверс, // В школе в деньги мы играем-с. // Сделал выговор завхоз, // Вырвал рубль и унес» («Рубль») [С. 77]. Возможность получить выгоду рождает манипуляции: правила, поддерживаемые воспитателями, нужны в качестве рычагов управления исполнителями. Таким образом, этическая норма превращается в инструмент подчинения одних другими; становится катализатором социального неравенства и жестокости.

3) Постулированные законы не имеют ситуативной гибкости, являются шаблонами, противоречащими творчеству: «- Что, если мир раскрутить посильнее? // – Подумай о бабушке, что будет с нею» («Что, если мир раскрутить посильнее?») [С. 72]. Слова «дисциплина»,

«закон», «этика», «поведение» употребляются Григорьевым в тексте стихотворений, раскрывающих всеобъемлющий контроль, несвободу: «Поведение вашего сына // Внушает тревогу: // Он изучает йогу // И вместо руки подает ногу/.../ И хоть он учится на отлично, // Поведенье его неэтично...» («Йога») [С.69], агрессию «Идем по улице дисциплинированно, // Будто вся улица заминирована» («Идем по улице дисциплинированно») [С. 79].

Если сравнить этику детских стихотворений Григорьева с этикой поэта-авангардиста первой половины XX века, В. Маяковского, например, в «Что такое хорошо и что такое плохо» , то обнаруживается существенная разница. У Маяковского ребенок сам нуждается в этических нормах, надеется почерпнуть их извне, узнать у отца. Маяковский строит иерархическую систему, в которой совершается передача накопленных нравственных принципов. В этой системе доверие младшего старшему безусловно. «Отец» выступает представителем сформированного общества, которое хочет передать этику будущему поколению («крошке-сыну»). Связь между звеньями исторической вертикали не нарушена. У Григорьева ребенок пытается получить от воспитателей представления о добре и зле, но попытки перенять общественные нормы приводят к обратному результату: не к стабильности и безопасности социальной системы, а к анархии. Контакта между взрослыми и детьми нет, взаимопонимание нарушено.

При этом нельзя упрекнуть персонажей детских стихов в жестокости или аморальности. Едва ли «ученик откровенно презирает учительское стремление к рациональной позитивной упорядоченности». Ребенок стремится быть добрым, порядочным, он доверяет взрослой морали. Герой-ребенок пытается совершать этически утвержденные поступки, примеров этому много: «Папа ёлку украшает. // Мама папе помогает. // Я стараюсь не мешать, // Помогаю помогать» («Елка»). «Прохоров Сазон // Воробьев кормил» («Сазон»). «Мы идем на физкультуру // Развивать мускулатуру, // Чтоб была у всех фигура, // Как античная скульптура» («Мы идем на физкультуру»). Однако всякое положительное действие инвертируется в отрицательное: «Прохоров Сазон // Воробьев кормил. // Бросил им батон – // Десять штук убил» («Сазон»). «Напишите мне в школе записку, // Что я помогал собирать редиску. // Однако ты столько съел редисок, // Что обойдешься и без записок» («Редиска») . Всякое этическое проявление или правило

этикета, вынесенное в заглавие стихотворения, и обозначенное в словах, по ходу сюжета оборачивается своей противоположностью (См. стихотворения «Скромность», «Выдержка», «Радушный хозяин», «Гостеприимство»). На наш взгляд, трансформация «должного» в «нежелательное» происходит потому, что взрослые передают ребенку не дух, а букву закона. Для взрослых важно словесно зафиксировать этический принцип, превратить его в мертвый языковой штамп. Поэтому ребенок и его наставник не могут понять друг друга, имея одни и те же представления о добре и зле: «Скажи, Смирнов, откровенно, // Ты крысу кормил // Из гуманных соображений или из шалости? // Смирнов опустил глаза // И сквозь слезы сказал: // – Не из гуманных соображений, // А от жалости» («Витамин роста») [С. 88].

Постулаты долженствования, предъявляемые менторами в качестве прописных истин, исполняются ребенком буквально и тем самым обессмысливаются. То есть ребенок неосознанно вскрывает ложность взрослых правил. Так происходит, в частности, с нормативным положением: нужно учиться хорошо, без «двоек» и «единиц». «Петров вел войну // С двойками и единицами: // Вырывал листы, // Ловко складывал их, // И они улетали в окошко птицами» («Война») [С. 83]. Григорьев обнаруживает в деструктивном акте не хитрость ребенка и не «идиотизм» (Литягин А.). Это попытка выполнить акт нормы по взрослым предписаниям. И благодаря открытости и бесхитростности этой попытки сама норма обнаруживает свою ущербность, потому что ориентирована на результат (например: ребенок должен быть чистым; дети должны хорошо учиться; надо заботиться о животных) и безразлична к способу достижения этого результата. Педагогические требования взрослых оборачиваются «телеологическими»[10]. От этого обесценивается сам результат, например, «двойка» легко становится «пятеркой», и между ними нет никакой разницы, как в стихотворении «Исправление». «К журналу тихо, точно вор, // Подкрался ученик. // И переправил «два» на «пять» – /... / Учитель в класс скорей вошел, // Но исправленья не нашел» [С. 83].

Григорьев играет с читательскими стереотипами в отношении норм и правил. Например, в первой части стихотворения ментор опровергает недостойное поведение ученика: «- Что ты делаешь? // – Двойку стираю. // – Я этого не одобряю». Но во второй части оказывается, что нет

[10] Маяковский В. Что такое хорошо и что такое плохо. М.: Дрофа, 2003.

ментора, а есть два нарушителя порядка: «- А как ты сам поступаешь? // – Я просто листы вырываю» («Что ты делаешь?») [С. 83]. Привычная дидактическая конструкция «Я этого не одобряю» лишается у Григорьева воспитательного смысла, поскольку не признается общий путь воспитания. Общая мораль, нравственность как форма общественного сознания заменяется личными желаниями. Необходимый результат достигнут (двоек нет), но способы его достижения отдаются на откуп исполнителям. По словам Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, «детское восприятие «отрезает» явление от какого бы то ни было общегуманитарного опыта (моральные нормы, культурные традиции и т.п) и рассматривает его в сугубо локальном контексте» . Выбор модели поведения становится фактом индивидуального предпочтения, что сводит на нет нормы и правила как таковые.

Итак, Григорьев в детских стихах вскрывает деонтологические оппозиции:

– должное как результат / долженствование как процесс;

– буква закона / дух закона;

– внешнее проявление этики / внутреннее принятие этики.

По сути, все эти оппозиции являются инвариантами значимой для русского авангарда оппозиции ставшего, закостеневшего, мертвого и становящегося, изменяющегося, живого. Педагоги в детских стихах показаны как статичные фигуры, не способные к изменениям, следовательно, не жизненные. Взрослые оперируют определенным набором норм и правил. Единственный способ творчества, доступный им, – это перебор имеющихся в арсенале стереотипов (норма: «нельзя опрокидывать вазу» – контр-норма: «ваза бьется к счастью»). В ситуации, когда не подходит ни один из привычных паттернов, взрослый чувствует себя беспомощным: «Дачник взял кошелек и корзину, // В лес пошел покупать малину. // Вернулся домой, не принес ничего: // Ягоды есть, продавцов – никого!» («Дачник») [С. 53]. Их правило – это всегда оксюморон: «– По твердому моему убеждению, // Надо воздух все время вдыхать /... / – А по глубокому моему убеждению, // После вдоха надо и выдыхать» («Убеждения») [С. 70]. Они мыслят и разговаривают бессмысленными в конкретном контексте формулами «Прошу принять против йоги // Самые строгие меры!» («Йога») [С. 70] – и судят о воспитанниках по их способности обратить мысль, чувство в безжизненную словесную формулу. В стихотворении «Глобус» [С. 70] ученики

описывают глобус, каждый по-своему. Чем более метафоричен ответ, тем худшую оценку он получает; чем более типовой, тем выше оценивается («чучело Земли» – «земляная голова» – «настоящая земля, // Но картонная только» – «синее – это вода, // А коричневое – это земная корка» – «модель Земли, // Только уменьшенная в сто раз»).

Не случайно о том, «хороший» ребенок или «плохой», воспитатели тоже судят по внешним признакам. При этом Григорьев часто подчеркивает несовпадение внешнего и внутреннего. Одно из стихотворений называется «Внутри и снаружи»: «Внешняя сторона Петрова // Была к уроку готова /... / Не будет учитель зря время терять, // Если снаружи написано: пять» [С.71]. Подлинная суть внутреннего переживания непонятна взрослому. Нравственные чувства не выражаются в привычных внешних реакциях.

Обычно взрослые используют внешние признаки для оценки нравственности или безнравственности поступка, но Григорьев показывает несостоятельность этого механизма. Он отсылает к сюжету рассказа Л. Толстого «Косточка» в стихотворении «Черника»: «Кто-то чернику съел из блюдца, // А дети сидят и не признаются. // – Смотрите, Петров побледнел, // Значит, он чернику и съел. // – От черники не бледнеют, а чернеют. // – Это верно. // Однако все почернели и никто не покраснел. // Вот это скверно» [С. 54]. Григорьев меняет два сюжетных элемента рассказа «Косточка». Во-первых, заменяет сливу черникой, в которой нет косточки, следовательно, шутовское разоблачение лжеца становится невозможным. Отсутствие виновника ситуации подчеркивает игра словами: «побледнеть» – «почернеть» – «покраснеть»; автор не находит у героев адекватной внешней реакции на ложь. Суть второго сюжетного изменения такова: если Ваня у Л. Толстого покраснел до того, как его разоблачили, то есть испытывал стыд при обмане, то дети в стихотворении «Черника» не считают себя виноватыми, не принимают на себя ответственность за поступок. Внешней реакции нет, потому что у героев нет чувства стыда, они сами утверждают, что «от черники не бледнеют, а чернеют», цвет отражает не душеное, а только физическое состояние.

Поведение детей и взрослых сходится в отсутствии личной ответственности. Однако если взрослые подходят к ситуации с определенными требованиями и пытаются найти нарушителя, не соблюдающего эти требования, то ребенок не воспринимает ситуацию анархии

как общественное нарушение (детям не за что брать ответственность). Если воспользоваться терминологией М. Эпштейна[11], дети оперируют не категорией поступка, а категорией происшествия. В каждом действии ребенок просто следует за ситуацией: «– Кто съел пирог? // – Мы не ели. // То есть мы съели, // но не хотели. // Это все птицы. // Они прилетели // и, если б не мы, // они бы все съели» («Пирог») [С. 48]. Или: «– Я не хотел к вам в сад – // Это друзья меня заставили. // – Как же они заставили? // – Сами забрались в сад, // А меня одного оставили» («Сад»)[С. 51]. Поэт, с одной стороны, иронизирует над детской логикой и философией отстранения, с другой стороны, признает отсутствие вины. У детского деструктивного или неэтичного действия нет внутреннего побуждения («я не хотел»), есть внешняя мотивация. Если нет внутреннего принятия поступка, то, по мнению Григорьева, он не может быть наказан (ответственность лежит на предпосылках, на «птицах»). Ребенок предполагает, что такое (аморальное) поведение естественно, оно единственно возможно в данных условиях, он руководствуется ситуативным здравым смыслом. Не ребенок обнаруживает свою неэтичность, а устойчивая норма – свою несостоятельность. Например, в стихотворении «Торт» [С. 49], где один из героев не может устоять перед соблазном попробовать запрещенные сладости, порицается не его поступок, а возможность это сделать: «Давно мы с Толиком друзья. // Мы торт несем в носилках. // Настолько друга знаю я, // Что чувствую затылком. // Вот наклонился он лицом // И откусил кусок. // – Не будь, – сказал я, – наглецом, // Вставай вперед, дружок». Никто не думает о то, что есть торт – нехорошо, наоборот, это действие ожидается: «Настолько друга знаю я, что чувствую затылком». Лирический герой поступил бы так же. Он не стремится восстановить порядок, следовать *принятому правилу*. Он стремится сам оказаться в выигрышной ситуации. Чтобы изменить ситуацию, надо изменить расстановку сил: самому пойти сзади.

В детских поступках нет причинения зла одним другому, так как нет ролей «хорошего» и «плохого», есть роль того, кто попал в нужные условия, и того, кто не попал в них. Поэтому в отношениях ребенок-ребенок этические конфликты не обостряются, разрешаются по

[11] Литягин А.А. Школа и школьник в детской поэзии 1960–1970-х годов. С. 437.

принципу «ты – мне, я – тебе»: «Коля съел мое варенье, // Все испортил настроенье. // Я синяк ему поставил – // Настроение исправил» («Настроение») [С. 53]. Золотое правило нравственности в детской этике О. Григорьева звучало бы так: «Поступай по отношению к другим так же, как они поступают по отношению к тебе».

Совершение аморального поступка в детском сообществе – это, по Григорьеву, не агрессия, не осознанное зло, причиняемое другому, а нарушение установленной нормы, скандал, который порождает интерес к жизни: «У окошка я долго сидел, // Ждал чего-нибудь интересного. // Мячик прямо в меня полетел – // И окно мое косо треснуло» («У окошка») [С. 46]. Всякое неожиданное событие, скорее, позитивное, чем негативное; скорее, укрепляет связи, чем разрушает: «Мы с Колей так крепко дружили, // Что даже подрались пять раз» («Летом») [С. 46]. Детям даются имена, свидетельствующие о ненормированном поведении, намекающие на то, что ребенок делает все «не так, как надо»: «Мальчик Шмяк», «Девочка Шлеп» (удары, которые принимаются на себя и распространяются). Мир взрослых регламентирован моралью, поэтому предсказуем.

Все детские стихи О. Григорьева можно разделить на две группы: очевидно дидактические (которых количественно меньше) и лишенные явного воспитательного пафоса. Первые, казалось бы, воспроизводят биполярную этику «Что такое хорошо и что такое плохо» В. Маяковского. В стихотворениях есть «плюс» и «минус» – герой, поступающий хорошо, и герой, поступающий плохо. Два поведенческих полюса сопоставляются между собой: «Весь день Петров // На верстаке // Строгал брусок // Рубанком. // А Кадыков // Невдалеке // Пинал ногой // Жестянку. // Петров пилил, // Сверлил, // Строгал, // Долбил, // Дробил, // Соединял // И смастерил // Скворечник // Из струганных // Дощечек. // А Кадыков // Стучал, // Бренчал, // Пылил, // Долбил, // Дробил, // Пинал // Жестянки, // Банки, // Кринки // И разорвал // Ботинки» («Кому что?») [С. 72]. Однако при пристальном рассмотрении два полюса дихотомической этики оказываются просто двумя из многих равнозначных возможностей жизни. Если у Маяковского «крошка-сын» в конце стихотворения без колебания выбирает сторону «хорошего», то у Григорьева окончательного выбора модели поведения никогда не происходит, и не говорится напрямую, на чьей стороне симпатия автора. Название стихотворения «Кому что» озвучивает

многообразие возможностей выбора. Автор выступает в роли очевидца ситуаций, герои которых ведут себя по-разному. А поскольку поведенческая норма сведена к прецеденту, к случаю (герои даже делают одно и то же действие, оба «дробят» и «долбят» – а результаты различаются), то социальных ролей становится множество. Мир перестает быть черно-белым. Это не значит, что нет установленных правил и норм, но значит, что любой ответ на них – приемлем.

Воспитательный пафос стихотворения сводится к тому, чтобы показать ребенку, что ему не выгодно поступать вопреки некоторым установленным правилам. У Маяковского ребенок не должен поступать «плохо», чтобы не навлечь на себя осуждение общества: «Октябрята говорят, плоховатый мальчик»; «Про такого говорят: «он плохой, неряха» или «Я такого не хочу даже вставить в книжку». У Григорьева «плохие» поступки всегда влекут за собой физическое неудобство или конкретную вещественную потерю, причем ребенок лишается не «нужной», а «желаемой» вещи, как в стихотворении «Несчастие»: «У Клокова Коли // Несчастие в школе: // Портфель он, как мячик, ногою пинал, // Задачник разорван, будильник расколот, // Утерян дневник, апельсин и пенал. // Портфеля не жалко, будильника тоже, // Пенал еще лучше у бабушки есть. // А вот тугой апельсин толстокожий?.. // Да, апельсина сегодня не есть» [С. 74]. Поскольку результат поступка переносится из сферы общественной оценки в сферу внутреннего переживания, то в детской поэзии Григорьева нет понятия вины, есть понятие «несчастие» (пресубпозиция: так уж случилось с Клоковым). То есть нельзя требовать, чтобы ребенок сознательно выбрал «должную» модель поведения, но можно утверждать, что его поведение будет корректироваться онтологически. Нарушение правила не предусматривает общественного наказания (поскольку общество, как выяснилось выше, не является носителем действенной этики), но наказывается жизнью. Если обидишь осу, она тебя ужалит («Вопль»); погонишься за мотыльком – получишь синяк («Упали»); захочешь своровать мед с пасеки – проспишь целое лето окуренным («Пасечник»); оскорбишь друга – сам будешь плакать («Былина»); станешь плеваться – исчезнут слюни («Мы в саду соревновались...»).

В сборнике «Птица в клетке» лирика разделена на «Стихи из детской жизни» и «Стихи из взрослой жизни». В стихотворениях Григорьева, адресованных взрослым, передано мироощущение человека, порожденного уродливой, агрессивной социальной средой. Мир «взрослой»

лирики – это сфера разобщенности людей, тотального насилия. Человек чувствует себя мишенью, объектом нападения: «При внезапном громком стуке // Поднимаю вверх я руки, // Потому что в этом мире // Я как кукла в детском тире» («Кукла») [С. 204]. Это не онтологическая жестокость. Мир сам по себе прекрасен, что проявляется, в частности, в описании природных явлений: птиц, деревьев, дождя. Причины дисгармонии заключены в искаженных человеческих отношениях, которые формируются с детства.

Человек, по Григорьеву, брошен с младенчества. «Ревел человек в коляске, // Видно хотел он ласки» («Ревел человек в коляске») [С. 140]. Дети названы «гномами», а взрослые – «великанами». И те, и другие одиноки, но не замечают одиночества друг друга. «– Я гном, // Ростом с дом. // Облака плывут вроде льдин. // Кругом люди – а я один. // – А я великан // Со стакан. // Тоже совсем одинок – // Среди чемоданов и ног» («Гномы и великаны») [С.140]. Поменяв местами размеры больших и маленьких людей, Григорьев сближает «великанов» и «гномов». У них много общего, каждый из них обладает чувством бесприютного «я» в мире других людей. Но, как и в детской лирике, взрослые и дети противопоставлены, это два конфликтных социальных слоя. Речь идет именно о слоях в целом, сообществах, сферах, не способных слиться в одну из-за разницы мироощущения. Григорьев склонен мыслить обобщенными категориями: «дети», «взрослые», «воспитатели», «чудаки». Автор пытается представить универсальные законы общества и этапы, которые проживает человек.

«Родился ребенок – // Горласт и тонок! // Из яйца, // От трения матери и отца» («Родился ребенок») [С. 132]. Проводится аналогия с появлением птенца. В творчестве Григорьева ребенок лейтмотивно соотносится с птицей. Семантика этого образа: свобода, природность, спасение. Например, «Вот уже две недели, // Как дети в окно улетели» [С. 133]. Поэт подчеркивает родовую слитность человека с природой. При рождении ребенок свободен, естественен, имеет потенциальную связь с родителями, предполагаемую защиту. Но в то же время в четверостишии скрыт намек на отсутствие настоящей близости, любви, которая замещается «трением матери и отца». Отсутствие любви со стороны взрослых, намеченное уже при рождении, выливается в безразличие или жестокость, которая усиливается по мере взросления личности. Взрослые пытаются загнать ребенка в жесткие рамки педагогических

требований. Эти рамки стереотипны и обусловлены личной выгодой требующего. «Лозунгом» детско-взрослых отношений может служить стихотворение «Воспитатели» [С.131]. В нем представлен выдвинутый наставниками стандарт детского поведения: «- Что от детей нам нужно?». Педагогические запросы либо жестко прагматичны: «чтобы в колхозе пололи грядки», «чтобы палаты были в порядке», «чтоб нам, воспитателям, не мешали работать» – либо предопределены социальным заказом: «чтобы маршировали дружно». В конечном итоге, также как в стихах для детей, педагогическая процедура сводится к получению материального блага: «Что от детей нам надо? – // Из горкома награда». Педагоги, как и в детских стихах, соблюдают лишь букву закона. Тем не менее, они способны повлиять на детей, потому что детское сознание, по Григорьеву, открыто всем влияниям.

В лирике Григорьева есть два типа детей: дети, которые еще не воспитаны взрослыми, и дети, которые становятся двойниками взрослых, их «изнанкой» (в стихотворениях «Ночью», «Сырье», «Сатир»). Последние копируют поведение воспитателей, воруют, пьют, врут. В стихах появляются «пятилетние хулиганы», дети в «полной несознанке». Пытаясь привить детям моральные нормы, наставники сами нарушают эти нормы, поэтому воспитание становится насилием, бессмысленной ломкой человека. В стихотворении «Кузнечик» благая цель педагогики уничтожается способом достижения этой цели: «Зажав кузнечика в руке, // Сидел ребенок на горшке. // – Нельзя живое истязать! – // Я пальцы стал ему ломать. // – Нельзя кузнечиков душить! – // Я руки стал ему крутить. // На волю выскочил кузнечик, // Заплакал горько человечек» [С. 134]. Григорьев использует диалектический закон отрицания отрицания. Единственное, чего нельзя делать, по мнению поэта, это запрещать, ограничивать бытие, которое упорядочивает само себя.

Результатом искусственного внедрения деонтологии становится исчезновение «души» бытия. В стихотворении «Душа» мужчина извлекает из груди женщины душу: «Вот так душа человеческая! // Просто прозрачный ребенок, / ... / Без трусов и пеленок» [С. 180]. Дети воплощают стихию жизни. Как только она уничтожается, изменяется и микрокосм и макрокосм. С одной стороны, взрослый человек видит мир уродливым, жестоким, поскольку агрессия заключена в нем самом: злыми кажутся трещины на потолке, облака и лица детей. С другой стороны,

искаженный мир проливается на героя кровавым месивом с потолка, и человек захлебывается в крови (См. «На лежаке») [С. 139].

Взрослые не принимают в детях живого. Они умерщвляют ребенка, переводят «динамизм» в мертвую стабильность: травят детей, топят, дают им наркотики или отправляют на бойню в качестве мяса, как в стихотворении «Прядь» [С. 134]. Статичная система взрослого мира пытается преодолеть анархию и импульсивность детского «броуновского движения». Для воспитателей страшно всякое нарушение регламентации: «Ребенок весел, кричит громогласно – // Это ведь очень опасно» («Воспитатели») [С. 131]. Социум исходит из пресубпозиции, что правила необходимы. Всякое насилие со стороны наставников замаскировано маской общественного приличия: «Ребенок вертелся и плакал, // Мешал новоселию он. // Мамаша дала ему маку – // Он впал в наркотический сон» («Ребенок вертелся и плакал») [С.135]. Взрослый в стихах Григорьева – это оборотень, прикрывающий зло благими намерениями. Забота о детях неожиданно оборачивается агрессией, проявлением власти над чужой жизнью: «Токарь Ложкин шел по дорожке, // Видит – в кустах плачет мальчик маленький. /... / – Значит, ты не можешь громко кричать? – // Спросил Ложкин, поглаживая его по коже, / ... / ... повалил и изнасиловал его тоже» («Токарь Ложкин») [С. 132]. «Поглаживание» и «насилие» – два взаимодополняющих принципа, «кнут» и «пряник» педагогики. Или: «Бабушки внукам носки вязали, // Сидя на табуретках. /... / Когда же внуки вниз полетели, // Под зад им подставили спицы» («Спицы») [С. 133]. Родственная близость дискредитируется нахождением во враждебных лагерях. Всякий взрослый, всякий воспитатель причиняет зло.

В стихах Григорьева воспитание противопоставлено свободе, старое – новому, социальное борется с природным. Если рассматривать мир взрослых как единую систему, насилие над детьми обусловлено стремлением замкнутой системы сохранить себя. Не случайно во многих стихотворениях взрослые пытаются защитить от детей свою территорию: «Купил я для садика новую // Проволоку терновую. // Полезут в мой сад девчонки – // Порвут о колючки юбчонки. // А полезут мальчишки, // То раздерут штанишки» («Проволока») [С. 134]. Или: «Чтобы яблоки были ядовитые, // Надо в ствол мышьяку вогнать. // Все детки полягут, как убитые, // Если станут в садик наш залезать» («Сад») [С. 135]. «Сад» воплощает семантику защищенности, своего

обустроенного и понятного дома, который каждый человек стремится обрести: «Мы бежали и падали // От людей в заброшенные сады» («Мы бежали и падали») [С. 150]. Дети, по Григорьеву, не признают правил, преград, активно осваивают окружающую природу. Поэтому не только взрослые представляют угрозу для детей, но и дети для «сада» взрослых. «Один человек доказал, что земля – это куб. // А другой умер от прикосновения детских губ!» («Один человек доказал, что земля – это куб») [С. 142]. Двух персонажей двустишия объединяет то, что в их существовании нарушено некое правило. Первый отказался от принятой логики, подобно ребенку – и остался цел, а второй не выдержал испытания детством. Между детьми и взрослыми неразрешимое онтологическое противоречие, которое становится законом жизни: рождение нового становится смертью старого. Интересно стихотворение «Горбун» [С.133], представляющее монолог лирического субъекта, изувеченного чьим-то произволом: «В меня запустили гарпун, // Застрял он между костей. // И вот теперь я горбун...». Уродливое тело горбуна постепенно превращается в часть флоры: «Горб мой порос лопухом, // И расцвела вдруг слива». Человек сравнивается с деревом: у него появляется «ствол», «ветки», он закостеневает, врастает в землю и теряет подвижность. Неправильность его тела привлекает детей, которые «без спросу катаются», «раскачиваются, счастливые», «срывают плоды зеленые». Буйство детей приносит мучения человеку- дереву: «От этого ночью гудят // Кости мои поломанные». В то же время, человек как часть бытия не умирает бесплодно, а дает радость, «плоды» новой жизни.

Если взрослые – это мир законченный, то дети – это мир зарождающийся, который, в канонах авангардного мироощущения, является показателем вечного онтологического движения. Поэтому вопрос, заданный лирическим «я» стихотворения «Великаны» [С. 218]: «Почему эти безликие великаны // Всегда от маленьких погибают?» – вопрос риторический. Единственная возможность избежать смерти, как и в стихах для детей, – раствориться в онтологии. «Он был Сидоровым, который сидит под деревом, // И деревом, которое растет над Сидоровым, // И при том // Был птицей на дереве и ее гнездом» («Дерево») [С. 144]. В этом случае у человека, растворившегося в бытии, появляется возможность видоизменяться, приспосабливаться к новым условиям вместе с природным миром, который вечен. Трагизм поэтического мироощущения Григорьева в том, что он не оставляет взрослым такой

возможности. Слияние с миром подается как недостижимая мечта. Так, в стихотворении «Родник» [С. 218] герой постепенно утрачивает признаки антропоморфизма, изменяясь с каждым глотком воды в мотылька – цветок – камень. Но после того, как он становится каменным, он теряет возможность двигаться: «Мне дальше надо бы идти, // Но стал я вроде камня: // Не отойти, не отползти // Никак от родника мне». Финал стихотворения не только возвращает герою человеческий облик (фрустрация подчеркивается глаголом «сник»), но и навсегда закрывает для него «родник» мечты.

В этом, на наш взгляд, уникальная специфика воспитательного механизма, предложенного Григорьевым. Его деонтология онтологична. Нравственным является следование законам бытия, изменение вместе с ними. Бытие представляет собой совокупность природных и культурных явлений. В стихотворении «Два мальчика-пионера» [С.80] проказливых детей не способен устыдить милиционер (государственная власть), но их шалости пресекают статуи Аничкового моста: «А атлет без штанишек, // Тот, что коня укротил, // Грозно взглянул на мальчишек // И пальцем им погрозил. // Другой, без брюк и рубахи, // Им погрозил кулаком. // Дети с моста от страха // Прыгнули в баржу с песком».

Если дети со взрослыми живут в разных языковых, семантических системах, то детям с природой, с миром предлагается договориться, найти общий язык: «Мой приятель Валерий Петров // Никогда не кусал комаров. // Комары же об этом не знали // И Петрова часто кусали» («Комары») [С. 47]. Возможность диалога с природой подтверждается тем, что часто дети принимают на себя анималистические или предметные роли: «Пошли на экскурсию дети в цветник, // Росли там большие цветы. // В шмеля превратился один ученик // И хоботом в рыльце проник» («Цветник») [С. 78]. Или: «Я плавучий поплавок, // Я зыбучий островок» / .../ Дернет вверх – лечу я ввысь, // Клюнет рыба – снова вниз» («Поплавок») [С. 61]. Эта роль может быть одномоментной (превращение в мотылька в тот миг, когда поймали на воровстве цветов, [С. 62]), а может стать жизненной самоидентификацией: «Смирнов хотел быть птицей, // И в школу не ходить, // Над городом кружиться // И комаров ловить» («Мечты и реальность») [С.71]). Деонтологический конфликт возникает в момент несовпадения внутреннего и внешнего, когда внешние обстоятельства начинают доминировать над внутренней

сущностью: «Но не летал он птицей, // А по земле ходил, // За партой мог кружиться // И двойки лишь ловил». Одни и те же действия («кружиться», «ловить») в разных ситуациях то правильны, то не правильны. Поэтому наиболее критичными для детей ситуациями становятся ситуации рассогласования с окружающим пространством (См., например, «Пчела», «Полосатая оса», «Беда» и др.). Главным требованием, предъявляемым к детям, становится открытость и внимательность к жизни. Необходимо осмыслять реакции бытия и соотносить свою жизнь с ними: «Ударила градина в лоб – // Это еще за что б? // Другая ударила в темя – // Да, видно, гулять не время» («Ударила градина в лоб») [С. 84]. Идиома «держать нос по ветру» (в значении – быть мобильным, чутко реагировать на события) становится в том числе и воспитательной максимой: «Ходил я против ветра носом. // Остался на всю жизнь курносым» («Ветер») [С. 47]. Этика априорно присутствует во всем: в предметах, в живых существах. Но поскольку ребенок – не самодостаточная личность, а часть онтологии, он не может отвечать за себя («Над собою я не волен») [С. 61], не может формировать нравственные принципы или осмыслять свои поступки, а может только хранить верность своей сиюминутной сущности. Предметы и явления бытия взаимообратимы. Не может быть раз и навсегда принятых норм и правил. Релятивизм детской поэзии Григорьева выражается в пренебрежении «должным» как сформированной истиной в угоду вечно становящемуся, незавершенному процессу поиска себя.

П.П. Каминский

КАТЕГОРИЯ ДОЛЖЕНСТВОВАНИЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ В. РАСПУТИНА 1970 – 2000-х ГОДОВ

Категория долженствования – одна из центральных в моральной философии. В истории философии существуют различные истолкования долга и должного, связанные с пониманием его генезиса: либо трансцендентное (И. Кант, Н. Гартман), либо антропологическое происхождение долга (Э. Фромм).

В современной постсоветской России плюрализм ценностных систем сочетается с нравственным релятивизмом, ставящим под сомнение мораль как регулирующую систему предписаний и оценок. Такое положение дел способно привести к разрушению идентичности человека, осмысленности бытия, растерянности в жизни индивида и общества. В русской литературе второй половины XX века как реакция на процессы децентрализации ценностей актуализируется проблема долженствования. Особенно отчетливо этическая направленность обнаруживается у традиционалистски ориентированных писателей (В. Распутина, С. Залыгина, В. Белова, В. Астафьева, В. Крупина и др.), трагически переживающих несоответствие действительности традиционным ценностным установкам. Об этом свидетельствует обращение писателей к публицистике, прямому авторскому слову с характерной для него побудительной модальностью. В публицистике В. Распутина 1970–2000-х годов доминируют размышления о кризисе современного мира, порожденном обособлением человека от природы. В глобальном масштабе это приводит к упрощению и искажению основных нравственных понятий, которые, по мнению писателя, неизменны. В 1985 году он констатирует: «Осмысление естественного – дело художественного слова, неестественного, силового, требующего немедленного вмешательства, – на первых порах дело публицистики»[1].

---

[1] Распутин В. Верую, верую в Родину! / Беседу вела Т. Жилкина // Лит. обозрение. 1985. № 9. С. 14.

Исследовано этическое сознание В. Распутина, выразившееся в художественной прозе.[2] Так, И.И. Плеханова характеризует природу нравственного сознания В. Распутина как метафизическую, соединяющую христианские и языческие основания. С ее точки зрения, иррациональный характер распутинской метафизики проявляется в соединении совести с потусторонним «чувствилищем», безличным сознанием и волей, проявляющимися в реальности и наполняющими ее высшими смыслами: «Метафизическое у Распутина <...> проявляет себя как весть абсолютной истины, открывающейся или святым (классические распутинские старухи) или прошедшему таинство очищения от греха самодостаточности, себялюбия, эгоцентризма».[3] По определению исследователя, этика В. Распутина – «мироощущенческая». Нравственное сознание в его прозе «не рациональное, но интуитивно-сенсуалистское, представляющее совесть не как рассудочное сознание, а как нравственное чувство. <...> нравственные переживания неотделимы у писателя от острого чувствования мира, от созерцания его и зримого и метафизического образа одновременно».[4]

Попытаемся реконструировать деонтологию В. Распутина на материале его публицистики 1970 – 2000-х годов, выделив два основных аспекта: природа и генезис долженствования и основные моральные категории, связанные с ним, а также представления В. Распутина о долге писателя и долге интеллигенции.

---

[2] Шапошников В. Валентин Распутин. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1978; Белая Г.А. Как надо жить, как надо умирать // Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. С. 118-151; Лапченко А.Ф. Человек и земля в русской социально-философской прозе 70-х годов (В. Распутин, В. Астафьев, С. Залыгин). Л: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985; Дедков И. Продленный свет // Дедков И. Живое лицо времени: Очерки прозы семидесятых-восьмидесятых. М.: Сов. писатель, 1986. С. 94–120; Тендитник Н.С. Валентин Распутин: Очерк жизни и творчества. Иркутск: изд-во Иркутск. ун-та, 1987; Семенова С.Г. Валентин Распутин. М.: Сов. Россия, 1987; Котенко Н.Н. Валентин Распутин: Очерк творчества. М.: Современник, 1988; Перевалова С.В. «Особая география памяти»: (Образ автора в рус. прозе 1970–1980-х гг. – В.П. Астафьев, В.Г. Распутин, В.С. Маканин). Волгоград: Перемена, 1997; и др.

[3] Плеханова И.И. Категорический императив на сибирской почве // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. Иркутск: МИОН, 2004. С. 316.

[4] Там же. С. 315.

На первом, журналистском, этапе (конец 1950-х – начало 1960-х годов) в очерках и портретных зарисовках В. Распутина категория долженствования соответствовала официальной идеологической доктрине. Система моральных идей В. Распутина в период работы в комсомольских газетах Иркутска и Красноярска может быть понята в соотнесении ее с деонтологической концепцией Э. Фромма[5] понятие о должном создается самими людьми. Но, будучи представителем своей эпохи, В. Распутин понимает долг в духе коллективного утилитаризма – как следование общему делу, достижение общей пользы, что определяет характер коллизий и тип героя в ранних очерках будущего писателя.

Герои В. Распутина-журналиста – сверстники автора, комсомольцы. В иркутской газете «Советская молодежь» (1957–1961) – это студенты, комбайнеры, доярки, железнодорожники; в газете «Красноярский комсомолец» (1963–1966) – это молодые строители железнодорожных трасс Абакан-Тайшет, Решоты-Богучаны, Красноярской, Братской, Мамаканской ГЭС, Дивногорска, заполярного Талнаха, прокладчики ЛЭП. Критерием этической оценки героев очерков являлась их социальная состоятельность. Положительный герой В. Распутина – активный общественник, сознательный гражданин, ударный труженик – «настоящий советский человек».[6] Пять публикаций[7] посвящены строителю трассы Абакан – Тайшет Владимиру Стофато – сыну одного из погибших в 1942 году при исполнении служебных обязанностей изыскателей Южно-сибирской железнодорожной магистрали К.А. Стофато. В. Распутин не стремится изобразить индивидуальные черты личности, представляя своего героя как одного из многих. Жизнь его, как и жизнь

---

[5] Фромм Э. Человек для самого себя. Введение в психологию этики / Пер. с англ. Е.А. Жуковой // Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: АСТ–ЛТД, 1998. С. 23–256.

[6] Распутин В. Познакомьтесь: Николай Дементьев // Сов. молодежь. 1958. 9 дек. С.3.

[7] Распутин В. За поездом поезд // Краснояр. комсомолец. 1963. 1 мая. С. 2–3; Распутин В. Имени отца // Краснояр. комсомолец. 1963. 26 сент. Подпись: В. Каирский. С. 3; Распутин В. Продолжение саянской легенды // Краснояр. рабочий. 1963. 20 окт.; Распутин В. Ты пламя берешь рукою // Краснояр. комсомолец. 1964. 13 сент. С. 1, 2–3; Распутин В. Разъезд Стофато // Огонек. 1965. № 14. С. 20–21.

отца, обретает смысл лишь через приобщение к исполнению общего дела, понятого как долг: «Конечно, ребята на трассе могли бы обойтись и без Володи, но Володя не мог обойтись без них. И он не мог обойтись без отца, который остался там. <...> Это был его долг, долг, перед которым он не мог отступить».[8] Долг понимается как следование абстрактно понятому общественному благу, долженствование основывается на априорной посылке о единстве (непротиворечивости) общества и индивида.

В это же время в очерках и рассказах о Тофаларии[9] социально детерминированное представление о долге начинает усложняться, преодолевается введением традиционной этики, этики родового сознания, определившей пафос художественной прозы («Василий и Василиса», «Деньги для Марии» (1967), «Последний срок» (1970), «Вниз по течению» (1972), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976), «Что передать вороне?» (1981), «Век живи – век люби» (1982) и других произведений). В тофаларском цикле долженствование связывается с родовым и этническим началами. В. Распутин открывает в этносе тофов наличие своеобразной этической системы, рожденной в диалоге с природой. Характеризуя мироощущение тофалара, начинающий писатель ставит в центр неспособность к ощущению одиночества: «Тофалар с детства, с самого первого дня в тайге. <...> Их связь больше обычных представлений о связи человека и природы. Она родственна. Веки вечные они кормились одной грудью: днем это было солнце, а ночью луна. Вот почему они не могут тяготиться друг друга, это стало бы противоестественным».[10]

Категория долженствования реконструируется в робких размышлениях автора о смысле жизни тофалара. Осознание смертности человеком составляет фундаментальное различие между ним и природой, но компенсируется непрерывностью бытия этноса. В рассказе «Эх, старуха...» старая тофаларка не боится смерти: «Она выполнила свой

[8] Распутин В. Разъезд Стофато. // Огонек. 1965. № 14. С. 20, 21.

[9] Распутин В. Край возле самого неба: Очерки и рассказы / Крат. предисл. А. Преловского; Худож. Т.Г. Леви. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1966. Содерж.: Край возле самого неба; В Саяны приезжают с рюкзаками; Продолжение песни следует; От солнца до солнца; На снегу остаются следы; И десять могил в тайге; Продается медвежья шкура; Эх, старуха; Человек с этого света.

[10] Распутин В. От солнца до солнца // Распутин В. Край возле самого неба. С. 16.

человеческий долг: после нее на свете остаются дочь, ставшая матерью, и девчонка, которая тоже когда-нибудь станет матерью. Ее род продолжался и будет продолжаться – она в этой цепи была надежным звеном, к которому прикреплялись другие звенья».[11] Так формируется родовое и онтологически детерминированное понимание долга как участия в продлении жизни, исполнения природного предназначения. Категория долженствования интерпретируется как онтологическая, поскольку чувство долга задается человеку от рождения как безусловная природная программа, а не как рационально сформулированное понятие.

В 1970-е годы В. Распутин открывает сложность природного долженствования, противоречия, возникающие при осуществлении и передаче этических норм. Писателя интересует национальный характер представления о долге, прежде всего мораль русского народа, детерминированная спецификой ландшафта, национально-историческая миссия русского народа как основа родовой и индивидуальной этики. В национально-неповторимом В. Распутин видит черты общечеловеческого, но общечеловеческое он представляет как синтез национальных этических систем.[12] Нравственные нормы носят абсолютный характер, что связано как с их онтологическим статусом, вечным и универсальным, так и с их антропологическим статусом, в котором они предстают как результат взаимодействия индивида и рода, регламентирующего духовное и социальное существование индивида.

В. Распутин трактует природу анимистически: это сакральный космос, в перспективе восходящий к метафизическому лону. В природе как материи космоса писатель предполагает проявление сверхъестественных духовных сил, одухотворяющих физический мир. Связь с природой дает мистический, религиозный опыт, приобщающий человека к трансцендентному, вводящий координаты вечности. Наблюдая священные законы вечного обновления жизни, человек как родовое существо, по мысли В. Распутина, преодолевает трагизм конечности единичного существования: «У старух меня особенно поражает спокойное отношение к смерти, которую они воспринимают как нечто само собой разумеющееся. Думаю, что этому спокойствию их научил долгий жизненный опыт.

[11] Распутин В. Эх, старуха... // Распутин В. Край возле самого неба. С. 54.
[12] Распутин В. Ближний свет издалека // Лит. Иркутск. 1990. Апр. С. 1–3.

Перед их глазами проходили посевы и жатвы, зима сменялась весной, осень роняла листву...»[13]. Законы мироздания определяют законы родового долженствования, заключающегося в продлении рода, определяют этику принятия бытия, следования не меняющимся желаниям индивида, не исторически изменчивым социальным законам, а универсальной необходимости космически организованной жизни природы.

Нравственные нормы реализуются в жизни отдельного человека через совесть, которая понимается писателем как моральное предписание, возникшее и хранимое в культурно-историческом опыте народа, открытом онтологии: «...основная духовная задача и основная нравственная норма, которые созданы опытом всех предыдущих поколений и вверены нам для выполнения и возможного совершенствования»[14].

Деонтологическая система В. Распутина, таким образом, предполагает необходимость синтеза антропологического и онтологического начал. Категория долженствования приобретает два вектора и понимается, во-первых, как исполнение родового (природного) предназначения, во-вторых, как исполнение социально-исторического предназначения. Передача принципов долженствования и регулирующих их моральных предписаний (совести) от поколения к поколению – это сущность и миссия коллективной памяти, памяти народа. С одной стороны, В. Распутин понимает память как онтологический феномен: память заложена в бытии как космосе (порядке), предстает как объективный закон, в том числе и закон человеческого существования. Такая форма памяти генетически заложена в духовном существе человека, в ощущении им своей связи с миром, всеединства сущего: «В нас живет каждое движение планеты и каждый шаг человека. Явившись в этот мир только на миг, мы вобрали в себя всю его эпопею <...> в нас, в каждое поколение без исключения, раз за разом закладывалось <...> связность всего со всем и существование всего во всем. <...> Чувство родства не только с тварным существом, но и с последней песчинкой и былинкой, лежащей и произрастающей подле, необходимости друг другу и допол-

[13] Распутин В. Быть самим собой / беседу вел Е. Осетров // Вопросы литературы. 1976. № 9. С. 147.

[14] Распутин В. Необходимость правды [Теоретический семинар «Литература и нравственность»] // Лит. учеба. 1984. № 3. С. 130.

нения друг друга вселялось в каждую клетку»[15]. Онтологическая память дана в подсознании: в ощущениях и чувствах; сенсорное переживание обеспечивает возможность восприятия метафизического в природе, возможность диалога с неэмпирическим миром.

Осознавая генетическую связь с бытием, человек естественным образом приобщается к нравственному опыту народа, передаваемому памятью, совокупным национально-историческим сознанием. Культура, традиции обеспечивают духовную преемственность поколений народа – «ощутительная, непрерывная связь поколений живущих с поколениями прошлого и будущего»[16]. Национально-историческая память аккумулирует совесть предков и выполняет функцию ориентации в жизни потомков, позволяя индивиду этически отделять вечное от временного, высокое от низкого, способствует пониманию каждым поколением своего особого места в истории, в вечном ряду поколений. Рождается этика, основанная на понимании миссии каждого человека, осуществления сверхличного долга, заключающегося в создании жизни для последующих поколений. В очерке «Русское Устье» повествователь размышляет, что бы ответили покоящиеся под покосившимися крестами потомки поморов о смысле своих трудов, если ничего после них теперь, кроме заброшенных погостов, не осталось, и предполагает ответ, «что никто не живет для себя, а только продолжает подготовление жизни для других, <...> и в таком неустанном подготовлении и есть искомый смысл»[17].

Долженствование распространяется на весь род (народ), на каждого его представителя и целое поколение. С завершением одного поколения долг передается следующему, а неисполнение ныне живущим поколением долга перед родом обесценивает этическое служение предков. Поэтому память является условием бытия народа, бесконечного, устойчивого самовоспроизводства и более – исторического развития. Накапливая темное незнание и забывая свое прошлое, общество

---

[15] Распутин В. Миллионолетия Рольфа Эдберга // Сибирь. 1989. № 4. С. 103.

[16] Распутин В. «Жертвовать собой ради правды». Против беспамятства. [Выступление на V съезде Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры] // Наш современник. 1988. № 1. С. 169.

[17] Распутин В. Русское Устье // Распутин В. Сибирь, Сибирь... М.: Молодая гвардия, 1991. С. 264.

лишает себя оснований для будущего: «Пережитое не может быть темным – темно будущее, когда сдвинуто со своего места прошлое и когда настоящее, не имея твердого основания, требует подпорок»[18].

Долженствование у В. Распутина имеет метафизическую природу, но воплощено материально: человек ответственен за конкретное пространство жизни, за освоенные предками природные и культурные ландшафты и призван их сохранить и расширить. Следуя этому долгу, человек включается в метафизический круг, предписанный роду. В концепции В. Распутина, казаки, поморы и старообрядцы покоряют и осваивают Сибирь, повинуясь мистическому зову и реализации национально-исторической миссии[19].

В отличие от онтологической памяти, историческое сознание требует сознательных усилий человека как национально-родового существа. В очерке «Кяхта» историческая память подвергается этической дифференциации по степени должной интенсивности духовного опыта на пассивное «припоминание» былого, не содержащее открытий, и активное, «полное и глубокое воспоминание», «чувствительный и радостный отзыв на запоздалую картину, встреча с заблудившейся родственностью»[20].

В. Распутин не ставит проблему человеческой воли в формировании нравственных законов, определении долженствования: человеческая индивидуальность проявляется в следовании или не следовании априорной необходимости. Человек не свободен в определении долга; однако осознание себя частью народа, которому предписана общая миссия, придает жизни конкретного человека осмысленность и стабильность: «И не стоять человеку твердо, не жить ему уверенно без этого чувства, без близости к деяниям и судьбам предков»[21]. Неисполнение родового долга влечет духовную неопределенность человека, порождает «кочевничество»: маргинализованные сообщества бродяг и каторжников в Сибири XVII–XIX веков, шабашники периода промышленного строительства в Сибири второй половины XX века, российское общество второй половины 1980-х – начала 2000-х годов. Забвение заветов предков

---

[18] Распутин В. Иркутск // Распутин В. Сибирь, Сибирь... С. 154.
[19] Распутин В. Сибирь без романтики // Сибирь. 1983. №5. С. 106-128.
[20] Распутин В. Кяхта // Распутин В. Сибирь, Сибирь... С. 213.
[21] Распутин В. Иркутск // Распутин В. Сибирь, Сибирь... С. 131.

современниками приводит к разрушению экосистем и культуры, моральному релятивизму и, в конечном итоге, к деградации нации[22].

Национальной реализации должного в этической системе В. Распутина способствует художник. Начиная с 1970-х годов писатель размышляет о творчестве как службе и миссии. В критике и публицистике периода классических повестей утверждается дидактическая задача художника: «По моему мнению, не существует ничего, никаких объективных или субъективных причин, которые могли бы всерьез помешать писателям самых разных стран, разных направлений и верований быть вместе и понимать друг друга в своей службе единому богу – правильному и возвышенному воспитанию человеческой души»[23].

С конца 1970-х годов представления В. Распутина о долге художника усложняются, приобретают метафизическую глубину. В репликах, статьях и очерках художник оценивается как носитель родового, самосознание общества и народа. На основании этих представлений В. Распутин оценивает творчество ушедших из жизни художников (А. Вампилова, В. Шукшина, Ф. Абрамова, Л. Леонова и др.).

В эстетике В. Распутина инициатива акта творения не принадлежит автору. Писатель переживает духовную связь с обществом и народом, которая проявляется в форме постоянного диалога: «...когда вы говорите, что пишете книгу, которую задумали и которая произошла только по вашей воле, то это, может быть, не совсем так... Как это происходит, какими путями, не знаю, но происходит то, что можно называть откликом на нравственные надежды читателя. Такая связь существует, и писатель, может быть, именно поэтому не так уж волен писать, что и когда ему захочется»[24]. Художник должен прозреть духовные и нравственные запросы современности, осмыслить их, воплотить в слове и донести до народа: «То, что неосознанно мучает многих и многих людей, но не нашло еще выхода и названия, писателю предстоит осознать, назвать и возвести до общественного и художественного открытия.

---

22 Распутин В. Вниз по Лене-реке // Наш современник. 1993. № 11. С. 95–111.

23 Распутин В. [Ответ писателя на вопрос редакции журнала «Иностранная литература»] // Иностранная литература. 1977. № 6. С. 239.

24 Чтобы связь не оборвалась / С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин // Лит. обозрение. 1981. № 9. С. 8.

А читателю затем предстоит узнать и ответным чувством подытожить: оно или не оно»[25].

Художник – лишь проводник высших смыслов. В очерке о Ф. Абрамове писатель предстает как выразитель истины, которая не принадлежит его воле: «Когда слово добывается кровью сердца, оно с кровью сердца и произносится. Истина, если ей к тому же нечасто удается выйти в люди, сама найдет и голос, и тон, и температуру накаливания»[26]. Истина метафизична, доступна лишь гению. В. Распутин показывает это на примере творческого пути А. Вампилова: «Вампилов видел жизнь оттуда, где, казалось бы, единственно и должен находиться художник, как только он принимается за работу, но куда в действительности по душе и таланту допускается мало кто, – он не обращался за доказательством к добру и вере, а происходил из них»[27]. В. Распутин связывает семантику греческого имени Александр – «защитник людей»[28] с судьбой драматурга, а его смерть, цитируя словарь Даля, называет «возвращением жизненных сил его в общий источник».

Пространство истины составляет духовное существо народа, а гений воплощает накопленные поколениями творческие и духовные силы национального организма. Оценивая личность и творчество Л. Леонова, В. Распутин использует «геологическую» метафору: «...жизнь, даже самая обыденная, дарования такого масштаба, как Леонов, представляет тайну подготовления и существования необыкновенного. Чтобы зародился драгоценный минерал требуются, как известно, миллионы лет. Внутри цивилизаций и культурных эпох также существуют творческие периоды кристаллизации гения, продолжающиеся наверняка дольше, чем способна заглянуть родословная. Куда не заглянуть – туда не заглянуть, но нельзя оставлять без внимания видимые знаки появления «того самого», для которого трудились поколения»[29].

---

[25] Распутин В. Возросшая ответственность за слово // На боевом посту. Чита, 1979. 30 июня. С. 4.

[26] Распутин В. Его сотворенное поле // Сов. культура. 1987. 10 марта. С. 6.

[27] Распутин В. Мы все тянулись к нему / Беседу вел В. Ивашковский // Сов. культура. 1987. 18 авг. С. 5.

[28] Распутин В. Степь за околицей // Студ. меридиан. 1983. № 8. С. 40.

[29] Распутин В. [Предисл. к публ. выдержек из записных книжек Л. Леонова] // Наше наследие. 2004. № 58. С. 100.

Ощущая вечность человечества, понимая цель национального бытия, художник становится хранителем нравственных ценностей: «Обязан знать и указывать на ценности, которые ни при каких условиях не должны быть пересматриваемы как непременное и выверенное условие правильного общественного развития. На то он и писатель, чтобы видеть сегодняшний день в ряду полного времени и понимать сегодняшнюю жизнь в ряду национального и общечеловеческого движения к своим идеалам»[30].

Предназначение художника – актуализация национальных ценностей в современном обществе и создание условий для воспроизводства нравственного опыта сегодняшним поколением: «Поддерживать чистые линии, выпалывать сорняки, заботиться о духовном росте человека, умножении его нравственных ценностей – вот задача писателя»[31]. Для этого он призван воспитывать в человеке личную ответственность за осуществление родового предназначения, осуществлять духовное руководство в исполнении долга: «Они, похоже, и в мир-то приходят, чтобы показать, каким должен быть человек и какому пути он должен следовать, и уходят, не выдерживая нашей неверности: неверности долгу, идеалам, слову – вообще нашей неверности. Но память о них и помогает, должно быть, оставаться нашей совести»[32].

Главной задачей писателя в современности В. Распутин считает преодоление процессов национальной дезинтеграции, возвращение народу памяти – как это делал В. Шукшин: «Казалось, он сделал все и даже больше, чем мог один человек, писатель, режиссер и актер, сделать для собирания разрозненного, растрепанного по кусочкам, разроссиенного населения со слабой памятью, оставлявшего свои исконные веси и забывающего свои старинные песни, в одно духовное и родственное тело, называемое народом. <...> задев чувствительные и художественные струны, он задел гораздо большее – неотмершие корни народные, добрался до их нервных окончаний и безжалостно давил и давил на них: больно? А больно – так жив, а жив – так подымайся, берись за ум и собирайся на народную службу...»[33]. Природа гения – это

[30] Распутин В. Необходимость правды // Лит. учеба. 1984. № 3. С. 131.

[31] Распутин В. Много дела на земле / Беседу вел Э. Максимовский // Студ. меридиан. 1981. № 2. С. 37.

[32] Распутин В. Слово о Ларисе Шепитько // Экран 79/80. М., 1982. С. 146.

[33] Распутин В. Твой сын, Россия, горячий брат наш...: [Предисл.] // Шукшин В.М. Мгновения жизни. М., 1989. С. 7.

интуитивные прозрения: «Творчество переносится из сферы свободы в сферу чуткости к предопределению – как сопричастности к высшему началу»[34].

В конце 1980-х – начале 1990-х годов представления о миссии художника разворачиваются и вписываются в рефлексию об интеллигенции, ее современном состоянии и социально-исторической роли. Категория долженствования в публицистике В. Распутина вновь рассматривается на социальном уровне и приобретает общественно-политическое звучание, что связано с объективными изменениями социальной жизни. Вопрос об интеллигенции возвращается и в связи с публикаций сборников «Вехи» (1908), «Из глубины» (1918), книги Н. Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма», наследия других эмигрантских мыслителей. В. Распутин трактует эти эпохальные труды как «историю болезни» русской интеллигенции. Вслед за авторами начала XX века, В. Распутин пытается осмыслить феномен, генезис русской интеллигенции и ее роль в духовном кризисе СССР[35]. В статье 1990 года «Из огня да в полымя»[36] патриотизм рассматривается как глубинное свойство национального духа, но автор констатирует преднамеренное разрушение патриотического сознания в конце 1980-х годов, основная вина за это возлагается на либеральную интеллигенцию.

Статью отличает резкий полемический тон. В. Распутин цитирует и последовательно опровергает негативные высказывания о патриотизме Б. Окуджавы (как биологическом чувстве), Ю. Черниченко («свойстве негодяев»), Ан. Стреляного («фашизме»). Статья А. Стреляного «Песни западных славян» («Литературная газета», 1990, № 32) и интервью Ю. Черниченко («Книжное обозрение», 1990, № 19) подробно анализируются в тексте. В системе доводов и обобщений привлекаются

---

[34] Плеханова И.И. Категорический императив на сибирской почве... С. 321.

[35] Распутин В. Патриотизм – это не право, а обязанность // Лит. Иркутск. 1988. Июнь. С. 1,4; Распутин В. Из глубин в глубины // Лит. Иркутск. 1988. Дек. С. 1-2; Распутин В. Сумерки людей // Лит. Иркутск. 1989. Дек. С. 1-3; Распутин В. О чем звонят колокола // Лит. Иркутск. 1990. Март. С. 2; Распутин В. Интеллигенция и патриотизм // Лит. Иркутск. 1990. Нояб. С. 2–4. Оконч.: 1991. Янв. С. 1–3; и др.

[36] Распутин В.Г. Россия: дни и времена. Публицистика. Иркутск: Изд-во журнала «Сибирь» совместно с товариществом «Письмена», 1993. С. 4–40. Далее текст статьи цитируется по этой публикации с указанием номеров страниц в тексте.

высказывания П.Я. Чаадаева, В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н.А. Добролюбова и др. В доказательстве собственных взглядов В. Распутин по порядку опирается на труды Г. Федотова, Н. Бердяева, «Интервью и беседы с Львом Толстым» Г. Шерени, статью А.И. Солженицына «Наши плюралисты», статью Ф. Тютчева «Россия и революция».

В статье, в зависимости от культурной ориентации, выделяется два духовных типа интеллигенции: фактически, славянофильская и западническая, соотносимые как национальная и антинациональная. Следуя за Н. Бердяевым, В. Распутин считает, что «интеллигенция в том духе, в каком она давно понимается и принимается, зародилась <...> в России и существует только здесь. Это полностью русское по среде обитания явление...» [С. 9]. Фактором, определяющим специфичность русской интеллигенции, ее отличие от интеллигенции европейских стран, о которой «можно говорить лишь в культурном и интеллектуальном смысле», является дух отрицания. Интеллигенция не соответствует призванию, основными ее чертами называются беспочвенность и наднациональность. Эти черты складываются исторически.

Начало явления русской интеллигенции, ссылаясь на Г. Федорова, В. Распутин обнаруживает в XVII веке, когда 18 молодых людей во время царствования Бориса Годунова были отправлены для обучения за границу и стали «невозвращенцами». Основной импульс к формированию интеллигенции дает социальный и культурный раскол России, произошедший в результате петровских реформ: «Наша (интеллигенция – П.К.) зародилась из главного противоречия в России, оставленного Петром, в той трещине, которой раскололась страна, когда он с могучей энергией взялся передвигать ее в Европу» [С. 10]. Отчужденность от общего национального целого лишает интеллигенцию исторической памяти и приводит к нигилистическому мышлению: «Наша <...> интеллигенция, быть может, и сама вначале о том не подозревая и действуя вслепую, родившись из протеста мрачной действительности, затвердила затем протест как религию, как вечную цель и сделала обличение смыслом своего существования» [С. 10]. XIX век – век «критического реализма» и «революционного демократизма», по мнению В. Распутина, с неизбежностью привел сначала к Манифесту 1905 года, потом – Февралю и Октябрю 1917 года.

Советская интеллигенция представляет собой искусственное, неорганическое явление, уступающее дореволюционной в уровне культуры:

«Новая интеллигенция, названная впоследствии образованщиной, выпекалась наскоро и готовилась, в основном, для технических и идеологических нужд. Едва тронутая культурой, с укороченной, без прошлого, памятью, бесчувственная к корням, но самолюбивая от этого и притязательная, она и в сравнении с прежней интеллигенцией, мало отвечавшей своему призванию, была на порядок ниже» [С. 26]. «Образованщина» также беспамятна и аморалистична, как и революционно-демократическая интеллигенция, но отличается от нее духовной несамостоятельностью – «полуинтеллигенция». Ее влияние на Россию еще более пагубно: «Оборванная связь времен, перевернутое, как у младенца, видение мира и его ценностей, глумление над отечественными и общечеловеческими святынями, контроль над искусством и мыслью, верхоглядство учителей, предписанные правила хорошего тона, да и просто роль интеллигенции как общественной прислуги – все это делало из нее духовных недорослей и не давало надежды на ее целительность» [Там же].

Отрыв от родной почвы, отсутствие исторической преемственности детерминирует духовную слепоту и неспособность к различению вреда и блага для России: «Нынешние ругатели патриотизма лишь повторяют зады, не только пройденные, но и нажегшие бесчисленные духовные и материальные пепелища, они не утруждают себя извлечением истины из палки, которой Россия уже была бита, вновь вовлекая ее, как неизбежное возмездие, на голову дурачимого народа» [С. 5]. Деятельность такой интеллигенции осознается как «война с собственной страной». Судьба революционно-демократической интеллигенции представляется В. Распутину трагической: провоцируя негативные социальные процессы, она с неизбежностью теряет над ними контроль и сама становится жертвой, как это подтверждает Октябрьская социалистическая революция 1917 года и вся кровавая история России в XX веке. Тот же исторический парадокс В. Распутин наблюдает на исходе перестройки – интеллигенция теряет инициативу, которую перехватывает чернь «из отечественного беспределья» [С. 28]. В 1990-м году писатель с уверенностью прогнозирует дезинтеграцию СССР и будущие национальные конфликты на территории постсоветского пространства.

Примерами истинной – «духоотеческой» – интеллигенции для В. Распутина являются, с одной стороны, русские святые (Сергий Радонежский, Феофан Затворник, Серафим Саровский, Иоанн Златоуст,

Иоанн Кронштадтский, оптинские старцы), с другой стороны, писатели, философы и ученые патриотической ориентации (Г.Р. Державин, М.В. Ломоносов, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский, А.С. Хомяков, И.С. Аксаков, братья И.С. и П.С. Киреевские, В.В. Розанов, В.И. Даль, И.П. Павлов, Д.И. Менделеев, В.О. Ключевский и др.). Их деятельность (духовная, общественная, научная) направлена на благо народа и государства: «Не бунтари, а целители национальных язв; не хулители, а работники на ниве просвещения; не агитаторы, а доброхоты мысли» [С. 11]. О верности этого пути свидетельствует духовное перерождение к концу жизни П.Я. Чаадаева и А.И. Герцена. Национальная интеллигенция добивается отмены крепостного права, а антинациональная – Манифеста 1905 года, предопределившего весь трагический ход истории России в XX веке. Сложившейся в Советском Союзе «образованщине» противопоставляется послереволюционная эмиграция (И.А. Ильин, И.С. Шмелев и др.) и ее наследники (национально-патриотический лагерь).

Предназначением истинной интеллигенции в современной России провозглашается «национальная мобилизация и укрепительная работа»: проповедь традиционных коллективистических ценностей и культуры («Убедить россиян, что достоинство нации должно быть выше их личного благополучия...» [С. 38]) и продуктивная работа по укреплению культуры, общественных институтов и государства.

Деонтология В. Распутина в публицистике формируется как теоретически (выражается в понятиях), так и в интуитивной рефлексии. Проблемы нравственности для писателя – это проблемы места человека в истории и бытии. Публицистика, с точки зрения В. Распутина, должна способствовать осознанию современниками родового предназначения. Писатель становится публицистом, реализуя свой долг как представитель национальной интеллигенции в тяжелый для страны и народа период.

В. Распутин декларирует два пути преодоления обществом нравственного кризиса и кризиса национальной идентификации. Первый путь заключается в организации общенародного движения за сохранение полной национальной памяти, а также целевой политике государства (на которую возлагается часть вины за происходящие в духовной сфере общества деструктивные процессы) по охране памятников и воспитанию патриотического сознания граждан. Второй путь предполагает

формирование новой позиции существования человека – личного постижения им своего места в ряду поколений рода и всей нации, бытии. В. Распутин проповедует утопическую мысль о возможности гармонического существования с опорой на спасительный потенциал народно-онтологического сознания, представленного в публицистических размышлениях писателя антропологическим типом «коренного сибиряка». Биогенное существование, укорененность в природе, соблюдение накопленных в духовном опыте народа нравственных принципов поддерживает и укрепляет систему бытия, тогда как нарушение их ведет к угрозе человеческому существованию. Нравственная задача сохранения отеческого сознания побуждает обратиться к истории: «Насколько ты чувствуешь историю, насколько ты проживаешь ее больше в прошлом, настолько она потом может протянуться в будущем»[37]. Реставрация традиционной нравственности и воспитание национального достоинства – залог исторического будущего народа. Значительная роль в этом процессе отводится художнику и интеллигенции.

Художник способствует формированию чувства должного в жизни общества. Он познает идеальные ценности, он проводник должного в реальность. Цель творчества – превращение идеально должного в актуально должное, способствование реальному осуществлению ценностей в жизни общества. Воспринимая родовую ценность в форме предписания, человек должен осознать ее, сделать своей личной сознательной целью и следовать практически.

В прозе В. Распутина герои следуют этике родового сознания не осознанно; нравственность предстает как интуитивное чувство. В современной социокультурной ситуации интуитивное нравственное чувство представляется В. Распутину не достаточным, поскольку патриархальный уклад жизни, обеспечивавший возможность общих, коллективных нравственных норм, разрушается. В. Распутин настаивает на активности современной личности в познании должного, утверждает необходимость ответственного и намеренного нравственного самопознания, однако в строго определенных рамках традиционной нравственной парадигмы. Этика рационализируется, апеллируя к разуму человека: «Нужно уметь себя понимать в отцах и продолжать отцов в себе»[38].

---

[37] Распутин В. Сибирь, Сибирь...

[38] Распутин В. От роду и племени / Беседу вела Т. Микешина-Окулова // Огонек. 1986. № 43. С. 29.

Этическую систему В. Распутина, в терминологии Э. Фромма, можно определить как авторитарную: «Авторитарная совесть – это голос интернализованного внешнего авторитета: родителей, государства или любого другого авторитета, являющегося таковым в данной культуре»[39]. Основой такой совести является фундаментальное неравенство человека и авторитета, в данном случае – человека и народа, человека и природы. Э. Фромм указывает на то, что этот интернализованный авторитет неминуемо становится частью внутреннего «Я». Наиболее эффективный механизм формирования и закрепления этой зависимости – чувство вины. Весть абсолютной истины из «инфернального пространства» в прозе В. Распутина, как указывает И.И. Плеханова, «осознается как чувство вины, реальной или взятой на себя от избытка совести (старуха Дарья отвечает перед потомками на кладбище за то, что Матера уходит под воду)»[40]. В очерке «Поле Куликово» души убиенных воинов спрашивают с потомков ответа за судьбу России. Наблюдая разрушенную, так и не восстановленную перед шестисотлетнем юбилеем сражения церковь Рождества Богородицы, стоящую на месте захоронения павших в битве, рассказчик чувствует «разлитый над всею местною землею молчаливый укор»[41].

Тональность публицистики В. Распутина определяется острым чувством социальной ответственности – за все общество, народ и Россию. Этим можно объяснить, почему в современной ситуации нравственного упадка категорический императив абсолютизируется, в прямом слове публицистических выступлений отчетливо проявляется монологизм и авторитаризм сознания писателя.

[39] Там же. С. 28.

[40] Фромм Э. Человек для самого себя. Введение в психологию этики / Пер. с англ. Е.А. Жуковой // Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: АСТ-ЛТД, 1998. С. 154.

[41] Плеханова И.И. Категорический императив на сибирской почве... С. 316.

И.В. Ащеулова

ПРОБЛЕМА ДОЛЖНОГО В «ПСЕВДОИСТОРИЧЕСКОЙ» ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ (САША СОКОЛОВ, В. ШАРОВ, Ю. БУЙДА И В. ПЬЕЦУХ)

Постмодернистская проза разрушает позитивистское отношение к прошлому как к бывшему, предопределившему настоящее и даже оставившему следы совершившихся событий в виде вещных и текстовых событий. Под сомнение ставятся и материальные знаки прошлых событий (они могут получать не свойственные им значения), и тем более тексты, свидетельствующие о событиях прошлого, провоцирующие трактовать прошлое по текстам, а не по исчезнувшей реальности. Истории возвращается значение, исконно присутствующее в слове «история» – повествование, сочинение, собирание фактов и знаков в некое целостное повествование, предлагающее версию прошлого; а история как предмет познания, сочинения, рассказа оказывается псевдореальностью (от гр. *pseudos* – «ложный»), образом вещей и событий, которому придаётся статус подлинной, бывшей реальности. Таким образом, любой текст о событиях прошлого обретает деонтологический статус, представляет не только (а в постмодернистской прозе – не столько) отражение, не только фиксацию подлинного течения событий, но и представления о должном движении реальности: должном либо в соответствии с представлениями автора, либо в соответствии с представлении читателя. Позитивистское отношение к историческому процессу сменяется агностическим, происходит отказ от поиска смысла исторического процесса, исторической правды, что в целом соответствует установке постмодернизма на релятивность и множественность истин. Постмодернистская проза, поставившая под сомнение истинность любого знания о прошлом, открывает абсурд, то есть скрытую от понимания причинность изменения действительности, тупики, случайности, совпадения, вызванные не то нелинейной повторяемостью объективных ситуаций жизни («уже было»), не то повторяемостью объяснений, представлений о действительности. Установка постмодернистского произведения – не столько воспроизведение очередной версии

прошлого, сколько демифологизация устоявшихся исторические мифов, стереотипов-симулякров.

Понимание истории как незавершенного текста дает возможность автору создать свой миф и подвергнуть его фактической или интеллектуальной проверке, разрушить убеждение в его истинности, но не в праве на существование. Заново переписать историю – значит не просто отвергнуть истину, но открыть в настоящем новые следы прошлого, понять, что будущее, возможно, откроет совсем не предполагаемые последствия прошлого. То есть прошлое будет постоянно подтверждать своё существование, своё прошлое наличие, но каждое новое понимание, каждый последующий текст не будет окончательно истинным, поскольку последствия прошлого непредсказуемы в границах сознания человека. Открытость реальности (прошлого и будущего) делает принципиально незамкнутым текст о реальности, в том числе и текст о прошлом. Вопросы деонтологии поднимаются в постмодернистской прозе об истории, во-первых, в создаваемой художественной реальности: обсуждаются персонажами, определяют ценностные установки героев (долг перед историей, выбор, поступок, деяние), развитие сюжета, проверяя тем самым подлинную значимость должного; во-вторых, всё постмодернистское произведение становится текстовой моделью должного, выстраивающей якобы подлинную реальность, автор игрой разных вариантов-текстов ставит эксперимент с прошлым, чреватым разными последствиями. Тем самым он ставит вопрос о наличии должного, о наличии или отсутствии неких несубъективных критериев жизни человека в объективном мире, о значимости нравственных ориентиров в существовании людей.

И. Бентам, введший термин «деонтология» в философию (в работе 1834 года «Деонтология, или Наука о морали»), понимал деонтологию как «всё то, что выражает требования нравственности в виде предписаний».[1] Утилитаристская трактовка выводила нравственность из природы человека, наделившей его стремлением испытывать наслаждение и избегать страдания; нравственные критерии основаны на понимании полезности поступка для получения удовольствия, счастья. В достижении человеком счастья видится его долг как перед собой, так и перед другими, перед государством, что даёт основание развитию общества,

[1] Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства. М.: РОССПЭН, 1998. С. 10.

историческому прогрессу. Утилитаристская историческая деонтология, на наш взгляд, в значительной степени составляет «постмодернистские ценности», «постмодернистскую чувствительность», сводящую сложную мотивацию поступков человека к элементарным телесно-чувственным потребностям, но одновременно утилитаризм подвергается иронической коррекции, что проявляется в констатации действенности текстов (идей, концептов, стереотипов сознания и поведения) в поступках человека, в подмене реальности текстами о ней.

Другой масштаб понимания долженствования как этического сознания человека, помогающего обрести себя в своем существовании, даёт работа М. Хайдеггер «Бытие и время» (1927): «Совесть – это феномен бытия, феномен человеческого присутствия, она дает что-то понять, она размыкает. Это фундаментальное устройство сущего <...> Более пристальный анализ совести обнажает её как зов. Зов совести имеет характер призыва присутствия к его наиболее своей способности быть самим собой. Зову совести отвечает возможное слышание. Понимание зова раскрывается как воля иметь совесть».[2] «Зов», «совесть», «ответственность» организуют разомкнутость бытия, наделяют человека, находящегося внутри бытия, способностью быть самим собой, совершать выбор, следуя своей сущности. Бытие и человек, следуя зову совести, обретают решимость познания себя.

Хайдеггер оспаривает обыденное толкование совести как предписания, как сдерживающего аргумента и даёт экзистенциальное понимание: «В размыкающей тенденции зова лежит момент удара, внезапного потрясения. Что совесть выкрикивает позванному? Беря строго – ничего. Зов ничего не высказывает, не дает справок о мировых событиях, не имеет что поведать. Окликнутая самость вызывается к самой себе, то есть к её самой своей способности быть» [С. 271–273]. Зов совести, таким образом, способствует обращению человека к самому себе как другому, зов идет от бытия, но бытие зовет не столько человека, сколько самого себя в человеке: «присутствие зовет в совести само себя. Зов идет от меня и всё же сверх меня» [С. 275]. Зов обращен к виновному бытию и тем самым предостерегает от возможной вины. Виновность понимается не как обыденное нарушение нормы, «когда

[2] Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. СПб.: Наука, 2002. С. 269. Далее указываются страницы этого издания.

за тобой что-то числится», а как экзистенциальная виновность при выборе «хотеть-иметь-совесть», как «свобода для наиболее своего бытия-виновным» [С. 288]. В обретении вины заключается выбор человека быть призванным бытием, ощущать свою виновность перед бытием. Воля – феномен саморегуляции человека: «В сфере воли происходит синтез идущего от желания «я хочу» и выводящего на операциональные шаги «я должен», что является актуальным как в случае концентрации усилий на достижение цели, так и в ситуации отказа от неё ради альтернативных ценностей (доминирование другой цели)» [С. 288].

История понимается Хайдеггером не как прошедшее, а как «уже-бытие-в-мире», мир исчезнувший, но оставивший вещи как средства связи, мир озаботившийся: «прежнее внутримирное этого мира ещё налицо. Присутствие становится бывшим лишь в смысле сбывшегося или оно сбывается как актуализирующее – настающее» [С. 380]. Прошлое не исчезает, оно продолжает быть присутствием бытия не только в настоящем, но и в будущем, будущее как бы сбывается в прошлом. Поэтому выстраивание вариантов исторического развития дает возможность дать прогноз будущего, предостеречь, выразить авторское представление о должном и недолжном. «Собственная историчность понимает историю как «возвращение» возможного и знает о том, что возможность возвращается лишь если экзистенция судьбоносно-мгновенноочно открыта для нее в решившемся возобновлении» [С. 392].

Представляется, что идеи М. Хайдеггера объясняют историческую концепцию постмодернизма, скрытыми за тотальным нигилизмом игры версиями прошлого в художественном произведении. Нельзя отрицать постановки проблемы должного, проблемы телеологичности жизни в исторических повествованиях постмодернистов: история как процесс изменения человеком окружающего мира имеет основанием цель, потребность, миссию или это результат случайностей, сумма ненаправленных действий; в случае наличия цели, замысла кто субъект целей и идеалов: люди, окружающая природная реальность или высшая метафизическая инстанция (Логос, Бог и т.п.); что есть исторические последствия поступка: достижение цели, непредсказуемый или поразному интерпретируемый результат или текст, мистифицирующий событие реальности в сознании будущих поколений; текст о прошлом есть ли проявление сакрального должного (завет, заповедь), фиксация

подлинной реальности, не соответствующей должному, или игра множественными дискурсами.

Квазиисторическая постмодернистская проза широко распространяется в 1990-е годы. М. Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм: поэтика прозы» (1996) выделяет авторов и произведения постмодернистской ориентации, где русская история становится объектом художественной игры. Рассказы и романы В. Пьецуха, В. Ерофеева, «Капитан Дикштейн» Кураева, «До и во время» В. Шарова, «Сорок лет Чанчжоэ» Д. Липскерова, «Палисандрия» Саши Соколова. В учебном пособии 2001 года «Современная русская литература» под авторством Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого добавляются имена Ю. Буйды («Борис и Глеб»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота»), новые романы В. Шарова («Старая девочка», «Воскрешение Лазаря»).[3] Липовецкий называет следующие критерии для выделения направления квазиисторической прозы: остановка истории, отказ от исторической правды, хаос истории; представление истории как взаимодействия множественных языков и дискурсов; восприятие истории как незавершенного текста, что позволяет переписать его или написать собственную, новую версию; пародийность текстов, создающаяся посредством интертекста и игры.[4] И.С. Скоропанова в своих работах [5] выделяет постмодернистские произведения конца XX – начала XXI века, преломляющих русскую историю. Называются «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Палисандрия» Саши Соколова, «До и во время» и другие романы В. Шарова, «Голова Гоголя» А. Королева, «Государственное дитя» В. Пьецуха, «Всех ожидает одна ночь» М. Шишкина. Исследователь отмечает, что в данных произведениях «получает воплощение феномен «конца истории», отрицающий линейный прогрессизм и

[3] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3-х книгах. Учебное пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2001.

[4] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм..... С. 230–231.

[5] Скоропанова И.С. Типология русской постмодернистской литературы // Постмодернизм: pro et contra: Материалы Международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2002. С. 7–13 ; Скоропанова И.С. Деконструкция исторического нарратива в романе В. Шарова «До и во время» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в литературе XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. С. 177–190.

ориентирующий на многовариантность процессов развития, отнюдь не запрограммированных на движение по восходящей».[6]

«Палисандрия» (1985) Саши Соколова, «Репетиции» (1994) В. Шарова, «Борис и Глеб» (1998) Ю. Буйды, «Уроки русской истории» (2003) В. Пьецуха объединены сомнением в предопределенности исторического пути России, в её мессианском предназначении. Авторы полемизируют, с одной стороны, с христианской концепцией всемирной истории, с текстами Священного Писания, с русской традицией святости, с другой стороны, – с концепцией поступательного прогресса в истории, осуществляющегося разумными человеческими деяниями, что связывает французских просветителей XVIII века и немецких философов, Г.В.Ф. Гегеля, К. Маркса. Эта концепция ляжет в основу истории социалистического общества, создавшего тотальное порабощение личности. Напротив, близки авторам названных произведений стремление К. Леонтьева, О. Шпенглера, А.Д. Тойнби представить исторические циклы, повторения, тупики истории России.

В «Палисандрии» Саши Соколова испытывается на истинность мифологема жизни человека как исполнения долга перед государством и/или идеалом-Богом, прежде всего советские мифы, поэтому в центре романа дитя Кремля, судьба которого связана с именами – знаками безграничной власти: Сталина, Берии, Брежнева, Андропова. Смешение имён – свидетельство тиражированности, смешения и мнимости социального мифа о власти. М. Липовецкий писал о «восприятии истории как пустоты, заполняемой разнородными представлениями об истории. Эти представления также носят мифологический характер, но это мифы, знающие о своей созданности, о своей, так сказать, литературной (а не божественной природе)».[7] Саша Соколов отрицает не только телеологичность истории, но и целостность человеческой личности, наличие свободного выбора в исторических ситуациях, вступает в полемику с основными концептами социальной деонтологии. «Палисандрия» претендует называться Книгой. Книга предполагает сверхличное содержание, свод правил и знаний о жизни, утверждает героя как норму, мемуары Палисандра претендуют на изложение жизни

[6] Скоропанова И. С. Типология русской постмодернистской литературы // Постмодернизм: pro et contra... С. 8.

[7] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. С. 251.

национального героя, где исполнение долга гарантируют спасительный путь нации и самой личности. Такое понимание исторической личности Сашей Соколовым подвергнуто скептической насмешке. Герой романа, продукт советской истории, опровергает все формы должного: «спаситель России» – гермафродит, инвалид (платиновая пластина в переносице, косоглазие и бельмо, хромота), графоман и шпион. Его судьба предопределена как подвиг исполнения долга перед Россией-Эмском, народом и правящим Орденом Часовщиков, но автор демифологизирует социальную деонтологию и представления о нравственных установках индивида.

Долг Палисандр определяет двояко, с одной стороны, перед опекунским Советом, буквально материальный, денежный долг за воспитание, содержание и образование сироты; с другой стороны, – перед Родиной, Россией, он должен начать новую эпоху в истории государства, путь к свету, истине, счастью. Однако необходимым в первую очередь оказывается убийство Местоблюстителя, Брежнева, который, как глава государства, является одним из его приемных отцов и воспитателей, но теперь он должен быть убран с пути, ведущему к должному будущему. Необходимость убийства – это и историческая необходимость (один из источников социальной деонтологии), и мифический закон (онтологически обусловленная смена поколений, борьба с титанами, чтобы на Олимп взошли новые боги), и банальная политическая интрига, за власть в Кремле. Эта обязательства перед родиной-властью усиливается тиражированностью носителей государственного долга: Андропов, желая захватить власть, видит в Палисандре исполнителя своей воли, но скрывает свои намерения, апеллируя к предназначению, долгу. «Мы хотим, чтоб отчизна пошла другим историко-эволюционным маршрутом. Да-да, именно эволюционным. Страна так устала от переворотов, скачков, что о них не может быть речи. Хотя отдельных актов террора, естественно, не избежать. И тогда! – закричал полковник, – тогда нам потребуются молодые, но трезвые сорвиголовы, почитающие за счастье погибнуть во имя всеобщего блага. Герои! Солдаты истории!»[8]. Язык партийных и комсомольских лозунгов должен побудить Палисандра принести себя в жертву исторической необходимости, видеть в этом смысл существования. Но отказ от переворотов в историческом

[8] Соколов Саша. Палисандрия. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 72.

развитии декларативен, следствием имеет повторение тех же методов, потому что не историческая необходимость и не возведенное в абсолют благо государства, народа, не моральные ценности неизбежно возрождают и тиражируют механизмы революций, политических убийств, а личные честолюбивые устремления конкретных людей. Свершение долга оборачивается «заказным убийством», устранением политического конкурента.

Выявляется и другой мотив, толкающий на героический поступок: зависть к более удачному сопернику в любви. Любовный треугольник Палисандр – Шагане – Брежнев не сводится к профанации образа спасителя России, он показывает имитацию любви, проявление эдипова комплекса, вызванного не природным законом, а знанием, текстами о сопротивлении року, природной необходимости и следовании этической необходимости (Эдип – это сопротивление культуры хаосу, долга – инстинкту). Шагане – культурный код тоски по России, любви к ней (ещё один источник долга), но в роман Шагане – безногая старуха, гетера, отдающаяся одновременно нескольким любовникам. Профанируется не только любовь, побуждающая к верности, но и облик России, лубочное золото полей и голубизна неба, а идея спасения России оборачивается стремлением обладать дряхлой старухой.

Сюжет воспроизводит не реальное покушение на Брежнева, а проверяет замысел (должное), реализуя возможное: что было бы, если бы идеи, имитирующие должное, историческую необходимость, национальные и социальные идеалы, были бы реализованы. Беспочвенность идеалов, субъективность представлений о должном подтверждается театральностью исторического деяния: Палисандр стреляет в куклу; тюрьма, в которую он попадает после покушения на властителя, подобна комфортной гостинице; эмиграция, известный со времён князя Курбского способ спасения инакомыслящих от расправы, сопровождается исполнением шпионского задания. В сюжете героического деяния автор вскрывает мнимость образа героя-мученика, Палисандр предстает как особо важная персона на отдыхе. Интерес к его личности подогревается газетами, слухами, он принят политиков и обласкан их женами. «Книга отмщения», посвященная тюрьме, содержит набор эротических приключений и графоманских любовных стихов. Исполнение долга приносит страдание разве что насилием любви и наслаждений.

Соколов иронически обыгрывает устоявшие культурные и исторические клише коммунистов, диссидентов, монархистов: миф о предопределенности русской истории, миф о поступательном развитии истории (христианский и советский), миф об избраннике-мессии. Идея долженствования развенчивается трактовкой личностных нравственных установок индивида, которые отсутствуют, и человек оказывается заложником не необходимости, а политических, любовных и прочих игр, замыслов людей или собственных корыстных целей, которым он придаёт значение долга. Исполнение мнимого долга может привести к ложной реальности, «должной быть» жизни, но роман демонстрирует бессилие любого замысла, любого намерения. Жизнь героя целиком зависима от чужих замыслов, а сам он, исполняя их без внутренней устремлённости, препятствует доведению до конца любого чужого замысла. Тексты героя, как и его жизнь, оказывается набором графоманских штампов, разных жанров, имитацией поступков. При этом тексты не властвуют жёстко, они смешиваются в сознании и поведении человека, тексты не заменяют социального или метафизического должного. Должное как следование личности свободно выбранной необходимости низводится до телесного проявления, но и инстинкт утрачивает силу, реализуется как повинность. Палисандр теряет идентичность, «я» оборачивается безличным «оно».

«Палисандрия» разрушает само представление о должном как категории самоопределения человека в отношениях с людьми, в социальной истории, в бытии, человек лишен возможности найти основания для индивидуального поступка как в истории, в которой остаётся набор «ужебыло», так и в письме, в которых графомания проявляет стремление не к должному, а к известному, к имитации.

В романе В. Шарова «Репетиции» история России дается через историю религиозной секты, судьба которой определена Священным Писанием, свидетельствующим о наличии высшей реальности, о телеологичности истории, о высшем долженствовании людей приближать должное. Шаров ставит проблему онтологии должного: должное – это требование метафизического бытия, которое исполняют люди в земной жизни, или оно – слово, текст, представления людей, симулякр, и люди пытаются реализовать как должное текст, то есть собственные представления о должном.

В процессе репетиций мистерии о жизни Христа в России 1663–1665 годов формируется представление о должном, а затем эти

представления направляют поступки людей в реальности, осуществляются в реальности. Внутренняя готовность персонажей- актёров «исполнить роль» посвятить жизнь воспроизведению Слова, Священного текста, приводит к тому, что Слово отождествляется с высшей волей, и люди начинают принимать текст за императив, готовы принять его даже как насильственное воздание за отступления от должного в Слове. Жизнь Христа является для персонажей романа подтверждением текста, отправной точкой не только для репетиций (повторений) мистерии, но для создания исторической реальности, адекватной тексту, для повторения Священной истории на земле. Должное становится образцом для подражания с целью исправления, творцы истории изначально избирают повторение, следование должному образцу, повторение образца, тогда как, по характеристике Н.А. Бердяева, «для христианского сознания в центре мирового прогресса и исторического процесса стоит некий факт, совершившийся однократно, единичный, неповторимый, единственный, факт исторический и вместе с тем метафизический, раскрывающий глубины жизни – факт явления Христа. История есть свершение, имеющее внутренний смысл, некая мистерия, имеющая свое начало и конец, свой центр, свое связанное одно с другим действие, история идет к факту – явлению Христа и идет от факта – явления Христа. Этим определяется глубочайший динамизм истории».[9] Репетиции мистерии это не столько осуществления мистерии истории, сколько её имитация, идущая не от факта, а от текста.

Историческое время у Шарова, в отличие от Соколова, более соотнесено с известными историческими ситуациями: церковный раскол в годы патриаршества Никона и революционные потрясения XX века. Начало пути людей к должному начинается в момент раскола, утраты единого понимания символов веры. Люди обречены искать его либо в реальности, либо в новом прочитывании Слова Священного писания. Люди наделяют его разными смыслами, не соотносят текст и реальность, а если и соотносят, открывают несоответствие, то должное признаётся выше, необходимее, нежели реальность.

Дневниковые записи Жака де Сертана – режиссера мистерии, духовного наставника «актеров» – фиксируют, как текст принимается за обозначение должного и становится побудительной силой, движущей

[9] Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 27.

людьми. На репетиции, когда актеры сыграли сцену с Христом, они ощутили Его присутствие: «...и вдруг оказалось то, что иначе как чудо и понять нельзя: оказалось, что ему только и нужно поставить их и показать точку, где стоит Христос, а дальше всё движение шло так, как будто Христос с ними действительно был. <...> Их движения, их глаза, то, как они Его обступали – получался правильный полукруг, так что все видели Его, – совершенно четко рисовали Христа, Его пространство, Его объем»[10]. Актеры, не читавшие Писания, обретают понимание Его Слова, утверждая веру в Бога как знание о Нем. Они уверовали в сюжет Священного Писания настолько, что сделали его подлиннее своей жизни, они не сомневаются в своих действиях, играя роли, становясь теми людьми в начале истории Христа, кто был с Ним, верил или не верил Ему. Вера их настолько сильна, что выстроила замкнутый мир мистической секты, который оставался нетронутым реальной историей на протяжении нескольких столетий.

Слово Священного Писания становится идеалом, который направляет из жизнь как должное, а не как случайное, даёт осознания избранности людей-исполнителей: встретить Христа на Руси во время второго пришествия. Они учатся смирению, учатся понимать заведенный миропорядок, борьбу добра и зла в душах людей, и обретаемое ими самосознание становится залогом поиска истины о бытии. Репетиции мистерии начинают новую историю, где будет должная реальность, и актеры смогут обратиться к Христу, так как обретут соответствие должному. По мнению Н. А. Бердяева, «раскольники начали жить в прошлом и будущем, но не в настоящем. ...Раскол был уходом из истории»[11]. Шаров близок философу в трактовке русского религиозного раскола, противопоставившего реальной истории высшую, целеполагаемую. Репетиции мистерии заменяют реальную жизнь, социальный, государственный институты, которые погрязли в грехе, репетиции есть образ иного государства, где совершается каждодневное приближение к должному: «Они были обращены исключительно к Христу, а всё остальное в их жизни: работа в поле, рождение детей – было лишь для того, чтобы как

---

[10] Шаров В. Репетиции. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. С. 110. Далее указываются страницы этого издания.

[11] Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 52.

должно исполнить предназначенное. Других людей, другую жизнь они не замечали, смотреть на неё, обращать внимание – было бы смотреть назад... <...> Старый мир был оставлен ими за спиной...» [С. 174]. Однако мистерия, творимая по тексту, и реальная жизнь, реальная история дают иной исход «правильно», «по- должному» выстраиваемой жизни.

После ссылки сектантов в Сибирь и смерти их духовного наставника Сертана начинается реальная история села Мшанники, подтверждаемая документами, которые введены в текст романа. Распорядок жизни секты остаётся подчинен репетициям, в ожидании второго пришествия Мшанники откупаются от государства налогами и не допускают в свою жизнь внешний, недолжный, не устремлённый к будущему мир. Но приходом новых актеров, претендующих на роли апостолов, возникает сомнение в Пришествии должного, а значит, и в своей избранности. Если более молодой и менее подготовленный может повторять слова мистерии, значит нет абсолютной связи между исполнителем и текстом. Личностная воля изменяет ход репетиций, вносит коррекции в апостольское слово (Ивашка Скосырев вводит слово о своей жизни и выполнении долга), процесс репетиций утрачивает линейность, единственную направленность к должному. Раскол в труппе связан с изменениями в сознании людей, вытекающими из замысла личностного принятия веры, личностного понимания метафизического долга. Вживание в роль «по Сертану» предполагало, чтобы каждый «добился собственной, отдельной готовности принять или не принять Христа» [С. 154], то есть внутренней веры каждого, убежденности индивида в своей миссии. Однако актеры, следуя личностному пониманию, сами наделяют своим пониманием должное: «мир готов, мир сделал всё, чтобы Христос пришел, мир больше не может ждать» [С. 154]. Возникает желание ускорить пришествие Спасителя и наступление должного, нетерпение рождает насилие (убийство всех актеров, игравших евреев – виновников не-прихода мессии), и мистерия в реальности остаётся бесконечной репетицией, должное не наступает.

Противоречия, возникающие из-за личностного понимания должного, особенно ярко проявляются в истории XX века. Мшанники, ожидая прихода Христа, чтобы оградить себя от агрессии внешней грешной жизни, начинают ей подражать: «копируют не только контуры и общий облик, но и суть, нрав, характер» [С. 203]. Они повторяют теперь не только события священной истории, но реальные исторические

события, смысл которых не понимают и не хотят принимать: выдают себя то за красных, то, при Колчаке, за белых. Имитация, спасительное подражание чуждой власти не проходит бесследно, отзывается в жизни Мшанников очередным избиением евреев: белые колчаковцы (христиане) уничтожают отряд красных партизан (евреев). В 1929 году, когда Сибирь объявляется районом сплошной коллективизации, христиане оказываются «кулаками», а евреи «бедными», и вновь начинается череда жестокости и насилия, в реальной истории объясняемая как борьба с сопротивляющимися приближению должного будущего. В 1931 году в Мшанниках строится лагерь для «врагов народа», и первыми его заключенными становятся актеры-евреи, а первыми начальниками Иван Скосырев (апостол Петр) и Назарь Бочкарь (апостол Иоанн). В 1932 году возобновляются репетиции мистерии, которая превращается в антирелигиозный спектакль «Христос-контрреволюционер», исполняющие главные роли делаются в лагере «придурками». Последний акт репетиций – подавление восстания заключенных. Старавшаясь отделиться от недолжного мира деревня втягивается в театр реальной истории, повторяет (репетирует) ложный спектакль, становится частью реального мира, насилия и убийства получают социально-политическое объяснение и оправдание. Разрушается смысл сакральных слов, вера в должное, не осуществляется мистическое предопределение.

В. Шаров отвергает телеологичность истории, будь то концепция христианской предопределенности, будь то гегелевская или марксистская прогрессистская концепция истории. В этическом аспекте идея служения идеалу, представление о личностном предназначении, в конечном счете, позитивна, она наделяет жизнь человека смыслом, позволяет регулировать поведение в реальных отношениях. В исторической перспективе идея изменение реальности в соответствии с должным чревата ожиданием и приближением конца света как начала новой истории. Именно эта идея и фанатичная вера в неё, абсолютное следование долгу приводят к историческому абсурду, что воплотилось в истории XX века. Люди увлеклись своей избранностью в исполнении замысла настолько, что позволили себе презирать подлинную реальность, ту, ради которой они и жили. Ради её изменения они начали уничтожать себя, свою веру и окружающий мир. По Шарову, любая активная деятельность человека приводит к историческому тупику: и послушное исполнение долга, и отход от него ради личностного деяния. Экзистенциально-

свободного выбора не получается, ибо он всегда нарушит равновесие и приведет к насилию и жестокости. К. Ясперс полагал, что человек в истории становится «носителем свободы, серьезного решения и независимости от всего мира»[12]. Очевидно, что Шаров полемизирует с этой оценкой человека и истории, его интересует, на что человек готов пойти ради идеи. Показательна оценка Шаровым роли неприятия реальности в революциях начала XX века: «Страна была переполнена революцией на всех уровнях – от народа до художников, музыкантов, писателей и чиновников, и поэтому революция стала возможной. <...> Эти люди в самом деле готовы были уничтожить весь тот мир, каким его знали»[13]. «Готовность на всё», опирающаяся на веру в должное будущее может привести к тупикам истории, поскольку случайности искажают должное, искривляют прямой путь и приводят к повторению (бесконечным репетициям). В символическом финале романа, мальчик, оставшийся в живых после очередного цикла убийств, случайно сворачивает с предопределенного судьбой и историей секты пути и выходит из круга: «Он шел по тому пути, который был в нем заложен, шел к лагерю, где был его дом. До гати ему оставалось всего несколько сот метров, тех метров, которые вчера не успели пройти его мать и отец, и он почти прошел их, но у самой гати свернул в сторону. Дальше он был уже не еврей» [С. 271]. Выросший мальчик (Исайя Кобылин) собирает документы о жизни секты, «текст» истории, который зафиксировал её отступление от должного во имя достижения должного. Персонаж Шарова открывает парадокс истории как осуществления замысла, ставит под сомнение отношение к жизни как к долженствованию, как к исполнению исторической миссии.

В романе Ю. Буйды «Борис и Глеб» проявление должного исследуется не в аспекте текста и реальности, а в аспекте природы человека, антиномичности свободы выбора добра или зла, конфликтности не внешнего и внутреннего императива, а противоречивости желаний, идеалов, страсти к должному в индивиде. История демонстрирует повторяемость добра и зла именно потому, что природа человека не изменяется вместе с социальными условиями. В историю России от

---

[12] Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 249.

[13] Шаров В. «Образ мира, который я хочу записать». Интервью с писателем // Дружба народов. 1996. № 8. С. 176.

XI до XX века, от Киевской Руси через царствование Ивана Грозного, Петра I, Екатерины II, к XX веку (начало и конец Советской империи) вписана судьба рода князей Осорьиных, жизнь которых подтверждается Книгой Осорьиных. «Романное повествование о вымышленных персонажах, множество фрагментов художественной реальности Буйда вписывает в строгую хроникальную канву русской истории, тем самым сослагательное наклонение истории получает функцию интерпретаций причин и следствий исторических событий, а вымышленный пласт повествования повторяет реальные события и становится знаком, «моделирует» национальную историю, истолковывает её логику в авторской версии»[14].

В центре повествования проклятье рода – постоянное противоборство братьев, как правило, оканчивающееся убийством. Это проклятье – проявление изначальной противоречивости человека, в котором генетически заложена полярная устремлённость к сверхличностному идеалу, к гармонизации мира и к собственному хочу, к обладанию, подчинению желанного. Если должное порождается сознанием человека, то оно направлено и на себя, и на мир, оно не соответствует реальности и потому разрушительно действует и на мир, исправляемый по проекту должного, и на самого себя, поскольку рефлексия постоянно обнаруживает несоответствие собственных желаний собственным же представлениям о должном. В романе связь генетически присущих человеку антиномий выражена в повторяемости имён Осорьиных: Борис и Глеб, – при этом полюса не разведены однозначно, но «Борис» и «Глеб» постоянно меняются местами в их родстве-вражде. Взаимообратимость добра и зла, благих целей и разрушительных последствий в их достижении, мифологические круги возвышения и падения обнаруживаются в большом круге истории, где инициатива в созидании социума на основах морали и идеала сопровождается неизменным разрушением нравственных ограничений (чеканка фальшивых денег, убийства и предательство, блуд, колдовство). В романе проклятье рода объясняется участием в убийстве князей Бориса и Глеба, впоследствии канонизированных как святых. Именно «борисоглебская» модель поведения

---

[14] Рыбальченко Т. Антиномии национального сознания в романе Ю. Буйды «Борис и Глеб»: «борисоглебство и самозванство» // Традиционное сознание: проблемы реконструкции. Томск: Изд-во НТЛ, 2004. С. 225.

в истории и реальности противопоставляется в романе «осорьинской». «Этими концептами Ю. Буйда определяет антиномии национального сознания: смирение перед внешней силой и произвол неограниченной свободы»[15]. Ориентируясь на модель смирения, подчинения святости, Осорьины постоянно срываются в истовое разрушение должного. Буйда указывает не на конфликт долга и чувств, а на равновеликость влечения к должному и запретному в сознании человека: равно желая того и другого, человек способен только убить в себе того или другого «брата», разрушив желанную гармонию целого. Буйда обнаруживает в деяниях Осорьиных движение страстей, необузданных, инфернальных, разрушающих все этические границы (Аталия Осорьина-Роща бросается в эротическое безумие после аскетической жизни). Главная проблема романа – влияние свободной воли на историческую реальность, ибо история – это реализация воли, целей, идеалов, представлений о должном, и нравственный потенциал истории вследствие деяний человека обречён на вечный круг: выстраивание нравственной модели и разрушение нравственных основ при реализации должного.

Жизнь рода Осорьиных предстаёт как вечное вращение по кругу, что проявляется не только в повторяемости исторических событий, в которые вовлекаются члены рода, но и в повторяемости судеб, любовных коллизий, имен (Борис, Глеб, Аталия), в передаваемых из поколения в поколение семейных реликвиях (вечный двигатель, картина Мадонны с птицей), в судьбе вечно строящегося и разрушающегося родового гнезда на Черном озере, откуда Осорьины уходят в большой человеческий мир и куда возвращаются умирать, не исполнив ни эгоистических, ни альтруистических целей. Трагические финалы фиксируют тупиковость истории, отсутствие эволюции, телеологичности. Вырваться из круга невозможно, как невозможно и отстраниться. В шестидесятые годы XX века очередной Глеб Осорьин отказывается от имени, рода, истории, уходит в монахи, но он зеркально повторяет попытку своего предка, бросившегося в революционную переделку мира, отрекаясь от веры в Воскресшего Бога, от веры в достижение блага. Они выдвигают символом веры не достижение должного, а мужество существования в страшном мире, Распятого бога, то есть уйти от веры в должное к состраданию жертвам недолжного. «Мы мечтаем о Царствии

[15] Рыбальченко Т. Указ. соч. С. 226.

Божием, но готовы ли ради него поступиться всем? Мы радуемся пасхе, Воскресению, забывая о Кресте и Страстях. Мы с Воскресшим, но не с Распятым. Мы с Победителем, а это так легко и приятно – примкнуть к Триумфатору...» [2. С. 120].[16]

Идея изменить реальность по образцу Царства Божия периодически воплощается в попытках преобразить мистический мир на берегу Черного озера, установить в нём социальный порядок. В начале XX веке это вновь пытался сделать комиссар Борис, а его неосуществлённый замысел исправляет последний Борис из рода Осорьиных, строивший Объект по переделке человека во второй половине XX века. Идея постоянно терпит крах, мистическое озеро постоянно погружает в себя любые утопические проекты любых Китеж-градов. «Осознание объективной необходимости, принятие реальных условий существования и разумное распоряжение собственными возможностями, то есть созидание земной жизни представляется невозможным»[17]. Выбирая призрачное, миражное существование как должное, более совершенное, нежели реальность, Осорьины творят очередной исторический тупик, потому что онтология не подчиняется представлениям людей о должном, идеальном. Между тем национальному сознанию свойственно представление об истории как о достижении должного: вечный двигатель, необычная любовь, социальное совершенство (Глеб Осорьин-Виниус отождествляет проклятие рода с проклятием истории России: «Наша история и есть история России»). Поступки и деяния личности, направленные к добру, возрождают зло, при этом человек снимает с себя ответственность за содеянное, преступления оправдываются либо высшими причинами, проклятьем рода, либо велениями необходимости земной жизни (приказы братьям убивать, которые исходят от правителей: Святополк, Иван Грозный, Петр, Сталин). Исполнение долга обосновывает нарушение нравственных законов, долг и нравственность разводятся. Это показывается в эпизоде взаимного убийства братьев из-за прекрасной Деборы, и в революционном неистовстве Бориса Осорьина, уничтожающего целые поселения, не соответствующие его представлениям о должном, и деятельность генерала Осорьина,

---

[16] Буйда Ю. Борис и Глеб // Знамя. 1997. № 1, 2. В скобках указывается номер журнала и страница.

[17] Рыбальченко Т. Указ. соч. С. 227.

охраняющего Объект от посягательства окружающей реальности, а затем уничтожающего его после неудачи.

Судьба рода Осорьиных (России) свидетельствует равно и об активном участии в изменении реальности, и о смирении, о приятии недолжного. Православная церковь канонизировала смирение (мученичество Бориса и Глеба), «противопоставив «доброму» бездействию (безволию) – «злое» действие (волю) и принеся себя в жертву принципу нерассуждающего подчинения власти (Отцу), возбудили настороженное и даже отрицательное отношение к личности свободной и деятельной, активной, то есть к личности вообще как таковой» [2. С. 137]. Государство же пошло по пути насильственного преобразования человеческой жизни, выстраивания её по должному проекту. В этом смысле активность Осорьиных, даже направленная в сторону зла, есть проявление исторической необходимости. Должное понимается как необходимое насилие над природным, онтологическим хаосом, в который повергнут телесный человек.

Эта модель накладывается автором романа не только на поведение человека, но и на историю России: исповедуя смирение и мученичество в исполнении божественной или исторической необходимости, российские правители следовали необузданной воле, не сообразуясь ни с какими социальными, нравственными или религиозными нормами. Самозванство закономерно на Руси. Автор приводит слова Авраамия Палицына, говорившего о вечном бессловесном молчании народа, порождающем произвол; взять чужое имя и чужое право значит стать свободным, преодолеть свою человеческую природу, «а отсутствия собственной природы, бытие в качестве средоточия полной свободы приводит к тому, что весь мир форм подвластен человеку настолько, что он может его превзойти, либо восходя к сверхразумной, божественной сущности, либо перерождаясь в демона» [2. С. 140]. Самозванство приводит к революциям, войнам, историческому хаосу (Смутное время и Лжедмитрий, Пугачев, самозванное восшествие на престол Екатерины II, самозванство большевиков).

Представляется, что Буйда в романе не только констатирует онтологический хаос, который делает невозможность истории как развития, но и утверждает возможность истории при её коррекции нравственными границами, не отвергаемыми ни доводами высшей воли, ни доводами реальной необходимости: история возможна лишь тогда, когда «из всего богатства Божия “можно” человек вольно изберет свои

“нельзя”» [2. С. 143]. Философское обоснование проблемы долженствования приближает Буйду с М. Хайдеггером: «Понимать призыв значит: хотеть-иметь – совесть. Этим подразумевается не: воля иметь «чистую совесть», равно и не намеренное культивирование «зова», но единственно готовность быть призванным»[18]. Стремление воспринимать материальную реальность не с позиций «должного/недолжного», а как наличное неотменимое Бытие, способность совершать личностный выбор-поступок в этой реальности и нести за него ответственность – вот что позволит и не убегать от реальности в непротивление, и не переделывать её, принимая за должное иллюзии и утопические проекты, делая историю «дурной повторяемостью».

«Дурная повторяемость» истории и человеческих поступков заносятся в некую Книгу, текст жизни рода Осорьиных, но и текст недолжное бытия. Сами Осорьины вписывают в Книгу истории своих преступлений, создавая текст недолжной истории и жизни, но Книга не становится покаянием, напротив, мистически определяет судьбы будущих поколений, очередные попытки исправить недолжное терпят крах. В финале романа Книга должна завершить историю рода, течение времени и истории и жизнь Объекта, и точку должен поставить последний из рода Осорьиных – генерал Борис, хранитель Объекта. Но Книга не может быть дописана, как не может кончиться мир, Книга оказывается более реальна, чем конкретные люди и события: «Неужели мир, Россия и я созданы только для того, – вдруг подумал он, – чтобы родилась Книга Осорьиных, а мы стали в ней лишь словами и знаками препинания?» [2. С. 153]. Генерал не может поставить точку и бежит от сновидений, от Книги, от Объекта, от возникающего в водах Черного озера Храма и от судьбы Осорьиных, от вечных повторений судьбы (боль в левой ноге от пули, которую получил его предок в бою под Гросс-Егерсдорфом) и истории. Бегство это несет не спасение, а смерть и новый виток повторений. Мифологизация несогласия как знания должного порождается страстным желанием исправить недолжное – это и есть вечный двигатель истории. В романе есть образ этого вечного двигателя стремлений к должному, приводящих к новому злу – от князя Курбского Осорьины хранят «стеклянный кубик с золотым колечком, подвешенным на невидимой нити, безостановочно и бессмысленно вращающийся».

---

[18] Хайдеггер М. Бытие и время. С. 288.

«Уроки родной истории (пособие для юношества, агностиков и вообще)» В. Пьецуха ироническая модель русской истории, выявляющая причины отступления от целесообразности в русском характере. В авторском определении истории заложены критерии нравственности: «История есть путь человечества от стаи до совершенной личности, заключающей в себе цель, средство плюс потомственную мораль. Происходит это превращение через длинную-предлинную череду безобразий, которые цепляются друг за друга и после дают более или менее положительный результат»[19]. Поэтому история как процесс совершенствования человека имеет моральную цель, но исторические события параллельны морали конкретного человека: «Твой крестный отец младенцем оглох на левое ухо, от пушечного выстрела, который послужил сигналом к восстанию 25 октября; <...> целовал женскую руку, которая стирала смертную рубашку Антона Павловича Чехова, и в детстве носил тюбетейку, дошедшую до нас из той давней эпохи, когда на Московское государство ежегодно совершали набеги дикие крымчаки...» [С. 99]. Сопричастность конкретной человеческой судьбы историческим катаклизмам открывает непрямую связь исторического события и поведения в нём человека; последствия как будто не вытекают из действий одного человека, что снимает с него ответственность за исход события, история воспринимается как череда случайностей, высоких и безнравственных, «зла, горя, бесчинств, дурости, воинствующего эгоизма, человеконенавистничества», приводящих тем не менее к какому-то результату, даже к какому-то нравственному итогу, хотя подлинного совершенствования человека не происходит. Пьецух рассматривает различные исторические события от княгини Ольги до наших дней, пытаясь вывести общую закономерность развития нации, индекс стремлений к должному либо недолжному.

Власть, по мысли автора, дурно влияет даже на самые смиренные умы. Княгиня Ольга, принявшая Христову заповедь «не убий», жестоко расправлялась с врагами. Сущность русского властителя не только не сдерживалась, но оказывалась вне нравственной именно из представления, что властитель – ставленник Бога на земле, он имеет право забывать заповеди веры, когда речь заходит о политике. Эту двойственность

[19] Пьецух В. Уроки родной истории // Октябрь. 2003. № 5. С. 99. Далее указываются страницы этого издания.

Пьецух видит в правлении Святослава Игоревича, Владимира Красное Солнышко, Ярополка Окаянного, Ивана Калиты, Александра II Освободителя: «Все без исключения вожди нашей нации совершили за свою жизнь такую пропасть недоброкачественных поступков и прямых преступлений, что невольно приходишь к выводу: отправление высшей власти отрицает обыкновенную порядочность и мораль. Если даже наш государь как личность особых нареканий не вызывает, то он всегда мерзавец как государь» [С. 103]. Таким образом, государство и история развиваются на основе зла, ибо человека, стоящего у власти, не останавливают ни христианские заповеди, ни совесть, для него существует только «можно».

Ещё один источник недолжного в истории – социальные идеи. Пьецух, как и Буйда, указывает на стремление русского человека жить в идеях, снах, грезах, на «склонность к витанию в облаках», и эта черта русского сознания толкает к изменению реальности, которое обнаруживает ложность, неполноту идей и останавливает от действий, которые не приводят к цели. «Но так уж устроено наше общество, что в нем всегда найдется несколько десятков нервных гуманистов, которым легче пойти на каторгу, нежели мириться с объективной реальностью, данной в повальном воровстве, расстройстве государственного аппарата...» [С. 105]. В стремлении к идеальному заложено, по мнению Пьецуха, одно из самых сильных качеств русской души – готовность и стремление пострадать: в годы раскола русской церкви из-за «сугубой «аллилуйи» и хождения «посолонь»» люди претерпевали нечеловеческие мучения. Это противоречит этическим основам западного утилитаризма, когда человек в стремлении к счастью и пользе избегает страдания, значит, и зла. Русский в страдании видит источник духовного роста, испытания души, что оправдывает принесение страдания другим. Русская история оказывается вне «системы понятий о пользе, добре и зле», но необъяснимыми явлениями, которые вытекают вывод из представлений об особой миссии русского народа, о должном, которое парадоксальным образом освобождает от конкретных критериев добра и зла в конкретных событиях реальной истории.

«Представление о “национальном характере” как о константе истории в этом контексте оборачивается полной деиерархизацией любой мифологии истории: поскольку, вне зависимости от того, какие причинно-следственные связи выдвигаются в данной мифологии истории на первый

план, все они деконструируются аннигиляционнм полем “национального характера”, преобразующим историю в непрерывное абсурдистское представление, единственно способное воплотить полноту бытия»[20].

Особенности русского национального характера определяют ход истории, где смешиваются понятия добра и зла, порядок и закон неотличимы от хаоса и воровства, относительны любые этические нормы. Целостность русской жизни прогнозировать невозможно: «...будущее нашей страны затруднительно предсказать. Но почему-то кажется, что Россия ещё не выпила свою чашу, что ещё многое впереди» [С. 126]. Пьецух идет за Бердяевым, увидевшим в национальном русском характере и в России вообще смешение всего, «загадочную антиномичность», «можно установить неисчислимое количество тезисов и антитезисов о русском национальном характере, вскрыть множество противоречий в русской душе»[21].

Можно говорить о своеобразном споре авторов названным в нашей работе романов с идей предопределенности русской истории и с концепцией телеологичности истории как достижения должного. Разные модели линейной, телеологичной, мессианской истории России (христианская, марксистская) отвергаются, и аргументом во всех романах становится исторический крах проекта коммунистической России, повторивший крах претензий на Третий Рим. Однако модель органической истории также подвергается деконстукции, поскольку мифологический круг повторений отнимает у человека право не только быть субъектом жизни, но и субъектом сознания, право быть личностью. Конец, завершение истории в XX веке воспринимается как потеря личностной свободы человека, отказ от права оценивать своё существование в критериях должного, делать нравственно осмысленный выбор. Кризис истории опасен кризисом человека, недоверием должному, отказом от поиска и выбора должного как необходимой свободы индивида. Авторы сходятся признании экзистенциальной интенции человека самоопределяться в мире. Поэтому, отвергая исторический абсурд как результат насилия должного (субъективно установленного или принятого как воля высшей метафизической реальности), авторы постмодернистских романов оставляют право личностного сознания (интенцию) на внутренний императив, соответствующий «зову» бытия.

---

[20] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. С. 241.
[21] Бердяев Н.А. Судьба России. С. 16.

Т.А. Рытова

«УДАР» КАК КОНЦЕПТ РОМАНА В. МАКАНИНА «АНДЕРГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) уже имеет достойный исследовательский резонанс. Н. Лейдерман и М. Липовецкий выявляют символы, выстраивающие образ советского и постсоветского социума: «общага», «психушка», «андеграунд»[1]. М. Абашева видит в принципиальном молчании-«неписании» Петровича «непрерывный процесс идентификации личности «подпольного» писателя» через русскую классическую литературу, ее Великий Канон, от которого он отказался, учась жить после литературы[2]. Т. Рыбальченко считает, что герой воплотил трагедию отказа от писательства, от Слова не только как социальную, но и как культурную ситуацию конца XX века, но стал объектом внутренней полемики писателя Маканина»[3]. Исследование романа усложняется насыщенностью текста филологической рефлексией автора и экзистенциальной рефлексией героя.

Концепт «удар» в романе выделен и акцентирован: педалируется это слово в повествовании, главный герой создает свою «философию» удара, брат героя, Веня, называет Петровича «господин Удар». Маканин уточняет семантику концепта «удар», употребляя смежные понятия: «бить», «толкать», «колотить», «ушибить». «Ударами» в романе названы состояния «болезней» (инфаркты, инсульты), «скорби» (тревога). Ударами названы «утраты» (умирают «двойники» Петровича – сторож Тетелин, писатели Вик Викыч, Михаил, Оболкин, Рогов). Семантика «удара» обнаруживается в разнородных ритмах жизни человека:

---

[1] Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. М.: УРСС, 2001. Кн.3. С.130.

[2] Абашева М. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности // АДД. Екатеринбург, 2001. С. 14.

[3] Рыбальченко Т. Ситуация отказа от писательства в романах М. Булгакова, Б. Пастернака, В. Маканина // Вестник ТГУ. Серия «Философия. Культурология. Филология». Томск: ТГУ, 2003. N277. С. 143.

физиологических (пульсация крови – «туки-тук сердце»), бытовых (хлопки двери, хлюпанье крови, стучанье пишущей машинки). Удары свойственны ритмике речи (оканье бизнесмена Дулова и неоканье бизнесмена Ловянникова). Маканин употребляет слово «удар» и в известном значении: «ударить по рукам» – договориться, или, наоборот, предотвратить, ограничить, остановить. Наконец, ритм текста романа основан на чередовании «накопления напряжения» и «ударов», пять частей строятся на перемежении 30-20-10- и 3-хстраничных глав.

Таким образом, в романе «Андеграунд» концепт «удар» выделен, отрефлексирован и обретает формообразующие функции, что позволяет говорить не о «мотиве» удара, а именно о «концепте». «Концепт» (лат. conceptus – «понятие») «возникает в индивидуальном сознании не только как намек на возможные значения, но и как отклик на предшествующий языковой опыт человека в целом – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический»[4]. Слово «удар», лежащее в основе концепта, этимологически происходит от «*деру, драть, раздор*, причем отражает... греч. «спор», др.-инд. «трещина, щель, дыра»[5]. Этимологически заложенная многозначность привела к формированию множества лексических значений «удара» в современном русском языке: «Удар – 1. Короткое и сильное движение, непосредственно направленное на кого-что-нибудь, резкий толчок. 2. Отрывистый звуковое сопровождение, стук. 3. Стремительное нападение, атака. 4. перен. Тяжелая неприятность, потрясение. 5. Кровоизлияние в мозг (устар.). 6. Толчкообразное колебание (сердца, пульса)»[6].

В «Андеграунде» концепт «удар» не ограничивается основной семантикой – реакция человека, остающегося без «слов», на агрессию реальности. Во-первых, в романе дается философское обоснование проблемы удара как способа реакции, обозначены имена Гераклита, М. Хайдеггера, Н. Бердяева, Э. Фромма, Ж.-П. Сартра. Гераклит сказал «раздор есть отец всего» и «молния правит миром», Н. Бердяев противопоставлял активность духа и пассивность бытия. М. Хайдеггер

[4] Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 394.

[5] Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1973. Т. 4. С.149.

[6] Ожегов С. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989. С. 823.

первичным считал «настроение», стихию неразвитого сознания, а «заботу», «тревогу», «страх», то есть духовные удары, – выраженным духовным опытом личности, чувствующей себя смертной. Ж.-П. Сартр говорил, что сознание – «трещина в бытии», ничто, являющееся источником активности, и поэтому вносящее смысл в бытие. Э. Фромм делал предметом внимания конфликтные ситуации существования. Привлечение в роман Маканина имен философов-экзистенциалистов указывает на то, что проблема удара заявлена как проблема существования. Выявление и рассмотрение концепта «удар» позволит поставить вопрос об ударе как форме проявления осознанного должного и исследовать проблему источника должного в сознании человека (внутренний или внешний императив), целенаправленность должного (сопротивление подавлению «я» или претензия на установление должного вне себя), ответственность за последствия должного.

Задача нашей работы – выявляя формальные моменты включения концепта «удар», сосредоточиться на логике сюжета, с тем, чтобы обнаружить процесс формирования философии удара как утверждения должного для главного героя романа. При этом должна быть выявлена и авторская этическая концепция «философии удара».

Начало романа создает состояние мира (постсоветской реальности начала 1990-х годов), полного повседневных «ударов», угрожающих устойчивому существованию. С одной стороны, акцентированы социальные и бытовые сломы: политические изменения, экономические изменения, изменение статуса «общаги» (обобщенного топоса советской жизни). С другой стороны, повторяются частные ситуации «ударов», в своей связи обретающие метафорический или символический смысл – обозначающие экзистенциальные ситуации: стук каблуков в коридоре общаги, выдающий измены Веры Курнеевой; удары мужчины по двери комнаты желанной женщины (Петрович стучится к фельдшерице); удары тел в переполненном троллейбусе (инженер Гурьев жалуется на это Петровичу), удары мысли (мысль о Боге «ударила», как пишет Маканин, инженера Гурьева посреди троллейбуса).

Эта устойчивость «вечных ударов» утрачивается в четвертой главе («Новь. Первый призыв»). Признаки изменения социального мира – приобщение андеграундной поэтессы Веронички к власти и удары толкучки в очереди за сахаром. Последнее напоминает герою очереди к картинам до «перестройки», например, к «Квадрату» Малевича», но

«удар» в очереди перед картиной Малевича – это «грандиозное торможение», «стояние» (термины Маканина), прорыв к «небытию в бытии» (по Маканину, «в минуты стояния душа живет», это свобода души), напротив, удар (драка) в очереди за сахаром – это «трепыхание, шелуха, человеческая пыль» [С. 79][7], это несвобода от «земного» (буквально, главный герой, будучи в толпе лишь свидетелем драки, оказался в милицейском изоляторе).

В первых главах второй части (воспоминания Петровича о жизни брата Вени) главный герой проверяет, может ли быть существование без удара (без акта сопротивления тут-бытию), и чем это чревато. Социальная жизнь без удара (брежневская «текучка», бумажная рутина, жизнь без сталинских «ударов») дает иллюзию свободы от социума (Веня на допросах смеялся над «беззубыми» следователями), но ведет к незащищенности, к сдаче в плен институтам, излечивающим от иллюзии свободы сознания (КГБ, психбольница). Социальные удары в брежневское время скрыты: подложные обвинения в стукачестве, уколы шприца.

Иллюзия Вени состояла в том, что он считал возможным донести до других индивидуальный духовный импульс: «ударная» манера художественного письма Вени была усвоена следующим поколением художников и стала формой творческого сопротивления, хотя социальная незащищенность обрекла художника Веню на творческое бессилие: он навсегда «излечен» от творчества. Веня не прерывал допросы каким-либо резким, агрессивным поступком и в результате позволил подчинить себя, попал в психбольницу. Отказ от ответного удара – проявление высокомерия, выражение превосходства.

В природном пространстве (к которому Петровичу удалось приобщиться, работая сторожем на дальних подмосковных складах) как будто нет «ударов» («Никакой борьбы!» - замечает Петрович, глядя со стороны» [С. 97]), но природная безынициативность тоже чревата «ударами»: Петрович помнит, как деревья в их дворе, вытянувшиеся из-за малого света к солнцу, падали под собственной тяжестью и разбили немало машин. То есть удар – это прорыв одного феномена существования в другое, в результате чего возникает разрушение, требующее

[7] Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М.: Вагриус, 1999. Здесь и далее в квадратных скобках указываются страницы этого издания.

защиты, ответного посягательства на целостность другого существования.

Таким образом, в романе выявляется, что во всех сферах (социальной, духовной, природной) «удары» скрыто или явно включены в существование индивида. Эти представления главного героя выражены в «сокровенном» разговоре Петровича с братом Веней, которого он навещает в психушке. Петрович опирается на Гераклита («удар – это суть мирозданья» [С. 105], «молния правит миром<...> – сказал еще когда Гераклит»). «Удар» этически обосновывается законами мироздания, правом на защиту жизни; человек, как часть мирозданья, должен стать «человеком Ударом». К этому Петрович призывает Веню, но Веня дает иное истолкование: называет человека «Господином Ударом»; он утверждает, что человек – исполнитель чьей-то воли, воли нанесшего удар. Удар - лишь миф о превосходстве, молния правит миром, а не человек, долженствование исходит из мира, а не от человека. Задерживая и поглаживая руки брата, Веня «намекает» (и намек Петровичем понят), что человеку остается прикосновение (не удар, а краткая соединенность, физическая и духовная) с другим человеком, не нарушающая целостность самого себя и другого.

Повседневная жизнь заставляет Петровича не соглашаться с существующим вне реальности братом. Важно для утверждения философии «удара» событие в общаге: не выдержав пренебрежения новых хозяев жизни, умирает от «удара» «маленький человек» Тетелин. Друг Петровича, андеграундный писатель Михаил, видит в этой ситуации символический смысл: в Тетелине билась «несамоочевидная» мысль, что «жизнь нужна человеку *по его собственному размеру*»[8] [С. 124], и Тетелин умер, отстаивая свое достоинство, ответил ударом на удар. Эта мотивировка близка философии «удара» Петровича, однако Петрович трактует смерть Тетелина иначе: мелкость повода (отстаивание права на длину брюк) «содрала» покров, обнажила мелкость души. Петрович считал Тетелина своим «эхом», поэтому смог оценить вернувшийся отголосок «удара»: сопротивление ударом оказывается трагикомичным, дискредитирует право на отстаивание своей меры, если эта мера не соответствует претензиям (достоинство маленького человека и отстаивается мелко, жалко); повторяет, пародирует уже известные способы

[8] Здесь и далее курсив В. Маканина.

«удара» (Тетелин – вариант Акакия Акакиевича). Бытовая история предостерегает Петровича от «удара» как ответа на разрушение своего «я».

История Тетелина учит Петровича, устранившегося в андеграунд, а затем и в «роевой социум» общаги, не быть мелким, учит укрупнять свои разногласия с миром, требующие самозащиты. В общаге Петрович пытается «вслушиваться» в «других» (в голоса-исповеди, в звуки быта, в язык жизни). С одной стороны, он намеренно длит в себе «вечерние» (экзистенциальные) состояния, уходя вечерами из суеты общаги, и в одиноких прогулках формирует вину перед «залеченным» Веней, мысль о будущем спросе за собственную жизнь. С другой стороны, Петрович «слышит» эмпирическую реальность, дополняет ее известными ему «примерами» унижения человека. «Раздуть», укрупнить эмоцию Петровича способно и чужое слово (например, произнесенная кавказцем на скамейке оценка русского «инженеришки» - «фук», звуковой аналог «удара», – становится одним из импульсов, пробудивших ярость Петровича).

Подобное «укрупнение» феноменов существования в отсутствии «высшего судьи» (бога, литературы) чревато превышением меры должного: ударом ножа Петрович убивает кавказца, посягнувшего на автономность существования и на достоинство, лелеемое Петровичем. Убийство не вызывает открытых переживаний, что сам герой объясняет независимостью от готовых этических оценок. Отвергая закрепленные в культуре оценки убийства («когда человек убил, он *в зависимости* не от самого убийства, а от всего того, что он об убийствах читал и видел на экранах» [С. 150]), Петрович обнаруживает несвободу от классической культуры, в ней ищет оправдание: «времени покаяния» (Достоевского) не бывает без «времени убивать» («дуэльного» времени Пушкина) [С. 166].

Отражая после убийства кавказца «налет» мелких общажных воришек братьев Рузаевых (зеркально: не наказанный преступник ловит преступников), Петрович в полной мере осознает себя не как «писателя» («в те дни я только-только бросил писать повести» [С. 162]), а только как «сторожа», маленького человека, соглядатая чужого имущества: «за обретенное самосознание я буду благодарен дураковатым братанам...они здорово...помогли своим случайным и хамским *Кто ты такой*!...я вспомнил - *Кто я. Я – сторож*» [С. 163]. После убийства герой не может «растить» в себе «крупность», и «мир повседневности»

заслоняет для него «существование», но от мира повседневности Петрович высокомерно хочет устраниться в мир метафизический, не «ударяющий» уколами совести или сомнений: вместо Хайдеггера Петрович «почитывает» теперь Платона [С. 153].

Открытие себя в малости («моё я... убило, а теперь припрятывало концы, *как все люди*» [С. 153]) направляет сознание Петровича не внутрь себя, а вовне. В финальной главе второй части романа герой размышляет о традиционных «инстанциях» для отчета (источниках долженствования): Бог, литература, женщина (воплощение онтологии), – ибо «кто спросит с меня – вот в чем вопрос» [С. 160]. Петрович осознает, что «Бог не спросит», ибо «я признаю его громадность», «но отчетность перед ним» не воспитана [С. 160]. Литература – «единственный коллективный судья, перед кем я, (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете», ибо это воспитанная годами привычка («голова была занята <ею> чуть ли не 25 лет» [С. 160]). Вина за убийство осознается героем как «почти безусловная мысль <Достоевского> о саморазрушении убийством» [С. 166]. Однако Петрович признает, что «сущностный урок» литературы «побеждает лишь внутри...текста, ... но не внутри моего «я», так как «стоит начать размышлять вне текста – мир иной» [С. 167]

Отказ от «уроков» литературы вызывает у героя желание проверить главную идею «классиков от *не убий*»: у преступника возрастает «жалостливая тяга к униженной женщине» [С. 167]. В падшей женщине преступник обретает связь с должным, высшее оправдание своего удара несправедливости. Петрович обращает внимание на двух молоденьких потаскушек, однако «даже в облегченном варианте случай Раскольникова и Сони не проходил» [С. 170]: Петрович открывает самоотдачу женщины насилию, равнодушие женской всеядности («девочка с улицы, почти профессионалка» «целилась на любовь с милой и откровенной примитивностью», «ей все хороши» – «и не хочется ей твоего раскаяния» [С. 173]). Но «всеядность» жертв лишает нравственного обоснования и статуса долженствования сопротивление ударам как способ защиты.

Третья часть романа показывает существование героя после отказа от несостоятельных для него после совершения убийства традиционных источников должного. Герой Маканина уходит из пространства общаги в автономное существование, «в мир» (в толпе пассажиров

ездит в метро, общается с прежними художниками андеграунда, живет у лишенной прежнего статуса Леси Дмитриевны Воиновой), везде оставаясь соглядатаем, «сторожем» чужих бед и преступлений. Жизнь социума предстает перед ним в это время (в начале 1990-х годов) в трех формах: раскаяние советского истеблишмента, легализация андеграунда и агрессия утверждающихся «новых русских». Петрович видит новый круговорот ударов. Леся Дмитриевна Воинова, общественница брежневских времен, уничтожившая карьеру не одного человека, в том числе и Петровича, переживает удары судьбы (умер муж, уехал за границу сын, ее уволили с работы, потеснили с элитной жилплощади). Андеграунд, наносивший удары по брежневскому режиму, в «перестройку» обретает мнимую свободу: система власти остается, стукачи (Чубик) по-прежнему обслуживают государственные органы. Молодой бизнесмен Дулов, представляющий известное по русской литературе купечество, «семьдесят лет проваля<вшееся> на дне глубокой воды, которую утюжили в разных направлениях крейсер «Аврора» и броненосец «Потемкин» [С. 194], а в перестройку «присматривается не к баржам астраханским, а к комплексу московского бассейна «Чайка» [С. 194], готовый повторить сюжет убийственного удара по «чайке».

Первые главы третьей части романа насыщены частными наблюдениями Петровича за ударами в социуме: андеграундные демонстранты несут бьющие по власти транспаранты, но древко одного из них падает и бьет самих демонстрантов [С. 208]; телохранитель бизнесмена Дулова, возревновавший Петровича к хозяину, «чувствительно» тычет героя в живот пистолетом и как должное воспринимает, когда Петрович «с силой (в ответ) ткнул большим пальцем ему тоже в сплетение» [С. 197]; Петрович понимает, что новое поколение сторожей, «молодые волки», «щелкали зубами, ... они могли стрелять, убивать за пустяк», но и «сами столь же легко расставались с жизнью за вздорную плату» [С. 207]. Петрович ощущает социум как организм с вечным ритмом ударов, которые мотивированы не движением к должному: общественный организм функционирует в элементарных сменах напряжения и расслабления. Петрович обнаруживает безоценочную естественность такого процесса: на демонстрации «молодой милиционер...(сам для себя, бесцельно)... тыкал дубинкой меж прутьями решетки,...бил тычками в проходящих людей толпы <...> на юном лице застыло счастье, улыбка длящейся девственной радости» [С. 210], «никакого, скажем,

садизма или ребяческого озорства... Просто бил. Улыбался» [С. 211]. Не принимая социальный абсурд, маканинский герой включается в толпу, абсурду подчиняется: «самолюбивое «я», даже оно присмирело, утолилось... и шаркало по асфальту вместе с тысячью ног. Приобщились, вот уж прорыв духа! <...> Когда я оглянулся – кругом незнакомые лица» [С. 233]. Саморастворение на волне исходящих от внешнего мира импульсов[9] увязывается в сознании героя с философией Гераклита: «Молния правит миром! – повторял я, совершенно в те минуты счастливый (как и вся бурлящая толпа)» [С. 233].

Повторно упомянутое изречение античного философа требует расширения его толкования, апелляции к образу «молнии» (небесного, природного огня, делающего зримым удар грома). По Гераклиту, «огонь – метафора сакрального типа, обозначающая чистую сущность» (фр. 77 / 67)[10]; «этот вот космос» предстает как «вечно живущий огонь, мерно вспыхивающий, мерно угасающий» (фр. 51/ 30). «Огонь обладает жизнью, сознанием, провиденциальной волей и правит вселенной» (фр. 79/64). Ссылка Петровича на этот образ выявляет осознание им Абсолюта, источника должного вне человека и одновременно в нем. Гераклит считал, что онтологический абсолют тождествен субъекту познания: «Человек, как и космос, состоит из... духа и тела, попеременное преобладание которых друг над другом («вспыхивание и угасание») вызывает чередование... жизни и смерти» (фр. 48/26).

В сюжете маканинского романа Петрович реализует себя как часть общественного «организма», в котором долженствует естественный кругооборот: «организм сам собой сбрасывает в критические минуты давление: пробивается сосудик, и давление падает» [С. 230]. Герой отождествляет носовое кровотечение у Леси Дмитриевны, перенесшей инсульт («старое название инсульта – удар» [С. 229]), с кровью на московских улицах 1991 года («сравнительно с улицами кровь Леси Дмитриевны была мелочью» [С. 230]). В свою очередь, себя он ассоциирует и с тем, и с другим: воспоминает о том, как он сам до крови ударил Лесю Дмитриевну в нос, ожесточенный, что свои «активистские» грехи она

[9] Импульс – от лат. impulsus – удар, толчок.

[10] Фрагменты из сочинения Гераклита «О Вселенной, о государстве, о богословии» цитируются по: Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 118.

искупает не собой, а за счет него, андеграундного писателя [С. 230]; или о том, как «с небольшой частью толпы его потащило и стало заносить в подворотню на Тверской. ...В такие подворотни люди попадают сами собой. (Сбрасывается страшное давление людской массы)» [С. 233].

В таком контексте второе совершенное Петровичем убийство можно интерпретировать как отождествление индивидуальной воли с «общественной» волей. Герой Маканина убивает андеграундного стукача Чубисова (Чубика), «ужаленный» страхом за свою «честь агэшника» (Чубик тайно записывает на пленку разоблачающие некоторых «агэшников» речи Петровича). Но Петровичем руководят не только индивидуальные агрессивные эмоции – «сильный горловой спазм», «болезненно колотило», «свирепая мысль» [С. 240-241]), а принцип андеграунда, вырвавшегося вовне, утверждающего право на существование: «У агэшника ничего, кроме чести, - повторял <я>, подымаясь по лестнице вверх» [С. 241] (герой называет свои перемещения с Чубиком по городу (в поисках места убийства) – «агэшные дела» [С. 253]). Таким образом, произошла подмена индивидуального нравственного долга самозащиты общими агэшными ценностями.

Решаясь на убийство, герой не уходит от внутренней духовной работы и индивидуального переживания («мысль вновь и вновь вползала мягким следом, чтобы как бы нечаянно сделать мои руки ватными, а сердце готовым жалить» [С. 250]), но противопоставляет личным сомнениям и нравственному чувству страх социальной нереализованности («агэшное» чувство): «Отступать некуда. Два с лишним десятилетия барабанил по клавиатуре машинки. Мое «я», мои тексты (я теперь нажимал и на тексты) выбросить в угоду тому, что он тоже человек? Да, выбросить... Да, человек» [С. 250]. «Колебался. И каждый раз возвращался к исходному мотиву: некуда деться; вынянченное, выпестованное всей моей жизнью, он загубит мое – большее, чем я» [С. 251]. Традиционно отождествление «я» и текстов в данном случае сопровождается отчуждением от «я» («мое» – это уже «большее, чем я», тексты руководят).

Смешение подлинно личного и внеличного объясняет оценку Петровичем совершенного им «удара» (убийства гэбэшного стукача): «Моя жизнь, какое-никакое мое бытие, а с ним и мое «я», а также мои былые тексты (что еще?...) возвращались теперь к себе домой, шли вместе сереньким асфальтом, шли рядом и как бы держась за руки – как шли бы домой сбереженные в чистоте дети» [С. 257]. Состоятельность этой

самооценки героя Маканин корректируют, сопрягая с метафорой «тексты – это спасенные дети» образы реальных детей Чубисова, с которыми Петрович сталкивается у гроба своей жертвы. От экзистенциальной вины Петрович укрывается в «готовую» рефлексию, закрепленную литературными текстами: малолетних сыновей Чубика называет «годуновскими мальчиками», тем самым свою вину (оставил несмышленышей без отца) превращая в исполнение этической миссии («не узнают со стыдом..., что они дети стукача» [С. 261]). От нравственного переживания маканинский герой отчуждается благодаря сформированному культурой знанию, что чувство вины «должно подсовывать» русскому писателю «слаб<ость> против детишек» [С. 261]. Вина оценивается героем социально, а социальная: «с той же совестливой стороны еще подсказывалось, гэбэшники, мол, предусмотрены современным обществом: необходимы. Как необходимы менты», «за гэбэшника совесть настаивала на моей вине» [С. 261].

Маканин показывает, что последствием «ударов» героя (совершенных им убийств) стало поначалу не изменение его сознания, а изменение отношения к нему среды: Петрович, о преступлениях которого никто не знает, вдруг ощущает «всеобщую...перемену (общажников, их жен, женщин), их вспыхнувшую нелюбовь» [С. 261] и «спешку меня изгнать» [С. 265]. Маканин объясняет причины «выдавливания» поворотом исторической судьбы России (грядет приватизация, и «общага» начинает избавляться от непрописанных), но подчеркивает, что и исторические, и психологические повороты опираются на архаические инстинкты: «Но общая на этажах встревоженность и страх, спешка меня изгнать – это был все-таки их инстинкт... Это был пробудившийся инстинкт на чужого – защитный по сути инстинкт, перешедший (превентивно) в агрессию: в упреждающее желание от меня избавиться» [С. 265].

Герой воспринимает агрессию[11] «общаги», главным образом, как естественную и бессознательную реакцию на его «удар»: «Я еще только сходил кожицей (первым слоем), а они – вернее сказать, оно, их желейное коллективно-общественное нутро, уже среагировало и вовсю

[11] «Агрессия» – близка «удару», но длительная реакция агрессии размывает индивидуальность: например, лидер «роя» общажников Акулов был агрессивно собран и обращался к Петровичу от лица «мы» [С. 267-268].

меня изгоняло. Оно меня отторгало, чуя опасный запашок присутствия на их сереньких этажах одиночки с ножом» [С. 265]. Таким образом, совершенный удар делает человека одиночкой, инстинктивно среда отдаляет его, и это наказание побуждает человека к этическому сознанию: «Жизнь вне их – вот где неожиданно увиделась моя проблема. Вне этих тупых... и бедных людишек, любовь которых я вбирал и потреблял столь же естественно, незаметно, как вбирают и потребляют бесцветный кислород, дыша воздухом» [С. 268]. Маканинский герой оказывается носителем общих инстинктов; утрата «их любви» воспринимается им как утрата места в бытии: «Я слышал не страх перед близким с ними столкновением, а некий высший и, так сказать, индивидуальный мой страх: слышал... пальцами,... взбрыками сердца <...> отсутствие своей норы – отсутствие места, куда уйти без... их любви» [С. 268]. В момент утраты общага видится Петровичу как «место бытия», как «дом» («16-го вечером, уходя, я оглянулся с расстояния на покидаемую общагу – на дом» [С. 272]), и герой осознает, что так же чувствовал общагу домом, «когда выбежал вслед за Чубисовым, уже прихватив нож» [С. 273]. Человек осознает «среду» как «дом бытия», только оказавшись вне ее («я оглянулся с расстояния на общагу»)[12]: глядя на покидаемый «дом», герой вспоминает, как долго искал Чубик в ночь своей гибели дом на окраине и место в подъезде для «обрабатывания» Петровича. Убивший Чубика Петрович теперь «догадался», что «так или иначе он сам искал «хорошее место», обретение которого обозначает утрату существования.

Третья часть романа (центральным событием которой стал второй «удар», второе убийство, совершенное героем) заканчивается не изгнанием Петровича из общаги, а встречей героя с бомжом Володькой. «Бомж» – человек без определенного места жительства – имеет имя «Володька», «Владимир» – владеющий миром, бытием. Наблюдая за умиротворенным бомжем в повседневной ситуации (красят гаражи), герой открывает «его недвижное (никуда не движущееся) счастливое бытие здесь и сейчас, на траве, в тишине, меж двух недокрашенных гаражей, исходящих острой керосиновой вонью» [С. 274]. Существо-

[12] Т. Рыбальченко отмечала, что писатель у Маканина – это «человек, равный среде, представитель среды, условной «общаги», претендующий лишь на малое пространство жизни среди, а не вне социума» (см. указ. статью – с. 139).

вание без места («меж двух гаражей», «острая вонь» и «трава») может осознаваться «счастливым», если оно не нацелено на лучшее, «никуда не движется», если человек удоволетворяется «здесь и сейчас». Маканинский герой понимает здесь то, что противоречит его «философии удара»: в абсурде можно реализовать себя, отказавшись от поиска «места в бытии». Петрович пытается «зацепиться» за существование бомжем, но приходит к выводу, что «зацепиться» в этом случае невозможно, ибо это бытие «нигде» («Где ты живешь?»...<Бомж>...этак легко ответил: «А нигде» [С. 275]). Бомж мирится с ежеминутным и неконча-ющимся унижением (пассажиры метро выпинывают бомжа из вагона). Размышления о существовании бомжа приводят маканинского героя к экзистенциальному вопросу: «Что, если в наши дни...жизнь – самодостаточное действо. Что, если нас только и заботит всеупреждающий страх самосохранения? ...что, если...человек и впрямь учится жить без литературы?» [С. 276].

В финале третьей части романа мысль героя обращается к образу бездомного пса,[13] который бессловесно «втискивается... в реальную жизнь чувством» [С. 275]. Петрович осознает, что с брошенным у выхода метро псом его объединяют подземные «биотоки», не высказанное чувство «автономности»: «автономность, то бишь моя вчерашняя изгнанность, сколько-то похожа на их, собачью, брошенность» [С. 276]. Обостренное «чувство места» у животного - это не чувство самодостаточности, а ожидание Хозяина («Вот она я, Хозяин. На том же месте» [С. 277]), что лишает существование смысла: «собака ждет возвращения хозяина вплоть до того дня, пока не попадет к крючникам...Но и когда попадет, она ждет» [С. 277]. Следствием двух убийств, совершенных героем под воздействием «социальных» чувств, стало не только выпадение из «роя», но и утрата «места в бытии».

Четвертая часть романа ставит проблему искупления вины. Во-первых, Петрович ищет преодоление духовной изоляции в покаянии, во-вторых, он переживает долговременное заключение в психушке-тюрьме. Однако и в четвертой части продолжается формирование концепции «удара». Ситуация предельного кризиса (духовные переживания и физическое истощение) питает самоопределение героя. Желание покаяться рождается в Петровиче как физиологические импульсы:

[13] Далее сравнение героя с псом переходит в сопоставление с волком.

«слабенько пульсирует желание покаяться. Боль?...Да, боль, ее я слышу» (пульс – толчки, удары крови внутри организма) [С. 284]. Боль толкает к необходимости объяснить ее, и герой Маканина трезво осознает, что это «не за человека убитого боль, а за себя <...>. За мой сюжет боль. За мое «я» [С. 285]. Желание покаяния воплощает боль Я (мыслящего) о «я» (о себе чувствующем): «мое сознание вовсю трудилось...Я вытоптал шагами весь коридор. Пробил персональную по снегу тропу» [С. 285]. Интенсивная внутренняя жизнь, «ухабистые минуты» [С. 285], чреватые ударами, тряской, переживаемое существование, толкают к собственной «живой мысли» («А мысль была нужна, живая мысль, ах, как нужна здесь и сейчас» [С. 285]).

«Живой мыслью» Петровича, отвечающей на внутреннюю боль, становится отрицание «сюжета покаяния», ибо следование ему означает самоотрицание («что-то в нас, в людях, не поддается столь простому самоотрицанию. Что-то в нас топорщится» [С. 285]). Только изнутри себя можно «совместить я с «я»» в сюжете покаяния, другие «сюжет» переврут («страшно,...что...оболгут трудную вынянченную жизнь словосочетанием убийца, маньяк, шиз» [С. 285]). Поиск героем «исповедника» должен истолковываться как реализация не желания покаяться другим, а желания освободиться от «сюжета»: «мне бы...выйти из моего сюжета» [С. 285], «я (с осознанно нацеленной мыслью вырваться из сюжета) уже предчувствовал женщину» [С. 286]. Петрович видит в убогой Нате-Анаит (жительнице бомжатника) не «Соню Мармеладову» (поруганную, но духовно нетронутую), а «свою» женщину («убогое существо... Моя» [С. 286]) и «инстанцию» внешнего долженствования (называет Анаит «Натой», что ассоциируется у него со словом «надо»). Исповедь героя Нате не состоялась, ибо «Ната...мыслила словами-клише,... не знала, как ей жить дальше» [С. 289], не умела сконцентрироваться на другом человеке («только-только я брал разбег, а Ната вновь быстро и как-то пустячно перебивала» [С. 290]). Экзистенциальный момент покаяния не состоялся: «Я...решил мягко отложить <признание> на потом, до другой такой же минуты» [С. 291]. «Это был промах» [С. 292]. После выхода из психушки Петрович констатирует: «про свой выбор (Сартру вопреки) человек, увы, понимает после» [С. 464]. Неиспользованный экзистенциальный момент герой рассматривает как отставание «осознания выбора» от «момента выбора», «момента удара»).

После «промаха» начинается цепь физических страданий героя: не высказавшись, он заболевает от нервного истощения, устраивает бредовый ночной дебош в бомжатнике, и его отправляют в психушку. В традиционной парадигме это может быть истолковано как физическое искупление вины героя (он переносит нечеловеческие страдания от побоев, от психотропных лекарств). Однако в психушке герой пытается домыслить свою философию удара, прерванную его нервным срывом (нервным ударом).

В психушке герой оценивает альтернативу «удара» – «высказывание». Петрович начинает с отрицания значимости словесного вхождения в бытие, его последняя мысль на пути в психушку – человечество «учится жить вне Слова, потому что осталось без слова» [С. 296]. Слова не позволяют преодолеть отчуждение людей друг от друга (попытка сближения с Натой подтвердила это). Социумом слово используется как средство подавления («смышленый врач...бил по щекам и спрашивал...пока из моего подсознания...что-то паучье, как иероглиф, не вынырнуло» [С. 296]).

Однако в психушке Петрович осознает ценность бесцельного «говорения» («речения» как такового): «меня понесло. <...>Я стал ему (низачем!) рассказывать, как я рыбачил на Урале» [С. 310], «я говорил и говорил, <...> но, казалось, именно сейчас река, лодка, рыба, арбузы собираются, фокусируются моей речью в нечто сверхважное – говорение как творческий акт» [С. 310]. Бесцельное выговаривание жизни собирает фрагменты бытия в целое, соединяет с бытием («казалось, я так легко и гениально (и на века <...>) оставляю сейчас свой след» [С. 310].

На важность этих открытий маканинского героя для сюжета романа указывает то, что ситуация «бессмысленного говорения» дублируется: игра безумной Наты на флейте («в новых сомнениях – не зная, как быть, - Ната» брала флейту и «гудела» [С. 289-290]). «Волшебное нытье» натиной флейты делало «жизненное пространство открытым»: «В ее квартирке тепло. Вечер, чай вдвоем. Зима и флейта» [С. 290]. Бездумное «говорение» предстает и в пении загипнотизированного врачом Вени: «в коридорной тишине (из тишины) звучал <...> голос, которого уже нет на земле. ...Я слышал голос моего отца,...это голосом отца поет Веня» [С. 325]. Его пение – не имеющий целей процесс «звукопорождения», в котором соединяются разрозненные фрагменты бытия

(«Крохи детства, *пенье отца* и *пришел солдат, стоит на пороге*» [С. 326]), оживает прошлое (голос умершего отца). Пение – не ритм «ударов», а мелодия, звуки, не акцентированные целью, не навязывающие себя окружающей среде. Однако «выговаривание» как способ сопротивления агрессии действительности в момент несвободы отвергается маканинским героем. «Говорение» ценно длительностью и самоуглубленностью, близкой медитации, уравновешивающей человека и мир, но процесс говорения размывает смыслы: Ната уходит в игру настолько, что забывает о Петровиче, а пение Вени – результат манипуляций психиатра Холина-Волина.

Петрович корректирует оценку «высказывания», в котором «своё» должно соединяться с «бытийным»: во-первых, высказывание должно предполагать «инстанцию» долженствования, во-вторых, это может быть только миг: «Я верю в крик. <...> Тем провалом в кратковременный ужас и сумасшествие я оплатил первую...из присланных мне квитанций» [С. 299]. Краткое «выговаривание» близко удару, акту смыслового вторжения в бытие. Таковы два кратких «покаяния» Петровича: выкрикивание боли в бомжатнике и в психушке – признание убийце Чирову в двух собственных убийствах («Я тоже. Я тоже убил» [С. 352]). Герой называет такое краткое искреннее «выговаривание» «исповедальным выхлопом» (синоним «удара»).

Но «человек XX века как он есть: в групповой зависимости», «уже живет и еще долго-долго будет жить *для них* как для себя, а не как для Неба» [С. 351]. Поэтому, по Маканину, «исповедальный выхлоп» – это не только мотивированный изнутри (вызванный внутренним долженствованием) удар для очищения самого себя, но и «проговорка, сбой» [С. 353], обнажающая («сдирающая») душу человека перед другими: «Каждый должен был выйти однажды как бы на заранее освещенное место, выйти на свет и... заговорить для них» [С. 351]. Герой Маканина не может опереться на краткое, рвущееся изнутри «честное» слово, потому что атаки среды, вытягивающей из него покаяния, постоянны: психотропные уколы, изоляция, мнимое сочувствие и интеллектуальные игры врачей – это механизм выворачивания подсознания «в тот слезливо-уголовный мир, который они, врачи, придумали, утвердили и теперь его заполняли нами, как персонажами» [С. 351]. Краткое «свое слово», «исповедальный выхлоп», подавляется внешним императивом, постоянным давлением среды: «словно бы в их распираемом котле

я сбросил на чуть давление пара и сколько-то времени выиграл, на что они... ответили просто – увеличили дозу» [С. 353].

Герой преодолевает и этот кризис: отказавшись от Вениного бессловесного самоуглубления («боясь, что я, как Веня, использую во спасение подступавшую ко мне ирреальность» [С. 354]), Петрович открывает долженствование сознательного индивидуального противостояния («я затеял... вялый ежедневный тренинг по сопереживанию» [С. 364]). Физиологическое «чувствование» среды («обжечься вкусом горячей каши», прочувствовать укол соседу, «хотеть» медсестру Марусю) требует «простеньких», но «упорных, а главное, ежедневных...усилий» [С. 355], собирает «тело», концентрирует сознание. Ударами становятся отклики тела, эмоции сопереживания: «по коридору два медбрата опять волокли Сударькова <...> (Накачанному препаратами Сударькову едва ли было и больно. Он хихикал). Один из братьев сунул свой кулак Сударькову в сплетение... И вот тут мне удалось... чувствовать. В сонных и мертвых моих глубинах, как в забытых земных недрах, шевельнулся, дернулся хвостик боли: «я» было живо» [С. 354].

Петрович воспринимает сопереживание Сударькову как чудо спасения своего «я», эмоциональный «удар»: «Спасло чудо; и чудо называлось всё тем же моим словом: удар» [С. 363]. Принципиально важно, что сопереживающее «я» современный человек отождествляет не с прорывом в метафизику, а с физиологией своего тела («в сонных и мертвых моих глубинах... дернулся хвостик боли») и ассоциирует с глубиной «земного» вообще («мои <...> глубин<ы>» как «забытые земные недра»). Материальное явно, оно общо (на «старых белых ногах» «волочимого Сударькова» Петрович видит «дивные венозные кружева», «синюшный мрамор прожилок»); себя на пике сопереживания ассоциирует с Сударьковым («Вот оно. Они меня тащили. Они меня... поволокли за угол» [С. 365]).

«Болевое» этическое сознание вызывает поступок: «неожиданная сила сорвала меня с места, я схватил... костыль... и, с прыжка к ним подскочив, ударил одного <медбрата>, затем второго» [С. 365]. В данном случае удар – это акт внутреннего долженствования. Петрович детально и последовательно проживает ситуацию, и импульсом к удару становится осознанный внутренний порыв, имеющий экзистенциальную цель: утвердить свое духовное присутствие в бытии через утверждение должного, через разрушение недолжного. Не мелочность, не

мстительность удара осознается окружающими: удар героя запомнился другим («он врач не больного имярек вспомнил, не болезнь...- он удар вспомнил» [С. 367].

В романе выстраивается процесс формирования экзистенциальной позиции героя, сюжет открывает в сознании Петровича не книжные, «экзистенциалистские», ценности (до психушки герой читал Хайдеггера, Сартра, Бердяева), а лично освоенные, экзистенциальные. Утвердивший ударом не только присутствие в бытии, но и должное, Петрович осознает значимость памяти – Петрович после выхода из больницы «знал, что человеческое «я» практично и живуче, вот только оно слабо, ах, как слабо и мало (и коротко памятью), сравнительно с тем, что предлагают тебе вспомнить» [С. 371]. Удар как экзистенциальный акт неповторим, обречен на забвение.

Маканин оспоривает стереотип «память – это то, что связывает людей», так как память – внешний императив, подчинение ожиданиям других, отказ от своих ценностей. «Рассказы» о психушке, адресованные другим, отчуждают Петровича от пережитого момента: «правдивый рассказ не был точным отражением бытия. Да ведь и зачем удваивать реальность?» [С. 367]. Рассказ нацелен на привлечение внимания слушателя, варьируется в зависимости от адресата (Петрович по-разному рассказывает о том, что с ним произошло, врачу из хирургии и Лесе Дмитриевне после выписки, и оба рассказа далеки от подлинности).

В предпоследней главе четвертой части романа («Триптих. Расставание») прощание Петровича с тремя женщинами связывается им с отходом от критических моментов его жизни: к Лесе Дмитриевне Воиновой он уходил после первого убийства, несостоявшееся покаяние перед Анаит было после второго убийства, медсестра Маруся была спасением Петровичу в психушке. Расставание героя с иллюзиями заключает и разрушение мифа о памяти: каждая женщина, с которой расстается Петрович, воплощала оставшуюся в памяти возможность повторить ситуацию спасения.

Леся Дмитриевна (как ее видит после возвращения из больницы Петрович) вновь обрела круг бывших партийцев, друзей до-перестроечных времен, вспомнивших о ней, когда им удалось пристроиться «в кресла» при новой власти («Пришел их час: ползучее возвращение, когда новое обновлялось старым», «тучный пласт памяти... срастил его <бывшего зама-лакея – Т.Р.> с Лесей» [С. 374]). Друзья добились

лучшей квартиры для ЛД, подыскивают ей место работы, которое «было важно не только ей, *им* важно (иначе что за место)» [С. 379]. Коллективная память как духовная опора сопровождается забвением того, что было лично обретено в трудные годы: «стали появляться (возвращаться) ее друзья. ... А я стал отдаляться» [С. 370].

Одинокую Нату окружила ее армянская родня, которая вспомнила о ней, когда нужно было остановиться на пути эмиграции в Москве. Национальная память возвращает будто бы устойчивое тут-бытие, но Петровичу очевиден прагматизм и временность спасения в памяти о «корнях». Родственники «сумели выкупить и приватизировать ей квартирку, великое дело» [С. 380]; их самих, бегущих из Баку от национальной розни, готовы приютить французские армяне. Коллективная память реализовалась лишь в обретении пространства жизни, жилья. Но в эпоху, когда всё приватизируется, «свое» пространство не обеспечивало защищенности: бакинская родня отказалась выдать убогую Нату замуж «за кого-то из своих», и русская тетка Охо-хонюшка боится, что в бомжатнике Нате «не уцелеть» [С. 382] («пятнадцать отъезжающих человек, не увезли Нату во Францию. Ее просто оставляли, бросали здесь» [С. 383]).

Встреча с Марусей вне пространства больницы открывает Петровичу изменчивость биологической памяти (памяти тела): запах «домашней» Маруси ассоциируется с больницей, с состраданием, но Маруся дома иная («толстенькая бочечка, такой она оказалась дома, без белого халата» [С. 382]). Вернуть ту спасительную ситуацию, которая была в памяти о медсестре Марусе, невозможно: уйдя от нее, Петрович «тут вдруг прочел» «некий... знак (Стояла горой моя жизнь. Жизнь обещала)» [С. 384]. Возвращение и исправление пережитых прежде ситуаций не состоялись, нужен прорыв в новые ситуации и в новые способы существования.

Название последней главки четвертой части – «Другой» – подчеркивает последствия духовной работы, делающей героя «другим» по отношению к себе прежнему, готовому подчиняться правилам среды. В главе герой воспоминает о судьбоносном самоопределении, когда (еще до перестройки) он отказался от своих текстов. Пятнадцать лет получавший отказы в публикации, Петрович столкнулся тогда с отсутствием памяти о нем, о его рукописях: в редакции «рецензируемый» текст его повести оброс паутиной лежа на шкафу. Он осознал тогда, что нет

«чужой» памяти: «Я увидел свое непризнание... как победу. Как факт, что мое «я» переросло тексты... И когда после горбачевских перемен люди андеграунда повыскакивали...из подполья, <...> мое непишущее «я» обрело свою собственную жизнь» [С. 388].

Пятая часть романа – поиск Петровичем пристанища, попытка придать устойчивость существованию. Переходя от одного знакомого к другому в поисках пристанища, Петрович убеждается, что память людей избирательна: давняя возлюбленная помнит тексты Петровича, но не «помнит» его тело [С. 392]; Эдисон Салазкин помнит эпизодический интерес Петровича к экстрасенсам и эгоистично использует его в своих знахарских экспериментах. Поскольку другие не хранят памяти о тебе-подлинном, значимы материальные «следы», закрепляющие себя-истинного. У старой знакомой сохранился его серый пиджак [С. 393], удостоверяющий его близость с этой женщиной; в кармане пиджака забытый томик «Бесов» напоминает сегодняшнему Петровичу о духовных ориентирах его юности, а номера телефонов на корочке книжки «Бесов» – присутствие Петровича в жизни забытых им людей. Герой утверждается в вере в материальные, телесные, вещественные знаки памяти. В «общаге» Петровича возвращают в реальность ее стены («Какие, однако, узнаваемые живые стены!» [С. 405]), вещи («знакомый холодильник» [С. 407], портрет пса).

Обретение себя-подлинного происходит не в эфемерности сознания, не в текстах, а в следах от «ударов» его в окружающий мир вещей или «ударов» реальности в его сознание: эти следы-удары остаются в памяти и в реальности за пределами пережитой ситуации, они длительнее существования человека. «Следами»-ударами прошлого в сознании Петровича становятся «боль» и «сон»: в память о соседе по психушке Петрович называет свои боли «сесёшиными болями». Сон – «прямой повтор» прошлого в настоящем («не могу сказать, снилось, шел прямой повтор из детства» [С. 401]).

В пятой части романа семантика «удара» связана с проблемой реальности: «удары», акты вторжения реальности в человека и человека в реальность, оставляют следы, удостоверяют реальность существования, но тем самым начинают принадлежать реальности, быть вне человека. Петрович в финальных главах романа дан в ситуации возвращения к уже пережитым когда-то ситуациям и отношениям (возвращение в «общагу»). Вновь становясь сторожем чужих комнат (глава «Писатель

и его награда»), он обнаруживает, что «общага» помнит его и как мужчину (незнакомая ему ранее дочь Каштановых вспоминает, что давно его «примечала» [С. 445]), и как писателя (Каштановы нанимают Петровича сторожем за то, что он когда-то своими разговорами спас их соседа от петли [С. 442]). Однако общага хранит свой общажный миф о нем, растворяет человека в реальности: общажные люди «пройдут целым поколением, не оставив миру после себя ничего», они лишь бесконечно и «охотно...о себе рассказывают...пьют с тобой ради этого, спят ради этого» [С. 446].

С другой стороны, герой открывает, что поиск позиции человека-Удара изменил его внешний облик, выразился в облике. Условия существования деформировали «я», свели его к удару, сопротивлению: Петрович обнаруживает в зеркале новое лицо («лицо, сложившееся, сгруппировавшееся в независимые уже от меня черты житейской энергии и ярости» [С. 413]). Готовность к насилию, самозащите сужает «я»: облик «господина Удара» – это маска («будущая закамуфлированность»). Сложившийся внешний вид заставляет героя скорбеть об утраченной «уникальной малости» («Чтобы помнить ее, скорбеть по ней. Чтобы знать. И чтобы возвращать ее себе своей же жизнью. Каждый день. Каждый час. Мало помалу» [С. 414]). Таким образом, герой обнаруживает, что «удары» как принцип существования закрепили не внутреннюю индивидуальность, а внешнюю необходимость.

Бурные проводы в общаге уезжающего в Израиль провинциала Леонтия, закончившиеся дракой Леонтия и Вик Викыча с «полбригадой грузчиков», демонстрируют неизбежное вырождение позиции сопротивления, бунта, противостояния (то есть готовности к «удару») в бытовой скандал, примитивную поведенческую позу: «Вик Викыч, если пьян, побузить любил» [С. 409], Леонтий «кулаки вперед, пробился... с восторженным криком!» [С. 409]. Таким образом, «удары» – неотъемлемое проявление абсурдности, нелогичности жизни. Смерть Викыча – подтверждает это: «сбитый машиной Викыч скончался сразу» [С. 414], мародеры «с него сняли все, разули» [С. 415], когда Петрович «примчался на кремирование», «тело Викыча уже уплыло в огонь» [С. 415], рукописи Викыча погибли «на обочине дороги в той черной ночи. Всё до листочка» [С. 416].

Человек не может противостоять «ударам» внешних обстоятельств, надежда человека на ответный удар, на самооборону – иллюзия

сознания. Петрович вспоминает, что одна из знакомых Викыча, Варвара Борисовна, «громадная женщина» с «руками Геракла», «была, как козочка, пуглива» [С. 417] и, узнавая из газет способы «стопроцентно избежать изнасилования» («удары»), жила надеждой на этот готовый социальный опыт, а случайный удар обессмыслил все планы Викыча, прервал его жизнь. Смерть второго друга Петровича, Михаила, который «стал сдавать со смертью Вик Викыча», «как-то разом сник, потерял друга и дружбу» [С. 418], доказывает, что страх быть одному, не защищенному от «ударов» жизни, делает человека уязвимым перед прихотливыми поворотами обстоятельств: Михаила «сердечные приступы» после смерти Викыча «долбали один за одним» [С. 418].

Воспоминания Петровича о Михаиле содержат концепт «удар»: когда-то, перед совместным походом на выставку Малевича, Петрович и Михаил пытались пробить ножом банку с селедкой. В этом воспоминании Петрович демифологизирует андеграундный авангардистский принцип «удара»: посещение выставки Малевича лишь упомянуто, а «материальные» знаки некой причастности к искусству, к бунтарству оказываются более значимыми, чем сам эстетический «удар»: селедка на закуску – и «мои усы еще неделю будут отдавать пахучей памятью о походе на Малевича» [С. 421]. Акцент автора иной: удары ножом по банке консервов – бравада, поза, удары внешнего мира сильнее («открыть...не может, руки дрожат», Петрович берет «консервный нож, но тоже промах» [С. 420], «резкое движение - и я сдираю себе на руке кожу, кровь» [С. 420]).

Ответ на «удар» реальности зависит от всей длительности существования: отражая в общаге нападение воров, Петрович обнаруживает, что «удар» воров не уничтожил его – будучи связанным, он смог «освободиться от пут», «ударом плеча» открыть дверь [С. 425], – потому что «кисти рук будут крепки, если ты двадцать с лишним лет печатал на машинке, еще и переносил, перевозил ее туда-сюда по всему городу» [С. 424]. Занятия литературой (пишущая машинка) подготовили к ударам реальности – писатель создавал текст, материализовывал свой внутренний абсолют в словах. Подлинный смысл занятий литературой, связывающий Петровича с реальностью, оказался не в наличии рукописей, а в длительной осознанности своего существования: «Я мог бы написать благодарственный рассказец, как литература сделала меня сильным и здоровым» [С. 424].

В ситуации с ворами акцентировано, что герой не ударяет (Петрович не ударил воров, понял, что «угроза страшнее, чем ее выполнение» [С. 425]), но его индивидуальные мотивы для других остаются скрыты (воры испугались силы; общажники не понимают, зачем Петрович вступил в стычку с ворами [С. 426]). Готовность к «удару» не сводится ни к результату (хотя он есть), ни к внешней оценке (героизм не оценен).

История отношений Петровича и молодого банкира Ловянникова (вторая глава пятой части), фабульно вписывающаяся в борьбу за приватизацию комнат, сюжетно обращена к исследованию «угрозы» и «удара» (название главы – «Под знаком Марса»). Ситуация удара моделируется здесь дважды. Общажники «подставили свежеиспеченному банкиру ножку – не дали эту однокомнатную...Ловянникову приватизировать» [С. 426], «побили его в полутьме...ударили ногой в пах» [с. 427], а его любимого дога Марса отравили [С. 428]. Банкир Ловянников нанес психологический удар Петровичу – переадресовал комнату Петровичу как «изгою, который костьми бы лег за жилье. И у которого даже общага не посмела бы отнять» [С. 437]. Ловянниковский обман «был не обман, а замысел, мысль, или, скажем, умный ход, так как старый Петрович при этом ничего <...> не приобрел, но ведь и не потерял» [С. 436-437]. Петрович переживает боль от «удара» Ловянникова как глубоко личную, сближает позицию Ловянникова с собственным внутренним запросом – «именно он, Ловянников, объяснил мне, что нарастить деньги на ровном месте (своим умом, интеллектом) столь же трудно, как растить свой обнаружившийся талант и свое «я» [С. 434].

Цепь ударов делает очевидным, что для наносящего удар объект удара – всегда лишен индивидуальности, растворен в реальности: «он *мной* обманул их всех» [С. 438]. Для объекта удара боль – внутреннее переживание удара – это не только личное, но и до-личное ощущение. Боль вызвана «неразличением» тебя в реальности (в ударе твои индивидуальные чувства попраны), но в боли человек возвращается к спонтанным инстинктам (физиологии, социальным страхам и т.д.).

В столкновении с представителями своего поколения и своего круга герой осознаёт безындивидуальность боли. Ответственность за публикацию новелл умершего Вик Викыча выводит героя к столкновению с андеграундом (глава «Двойник»). Не желающий публиковать свои старые тексты в перестроечные времена («книга...будет толста...

набрана мелким-мелким шрифтом... и тут же забыта, непродающаяся» [С. 451]), Петрович критически оценивает бывших андеграундных писателей, желающих опубликоваться, их нацеленность на удар («Вид жалкий. Однако старики роились возле дверей, настырные, как слепни. Бойцы до упора» [С. 447]). Петрович отчетливо осознаёт, что следование внутреннему долженствованию может породить тщеславие («Бойцы до упора. <...> Едва к ним войдя, я сглотнул эту давнюю липкую горечь нашего тщеславия» [С. 447]). Многолетняя нацеленность на борьбу, на удар обезличила агэшников, материализовалась в их внешности («Лысые. Беззубые. Больные.<...>Когда-то это была<...>армия литераторов, и...сейчас я воочию видел то, что осталось после похода: инвалидов, калек, оборванцев...» [С. 447-448]).

Сопоставление судеб умерших в безвестности андеграундных писателей (Оболкина, Рогова) и процветающего в известности Зыкова позволяет Петровичу понять причину кризиса андеграунда: высокомерие создавало агэшникам иллюзию достоинства, но не сближало с реальностью, вследствие чего удары реальности разрушали их. Оболкин и Рогов уходили в свой мир, жили мифами, были высокомерны к элементарному, «земному»: Оболкин жил культурными мифами («был... в мистических отношениях со Словом – слова для него являлись неким уже бывшим в употреблении *пространством*... и одновременно святым местом. Как Голгофа» [С. 457]); Рогов жил социальными мифами («Ах, как хотел признания, как хотел публикации Костя Рогов!» [С. 458]).

Намеренное бесчувствие к ударам окружающей реальности у Оболкина (даже в переходе метро, «с шапкой в руках», он высокомерно приуменьшал значение внешних ударов, оправдываясь: «Вживаюсь в роль нищего. Я вовсе не беден» [С. 457]) и у Рогова (семья его «обожала, трепетала при его голосе», а «он был настолько эгоистичен, что покончил с собой здесь же, в квартире» [С. 459]) приводят к гибели. Оболкин умер бомжем от инсульта («удара»), Рогов повесился дома, нанес «удар» обожаемой семье. Обоим не хватило внутренней готовности к внешним ударам (Оболкина «в расплюйный час выставила... из его же квартиры» сожительница [С. 457], «Рогова убивали отказы из редакций» [С. 459]).

Писатель Зыков сумел жить без иллюзий и закрепиться в реальности: до перестройки агэшника Зыкова публикуют на Западе, после перестройки он становится частью «истеблишмента от Горби» [С. 454]. Положение Зыкова изменилось, когда он научился принимать внешние

удары: Петрович вспоминает, как накануне перестройки видел пьяного, опустившегося, как многие агэшники, Зыкова, упавшего в погоне за троллейбусом, но сумевшего самостоятельно подняться, не принявшего чужую помощь. Конкретную ситуацию Петрович истолковывает символически: «В тот самый год он поднялся и с пьяного дна, <...> наконец валом – книги зарубежом, книги здесь» [С. 454]. Зыков понял, от чего (от кого) получает удары, он начинает считаться с реальностью.

Социальная успешность Зыкова требует необходимого умаления себя перед ударами реальности: «Внешний вид победителя и внутренняя несвобода, а вскоре и тайная зависимость <...> от литературного процесса – в этом теперь весь Зыков» [С. 454]). Обретение Зыковым «имени» в литературе означает его зависимость от внешнего («тайная зависимость... от литературного процесса – в этом теперь весь Зыков»! [С. 454])[14] и утрату индивидуального, внутреннего («вот суть, у него уже не было лица!» [С. 452]). «Оно (имя) вело его и повелевало им, заставляя, как марионетку, пожимать руки, умно спрашивать...важничать или...себя умалять» [С. 455].

Признавая своим двойником Зыкова, Петрович находит образ, выявляющий разницу между ними: он соотносит свой писательский труд и самореализацию с ударами по клавишам пишущей машинки («ржавеющей югославской монстрихи» [С. 464]), а существование Зыкова – с «порханием» по «изящной клавиатуре» современного компьютера [С. 463]. Научившись невысокомерно впускать в себя внешние удары, Зыков не пропускает их «через» себя, не выдает удар «из» себя. Отсюда возникает ощущение легкости контакта человека с реальностью («порхающая легкость клавиатуры» [С. 464]), а на самом деле внутреннее вытесняется внешним. Петрович во сне видит возможность работы на без-ударной клавиатуре компьютера (в снах Петровича компьютер сливается с пишущей машинкой [С. 464]); Зыков ищет через Петровича выход к андеграундной среде, сформировавшей их независимость.

Герой Маканина теперь без иллюзий осознает, как его оценивают («Сторож, приживал-общажник, <...> (Зыков знал, знал!), никакой уже не писатель, никто, ноль, бомж» [с. 464]), и сравнивает себя

[14] «Имя – иносказительно, качество <человека>, а потому слава его или известность». – В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2. С. 43.

с «подводной лодкой» («Сколько есть воздуху в запасе, столько и буду жить под. Жить под водой, плавать под водой. Автономен. Сам по себе» [С. 465]). Поэтому Петрович наносит психологический удар Зыкову, отвечая утвердительно на главный для Зыкова вопрос, помнит ли андеграунд о его откровениях с КГБ. «Удар» Петровича – это не «его» удар, а прорыв границы между «официозом», истеблишментом, которому теперь «с потрохами» принадлежит Зыков, и «андеграундом», куда ему уже нет доступа.

Последняя глава романа ставит проблему, расширяются ли границы существования после «удара» (после прорыва обстоятельств). Фабульно в центре этой главы – три события одного дня: вечеринка богемных художников по поводу публикации альбома работ андеграундных художников (расширение культурных границ), новоселье у соединивших три общажные комнаты Курнеевых (расширение социальных границ), побывка больного Вени в общаге у Петровича (расширения границ существования). Каждое событие содержит ситуации «удара».

На вечеринке андеграундных художников выпитое одним из них шампанское «из...ноздрей ударило двумя великолепными струями прямо на стол» [С. 469]. «Вино означает влагу жизни, откровение, истину, жизненность»[15]; фамилия пившего вино художника – Брыскин – аллитерация к «брызгам», то есть находящийся в «ударе» человек соединен с реальностью. Одновременно фамилия Брыскин ассоциируется с разговорным междометьем «брысь» («вон!»), характеризуя низкий («нулевой») статус в реальности того, к кому оно обращено. Пари «открыть, откупорить взболтанную крепкой рукой бутылку шампанского, но так, чтобы ни единой капли вина <...> не упало на стол» [С. 469] означает претензии овладеть «взболтанной» реальностью. Но «взболтанное игристое вино обмануть трудно: в ту самую секунду, когда Гриша Брыскин <...> уверен, что он уже пьет, <...> шампанское из его ноздрей ударило» [С. 469]. Вино – жизненная сила – проходит (ударяет) «через» человека: «Брыскин... давясь и кашляя, хрипит в ответ, <...> вино и пена на столе уже *не из бутылки*, пена из него, из Брыскина, можно считать, отчасти им уже потребленная» [С. 469].

Новоселье в общаге также связывается в сознании Петровича с образом «удара»: новая квартира у Курнеевых оформилась после того,

[15] Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С.36.

как они пробили в соседнюю общажную комнату ударами лома дверь. «Дверь символизирует возможность перехода из одного состояния в другое, вход в новую жизнь».[16] С точки зрения Курнеевых, удар удостоверяет, что комната стала «на-аашей» («тоже ведь под ритуал затея! Попросили бывалого общажника, и тот принес на плече ржавый ритуальный лом, ударом пробил (в прикупленную комнату) стену насквозь, ломом девственность – на-ааша!» [С. 475]). Общажники пребывают в иллюзии, что удар – присвоение реальности, включение внешнего («чужого») в круг «своего». Выявляя иллюзорность этого представления, Маканин вводит параллельно точку зрения Петровича. Петрович не застал саму сцену пробивания ломом стены, но он «чует» в воздухе присутствие лома: «Я видел этот лом, повисший в воздухе, как видят иногда зигзаг молнии, хотя она погасла» [С. 475]. Образ лома ассоциируется с зигзагом молнии, а также с «ржавым» иероглифом, знаком-предупреждением в проломанной стене, превращенной в дверь, почти письменами на пиру Валтасара: человек должен «чуять» присутствие удара в реальности («Я расслышу запах проломленной стены уже на ходу, из коридора» [С. 475]).

Финал романа опровергает сюжеты убийств, совершенных героем: удары человека по человеку не способствуют овладению реальностью, не утверждают «я» в реальности, а, напротив, уводят человека от реальности в иллюзии, ибо источником и средой удара может быть только сама реальность. Удар – это прорыв между слоями реальности, и человек только «пропускает» удар через себя, поскольку принадлежит реальности.

Двухдневная побывка Вени у Петровича выявляет зрелое отношение Петровича к удару: он тверд в ударах, когда контактирует с вещами (пытаясь накормить Веню, тычет ножом варящуюся картошку, рубит лук [С. 484]), и не допускает ударов в кругу людей. Финальная глава романа включает несколько таких сцен, где стычки (удары между людьми) кажутся неизбежным следствием отношений, однако Петрович эти удары не допускает. Например, приглашая Вене женщину на вечер и опасаясь «ударов», Петрович выстраивает свою просьбу к общажнице Зинаиде жестко, но так, что она не бунтует: «Скажи я ей <...>по-доброму и честно, мол, сходи-ка за подружкой, <...> Зинаида бы возмутилась. <...>Могла бы и ударить. <...>А тут никаких уговоров» [С. 477].

[16] Там же. С.67.

Когда возникает опасность стычки не желающего идти в больницу Вени и случайных прохожих («Брат наткнулся на парня и тут же (это опасно) на громадного мужчину – тот приостановился, послал, замахал руками, тороплюсь! Отстань!» [С. 489]), Петрович останавливает эту уличную стычку: заталкивает успокоительные таблетки Вене в рот (снятие «удара» фиксируется в этой ситуации описанием спада Вениного сердцебиения – «я терял брата <...> Приструненное сердце – удар в удар – сбавило до семидесяти, до шестидесяти и вело...к пятидесяти ударам в минуту» [С. 490]). Герой жесток по отношению к другим (хитрит с Зинаидой, «выключает» брата), принципиально не учитывает их индивидуальные желания: его цель – гармонизировать реальность (не допустить уводящие от реальности удары людей друг по другу).

В двух последних сценах романа автор корректирует эту сложившуюся точку зрения героя. С одной стороны, демонстрируется возможный исход подчинения императиву реальности: Петрович и раскисший от успокоительной таблетки Веня «вытолкнуты» шоферами из попутки на огромном городском пустыре [С. 491] и на четвереньках (потому что уже нет сил) ползут по земле до большой дороги, смирясь с тем, что даже «травинки нет-нет и били по лицу» [С. 493]. Таким образом, принятие ударов реальности, «пропускание» их через себя, с точки зрения автора, чревато уходом в «землю», в «биологию», утратой человеческого (Петрович видит себя в этой ситуации тараканом: «я все шустрил возле брата <...> Таракан, но более подвижный, живой, я резво забегал вперед» [С. 492]).

С другой стороны, автор заканчивает роман самоутверждением Вени, который «встал с колен» на пустыре («Там... коленками на земле, <...> я вдруг услышал Слово...*я сам*. <...> Я увидел, как мой брат подымается с колен» [С. 493]) и оттолкнул уводящих его в психушке санитаров («Оттолкнул их. И тихо санитарам...: «Не толкайтесь, я сам!» [С. 494]). В позиции Петровича внешнее долженствует и несет ответственность («виноваты будут *они*, виновато общество, весь мир, но не он, потому что его нет, его «я» не существует, нет моего брата <...> именно этого *они*... и добивались, когда 30 лет назад его залечивали» [С. 493]. Позиция Вени понимается Петровичем иначе: «российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я *сам*!» [С. 494].

А. Климутина

ЭТИКА И ОНТОЛОГИЯ В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «ЧЕЛОВЕК-ЯЗЫК»

В конце 1990-х гг. исследователи (М. Липовецкий, А. Мережинская, Н. Иванова)[1] обнаруживают кризис постмодернизма в русской прозе. Одним из писателей-постмодернистов, выходящих за границы текстовой игры в познание внетекстовой реальности, является Анатолий Королёв. Прозе Королёва свойственны многие приёмы постмодернистской поэтики (интертекстуальность, столкновение дискурсов, многовариантность его экспериментов), но при этом его творчество направлено на интерпретацию реальности, не только на деконструкцию текстов, но на их взаимопроверку с целью приближения к неукладывающейся в один текст объективной внетекстовой реальности. Этические эпистемы, этические представления людей – это тоже тексты, выстраивающие в сознании завершенную парадигму отношений человека к окружающему миру, к «онтологии». Поэтому проверка принятых за норму этических правил может вестись как через их взаимоотрицание, так и через установление их соответствия внетекстовой и внементальной эмпирической реальности, которая даётся человеку как проявление бытия, непостижимой сознанием онтологии.

В начале 1990-х А. Королёв, известный как автор фантастических повестей, начинает публиковать сложную постмодернистскую прозу: повести «Гений местности» (1990), «Голова Гоголя» (1992), роман «Эрон» (1994), «Дама пик. Носы. Коллажи» (1998), романы «Змея в зеркале» (2000), «Человек-язык» (2000), «Быть Босхом» (2004). Очевидна эволюция писателя от социально-исторической и историко-культурной

---

[1] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997; Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм. Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учеб. пособие. Киев: Логос, 2004; Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4.

проблематики к философским проблемам: онтологическим и этическим. проблемам материи и духа, проблемам соответствия мышления человека и объективной реальности. Онтологическая проблематика становится центральной в романе «Человек-язык» и выводит роман из постмодернистской деконструкции социальной этики[2].

Проблематика романа задаётся его названием и эпиграфом. В название выносится на первый план постмодернистский концепт – язык, но концепт соотносится и с телесным дискурсом (орган материального целого), и с дискурсом речи, мышления о мире. Концепт языка ставит проблему человека как субъекта упорядочивания мира с помощью языка, текста или как субъекта созданной языком картины мира. Эпиграф: «Всё выходит хорошим из рук Творца! Сказать: вот это уродливо, а вон то вышло зря, а это – напрасно... слова от лукавого»[3] – обращает к онтологии, к тому, что создано кем-то (Autor), что существует. Королёв вводит идею Руссо, что всё, созданное Творцом, целесообразно, следует закону, онтологии (то, что кажется уродством, – проявление божественного замысла). Название выдвигает проблему ответственности человека за картину мира, за то, как человек оценивает, называя, явления реальности. Эпиграф, в отличие от названия, снимает ответственность за онтологию с человека: если реальность – это творение Бога, то человек не может отвечать за уродство реальности, его задача – принять замысел надличностных сил. Может ли человек вмешиваться в природу, брать на себя ответственность, «исправлять» реальность? Другая проблема романа связана с возможностью понимания окружающей реальности: несовершенство человеческого сознания рождает неверные представления о божественном творении; человеку непонятна природа уродства, следовательно, неразрешимым становится способ существования в реальности. Роман ставит онтологические и этико-философские вопросы: существует ли созданная вне сознания человека реаль-

[2] Статьи о романе «Человек-язык»: Васильев С. Урод Муму, поэт Х** или маленькая Вика (На ком остановит взор суровое жюри Букера – 2000) // Итоги. 2000. № 9; Иваницкая Е. Человек-язык // Нева. 2003. № 2; Королёв А. Человек и язык бытия / Беседу ведёт Е. Иваницкая // Дружба народов. 2002. № 1; Лукьянов П. Разбор полётов // Лит. Россия. 2001. № 7; Ремизова М. Новое русское барокко // Независимая газета. 2002. № 15 (28 янв.).

[3] Королёв А. Человек-язык // Знамя. 2000. № 1. С. 7. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц.

ность; обладает ли реальность каким-то законом; несёт ли ответственность человек за несовершенство реальности; можно ли исправить уродство бытия, или уродство – это непонятый человеком замысел? Предметом авторских размышлений становится соотношение языка и реальности: человек – это язык (текст о мире) или создание материи; язык – это проявление реальности или неверифицируемый текст.

Метатекстовая структура романа «Человек-язык» создаётся взаимодействием трёх речевых пластов, трёх сюжетных уровней: сюжет «реальности» – сюжет, извлекаемый автором из реальности; пересказ сюжетов-текстов, существующих в культуре; авторская рефлексия по поводу реальности и текстов (эссеистский сюжет). То есть «отражение», воспроизведение реальности соединяется с введением текстов о ней, созданных в культуре, кино, и с прямой авторской рефлексией своего и чужих текстов. Три текстовых уровня неравнозначны по объёму, они взаимодействуют, перемежаясь в пределах одного – авторского – текста: повествование – пересказ – комментарий. Сюжет реальности соотносится автором со многими сюжетами-текстами, вводимыми не только в пересказе, но и через называние, отсылки к гипертексту литературы. Интертекстуальное поле представляет собой различные этические традиции (русскую и западно-европейскую; христианскую и языческую; модернистскую и реалистическую): романы Д. Беньяна «Путешествие пилигрима» и В. Гюго «Собор парижской богоматери», фильм Д. Линча «Человек-слон», сказку С. Аксакова «Аленький цветочек» и рассказ И. Тургенева «Муму», роман Ф. Достоевского «Идиот». На фоне известных текстов собственный сюжет Королёва выступает как нравственный эксперимент и проверка разных этических моделей, разных отношений к норме и к её нарушению.

Метатекстовая структура романа не использует структуру «текст в тексте»: почти нет «вводных» текстов, все «чужие» тексты даны в пересказе либо персонажей, либо автора романа. «Чужие» тексты и реальность, «отражаемая» автором, проецируются друг на друга, проверяют друг друга, и авторская рефлексия направлена как на реальность, так и на чужие тексты, на процесс создания собственного текста.

Фабула авторского сюжета выстраивает жёсткую экспериментальную ситуацию. Молодой врач клиники патологий Антон Кирпичёв обнаруживает, что один из пациентов клиники – маленький немой урод по кличке Муму – оказывается умственно здоровым человеком (хотя

его содержали в отделении для невменяемых больных). Потрясённый судьбой Муму, Антон решает спасти уродца и увозит его на свою дачу, где живёт и невеста Антона Таша. Таша, поначалу испытывавшая брезгливость к Муму, постепенно привыкает к нему и более последовательно, чем даже Антон, взращивает в себе сначала сочувствие к человеку-уроду, а затем жертвенное решение посвятить себя несчастному Муму, дать ему возможность испытать то, что должен испытать любой нормальный человек – близость с женщиной, семейные отношения; при этом она разрывает отношения с Антоном, и Антон вынужден принять выбор невесты. Однако после свадьбы с Ташей Муму тайно уходит из дома. Пытаясь дать мотивировку поступка человека-урода, Королёв даёт три варианта развития событий, все они трагические, заканчиваются смертью аномального человека, которому было дано прикосновение к норме.

Сюжет реальности может быть разделён на четыре фазы: начало (работа Антона в клинике, знакомство с Муму, подтверждение того, что Муму вменяем и владеет речью); действия, направленные на корректировку ситуации, на гармонизацию коллизии (введение урода в круг нормальной жизни: его переезд на дачу, знакомство с Ташей, его посвящение Варфоломеем в изнаночную сферу социальной жизни); духовное возрождение и возникновение новых противоречий (день рождения Муму, крещение Муму, свадьба Муму и Таши); добровольный уход Муму из дома и три эпилога, три варианта последствий событий.

В авторском сюжете выделяются два персонажа – врач Антон Кирпичёв и урод Муму. Антон – носитель гуманистического сознания – обладает врождённым этическим чувством, милосерден, может понять боль другого, сострадать: «самый чувствительный из зрителей» [С. 8], «пылкий романтик» [С. 9], «молодой идеалист в несвежем больничном халате, в круглых совиных очках, с глазами грустной собаки» [С. 17]. Очки, увеличивающие глаза, – знак пристального, чуткого взгляда на мир. Антон существует в мире личных отношений (семья, любимая девушка, личностно выбранная деятельность); несмотря на определённый социальный статус, он существует в пространстве частной жизни (дача – идиллический топос), в относительной гармонии лично выстроенного мира. Коллизия обусловлена столкновением с аномалией бытия, когда Антон начинает работать в закрытой клинике патологий. Закрытая клиника, изолирующая ненормальные, дисгармоничные

проявления реальности, – это противоположный, но типологически тождественный способ изоляции от бытия, что и окультуренная жизнь интеллектуала. И то, и другое предполагает изоляцию от полноты внешней реальности: либо добровольную (Антон), либо насильственную (Муму). Уже во время первого осмотра больных в клинике Антона охватывает чувство жалости и вины за свою нормальность и невозможность исправить уродство. Этическое чувство выводит из самодостаточности, но разрушает внутреннюю гармонию.

Другой персонаж романа, объект этического отношения – уродец Муму. В романе дана его предыстория: десять лет назад его доставили в клинику из циркового вагончика, где он сторожил труп своего хозяина – старого клоуна. Никто не знал ни его настоящего имени, ни возраста. Ему выдали паспорт на имя Иванова Ивана Ивановича, метафорическое называние русского человека, без индивидуализации. Именем он не выделен из социума, уродство приравнивается к норме, с другой стороны, социум не приемлет уродства Муму, его помещают в закрытую клинику, то есть изолируют от мира или изолируются от него. Санитары в клинике дают ему имя-кличку – Муму, выделяя его. Определение Муму как «кроткого, по–детски наивного, безнадежно уродливого от рождения маленького человека» [С. 6] соотносит авторский сюжет с сюжетами классической литературы о «маленьком человеке», которого должно пожалеть и увидеть в нём брата своего. Так этическое чувство выступает в своих полюсах: этика как отстранение от ненормального и этика как сочувствие, принятие, компромисс с ненормальным.

Сюжет о враче и уродце – это сюжет-эксперимент о человеке, открывающем несовершенство бытия. Природа неразумна, но есть этические нормы, которые пытаются сгладить дисгармоничность природы. Антон понимает, что больница не выполняет миссии лечения тела и души, а выступает в функции тюрьмы, с помощью которой социум отгораживается от уродства реальности. Антон оказывается перед выбором: принять всё как есть, либо взять на себя этическую ответственность за дисгармонию мира и попытаться гармонизировать реальность. Личностная этика оказывается противоположна социальной, но проявляет антропологическую потребность человека оценивать реальность Творца и брать на себя этическую ответственность за несовершенство мира.

Кульминационный момент сомнений Антона – поведение уродца в изоляторе для невменяемых. Антона удивило, что Муму не позволяет снять с себя шторку, закрывающую огромный язык: «Странное дело, думал он, как умалишённый мог сохранить такое тонкое и рафинированное чувство, каким является стыд?» [С. 19]. Стыд – это этическая реакция человека, принятие вины за собственное несоответствие норме[4]. Антон убеждается в своём предположении о вменяемости Муму, о его духовной нормальности вопреки аномальности телесной и социальной (воспитан для потехи цирковых зрителей). Решение увезти Муму к себе домой рождается у Антона как следствие этического чувства, а не как продуманное решение, не как следование этической идее, не как насилие долга: он представил, что будет с Муму, если его подвергнут очередным унижениям и мучениям («несчастного изведут анализами, пытками тестов и прочей тюремной лоботомией... Замучат анаболиками. Идиот, честил себя в сердцах Кирпичев» [С. 29]).

Сюжет проверяет, как парадоксально оборачивается следование и этическому чувству, и этической норме, когда начинает править язык, правила поведения, идеи. Исправить уродство бытия невозможно, но можно ли спасти жертву уродства? Герой, исправляя ошибку Творца, ставит себя на место Творца, начинает управлять другими: и Таша, и Муму становятся объектами действий Антона. Во второй части сюжета (Антон перевозит Муму на дачу) две коллизии, до этого развивавшиеся параллельно (отношения Таши/Антона и Антона/Муму), пересекаются, что меняет обе исходные ситуации и, прежде всего, отношения Таши и Антона. Замысел начинает «править» реальность: ситуация «спасения» Муму осложняется другой ситуацией, ситуацией любви, и естественное чувство деформируется задуманной целью спасения.

Антон не намеренно включает Муму в свои отношения с Ташей, когда Муму оказывается на даче, Таша вынужденно втянута в отношения с уродцем. Выстраивая свои отношения с окружающими в новой ситуации, Антон становится этическим воспитателем и для Муму, и для Таши, он пытается поднять их до более высокого нравственного уровня, привить этическое чувство. Постепенно, под влиянием любимого

[4] Стыд – чувство, возникающее у человека при совершении им поступков, противоречащих требованиям морали, унижающих достоинство личности (БСЭ. М., 1978. Т. 25. Стлб. 32.).

человека меняется отношение Таши к уродству. Происходит персонализация этического отношения, потому что изначально отношение Таши к Муму и к поступку Антона – это отношение этического человека. Она принимает поступок Антона, чем противопоставляет себя другим (матери Антона, Варфоломею): «решение жениха укрыть Муму сразу поразило Ташино сердце. Со свойственным русской тургеневской девушке идеализмом Таша сразу решила быть на высоте поступка суженого и во что бы то ни стало полюбить урода» [С. 33]. Ташина нравственность является результатом воспитания текстами русской классической литературы («тургеневская девушка»). Принимая поступок Антона, Таша всё же не может относиться к Муму как к нормальному человеку. Она, в отличие от Антона, для которого лечение уродства является профессией, не готова к встрече с уродством, уродец вызывает у неё отвращение и брезгливость, за что она себя стыдит: «Ты чистюля! Чистюля! Какая ж ты дрянь! Гадкая, гадкая!» [С. 35]. Переломным моментом в отношении Таши к Муму становится вмешательство сводного брата Таши Варфоломея.

Варфоломей тайно забирает Муму с дачи и отвозит его к проститутке. Он не имеет особой цели: расширяя пространство жизни Муму, он следует органическому, неэтическому чувству свободы отношений с людьми: не надо жалеть Муму и прятать его от реальной жизни, надо дать ему почувствовать всю противоречивую полноту жизни, обеспечить движение не только к духу, а к материи, удовлетворить плотские потребности. Когда Таша и Антон находят Муму в грязном подъезде того самого дома, куда его привёз Варфоломей, видя смирение и стыд униженного Муму, Таша испытывает острое чувство жалости, смешанное с гадливостью. Этическое чувство делает Ташу субъектом этического поступка, как это было у Антона.

В день рождения Муму Таша просит своего друга музыканта Паоло Феррабоско в качестве поздравления сыграть для Муму импровизацию на рояле и дарит Муму щенка. Когда через несколько дней щенок умирает, Таша приходит к сознательному решению выйти замуж за Муму. Обделённость Муму оказывается невозможно исправить малыми дарами. После похорон собаки Таша разговаривает с Паоло:

« – Судьба ужасно несправедлива к нему. Он попросил у жизни всего лишь маленького щеночка! <...> – Бедняга попросил щенка вместо твоего сердца, – печально шутит верный поклонник и вдруг слышит в ответ: – Что ж, он получит его!» [С. 64].

Отметим, что её решение – не следование этической идее, оно эмоционально обеспечено. Более того, в поведении Таши есть элемент игры, она принимает решение выйти замуж за Муму в какой-то степени назло Антону, проверяя его ценности, и убеждается, что выросший из чувств нравственный императив для Антона важнее, чем любовь, естественное чувство. Вечером того же дня, когда состоялся разговор с Паоло, Таша предлагает Антону: «Хочешь, я отдам ему всю свою жизнь? <...> Думаешь, не смогу? <...> еще как смогу. И мы будем несчастливо жить до гробовой доски и не умрем в один день и час, чтобы не оставлять друг друга в одиночестве» [С. 64]. Естественная смерть щенка (он не был убит, не был отнят у Муму) приводит Ташу к осознанию тотальной несправедливости жизни по отношению к Муму, у которого была отнята возможность почувствовать свою нормальность хотя бы в заботе о другом живом существе. Поступок Таши становится следствием желания исправить онтологическую несправедливость.

Королёв показывает, как рождается в Таше этическое чувство, решение доказать себе и окружающим, что к уродству можно относиться так же, как к норме. На самом деле, в ней возникает особое отношение к жертве уродства, она делает его мерой оценки своих поступков: ненравственно счастье, если несчастлив кто-то рядом.В поведении Антона ей видится неполнота этики: он спасает Муму, но не отказывается от своего счастья с Ташей, а откупиться даром (щенком) не получается. Королёва интересуют парадоксы сознания человека: Таша, спасая одного, в то же время причиняет боль другому. Таша в своём этическом развитии доводит путь Антона до конца, сознательно выстраивая свою жизнь по этическому правилу, и текст начинает подменять реальность.

Антон поражён решением Таши: «А как же я? — хотел вымолвить он, но не мог: ведь сказать так — значит отменить все, что они сделали для Муму прежде, и поставить предел милосердию. А он не затем явился на свет, чтобы ставить препоны для милости, не затем» [С. 64]. Королёв фиксирует, как парадоксально этическая установка оборачивается против героев. Антон оказывается в ситуации выбора: считаться с решением Таши или не допустить его выполнения. Своим этическим воздействием он сам изменил ситуацию, то есть «поднял» объектов своих действий до уровня субъектов, способных на личностный выбор, и теперь Антон вынужден считаться со своими этическими принципами.

Поэтому он принимает выбор Таши, несмотря на то что в изменившейся ситуации он окажется лишним.

Авторский сюжет ставит проблему границ этической ответственности человека. Королёв выявляет парадоксальность этики: с одной стороны, границ милосердия быть не может, так как границы дискредитируют саму идею; с другой стороны, отсутствие этих границ приводит к тому, что спасающий сам становится жертвой. Антон и Таша становятся не только жертвами своей этики, но и носителями вины. Антон не спасает Муму, напротив, выстраивание Антоном и Ташей реальности по своему тексту становится губительным для Муму. Антон не отказывается от своей этики, не препятствует Таше выходить замуж за Муму, тем самым он способствует тому, что Муму осознаёт неисправимость своего уродства, становится носителем вины по отношению к Антону и Таше, а его уход заставляет их ещё более остро ощутить свою вину и перед ним, и перед собой. Вина всех героев романа трагическая: любой выбор героев не исправил бы ситуацию.

Другой аспект проблемы границ этического отношения: границы принятия жертвой этического отношения окружающих. Возникает вопрос: может ли Муму оставаться только объектом этического воздействия? Название романа актуализирует понимание человека как человека-языка, то есть носителя определённых норм. Муму, являясь человеком-языком, выступает не как носитель логоса, а как объект действий других людей (социума, Антона, Таши), хотя он потенциально готов быть субъектом жизни, что выявляется, прежде всего, в способности говорить.

Муму становится субъектом разрешения ситуации, решившись уйти, освободив от нравственного долга своих спасителей. Выбор Муму, как и Ташин, – результат этического воспитания, развития, но Муму поднимается на другой уровень этического сознания по сравнению с Ташей и Антоном: он приходит к пониманию неисправимости уродства бытия и к осознанию невозможности принятия жертвы другого человека. Переломным моментом в этическом становлении Муму становятся отношения с Ташей. Это не отношение к любимой женщине, в нём нет чувственности, скорее это восхищение идеалом. Муму поражён её нежностью по отношению к нему; Таша для него – женщина, которая пытается возродить в нём чувство, что он нормален: «Таша согласна прожить с Муму до гробовой доски» [С. 63]. Его непротивление

свадьбе обусловлено и страхом идти наперекор её решению («Муму не смеет посметь отказаться» [С. 65]), и желанием быть мужем Таши, преодолеть своё уродство, если не путём избавления от него, то хотя бы возможностью существовать по нормам жизни окружающих людей.

Описание брачной ночи, предшествующей бегству Муму, представлено как конспект сюжета. Последняя фраза этого конспекта: «дальше лучше не будет!}бегство» [С. 78]. Муму уходит не до свадьбы, а после неё, значит, у него была надежда на возможность пренебречь уродством, но спастись от онтологического изъяна не удалось. Таше не удаётся навязать себе любовь к Муму (конспект брачной ночи: «гадлив.] Ты чистюля! Чист!» [С. 78] – то же самое отношение, что и во время её знакомства с Муму), для самого Муму (тот же конспект: «Раздевание – всё как у простит.» [С. 78]) близость с Ташей не отличается от общения с проституткой, он испытывает тот же ужас и унижение.

Обретая этическое сознание, Муму уходит, тем самым отказывается от этической жертвы других людей. Муму своим выбором пытается разрешить ситуацию, созданную Антоном и Ташей, он сам становится этически ответственным субъектом. Но его поступок этически не абсолютен. Все три варианта финала не приводят к гармонизации реальности: не возвращается гармония отношений Антона и Таши, в них остаётся чувство вины. Уход Муму не спасителен и для него самого, он становится носителем трагического мироощущения, что приводит его к смерти.

Авторский сюжет доказывает невозможность «исправления» реальности. Королёв говорит об этической интенции человека и о неизбежном понимании иллюзорности попыток гармонизации мира, так как реальность приводит к расхождению этических целей и последствий. Авторский сюжет фиксирует несоответствие реальности ни одному тексту, ни одной норме, рождённой этическим чувством человека.

Сюжет о враче, уродце и невесте соотнесён с известными сюжетами, в которых уродство проверяет общество на этичность. Сюжеты-тексты, составляющие интертекстуальный план романа, представляют другие нравственные решения романной коллизии. Можно выделить два варианта отношения к уродству в культуре, две традиции, обозначенные в романе: западноевропейская традиция, представленная притчей о Франциске Ассизском, романом Д. Беньяна «Путешествие пилигрима», романом В. Гюго «Собор парижской богоматери», фильмом Д. Линча «Человек-слон», и русская традиция (сказка С. Аксакова

«Аленький цветочек», рассказ И. Тургенева «Муму», роман Ф. Достоевского «Идиот», проза Л. Толстого). Особое место в структуре романа занимают интерпретации фильма Д. Линча «Человек-слон» и рассказа И. Тургенева «Муму».

Сюжет фильма «Человек-слон» (1980, реж. Д. Линч) вводится в текст романа в пересказе повествователя, сопровождающемся комментариями событий фильма, режиссуры и актёрской игры. Пересечение романного сюжета и сюжета фильма появляется в самом начале романа: герой авторского сюжета (Антон) выходит из кинотеатра после просмотра фильма «Человек-слон», то есть «текст» (фильм) является толчком в развитии центральной коллизии.

Сюжет фильма и авторский сюжет имеют явное фабульное сходство. Действие фильма основано на реальных событиях в Англии конца XIX века. Лондонский врач Фредерик Тривз, оказавшись в цирке, знакомится с Джоном Мерриком, страдающим врождённым уродством и выставляемым за деньги для развлечения зрителей. Тривз из жалости забирает Меррика в клинику, помогает ему стать образованным человеком, знакомит с женой, с высшим обществом. Но цирковой хозяин похищает Меррика из клиники и вновь начинает демонстрировать его на ярмарках. Однако в фильме Д. Линча Меррик возвращается в клинику Тривза. Кульминация фильма (с которой начинается пересказ фильма в романе) – сцена в театре, где Меррик присутствует как зритель, он не скрывает свою обезображенную внешность под балахоном, на нём смокинг, ему аплодирует весь зал. В этот же вечер Меррик тихо умирает в своей постели.

Сравнение сюжета фильма и авторского сюжета выявляет проблему соотношения природы и культуры. Сюжет фильма и сюжет Королёва демонстрируют разное отношение к уродству материи, основанное на разности культур. В интерпретации Королёва фильм Линча представляет западноевропейскую модель отношения к природному уродству: «Судьба Джона Меррика – венец и апогей, солнечный зенит гуманизма всегда дождливой викторианской Англии!» [С. 7]. Сюжет фильма пересказан автором до решения Тривза оставить Меррика в больнице навсегда. До этого эпизода развитие русского и английского сюжетов совпадает, но затем «российский сюжет стремительно погружается в пучину частного бытия» [С. 38], а действие фильма направлено «вверх»: «личное несчастье Меррика шаг за шагом стало достоянием всего

английского общества» [С. 38]. Тривз не впускает урода в свою частную жизнь, хотя и вводит в свою среду, в отличие от русского сюжета, здесь нет любовной коллизии (в пересказе Королёва это не акцентируется). Королёв ставит под сомнение бескорыстное отношение к Меррику доктора Тривза: показное расположение к Меррику замечает экономка доктора: «Это же снова ярмарка». Косвенно Тривз способствует театрализации всего происходящего. История с Мерриком позволила Тривзу стать самым модным врачом Лондона.

Английская культура основана на рационалистической этике: человек сосуществует с негармоничностью, следуя правилам морали, а не этическому чувству. Человек не находится выше материи, он выступает не как Творец по отношению к реальности, а как разумный человек, принимающий как норму всякую ненормальность. Неокультуренная среда замечает уродство, окультуренный человек его не замечает, следуя правилам социального поведения, норме, а не идеалу. Королёв ставит под сомнение эту этику, акцентируя, что признание Меррика английским обществом происходит в театре. Английская этика предстаёт театральной, аристократической, то есть в значительной степени высокомерной, ставящей дистанцию между исключением из нормы и носителями нормы.

Сравнивая две культурные традиции, русскую Королёв представляет как этику эмоциональную, где милосердие, любовь (не социальные нормы, а личный выбор) претендуют гармонизировать реальность, исправить онтологическое уродство. Характерно, что подобная модель представлена в сказке (героиня полюбила чудовище, колдовство разрушилось, и он превратился обратно в человека: реальность исправилась, уродство исчезло). «Аленький цветочек» – это литературная сказка, модель мира желаемого, идеального, а не реального. В сюжетах XIX века и у Тургенева, и у Достоевского подобное отношение оказывается трагичным: и Герасим, и Мышкин не могут милосердием исправить реальность.

В структуру романа «Человек-язык» сюжет рассказа И. Тургенева «Муму» (1852) вводится в подробном пересказе. Найдя Муму, вывезенного Варфоломеем для знакомства с телесными радостями человеческой жизни, Таша вечером читает Муму рассказ Тургенева. Таша не дочитывает его до конца, меняя финал, в котором собака не гибнет. Ташин финал рассказа совпадает с финалом сказки «Аленький цветочек»,

где исправляется негармоничность реальности посредством милосердия и любви. Королёв вскрывает противоречивость тургеневского сюжета, включая его в сюжет романа (подаренный в день рождения Муму щенок, смерть щенка, решение Таши выйти замуж за урода). Размещение в структуре романа тургеневского сюжета имеет принципиальное значение: дальнейшие действия Таша начинает выстраивать как воплощение в реальности своего варианта тургеневского сюжета (любовь как способ исправления уродства бытия).

История врача и уродца проецируется на фабулу рассказа Тургенева совпадением имён: «Муму» – объект воздействия другого человека, объект спасения. Тогда возможно соотнесение сюжетных линий: Герасим – Муму и Антон – Муму. При таком подходе Герасим выступает как субъект действия, спаситель и губитель Муму. С другой стороны, Герасим в тургеневском сюжете соотнесен с уродцем Муму в сюжете Королёва мотивом немоты, тогда Герасим выступает как объект действий других, и сюжетное соответствие можно выстроить следующим образом: Антон – Муму (у Королёва) и барыня – Герасим (у Тургенева).

Герасим, как и Муму у Королёва, – нарушение нормы, неполнота реальности. Уродство Герасима, с одной стороны, соотносится с уродством романного Муму, а с другой стороны, противопоставляется: у Муму – непомерно длинный язык, а Герасим – наоборот, немой. Герасим противопоставляется социуму (барыне) и как крепостной, и как отклонение от физической нормы. Отношение социума к отклонению от нормы имеют сходство, но и различие: Антон противостоит обществу степенью индивидуального этического чувства, барыня же у Тургенева выражает социальные нормы.

В сюжете Тургенева Герасим влюблён в прачку Татьяну, но барыня из прихоти решает женить на Татьяне башмачника Капитона. Причиной разрушения любовных отношений становится не следование личностным этическим нормам, как в сюжете Королёва, а окружающий социум. В любовных коллизиях рассказа и романа параллельными являются образы Таши и Татьяны. И та, и другая не любят уродства, но Таша, в отличие от Татьяны, пытается воспитать в себе любовь к Муму. Когда дворовые подговаривают Татьяну притвориться пьяной, чтобы Герасим разлюбил её, она соглашается. В пересказе Королёва Татьяну напоили обманом. То есть Королёв снимает вину с Татьяны,

она выступает только как объект действий других людей. У Тургенева Татьяна идёт на обман сознательно, она отказывается от любви Герасима, предаёт его. Таша противоположна Татьяне: она не отказывается от ответственности за другого, приносит себя в жертву, не предаёт Муму. Таша, как и Татьяна, берёт на себя право определять жизнь другого человека: Татьяна соглашается обмануть Герасима (решает разрушить любовные отношения), а Таша решает выйти за него замуж. Татьяне Таша уподобляется в другом: решив остаться с Муму, она отказывается от отношений с Антоном, предаёт его.

И в рассказе Тургенева, и в романе Королёва герой выступает как субъект поступка, выходя из обстоятельств, в которых он исполнял чужую волю. До ухода персонажи выступают как объекты действий других: Герасим подчиняется приказам барыни, им манипулируют дворовые – ситуация с Татьяной; Муму – объект действий сначала Антона, который перевозит его на дачу, а потом Таши, которая решает выйти за него замуж. Различны причины ухода героев Тургенева и Королёва. Исследователи (С. Петров, Е. Добин) трактуют уход Герасима как «протест против помещичьего деспотизма»[5]. Герасим уходит из города, утопив Муму, пережив последствия подчинения чужой воле. Поступок Герасима вряд ли свидетельство человеческого достоинства. Скорее, как и убийство Муму, уход означает осознание невозможности сохранить лично ценное. Герасим бежит из дурного социума в пространство деревни, идиллическое пространство. В сюжете Королёва урод Муму, обретая этическое сознание, не принимает жертву другого. Его уход – это осознание невозможности исправить уродство бытия и понимание того, что нигде и никогда он не обретёт гармоничного мира. Все три варианта финала – это путь к «ямке», могиле. Не во всех финалах будет физическая смерть, но везде – невозможность найти естественного отношения к себе, понимание невозможности выстраивать отношения только по идеальным правилам.

В романе есть ещё один сюжетный мотив, соотносимый с рассказом Тургенева: щенок, которого Муму дарят Антон с Ташей на день рождения, – копия тургеневской Муму: «снежно-белый с чёрными пятнами. <...> глаза его открылись и вовсе недавно. Один глаз казался даже больше другого» [С. 61] (у Тургенева: «Он нагнулся и увидел небольшого

[5] Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. М.: Гослитиздат, 1961. С. 157.

щенка, белого с чёрными пятнами. <...> глаза у ней прорезались недавно; один глаз даже казался немножко больше другого»[6]). Повторяется и ситуация спасения: Таша и Антон, купив его у пьяницы, спасают щенка от смерти. Милосердие и любовь Муму не спасительны: собака гибнет не по прихоти злой воли, а из-за внезапной чумки. Этот мотив смерти живого существа выступает не только как предварение финала, но и как свидетельство тотальной онтологической несправедливости и нелогичности.

Тургенев ориентируется на западноевропейскую традицию: упорядочить негармоничную реальность станет возможным только при наличии гуманных социальных норм, морали. Любовь, милосердие Герасима наталкивается на искажение этических норм социумом: Герасим сначала спасает Муму, потом сам убивает её под давлением социальной иерархии. В сюжете Королёва Антон спасает и щенка, и Муму-человека, но ему не удаётся ввести Муму их в жизнь, хотя социальные нормы более терпимы к выбору Антона. Парадоксальность сюжета Королёва заключается в том, что любой другой выбор Антона (оставить Муму в лечебнице, не допустить брака Таши и Муму) не стал бы спасительным.

Третий уровень текста романа «Человек-язык» – это уровень авторской рефлексии. Язык – центральный концепт и, по утверждению М. Ремизовой, главный герой романа: «Язык обозначен как самое больное место, утратившее гармонию и меру»[7]. Понятие «язык» связано и с телесностью, и с сознанием человека. С одной стороны, язык как средство мышления необходим для упорядочивания в сознании человека окружающей жизни, с другой стороны, язык становится первичным по отношению к жизни, так как формирует свою реальность, реальность языка, которая заслоняет материальную реальность; язык начинает «исправлять» реальность.

Понимание человека как живущего в языке, в текстах, характерно для постмодернистской литературы. Королёв подвергает проверке такое предпочтение языка реальности: реальность явлена человеку только посредством языка или реальность корректирует языковую картину мира. Название романа отсылает к человеку как носителю языка, при

---

[6] Там же. С. 126

[7] Ремизова М. Новое русское барокко // Независимая газета. 2002. № 15 (28 янв.). С. 7.

этом «язык» понимается широко: законы, нормы, культура. Название связано прежде всего с персонажем Муму, обладающим большим языком, что актуализирует телесный аспект, а с другой стороны, аспект сознания, прежде всего этического сознания, присущего не только этому персонажу.

Королёв оспоривает как разделение, так и отождествление телесного и духовного. Мотив уродства выводит к проблеме природы человека, возможности её преодоления духом, духовным преображением. Один из пациентов клиники – сиамский близнец ШуркаКатюша. В описании автора они предстают именно как близнец, а не близнецы, то есть единым существом с уродливым телом. Антон обнаруживает абсолютную разность близнецов, которые одновременно и мучают, и любят друг друга: Шурка развязна, агрессивна, груба, тогда как Катюша стеснительна и ранима. Шурка пытается покончить жизнь самоубийством, убивая их с сестрой общее тело, а Катюша отчаянно сопротивляется смерти: «Монстр уже умирал, но с какой разницей настроения! Та половинка, что отравилась – Шура, – была полна лихорадочным счастьем и чувством вины перед сестрой, а Катюша моталась в полубреду от предчувствия смерти и пыталась отодвинуться подальше от близнеца, словно могла разорваться одним усилием воли и отползти от мертвеца, который тянул её за собой в могилу» [С. 14]. Королёв фиксирует расхождение материи и сознания, тела и языка, но и невозможность свести сущность человека к телу или к духу.

Сущность человека не сводится к материи, но она не сводится к языку. Муму выражает уродство материи, но, помимо физической патологии, изломанна, уродлива и сама речь Муму. По отношению к Муму в романе постоянно употребляется слово «урод»: слово восходит к общеславянскому «родъ» («семья, род»); урод – «рождённый не в роду, чем-то отличающийся от остальных в роду»[8]. Этимология слова подчёркивает семантику выключенности из реальности, несовпадения с нормой. Уродство Муму – непомерно длинный язык. Вначале Муму предстаёт как существо бессловесное, в течение десяти лет в клинике никто не догадывается, что он может говорить. Молчание Муму имеет несколько причин: во-первых, он боится окружающего мира, то есть

[8] Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев: Рад. шк., 1988. С. 451.

боится как-либо проявить себя, чтобы не вызвать агрессию окружающих; во-вторых, Муму несёт в себе ощущение вины перед миром за своё уродство, и молчание – это способ исключить себя из мира. Тогда говорение – это попытка сказать о себе миру, вписать себя в окружающую реальность.

Речь Муму оказывается странной: плаксивый фальцет с немецким акцентом. «Речь Муму — итог дрессировки хозяина антрепризы, который насильно (еще ребенком) выучил полунемого беднягу так говорить для смеха в цирковой клоунаде. Этот фиглярский говор паяца и стал языком всей его жизни. Разговаривать по–другому он не обучен...» [С. 27]. Королёв доказывает, что язык человека не всегда выражение его сущности. Язык Муму не только искажён, но и навязан ему, как может быть навязано и сознание, представления о мире.

Королёв подробно описывает те моменты, когда Муму решается говорить. Сначала Антон находит записку, написанную Муму: «Бог всё сделал, а на нас ругается». Записка меняет статус уродца в глазах Антона: оказывается, что это сознательно мыслящий человек, способный подняться до философских вопросов: «Тут записано то, над чем вот уже не одну тысячу лет бьется человеческий разум. Здесь — на жалком мятом клочке — обозначено роковое противоречие между свободой человеческой воли и Промыслом. На ломаном языке полудетской обиды на жизнь тут грозно сказано о том, что если считать Бога источником всякой жизни и первотолчком каждой воли и согласиться с тезисом о предопределении свыше любого людского поступка в просторе существования, то, простите, какие могут тогда претензии неба к земной твари?» [С. 22]. Способность Муму мыслить убеждает Антона в несовершенстве материи, наделяющей разумом уродливого человека.

В первый раз Муму заговаривает с Антоном во время прогулки по больничному парку. Антон срывает жука с лица Муму, который не в состоянии убрать насекомое. Антон хочет раздавить жука, и в этот момент Муму впервые заговорил: «Ни нато ифо упифать!» [С. 26]. Сказав это под действием душевного порыва, Муму замолкает и в страхе ожидает наказания от Антона. Это поражает врача больше, чем то, что Муму заговорил: «Господи, металась ошпаренная душа молодого врача, он вменяем, он знает, что, если наступить на жука, тот умрет... знает, что такое смерть... былинка вступилась за былинку... десять лет жизненного пути в желтом доме...» [С. 27].

В тексте постоянно подчёркивается израненность языка Муму, непонятность для всех. В образе Муму реализуется архетип юродивого[9]: юродивым его называют мать Антона и отчим Таши. На Руси считалось, что юродивые обладают даром прорицания, выговаривают правду о мире. Тогда изломанная речь Муму адекватно выражает негармоничность бытия. Уродливость языка означает и неспособность человека адекватно выразить реальность, тогда язык человека не соответствует языку бытия, как язык Муму с навязанным акцентом чужих представлений. Уродство языка дискредитирует тексты, претендующие на утверждение нормы, например, молитву «Отче наш». Сюжет романа подтверждает небезусловность этики, закреплённой в текстах Библии, проверяет христианскую идею милосердия и любви к ближнему как способ гармонизации реальности.

Профессия Антона – врач–тератолог (от греч. teratos – чудовище, урод, уродство – «изучающий уродства» [10]), но по отношению к Антону чаще употребляется слово «врач» («доктором» его называют только коллеги по клинике и сиамские близнецы Шура/Катя). Слово «врач» образовано от старославянского «vorkjo» – «колдун»; первоначально «врач» – «тот, кто говорит, тот, кто лечит наговором, колдун»[11]. Этимология слова «врач», с одной стороны, обращает к колдовству (врач, как колдун, властен над реальностью), с другой стороны, связывает с семантикой говорения (ворчать, ворожить, воздействовать на реальность словами). «Доктором» в романе называют Тривза, спасающего Джона Меррика, и слово «доктор» (от лат. docere – учить, обучать)[12] лишено семантики колдовства, переделки реальности; доктор – обученный человек, действующий по переданным ему правилам.

Антон понимает врачевание как спасение тела и души. Он пытается исправить уродство, вернуть человека к гармоничному существованию, при этом он понимает свою миссию как должное, приписывает себе функции спасителя, готового на жертву ради гуманизации окружающей реальности. Желание Антона исправить реальность – это не

---

[9] Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 79–80.

[10] БСЭ. 3-е изд. М., 1978. Т. 25. Стлб. 1390 – 1392.

[11] Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. С. 71 – 72.

[12] Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. С. 112.

только результат этического чувства, но и результат воздействия текстов культуры, которые давали образцы этического отношения к жизни. Антон находится в ситуации, которая совпадает с ситуацией фильма: «И надо же (мрачно думал Кирпичёв, комкая мокрый платок), я тоже и врач, и хирург, и тератолог в придачу, и тоже волею жребия опекаю таких же несчастных...» [С. 8.]. Сюжет фильма становится той основой, по которой Кирпичёв начинает выстраивать реальность. Ориентируясь на классические сюжеты, Антон начинает выстраивать реальность.

Работа в клинике заставляет Антона обнаружить неидеальность окружающего мира. Уродство может быть уравнено с нормой (карлица рожает сына), но Антон сталкивается с неразрешимыми противоречиями нормы и явления (сиамские близнецы, татарчонок Фарид). Антон – человек культуры, он пытается «лечить» уродливую материю, реализуя свои этические представления. Человеком, живущим в реальности языка, «человеком-языком» оказывается не Муму, а именно Антон.

В развитии темы человека как носителя языка значимым персонажем в романе является Паоло Феррабоско, «Ташин поклонник, итальянец, студент Парижской консерватории по классу анализа и композиции. Минималист, приехавший в Россию за душой музыки. Безнадёжно влюблён в Ташу» [С. 6]. Паоло – пианист, композитор, импровизатор. Он сочиняет музыку, где музыкальные инструменты имитируют пение птиц и звуки природы. С появлением Муму на даче Антона Паоло теряет способность слышать музыку природы, он «глохнет», перестаёт сочинять. В день рождения Муму Таша просит Паоло сделать подарок: сыграть импровизацию, она понимает, что к Паоло вернулась способность слышать музыку бытия: «Феррабоско играл как бог – неужели? И вдруг расчувствовался: ты снова звучишь!» [С. 60]. Паоло принимает Муму как неидеальное проявление бытия, как случайное, импровизационное, не соответствующее законам гармонии созвучие. Паоло не становится выразителем авторской концепции, не делается субъектом этических отношений. Паоло воплощает эстетическое отношение к окружающему миру, не предполагающее исправление реальности. Язык, логос, в отличие от музыки, вносят в существование человека этические оценки, требующие реализации в поступках, однако не способные изменить материю бытия.

Опасность превосходства языка над реальностью Королёв видит в том, что язык (нормы, культура) претендует на «улучшение» реальности. Королёв не отвергает этических норм, определяющих культуру,

не развенчивает язык как средство упорядочивания бытия, но он демифологизирует язык, конструирует ситуацию, когда язык бессилен «излечить» реальность. Авторский сюжет открывает онтологическую негармоничность и несовпадение языка и реальности, ограниченность права человека на исправление реальности, диктуемого этическими представлениями.

Т. Рыбальченко

ИЗМЕНЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДОЛЖНОМ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1960–1980-х ГОДОВ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

Понимание должного и степень следования должному (долженствование) различно на разных стадиях развития культуры. Если признавать цикличность развития культуры, следуя К. Леонтьеву и О. Шпенглеру, то начальная стадия каждой культуры отмечена витальностью, свободным, органичным следованием природной необходимости. Несвобода от внешней среды оборачивается свободой выбора норм и правил, регулирующих выбор нормы поведения. На архаической стадии *формирования* культуры обряд, форма социальных правил, был попыткой повторения некоего безусловного сакрального действа[1] и поэтому не осознавался как возможное противоречие желаний индивида и рода в целом, индивид уравнивался с родом в необходимости следования сверхчеловеческим установлениям. Должное исходило из метафизической воли бытия и следование должному возвышало индивида, уподобляя его верховному миру, побуждая к повторению безусловного хода жизни. Стадия *развития* культуры создаёт эпистемы, правила существования человека в социуме, обнаруживая их телеологичность, обосновывая общую и индивидуальную упорядоченность существования: созидание требовало знания норм и обосновывало их конечной целью. Линейность эволюции подчиняла стихию природного мира и инициативу действующего человека понятому порядку, и давала свободу выбора в осознанной несвободе. Заключительная стадия (цивилизация, по толкованию О. Шпенглера) лишает выбор индивида телеологичности, в ней культура возвращается к повторению без космогенной цели, повторение становится профанным тиражированием, следованием сложившимся условиям, конвенциям, нормам. Мотивы следования социальным установлениям сводятся к прагматичным и релятивным целям, выбор не предполагает установления собственных

[1] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб, 1998

правил, потребительское отношение к внешней необходимости делает должное не сферой этического выбора, а сферой конформизма и временного комфорта.

Культурологическая модель позволяет выстроить общую закономерность в смене ценностных ориентиров литературы на протяжении коротких исторических ситуаций, что даёт основу периодизации литературного процесса. М. Эпштейн[2], обнаруживая цикличность истории русской литературы XVIII-XX веков, подтверждает соответствие циклов литературного развития (хотя они обусловлены сменой конкретных социокультурных ситуаций) глобальным циклам развития культуры. Ломка социальных установлений меняет эстетическую и художественную систему по такой логике: от исследования социальных отношений к психологическому феномену личности, затем поиск физических и метафизических основ бытия завершается саморефлексией и самоописанием культуры. В аспекте деонтологии эта закономерность может быть представлена так: вначале литература открывает социальные основы долженствования, отвергая старые и участвуя в установлении новых общественных норм и правил; затем возникает необходимость проверить социальную прагматику должного ценностями, а главное, психологической основой человека как индивида и как личности, это период проверки социального должного персональной этикой, персональным должным; затем субъективные ценности соотносятся с универсальным мироустройством, отыскиваются сверхличностные начала должного; завершается цикл интерпретации исторической ситуации проверкой языка описания бытия, языка мышления о мире.

Завершившийся цикл литературного процесса второй половины XX века представляет такие периоды художественного освоения реальности (соответственно терминологии М. Эпштейна): социологический (конец 1950-х – начало 1960-х), психологический (конец 1960-х – начало 1970-х), философский (1970-е), эстетический (начало 1980-х). Слом социальной системы на рубеже 1980-1990-х годов, казалось бы, провоцировал начало нового цикла, социальной переориентации литературы, но эстетические открытия предшествовавшей литературы оказались столь значимы, что сколько-нибудь значительной социально

[2] Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М.: Сов. писатель, 1988.

ангажированной или протестной литературы за 15 лет новой социальной системы в России не возникло. Как не возникло новой доминантной тенденции в литературе, смены культурного кода (что отличало литературу XX века, заявившую о новом мышлении, о модерне как типе культуры, завершившейся стадией постмодерна). Критики говорят об эклектике переходных эпох[3], о «новой первобытной культуре»[4], напротив, о протокультуре[5], ставящей художника в позицию культурной вненаходимости, чреватой более сложными культурными парадигмами.

Литературный процесс второй половины XX века может быть выделен как особый этап в развитии литературы XX века, по преимуществу этически ориентированный, отталкивающийся от социального радикализма первой половины XX века, века мировых войн и мировых революционных движений. Русской литературе второй половины XX века присуща этическая интенция, вызванная пониманием необходимых границ человеческой воли, оборачивающейся, как показал XX век, произволом не только социальным, но и онтологическим, произволом вторжения в природное мироустройство вследствие научно-технической революции. Вопрос о наличии или отсутствии должного за пределами сознания человека, признание долженствования, не сводимого к подчинению социальным требованиям, – это фундаментальная деонтологическая проблема литературы второй половины XX века: обладает ли бытие законом или он только продукт экзистенции, результат интерпретации индивидом бытия. Другая проблема – формы реализации представлений о должном: должное – это экзистенциальный вектор, персональный выбор человека, ценный лишь для него самого, или это бытийное предназначение, сверхличностная необходимость.

Во второй половине XX века сфера долженствования менялась в сознании общества, если судить по художественной словесности, выражавшей и отражавшей смену ценностей. Первая тенденция может быть обозначена как отстранение этического сознание личности от приоритета

[3] Парамонов Б. Конец стиля // Звезда, 1994, №8; Гольдштейн Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997; Генис А. Иван Петрович умер. М.: Новое литературное обозрение, 1999. См. работы М. Золотоносова, И. Роднянской и др.

[4] Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.

[5] Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя, 1996. №3.

социального долга, в этом проявилось преодоление тоталитаризма, когда долг сводился к служению социальной необходимости и предполагал отречение от личного. Самопожертвование во имя социальной необходимости утверждалось высшей нормой в социалистическом обществе 1920-х – 1940-х годов, и литература тех лет выразила антитезу личного и социального («Сорок первый» Б. Лавренёва, «Города и годы» К. Федина, другие хрестоматийные произведения послереволюционного десятилетия) и антиномичность социальных ценностей, их классовый характер (столь же хрестоматийные «Братья» Л. Леонова, «Тихий Дон» М. Шолохова, ряд можно продолжить). Сведение «должного» к социальному долгу порождало не только фанатизм, веру в возможность и необходимость достижения должного, отделяющую от познания реальности, но и насилие над настоящим, в том числе над самим субъектом долга, что сводило долг к исполнению индивидом конкретно-исторических целей социума. История социалистического общества обнаружила изменчивость социальных доктрин и целей, релятивность социальных идеалов и ценностей, и послевоенная литература стала исследовать зигзаги истории XX века. Так, в романе А. Солженицына «В круге первом» (1959) саморазоблачительны сами официальные тексты, оставляющие следы даже в виде временных газетных листов: перебирая старые газеты, неофит новой власти Володин получает не только факты человеческого отречения от прежних ценностей, но и свидетельства парадоксальных поворотов социальных ориентиров; отстранение от калейдоскопа политических игр с долженствованием заставляет Володина искать личные критерии должного, рождает в нём экзистенциальное этическое сознание. В то же время, что и Солженицын, парадоксальные изменения ценностей в истории советского государства исследовал В. Гроссман, в романе «Жизнь и судьба» (1959) он объяснял причины социальной переориентации не только политической конъюнктурой (интернационализм сменяется национализмом, революция как освобождение от несвободы завершается построением системы с тотальной, лагерной, несвободой), но и тем, что представления о должном (понимание «судьбы», предначертанности, правил «жизни») не охватывают всей сложности жизни, которая есть «разность» и не подчиняется усилиям упорядочивания. В романе Гроссман преодолевает социальное толкование «должного», приближаясь к кантовскому различению трансцендентного и трансцендентального, то есть к различению

метафизической сущности бытия и того, что предписывается ей, что сумели понять и сформулировать люди.

Литература 1960-х – 1970-х годов обращается к органическим основам жизни, пытаясь найти основу этики в природно-телесном бытии. «Деревенская» проза, воспринятая вначале как выражение эпических ценностей, органичной социальности народного сознания, выходила за границы социальности и отыскивала бытийные основания этики. Литература онтологического реализма как реальность, то есть как объективную материально-духовную действительность, открывала прежде всего природный мир и природность человека, но возрождалось и архаическое представление о многослойности бытия, соответствующее и научным представлениям о многообразии форм материи. Социум, безусловно, хранил соборные, отобранные веками родовой жизни и иерархически воспринимаемые ценности, однако эпические коллективные законы не могут охватить безграничности бытия. Поэтому они нуждаются в этической саморефлексии и этическом поступке личности, корректирующем отступления социума от предписанного мироустройством. Расхождение человеческих и природных законов показывал В. Распутин, например, в повести «Живи и помни» (1973), где трагедия личности, следующей законам родовой общности (Настёна), вызвана, во-первых, несовершенством родного социума, выпадением хотя бы одного индивида (Андрея) из исполнения долга, а во-вторых, трагедия любого индивида вызвана распадением человеческого рода, обрекающим человечество на столкновение разных человеческих общностей, что требует жертвенности и противоречит природной необходимости сохранения и продолжения жизни. Война – та глобальная ситуация, которая покушается на само существование индивида и человеческой общности, которая оправдывает пренебрежение правом на жизнь индивида в отдельном человеческом сообществе. Необходимость отдельной жертвы для сохранения жизни общности противоречит онтологическим законам: сохраняя эпическую этику, героиня повести нарушает закон сохранения жизни, убивает не только себя, но и потенциальную жизнь, будущего ребёнка. Расхождение социального и природного долженствования исследовали С. Залыгин в романе «Комиссия» (1975), А. Ким в романе-притче «Отец-лес» (1987), где открывалось несоответствие «кругов интерпретации» бытия человеком: человек при определении должного оперирует малым пространством жизни – свой дом,

свой малый социум, своя нация -, и малым временем своей жизни; они обосновывают временные цели и ценности, приводят к конфронтации людей, народов (у Залыгина) или тотальному чувству одиночества в мироздании (у Кима), приводящему к суициду, самоистреблению жизни. Необходимость искать смысл жизни в более широком круге бытия объединит индивидов в род человеческий, уравняет их не перед социальными, конвенциональными, законами, а перед природной вселенной. У В. Распутина и окрестный, и запредельный миры гармонично организованы, поэтому человеку достаточно выйти в более широкие пространства бытия, чтобы обрести состояние медиума, проводника души мира: в повести «Прощание с Матёрой» (1975) центральная героиня представляет онтологическое сознание, предполагающее контакт как с эмпирическим миром окружающей природы, так и метафизическим духом живой материи. Дарья, имевшая в сознании традиционные нормы и представления (наказ предков), в пограничной ситуации проверяет их живым контактом с породившим её пространством жизни, её буквальное путешествие по Матёре становится визионерским открытием души материальных явлений, ощущением Хозяина, метафизической души острова жизни. Столь же интенсивно Дарья прорывается сознанием в метафизическое пространство, чтобы понять истоки времени, управляющего жизнью и смертью, и понять ответственность перед чем-то более глобальным, чем наказ предков, и ей открывается голос бытия, Бога, который снимает с лично с неё вину за гибель деревни, но подтверждает, что люди не отделены от долженствования перед метафизическими установлениями, что люди должны исполнять долг перед миропорядком.

Натурфилософская онтологическая проза открывала не только космизированность природно-метафизического бытия, но и хаотичность, неструктурность, вечное творение и распад форм бытия, тем самым сближаясь с современной научной картиной мира, предполагающей фрактальные, полифуркационные принципы организации материи. Стихийность, дисгармоничность, внеэтичность потока жизни наиболее отчётливо явлена в прозе В. Астафьева и А. Кима. Однако и они предполагают, что метафизические нормы заложены в стихийном «празднике жизни», только миссия человека – извлечь для себя границы и нормы существования из природы. Природа не даёт, не вкладывает в сознание индивида некие законы (вербализованные, как обращение Бога к Дарье), а требует от индивида самосознания, выработки закона

существования, границ и правил поведения. Губительными могут быть и стихия (В «Царь-рыбе», 1975, например, это медведь, обезглавивший охотника), и остановка жизни (таков образ космического холода, прервавший бурную стихию сибирской реки, превративший её в пространство смерти, в новелле «Сон о белых горах»), и красота природы (слепящая красота зимней тундры, воплотившаяся в образ шаманки в новелле «Бойе»). В огромности бытия сам человек должен поставить себе границы целей и притязаний. Этика человека не сводится к послушанию, к исполнению дедовских законов, ибо они противоречивы, не определяется рационалистическим следованием научным знаниям о законах материи, ибо природа более прихотлива, в ней закон проявляется через случай, через нарушение закона (такова роль случая в жизни рационалиста, нонконформиста Гоги Герцева). Этика человека у Астафьева, если воспользоваться терминологией И. Канта, не трансцендентна, а трансценденциональна, то есть вытекает из того, как человек формулирует принципы мироустройства и своё место в мироустройстве: следовать хаосу, написанному закону или следовать тому, что есть в природном мире вместе с хаосом и абсурдом.

В романе «Прокляты и убиты» (1992–1994) Астафьев в изображении страшной войны XX века проводит пессимистический вывод о неисправимом нарушении человечеством одного из данного природой спасительного принципа существования – возделывание тонкого жизнетворного слоя природы – хлебного поля – в неживом космосе. В мифе о хлебном поле выразилась деонтология Астафьева. В планетарном пространстве хаоса материи, в «комочке остывшей лавы» произошло «невиданное творение природы: хлебный, рисовый, маисовый колосок» наделённый чудом вечного воскресения прорастающего зёрнышка. Человек «наткнётся на тот колосок», «почувствует в малом зёрнышке такое могущество, которое способно вскормить не только род человеческий», бросит горсть зёрен в землю, и «болотистая, огнём плавленная планета начнёт приобретать обжитой, домашний вид», возникнет хлебное поле, созданное самим человеком как реализация возможностей живой материи, «борозда соединит все поля земли», и в человеке «пробудится потребность перенять из природы звуки..., краски земные и небесные... – так создалась душа человеческая»[6]. По Астафьеву,

[6] Астафьев В. Собрание сочинений. Т. 10. Красноярск: Офсет, 1997. С. 231-232.

свойство живой материи, понятое и развитое человеком, – вот что лежит в основе материальной и духовной культуры человечества. Разрыв с возможностями природной жизни губителен: «Выронив колосок, ... крестьянин потерял связь с пашней и утратил смысл своего существования. Перестал уважать и всякий труд, отбросил себя на миллионы лет назад»[7]. Саморазрушительность современной цивилизации – мировая война, как и война социальная – государства против своего народа – Астафьев видит в том, что исчезла безусловная основа жизни, абсолютный критерий человека и человечества, исчез принцип извлечения смысла жизни из самой жизни. Этот принцип не только не умаляет значимости человека, но возвышает его над другими созданиями природы в способности из хаоса и абсурда биения жизни выбрать ценности, важные для продолжения и совершенствования бытия, разумного возделывания жизни.

В онтологической прозе утверждается концепция не естественного человека, тождественный природному существу, не демиурга, навязывающего природе своё представление о должном, свои ценности, а человека – носителя сознания природы, необходимого ей для спасения, для сохранения форм от распада. Однако человек отступил от бытийного долженствования и стал следовать изменчивому социальному долгу или собственной природной стихийности. А. Кимом в романе «Отец-лес» (1987) из космогонического мифа о рождении материи из нематериальной силы («энергии» звёзд) выводит предназначение человечества – Леса -- (и каждого человека – дерева) быть сознанием материального бытия, возвращающим материю к исходным метафизическим началам, к обретению единства: «Однажды, услышав гул Леса, живущего не в быстротекущем времени, а вне его, каждый из нас вдруг обретает особенное свойство: свою жизнь вдруг увидит в совершенном отрыве от повседневной суеты. И нечеловеческая сущность этой жизни сначала устрашит его почти до смертного оцепенения, а затем окрылит чувством бескрайней и головокружительной, как сама бездна, свободы»[8]. Если у Астафьева свобода сознания связана с неотрывностью от окружающей материи, в чьём произволе человек может и должен извлечь смысл жизни, то у Кима свобода сознания в выходе за пределы

[7] Там же. С. 233.

[8] Ким А. Отец-лес: Роман-притча. М.: Сов. писатель, 1989. С. 68–69.

временности и ограниченности эмпирической человеческой жизни в бессмертное бытие, что даёт индивиду чувство бессмертия в целом бытии, физическом и метафизическом. Однако в самопознании человечество раздробилось, отдельные «деревья» человеческого леса оказались не соразмерными глобальности мира, который они должны были понять, и, испытав страх незащищённости, страх одиночества, люди в целях самозащиты стали обороняться от других и от мира как такового, «Прометеев огонь оказался столь же испепеляющим, как и Зевесовы молнии». Человечество не исполнило онтологической миссии быть самосознанием материи, субъектом совершенствования материи, преодоления смерти. А. Ким вводит в литературу второй половины XX века эволюционистские идеи Тейяра де Шардена, Н. Фёдорова, однако обнаруживает отступление от них в реальной истории и выстраивает эсхатологический финал романа как уход природы от блудного человечества: сознание отца-леса готово искать другую планету, другие формы жизни, способные выполнить неотменимую потребность бытия воплотиться и познать себя.

Метафизическую, сверхчеловеческую основу, определяющую человеческую жизнь, искала во второй половине XX века литература, близкая модернистским представлениям о наличии сверхбытия, дающегося интуиции, подсознанию, но не выстраивающегося в осознанную картину мира. Напротив, открывающееся человеку сверхбытие обнаруживает свою онтологическую абсурдность и хаотичность. Так, в прозе Ю. Мамлеева тайна бытия властвует над персонажами, вышедшими за пределы рационалистического, бытового сознания, приводит их к саморазрушительным поступкам, но изменённое сознание не даёт должного, не предопределяет смысл жизни. Носитель онтологической интуиции то погружается в бездну бытия, открывая разные его слои, формы, то возвращается к эмпирической реальности, не гармонизирующей его. Он остаётся пограничным существом, онтологическим маргиналом, а не носителем сакральных или магических знаний (таков мир не только романа «Шатуны», 1967, но и более поздних рассказов). В модернистских повестях В. Катаева «Святой колодец» (1967), «Кубик» (1969) онтологический ужас испытывает лирический герой, предчувствуя то, что за границами человеческой жизни, за «маленькой железной дверью в стене» нет той высшей инстанции, которая бы объяснила назначение существования человека и самой жизни вокруг, но

именно необъяснимость метафизических оснований бытия, невнятность должного и долженствования управляют существованием человека, делая его непоследовательным, а человека многоликим. В поэзии Ю. Кузнецова выражено мифологическое чувство хаоса бытия, «края света за ближним углом», «дали», которая «во мне и рядом» и которая толкает то на разрушительный бунт («Атомная сказка», 1968, «В чистом поле гигант из земли возникал...», 1972, «Посох», 1977), то на сон безволия перед бессмысленным хаосом бытия («Стоящий на вершине», 1969, «Небо покинуло душу мою...», 1981, «Сидень», 1986).

Русский неомодернизм не обнаруживает деонтологических начал в метафизическом бытии. Отталкиваясь от ложного социального, от произвола индивидуального долженствования, писатели, близкие эстетике модернизма, отказывают метафизическому бытию в логосе, в телеологичности. Даже когда в модернистской прозе Саши Соколова («Между собакой и волком», 1982) иной мир наделяется высшим свойством – вечностью -, это свойство не наделяет человеческое существование смыслом и целеполаганием, ожидаемое «пакинебытие» обрекает человека на ту же стихию поведения в эмпирической реальности, на ту же маргинальность, что и персонажей Ю. Мамлеева. Пожалуй, только в визионерской поэзии, например, О. Седаковой, есть осознание открывающегося интуиции сверхбытия как источника должного:

Ни разум мой и ни глухой язык,
я знаю, никогда не прикоснутся
к тому, чего хотят. Не в этом дело.
Мы все, мой друг, достойны состраданья
хотя бы за попытку. Кто нас создал,
тот скажет, почему мы таковы,
и сделает, какими пожелает
«В пустыне жизни... Что я говорю...»[9]

Ещё один вариант отталкивания от отчуждённых конвенциональных оснований должного представляет реалистическая «бытовая» психологическая проза и поэзия, знаменовавшая возвращение от социалистического реализма (проективного реализма) к традиционному «конкретному» реализму. Органические, естественные основы морали

[9] Дружба народов. 1988. № 10.

искала так называемая «городская» проза 1960–1970-х годов, хотя, в отличие от онтологической прозы, «бытовая проза» отвергала метафизику должного как проявление трансценденции и видела прежде всего метафизику «отношений». В начале 1970-х годов Ю. Трифонову приходилось отстаивать представление о значимости «быта», который воспринимался не просто как антитеза бытия, но и как альтернатива духовности: «Взаимоотношения людей – тоже быт. Мы находимся в запутанной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий» (Выбирать, решаться, жертвовать», 1971)[10]. В прозу Ю. Трифонова, в драмы А. Вампилова сфера повседневного вошла не только как сфера прагматических материальных условий, но и как важная сфера духовной жизни, плотной системы отношений, требующих представлений о должном, внутреннего императива. Осознание нарушенного соответствия должного и реального в ситуации «подведения» итогов определяет мироощущение человека иногда более остро, чем неверный отдельный поступок. Писатели-«шестидесятники» выдвигали личностную основу долженствования как приватную: две и более личности способны найти способ отношений, опираясь на суверенность прав каждой личности; не борьба, не подавление, а постоянный договор, выбор, взаимные уступки могут быть основой морали: манифестом этой концепции можно назвать драму А. Арбузова «Мой бедный Марат» (1965). Достаточность понимания, казалось, была очевидной, природный эгоизм теснится перед природной же способностью человека к со-чувствию, которое доказывает природную общность людей. Так, в повести А. Битова «Путешествие к другу детства» (1965), побочный эпизод в аэропорту даётся как модель поведения людей: состояние укутанного ребёнка заботливый отец понимает только «через себя», когда самому становится жарко, и тогда отец помогает ребёнку, снимает с него лишнюю одежду. В рассказе «Пенелопа» (1963) сочувствие если не определяет поступок, то становится основой этической рефлексии: герой рассказа, отказываясь от первого решения помочь оказавшейся в беде девушке, испытывает острейшее чувство вины.

Однако сами сторонники деонтологии саморегулирующихся человеческих отношений столкнулись с антиперсонализмом повседневности,

[10] Трифонов Ю. Как слово наше отзовётся... М.: Сов. Россия, 1985. С. 88.

естественного «домашнего быта», которые призваны были вернуть человека из отчуждённой коллективистской государственности в сферу приватных отношений: А. Володин («Старшая сестра», 1961), В. Сёмин («Семеро в одном доме», 1965), Ю. Трифонов («Обмен», 1969, «Другая жизнь», 1975). Уже в 1960-е годы психологическая проза выходит к осознанию материально-биологической силы повседневной жизни, ибо универсальная необходимость сохранения жизни в её биологическом проявлении предполагает пренебрежение отдельной жизнью, тем более – персональными ценностями. И если ранняя «шестидесятническая» литература говорила о сложности выбора в клубке отношений должного решения, должных ценностей, то позднее литература констатировала сдачу, «утрату» должного в существовании среднего, или массового, то есть неколлективистского, но и неличностного, человека. С конца 1970-х годов заявил о себе антропологизм прозы «сорокалетних» (Л. Петрушевская, В. Маканин, А. Курчаткин и др.) и «тридцатилетних» (на рубеже 1980–1990-х годов: О Павлов, С. Каледин и др.), заговоривших о метафизической силе телесно-материальной сущности человека. Равнодушный к природному космосу индивид в сфере частных и социальных отношений оказывается пленником биологической необходимости, долженствование редуцируется до инстинкта, при этом собственные представления человека о должном (его «приключения веры», его «совесть мира») лишь усиливают абсурдность поведения. Коллизии многих рассказов Л. Петрушевской («Свой круг», «Светлана», «Грипп», «Медея», «Время ночь») основаны на том, что жизнь индивида, с одной стороны, сводится к выживанию, к подчинению любым условиям, с другой стороны, «забота о самости», «призыв присутствия», как объясняет «голос совести» М. Хайдеггер[11], вносит в их почти биологическое существование огромный элемент неудовлетворённости, отчаяния. Взывание к другому обесценивается («Бессмертная любовь»), взывание к стихийно возникающей и беспощадно исчезающей витальной силе бесполезны («Кто ответит»), взывание к себе, чувство вины лишь усиливают понимание ничтожности человеческих усилий перед силой материи («Медея»). Существование человека лишено бытийного обоснования, без-ответно, и потому хаотичны, агрессивны, аморальны либо абсурдно великодушны его поступки. Вместе с тем Петрушевская

[11] Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 268.

критически оценивает такую этическую устойчивость, когда должное утверждается любой ценой, навязывается хаосу жизни («Маленькая Грозная», «Гигиена», «Новый Гулливер») или когда сознание создаёт иллюзорный мир, «сады других возможностей» («Дворец Посейдона», «Два царства»).

В сознании персонажей В. Маканина экзистенциальный прорыв в бытие более осмыслен, но и более безнадёжен. Уже в «Голосах» (1979) Маканин вводит притчи, представляющие разные инстанции долженствования, внешнего императива. Внешний императив, давление социума, окружающих людей предстаёт как не обладающий истиной и насильственный. В притче о «любящих нас» человек испытывает тиранию любви, толкающей к должному, к совершенствованию объекта любви: «Нужно только уподобиться, например, жар-птице: несказочной, конечно, жар-птице, а обычной, простенькой жар-птичке из покупных, у которой родичи и любящие нас люди выдёргивают яркие перья. <...> они тебе объясняют: это перо тебе мешало, пойми, родной... <...> Ты стоишь, посиневшая птица в пупырышках, жалкая и нагая, как сама нагота, а они топчутся вокруг и недоумённо переглядываются: экий он голый и как же, мол, это у него в жизни так вышло. Впрочем, они начинают сочувствовать и даже соревноваться в сочувствии, ...они уже вроде как выдёргивают собственные перья, по одному, по два и бросают на тебя, как бросают на бедность»[12]. В притче о черве, о встрече человека со «стариком» за пределами жизни, человек даёт ответ за то, «что в своей жизни... делал», и «получил отсрочку», за незначительный поступок («безделицу, пустяк»), свойственный не одному человеку, а многим, и бывший не проявлением особого достоинства, а «слабостью», с точки зрения самого человека. Но непонятность человеку критериев высшей инстанции возмутили «старика»: «Много извиваешься, червь, – и пнул меня ногой, чтобы больше не видеть!»[13]. Человек знает свои грехи, «но сказать, чем я хорош, это оказалось непосильным», потому что в этических оценках человек полагается на внешнюю оценку, оценку другого человека, тем самым создаётся этика без метафизики, без знания абсолюта. Так в сознании человека укрепляется игровая гуманистическая деонтология: человек уповает на объективность критериев оценки,

[12] Маканин В. Отдушина: Повести, роман. М.: Известия, 1999. С. 82–83.
[13] Там же. С. 109.

даваемой окружающими, но объективность их критериев мнимая, прагматическая, исходит из того, сделано ли добро другим: «У нас, мол, принято, чтобы хвалили другие. – Другие? – Да. – И как же они хвалят? – Ну как. Я сделаю ему чего-то полезное, хорошее, доброе – он меня похвалит. Надо сделать человеку что-то полезное. – Хорошо живёте, – фыркнул старик»[14]. Маканин подвергает иронии деонтологические иллюзии «шестидесятников», но он не может предложить несомненную ценностную инстанцию: основы должного, присущие «старику», хотя и не прагматические, но они не проявлены человеку и не менее уничижительны, чем социальная деонтология «любящих нас». Однако поиски деонтологических основ в материи жизни приводят Маканина к выводу о неэтичности онтологии, что этика есть построение человеческого сознания. В повестях «Где сходилось небо с холмами» (1984), «Утрата» (1987), «Долог наш путь» (1993) Маканин открывает равнодушие бытия к феномену жизни, рождение жизни только после разрушения: так зерно, распадаясь, даёт жизнь колосу («Где сходилось небо с холмами»), так человек может жить только поедая живое («Долог наш путь»). Этическое чувство не может привести к должному, ибо тогда человек вынужден отказаться от жизни или ограничить её условными рамками: «выключит телевизор», показывающий смерть и насилие, выпить успокаивающие таблетки, закрыться в психиатрической лечебнице. Мужество современного сознания заключается в том, чтобы без иллюзий», «не извиваясь, смотреть на мир, понимать сопричастность злу. Не только человек увидел зло, но и зло увидело себя в человеке, и отменить онтологию человека невозможно. В повестях Маканина 1980-1990-х годов явлен экзистенциальный трагизм человека, не нашедшего ответ своему вопрошанию бытия, но и не отказавшегося от голоса собственной бессильной совести, совести без апелляции к результату, к последствиям. В «Утрате» травмированный герой повести бесконечное число раз спешит на зов девочки, беззащитной реальности, в «Лазе» герой спешит на зов разных людей, готовый хоронить умершего и принять младенца, оставаясь верным несовершенной жизни, своему больному сыну. Принятие реальности в её недолжности без упований на должное – это не только онтологический скептицизм, признание метафизического абсурда, которому подвластно существование человека,

[14] Там же. С. 108.

но и снятие претензий человека к бытию. Парадоксальный гуманизм Маканина – принятие человека с его неабсолютными, потому что они по-человечески субъективны, критериями должного (вспомним реплику «старика»: «хорошо живёте»). Человек – субъект представлений о должном, ибо иных нет.

Возвращение «другой» прозы к низкой реальности в 1980-е годы стало развитием антропологического, а не социального понимания человека. Должное предстало как власть внеличностных, но не сверхличностных, а сводимых к первичным биологическим потребностям индивида сил. Критика[15] обнаруживала возрождение натуралистической эстетики и поэтики в романе В. Астафьева «Печальный детектив» (1985), в повестях О. Павлова «Казённая сказка» (1994) и «Карагандинские девятины» (2001), в «Единороге» (1998) О. Ермакова, однако А. Немзер более точно определяет метафизические стратегии, например, О. Павлова – «быть толкователем таинств человеческой натуры, исследователем бездн»[16], а в трилогии О. Ермакова «Свирель Вселенной», как и в первом романе «Знак зверя» (1992), натуралистическое «изображение» реальности сочетается с воспроизведением психоделических состояний. Человеческая натура, физиология человека предстают как мощная сверхматериальная сила: не тело управляет человеком, а телом управляет некая энергия, мучительная, инстинктивная, но подобная внешнему императиву сознания. Подвластность материи жизни, витальность, было бы неточно назвать витализмом, поскольку в этом учении предполагается телеологическая сущность нематериальных факторов, тогда как в антропологизме современных писателей это и деструктивная сила живых явлений. Вот почему прав Немзер, отвергая социальную и биологическую детерминированность мира О. Павлова и указывая его внимание к тому, что поверх телесной жизни индивида. Парадоксальное определение «метафизика материи» совпадает с тем, как понимает сам Павлов назначение реалистического искусства: открытие метафизичности материального мира на путях нерелигиозных моделей мира, при утраченной вере в Бога[17].

---

[15] Кокшенова К. Революция низких смыслов. М., 2001 (части «Больно жить», «Сумерки», «Жить некуда»);

[16] Немзер А. Готическая солдатчина // Время новостей, 2001, 1 окт.

[17] См. ст. О. Павлова: После Платонова // Октябрь, 2000, № 6; Метафизика русской прозы // Октябрь, 1998, № 1.

Параллельно поиску метафизических оснований должного в литературе второй половины XX века шёл и противоположный процесс редукции метафизического (онтологического) обоснования должного вследствие редукции архаического мифологического и религиозного сознания. Феноменализм потеснил классическое представление о бытии как о целом, хотя бы и противоречивом, хаотическом, герменевтика XX века потеснила классический рационализм, убеждая, что человеческому сознанию посильна только интерпретация Бытия. Тем самым должное представало как субъективная версия и как суждение о преходящем состоянии мира. Русская литература снова приближалась к экзистенциализму, потеснённому рационалистическими доктринами официальной идеологии. В романе А. Битова «Пушкинский дом» (1971) воспроизводится дезориентация человека при встрече со стихией реальности, хотя она представлена той же бытовой повседневностью, частными отношениями (с любимыми женщинами, друзьями, родственниками), что и в ранних рассказах писателя. В романе Битов демонстрирует разные способы самоопределения. Вначале герой Битова опирается на существующие объяснения реальности, на социальные и культурные эпистемы; они помогают ему создать версию реальности, поверить в неё, сделать её «мифом» (мифы об отце, о деде, о Фаине, о дяде Мите), но сама же реальность, подверженная изменениям во времени, обнаруживает ложность мифов, разрушает выстроенные на основе мифов модели поведения. И только после выхода из конкретной ситуации сознание человека, утратив прагматическую цель, редуцируя эгоцентризм, может расширить круг понимания, преодолеть частный характер знания, приблизиться к неситуативному, должному. Выход из границ конкретных ситуаций даёт и историческое время, то есть измененившиеся социальные ситуации: завершение события придает ему целостность, позволяет расширить глубину понимания того, «что было», но при этом не обретается истина, ибо, расширив понимание, человек не может проверить, идентифицировать новое понимание. Понимание прошлого не помогает самоопределиться в новой ситуации жизни (в «что есть» – битовская аналогия хайдеггеровскому Тут-бытие), поскольку это иная ситуация, нежели в прошлом. Наконец, субъективно понятое должное приводит человека к опасному желанию преодолеть дезориентированность в будущем, в «что будет», то есть построить миф о «должном». Несуществующее будущее не может

соответствовать должному, сформулированному в конкретной ситуации существования, такое должное станет причиной поражения человека (как это часто происходит с героем романа, когда он пытается, не доверяя жизни, спланировать самую разумную ситуацию, например, встречу с дедом). Существование человека оказывается обречённым на релятивность представлений даже в границах ситуаций существования, но от модернистской экзистенциалистской версии роман Битова и всю экзистенциальную русскую прозу отличает то, что жизнь сознания, интерпретация бытия происходит (запаздывая) не только в процессе самого проживания жизни, но в сфере текстов о реальности, составляющих культуру. С одной стороны, эти тексты – запоздалые следы человеческих прозрений об исчезнувших ситуациях бытия, с другой стороны, соотносимые с живой реальностью, они создают новый круг интерпретации бытия, именно бытия, а не его явлений, фрагментов, потому что тексты открывают общее в феноменальных явлениях, позволяют отстраняться от конкретного положения, в которое поставлен был другой, и соотнести его ситуацию с собственной, то есть понять себя через другого, своё существование через существование другого. Культура предстаёт метафизической сферой смыслов, материализованных в знаках культуры (архитектуре, моде, картинах и прежде всего в словах). Культура не внешний императив, она не может повелевать, более того, перестаёт быть культурой, когда человек добровольно потребляет культуру, следует ей, без персональной коррекции смыслов. Смыслы и ценности, хранимые культурой, не менее различны и противоречивы, нежели реальность, но они сформулированы и дают возможность начинать не сначала, а новый круг интерпретации объяснённого бытия. Самоопределение человека в текстах может быть имитационным, не избегает этого герой Битова, что даёт основание считать роман постмодернистским высказыванием о силе текстов, подавляющих реальность. Однако напомним, что имитационность культурный человек может преодолеть в собственных текстах, что происходит и в судьбе Модеста Платоновича, и в эпизоде жизни филолога Лёвы Одоевцева, когда, интерпретируя тексты русской литературы (Пушкина, прежде всего), он обретает экзистенциальный долг – быть свободным в неразумном бытии, следовать непотребительскому, не претенциозному отношению к условиям существования, привносить в него смыслы, а не ждать их извне. Мы прочитывает роман Битова как манифест экзистенциальной

деонтологии: должное персонально, это результат личностной интерпретации бытия, а эмпирических ситуаций, это соотнесение субъективных ценностей с огромным кругом человеческой культуры (человеческих версий интерпретации), это следование выбранным представлениям о должном как абсолютным, но, в отличие от фанатичного, экзистенциальное следование собственным абсолютам предполагает их постоянную проверку, новые круги интерпретации бытия и текстов о бытии. То, что герой Битова не соответствует самим же открытым ценностям – пушкинской свободе – совсем не дискредитирует авторские представления о должном.

Примечательно, как сходятся Битов и многие авторы экзистенциальных романов 1970-1980-х годов в определении роли времени и письма для определения этического абсолюта личности. Ю. Трифонов («Старик», 1978, «Время и место», 1980), Ю. Домбровский (Факультет ненужных вещей», 1975), В. Максимов («Семь дней творения», 1975), Ю. Бондарев («Выбор», 1980). Время даёт позицию вненаходимости, но сознание человека продолжает определять смысл и ценность прошлых исторических ситуаций, чтобы самому оценить собственное существование вопреки оценкам других, общим оценкам. Так преодолевается дискретность жизни: чтобы самоопределиться в настоящем, нужна оценка выбора в прошлом с позиций абсолюта, а не конъюнктуры. В экзистенциальной литературе подтверждалась концепция интенции, влечения человека, к осмысленному существованию, к интерпретации бытия вопреки непрояснённости, «безответности» бытия. Не «другой», не бытие толкают на долженствование, а сам человек испытывает экзистенциальную вину и за собственный способ существования, и за само абсурд, невнятность бытия. В отличие от возвращающего в поток неэтичной жизни отчаяния героев реалистической прозы «сорокалетних», герой экзистенциальной литературы способен принять выбор: пойти в небытие или в круги ада («Выбор» – «В круге первом») если поток жизни не представляет возможности следовать абсолюту, либо сохранять позицию самостояния, позицию «середины контраста» («Пушкинский дом»), если реальность оставляет хотя бы малую возможность заявлять о себе как о носителе абсолютов. Искусство, культура в такой позиции становится заместителем трансценденции, «высшей инстанцией в отсутствии Бога. Последняя формула взята из романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), романа, в котором дана

драма утраты абсолюта в экзистенциальном сознании, приводящая к утрате собственного слова, единственно свободного способа диалога между существованием и бытием. Разочарование Маканина в литературе как инстанции должного восполнили писатели, для которых писательство, по причине их непубликации, стала «способом существования» (так назвал сборник эссе М. Харитонов): М. Харитонов в романе «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (1985), Ю. Буйда в романе «Ермо» (1996), И. Полянская в романе «Прохождение тени» (1997) и другие.

Если авторитет культуры как инструмента, постоянного материала интерпретации и критерия выбора абсолюта коренится в традиции русской культуры, сакрализирующей слово, то дискредитация слова и культуры в целом как хранителей подлинных смыслов менее укоренено в истории русской литературы, ибо даже десакрализация (поношение) слова в смеховой традиции предполагала проверку слова на истинность, на должные смыслы. Эстетика барокко, безусловно, внесла отношение к слову как к манере, приёму, условной игре, но в XX веке определённо проявилась семиотичность представлений о мире, условность, «символичность», по определению Э. Кассирера, знаков и текстов, выдаваемых за картину мира. Тогда «должное» становится лишь текстом, не верифицируемым ни внешней реальностью, ни интуицией субъекта, ни авторитетными текстами. Представления о должном складываются из хранимых сознанием эпистем, правил мышления о мире, и субъект свободен лишь в выборе текстов для оформления своих представлений о должном. Цитатное название одной из статей о В. Пелевине – «Этот мир придуман не нами»[18] – формулирует не столько сверхчеловеческий источник мира, не столько психологический источник воображаемого мира, сколько рационалистическую, ментальную, знаковую природу мира – придуманность, сочинённость. Важен дискурс, способ описания жизни, и тогда не нужно переделывать мир, достаточно имитировать текстовые нормы поведения и мышления. Рассказы («Девятый сон Веры Павловны», «Жизнь и приключения сарая Номер XII») и романы В. Пелевина («Омон Ра», 1992, «Жизнь насекомых», 1993 ... до «Священной книги оборотня», 2003) основаны на смене дискурса, дающего разные смыслы повествованию: от воспроизведения

[18] Роднянская И. «Этот мир придуман не нами» // Новый мир, 1999, № 8.

верифицируемой причинно-следственной реальности до текстовой мистификации, но в аспекте деонтологии есть устойчивая ситуация – власти избранных текстов над сознанием персонажа. Общественный туалет предстаёт разным пространством существования для Веры Павловны, поскольку её сознание вбирает меняющиеся тексты мира, и они меняют её представление о долге, об идеалах, о правилах поведения. Тексты, созданные вовне, меняют ментальность человека, присваиваются им и реализуются в поведении, то есть становятся внутренним императивом добровольно, без интерпретации, без идентификации с реальностью. Пелевин не ограничивается социально-психологическим аспектом и завершает рассказ «Девятый сон Веры Павловны» эсхатологически: вытесненная текстами, ставшими руководством к действию, материя врывается в общественный туалет, «уборную», убранную, в значении – приведённую в порядок и оттеснённую в сторону – реальность. Но в других сочинениях Пелевина, врывающаяся реальность лишь меняет очередные тексты, объясняющие мир и целиком на время определяющие способ существования (так меняются тексты существования Сарая Номер XII, насекомых, обитателей психиатрической больницы). Очевидно, что слова и числа у Пелевина лишены коннотации с какой-либо высшей, метафизической сферой, они конвенциональны, они продукты автора, обретающего временную власть над людьми и манипулирующего массовым сознанием, однако не всесильными, потому что некая трансцендентная сила, хотя бы сила Пустоты, всемогуща и демонстрирует ложность всяких текстов, всяких версий реальности.

Деонтология русского постмодернизма рождена кризисом той социалистической цивилизации, которая целиком была построена на слове, ставшем должным, вносящем должное в реальность. Уже в 1960-е годы русский андеграундный соц-арт (В. Войнович, А. Зиновьев, Ю. Алешковский, поэтов), деконструируя официальные текстовые модели, разрушили доверие к слову как к носителю ценностного отношения к бытию. Однако живая материя реальности не наделялась ими метафизикой должного, не хранила резон и «правду жизни». Последующие поколения постмодернистов стали отталкиваться уже не от тоталитаризма официальных текстов, а от императива текстовой культуры. В «Заповеднике» (1983) С. Довлатова окультуренное пространство становится фальсификацией ценностей Пушкина, ибо последователи текстов не

персонализуют его тексты, и поэтому подменяют их, имитируя – пародируют их, а окультуриваемые массы (туристы) просто игнорируют культуру как внешний императив. В «Палисандрии» (1985) Саши Соколова тексты графомана не освобождают его от насилия, ибо, следуя разным дискурсам, герой романа принуждён следовать предписанным этими дускурсами правилам поведения и расплачивается за статус: преступник, герой, любовник и т.д. М. Харитонов в рассказе «Казанова» (1990) деконструировал миф об авантюристе и искателе наслаждений и создал притчу о власти текста над стихией жизни, об опасности свести должное к абсолюту. Человечество занимается логическими играми «для разгадки теологических истин» (Луллий, Тартини, а в современной цивилизации некий математик Фербенкс), создаёт саморазвивающуся логическую игру, позволяющую знать должное: угадать выигрыш на рулетке, предсказать будущее и «в некотором отношении приблизиться к Богу, который... создал наш мир, играя»[19]. Современный герой, рационалист, погружённый в жизнь интеллекта, почувствовал плодотворность телесно-чувственной жизни для познания законов бытия. Его похождения реализуют власть задач, решения текстовых конструкций над живыми отношениями. Первые результаты прозрения интеллектуальных решений после эротических переживаний возвышают героя, он открывает более абстрактные типологии решений, алгоритм как закон, как должное. Но далее его сознанию открывается то, что мир можно свести к одной универсальной схеме, объясняющей все феномены бытия: ведь если мир – текст чьего-то замысла и поэтому закономерен, должным образом организован, то он становится убийственно унифицированным. Однако и отказ от последней отгадки, от понятого должного, принятого абсолюта лишает эротической страсти: нет потребности жить страстно, поскольку нет высшей задачи, нет внутреннего императива. Остаётся игра в жизнь и интеллектуальная игра, лишённая теологических претензий.

Обе тенденции – редукция социальных, а затем и онтологических основ должного – может быть представлена, с одной стороны, как параллельная, с другой стороны, как некоторая последовательность, поскольку литературный процесс был искажён социальным диктатом

[19] Харитонов М. Казанова // Харитонов М. Избранная проза. Т. 2. М.: Моск. рабочий, 1994. С. 214.

и разделён на три потока: литературу, опубликованную в метрополии (и за рубежом), литературу андеграунда и эмигрантскую литературу. Во второй половине 1980-х годов, в период «гласности», столкнулись концепции, принадлежащие литературе разных исторических ситуаций, оказалось, что четкая периодизация нарушается, ибо художественные открытия не были известны или не стали участниками философского диалога с господствовавшими концепциями, в том числе и концепциями должного. Поэтому можно говорить лишь о доминирующих в разные периоды представлениях о должном. «Оттепелевский» социальный реализм с его эстетикой конкретной правды, с утверждением ценности каждого человека в человеческом сообществе не требовал трансцендентной основы для представлений о должном, оставлял значимость коллективного сознания в этике отношений, при этом отделяя народное сознание от государственного (вспомним убеждение К. Симонова, что всю правду о войне знает только весь народ, которое заставило его после выражения личного военного опыта обратиться к собиранию народной правды в «Солдатских мемуарах»). К концу 1960-х годов разделение общественных и официальных ценностей привело к редукции социальных ценностей и утверждение персоналистской этики, способной прорваться в метафизизическое бытие или выстроить абсолюты в релятивном бытии. Литература 1980-1990-х годов обнаруживала в представлениях людей о должном роль текстовой культуры, не соотнесённой с реальностью, а значит, неимперативность долженствования.

Сведения об авторах

Ащеулова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы XX века и журналистики Кемеровского государственного университета.

Губайдуллина Анастасия Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Дашевская Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, докторант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Каминский Пётр Петрович – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Климутина Анна Сергеевна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Полева Елена Александровна – соискатель кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Рыбальченко Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Рытова Татьяна Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Соколова Ольга Викторовна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Хатямова Марина Альбертовна – кандидат филологических наук, докторант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Содержание

От редактора 3
М. Хатямова. Искусство как должное в романе Е.Замятина «Мы» 7
Е. Полева. Этика поступка и этика письма в романе В. Набокова «Отчаяние» ... 27
О. Дашевская. «Оправдание добра» В. Соловьёва и «Роза мира» Д. Андреева: аналитика метафизических оснований должного 40
О. Соколова. Деонтологическая модель творчества как смерти в «Девяти книгах» В. Сосноры 57
А. Губайдуллина. Деонтология детства в лирике О. Григорьева 78
П. Каминский. Категория долженствования в публицистике В. Распутина 94
И. Ащеулова. Проблема должного в «псевдоисторической» постмодернистской прозе (Саша Соколов, В. Шаров, Ю. Буйда, В. Пьецух) 111
Т. Рытова. «Удар» как концепт романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» 133
А. Климутина. Этика и онтология в романе А. Королёва «Человек-язык» 161
Т. Рыбальченко. Изменение представлений о должном в русской прозе 1960–1980-х годов 181

Предыдущие выпуски сборника
«Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог».
Томск: Изд. Томского ун-та:
Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 1999.
Вып. 2. Набоков в контексте русской литературы XX века. 2000.
Вып. 3. Проблема страха в русской литературе XX века. 2001.
Вып. 4. Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. 2002.
Вып. 5. Гедонистическое мироощущение и гедонистическая этика в интерпретации русской литературы XX века. 2003.
Вып. 6. Формы саморефлексии литературы: метатексты и метатекстовые структуры. 2004.
Вып. 7. Версии истории в литературе XX века. 2005.

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В XX ВЕКЕ:
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ, КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Выпуск 7.
Версии истории в литературе XX века

Редактор *В.С. Сумарокова*
Оригинал-макет *Л.Д. Кривцовой*

Лицензия ИД 04617 от 24.04.2001 г.
Подписано в печать . Бумага офсетная. Печать офсетная. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура «NewtonC». Печ. л. 12,85; усл. печ. л. 11,97 .
Тираж 500 экз. Заказ

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4