

Русская литература в XX веке

Выпуск 9

Имена, проблемы,
культурный диалог



ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

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

ВЫПУСК 9

«Отцы» и «дети» в русской литературе XX века

Томск
Издательство Томского университета
2008

УДК 882 (09)
ББК Ш 5 (2=Р)-33
Р892

Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко. — Томск: Изд-во Том ун-та, 2008. — 273 с.

ISBN 978-5-7511-1900-3

В сборнике соединяются два аспекта проблемы «отцов и детей», важной для русской литературы XX века: социальная проблема динамичной смены культурно-исторической ориентации поколений и антропологическая (психологическая) проблема самоопределения личности в онтологии, явленной как кровно-родственные связи. Представляя индивидуальные концепции писателей XX века (Ф. Гладков, Б. Шильняк, В. Ходасевич, И. Бродский, В. Распутин, В. Королёв, В. Шаров, Ю. Буйда, М. Шишкин), в сборнике авторы выстраивают контрапункт изменения ценностных приоритетов литературы в XX веке, в том числе сопоставляя творчество художников разных поколений (Д. Хармс и О. Григорьев, Геннадий и Алексей Айги). Открываются не только социально-философские концепции, но и многослойность поэтики, сложность художественных кодов, вызванные обращением к универсальной проблеме существования индивида (мифологизация, символизация, столкновение языков мышления и пр.).

Для филологов, философов, культурологов и читателей, интересующихся современной литературой.

УДК 882 (09)
ББК Ш 5 (2=Р)-33

ISBN 978-5-7511-1900-3

© Томский государственный университет, 2008

В. Палачёва

РОДОСЛОВНАЯ ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК

На рубеже XIX–XX веков мифологизация жизни становится жизнетворческой программой. Мистификаторство, создание культурно-личностных мифов воспринимается как эстетический акт, равно значимый как в пространстве поэтического творчества, так и в пространстве реальной судьбы. Мифологическое переживание личной судьбы приводит и к творчеству, и к жизнестроительству. История Черубины де Габриак входит в число коктебельских поэтических мистификаций начала XX века, но она определила судьбу реальной женщины-поэта Елизаветы Ивановны Дмитриевой¹. Под именем Черубины де Габриак в журнале «Аполлон» было напечатано 25 стихотворений: в № 2 1909 года – 12 стихотворений и в № 10 1910 года – 13 стихотворений; временной разрыв дал повод современникам рассматривать их как два цикла. Под именем Е. Дмитриевой в этот период было опубликовано всего 2 стихотворения – «Встреча» (одновременно с подборкой стихотворений Черубины де Габриак в журнале «Аполлон», 1910, № 10) и «Все мертвым» (журнал «Зилант», Казань, 1913). В 1926 году Дмитриева готовит к печати сборник стихотворений «Вереск», который включает 27 стихов, но он так и не был издан².

Нераздельное рассмотрение мифо- и жизнетворческого планов мистификации начал «родитель» мифологического дитя, М.А. Волошин, написав «Гороскоп Черубины де Габриак»³ и изложив «Историю

¹ 30 мая 1911 года Е.И. Дмитриева вышла замуж за инженера-гидролога Всеволода Николаевича Васильева и сменила фамилию. В статье называется только первая фамилия.

² Хроника жизни и творчества Е.И. Васильевой (Черубины де Габриак) // *Черубина де Габриак. Исповедь* / Сост. В. Купченко. М.: Аграф, 1998. С. 333.

³ Первая публикация: «Аполлон». 1909. № 2. Вошел в состав книги критических статей М. Волошина «Лики творчества». Текст цитируется по изданию: *Волошин М.А. Лики творчества*. Л.: Наука, 1989. С. 515–520.

Черубины»¹, в которых стихи Черубины спроецированы на ее «биографию». Исходя из «биографических» данных и текстов стихотворений, можно выстроить генеалогическое древо Черубины де Габриак, в котором выделяются две ветви: история рождения/смерти/возрождения под другим именем и история материнства. В конце XX века на волне нового интереса к мифической истории Черубины де Габриак изданы сочинения Е. Дмитриевой с включением автобиографических и мемуарных (воспоминания М.Г. Лозового) материалов², и на титульный лист обложки вынесено мистификационное имя – Черубина де Габриак, а не имя Дмитриевой.

В словаре Брокгауза и Ефрона литературная мистификация трактуется как «присвоение чужого имени... или самозванство»³. «Сильнейшие всплески мистификации приходятся на начало больших культурных циклов», – пишет И.Л. Попова⁴. Литературная мистификация рассматривается И.П. Смирновым как проявление интертекстуальности, как ипостась «чужого слова»⁵. Исследователи⁶

¹ «История Черубины» – название устного рассказа М.А. Волошина, записанного Т.Б. Шанько в Коктебеле летом 1930 года (машинописный вариант хранится в ИРЛИ), при жизни Волошина опубликован не был. Вошел в сборник «Воспоминания о Максимилиане Волошине» (М.: Советский писатель, 1990. С. 179–194).

² *Черубина де Габриак*. Автобиография. Избранные стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1989; *Черубина де Габриак*. Исповедь / Сост. В.П. Купченко, М.С. Ланда, И.А. Репина. М.: Аграф, 1998. Ссылки на тексты стихотворений Черубины де Габриак (Е.И. Дмитриевой) в статье даны по изданию 1998 года.

³ *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. 56. С. 208.

⁴ *Попова И.Л.* Черубина де Габриак – из истории мистификации XX в. // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1992. № 3. С. 15.

⁵ *Смирнов И.П.* О подделках А.И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1973. Т. XXXIV. С. 200 – 219.

⁶ *Лани Е.Л.* Литературная мистификация. М.; Л., 1930; *Лихачев Д.С.* К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников // Исторический архив. 1961. № 6; *Куприянов И.* Литературная мистификация в «Аполлоне» // Радуга. 1970. № 2; *Топоров В.Н.* К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М., 1987; *Олюнин С.* Из истории литературных мистификаций // Человек. 1990. № 4; *Попова И.Л.* Литературная мистификация и поэтика имени // Филологические науки. 1992. № 1; *Темненко К.* Феномен Черубины де Габриак как пример игрового поведения // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 1997. № 1; *Осьмухина О.Ю.* Феномен маски в художественной культуре России (XVIII–XX вв.). Саранск, 2002.

называют разные причины мистификации (материальную выгоду, бескорыстное фантазерство или проказничество, создание большего авторитета, стремление прославиться)¹. Отличие литературной мистификации от литературного антонима и литературного псевдонима заключается в том, что два последних не создают творческого образа мнимого автора.

В «Хронике жизни и творчества Е.И. Васильевой (Черубины де Габриак)» В.П. Купченко² датирует историю мистификации о Черубине датами: 1 сентября 1909 года (в «Аполлон» присланы стихи Черубины) – 11 ноября 1909 года (миф разрушен) – 16 ноября (разоблачение мистификации). В мистификации Черубины точно не определено авторство, как это и подобает мифу. Так, М.С. Ланда роль создательницы образа Черубины целиком отводит самой Дмитриевой, а о М.А. Волошине пишет как о продолжателе мифа. М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская³ приписывают авторство мистификации в равной мере как Волошину, так и Дмитриевой. М. Волошин в «Истории Черубины» подтверждает участие Дмитриевой в мистификации. В частности, именно ей принадлежит выбор имени – Черубина, – навеянный воспоминаниями о героине Брет Гарта, которая, как объясняет сама Дмитриева, «жила на корабле, была возлюбленной многих матросов и носила имя Черубины»⁴. Однако Дмитриева называет вымышленное имя: у Ф. Брет Гарта нет героини с таким именем, при этом она «вспоминает» историю, ключевыми словами которой становятся «корабль» и «матросы». Можно дать вероятное объяснение этим деталям: во-первых, Габриак был «морской черт»⁵, следовательно, имя героини связано с морем, а морские аллюзии скрыто указывают на М.А. Волошину, дом которого в Коктебеле сравнивали с кораблем, и Н. Гумилева, в поэзии которого заметна морская тематика (незадолго до «рождения» Черубины Гумилев

¹ Гришунин А.Л. Мистификации литературные // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1967. Т. 4. С. 866–867.

² Хроника жизни и творчества Е.И. Васильевой (Черубины де Габриак) // Черубина де Габриак. Исповедь. С. 321–322.

³ Сто одна поэтесса Серебряного века. Антология / Сост. и биогр. статьи М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб.: ДЕАН, 2000. С. 219.

⁴ История Черубины // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 180–181.

⁵ Там же. С. 179.

подарил Дмитриевой стихотворение «Капитаны», написанное летом 1909 года и, вероятно, навеянное Коктебелем¹).

Таким образом, выбранное имя проявляет родство Черубины с М. Волошиным и Н. Гумилевым и имеет два плана: явный – через обманную генетическую связь с Ф. Брет Гартом, с условным романтическим миром, и скрытый – через внутреннее родство с Россией. В «Исповеди», написанной осенью 1926 года, Дмитриева так определяет свое отношение к Волошину и Гумилеву: «Во мне есть две души, и одна из них верно любила одного, другая другого»². Первый был опекуном, названным (крестным) отцом Черубины, «недосягаемым идеалом во всем»³; второй – демоном-разрушителем, уведшим и стихи, и любовь. Дуэль Н. Гумилева и М. Волошина, произошедшую 22 ноября 1909 года, исследователи (М.С. Ланда, И.А. Репина) называют концом мистификаций и последним звеном мифа о Черубине де Габриак, запечатлённого в их поэзии.

В.П. Купченко⁴ связывает с именем Дмитриевой цикл Н. Гумилева «Беатриче», М.С. Ланда⁵ – стихотворения Гумилева «Поединок» и «Царица», М.Д. Эльзон⁶ – стихотворение «Царица» (все названные тексты входят в сборник стихотворений Гумилева «Жемчуга», 1907–1910). Аргументом могут служить названия сборника и четырёх его разделов («Жемчуг черный», «Жемчуг серый», «Жемчуг розовый», «Романтические цветы»), закрепившие автохарактеристику Дмитриевой (в «Автобиографии»: «Я – рассыпающая жемчуга» [С. 271]). Никто из исследователей не обратил внимание на явные переклички некоторых стихотворений Гумилева и Дмитриевой: «У меня не живут цветы...» Гумилева (входящее в книгу «Жемчуга») – и «Темно-лиловые фиал-

¹ Этот факт отражен в «Исповеди» Е. Дмитриевой: «И писал тогда «Капитанов» – они посвящались мне. Вместе каждую строчку обдумывали мы» – *Черубина де Габриак* (Е. Дмитриева). Исповедь // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 197.

² *Черубина де Габриак* (Е. Дмитриева). Исповедь // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 197.

³ Там же. С. 195.

⁴ Хроника жизни и творчества Е.В. Васильевой (Черубины де Габриак) // *Черубина де Габриак*. Исповедь. С. 321–322.

⁵ Ланда М.С. Миф и судьба // *Черубина де Габриак*. Исповедь. С. 21.

⁶ Эльзон М.Д. Примечания // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 556.

ки...», «Я венки тебе часто плету...» Черубины, в которых повторяются образы Гумилева («Но я одним усталым взглядом / Гублю ненужные цветы» [С. 71], «И в руках моих, полных тревоги, / Умирают и пахнут цветы» [С. 76]). Мотив умирания цветка метафорически проецируется на судьбу Дмитриевой (Лиля – цветок лилии/лилеи). В первой строке «Поединка» возникают лилии: «В твоём гербе – невинность лилий»¹. В «Царице» появляется образ из стихотворного портрета Дмитриевой/Черубины:

Твой лоб в кудрях отлива бронзы...

Н. Гумилев [С. 117]

Венчает гордый выгиб лба

Червоных кос моих корона.

Черубина [С. 68]

Лирическая героиня «Царицы» сравнивается с древней Лилит. Можно предположить, что в сравнении Н. Гумилев обыгрывает домашнее имя Дмитриевой: Лилия→Лилит. В «Исповеди» Елизавета Дмитриева упоминает, что Гумилев всегда называл ее Лили – именем, похожим «на серебристый колокольчик»².

М. Волошин в 1909 году посвятил Е. Дмитриевой венок сонетов «*Corona Astralis*» (лилия – спутница Луны). Ей же были посвящены и единичные стихотворения: «К этим гулким морским берегам...» (1909), «Теперь я мертв...» (1910), «Судьба замедлила сурово...» (1910), «Себя покорно предавая сжечь...» (1910), «С тех пор как тяжкий жернов слепой судьбы...» (1910), «Пурпурный лист на дне бассейна...» (1910), «В неверный час тебя я встретил...» (1910), «Я, полуднем объятый...» (1910), «Ты живешь в молчаньи темных комнат...» (1910). Эти стихотворения, за исключением первых двух³, открывают вторую поэтическую книгу Волошина «*Selva oscura. Лирика 1910 – 1914*» и входят в раздел «Блуждания» (за исключением последнего стихотворения, которое помещено в разделе «Облики»), а в автобиографии, составленной по семилетью, миф о Черубине входит в пятое семилетье, определяемое Волошиным как этап блужданий. В этих стихотворениях можно угадать «осколки» мифа о Черубине.

¹ Здесь и далее стихотворения Н. Гумилева цитируются по изданию: *Гумилев Н.С. Избранное*. М., 1989. С. 112.

² Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 196.

³ Стихотворение «К этим гулким морским берегам...» и венок сонетов «*Corona Astralis*» входят в первую поэтическую книгу Волошина «*Годы странствий. Стихотворения 1900–1910*».

Для М. Цветаевой Черубина – полностью «дитя» Волошина: «Максимилиан Волошин этому дару дал землю, то есть поприще, этой безымянной – имя, этой обездоленной – судьбу»¹. Однако Цветаева разрушает сложившееся среди поэтов убеждение, что Волошин сам писал стихи под женским псевдонимом Черубина де Габриак, доказывая, что «нет обратнее стихов, чем Волошина и Черубины. Ибо он, такой женственный в жизни, в поэзии своей – целиком мужественен...»². Сам Волошин отрицал своё авторство стихов Черубины, отводил себе роль цензора: «но писала только Лиля»³. Позднее Волошин возложит на себя обязанности корреспондента, ведя переписку с редактором журнала «Аполлон» Сергеем Маковским от лица Черубины. После опубликования в «Аполлоне» стихов Черубины в создании мистификации стали подозревать и Маковского.

Цветаева причисляет Дмитриеву к некрасивым любимцам богов: «разрыв» между душой и телом Дмитриевой осознал и Волошин, и в образе Черубины он наделил скромную учительницу судьбой «гордой иностранки в хорах и на хорах жизни» и другой плотью: Волошин «душе дал другую плоть»⁴. В рассказе М. Волошина, записанном Т. Шанько⁵, история рождения Черубины иная, в ней большое значение имеет случай, в котором Волошин видит руку судьбы. Псевдоним был выбран случайно: «наудачу» раскрыли чертовские святцы, в роли которых выступила «Демонология» (1580) Жана Бодена; у Лидии Брюлловой случайно нашлись бумага с траурной каймой и печать с девизом «*Vae victis!*»; Дмитриева случайно вспомнила о бретгартовской героине. Впоследствии случай разрушит мистификацию: С. Маковский случайно находит дачу, где «живет» Черубина, чем испугает Дмитриеву; А. Толстой случайно узнает в стихах Черубины стихи Дмитриевой, знакомые ему по Коктебелю; Дмитриева случайно проговаривается Гансу Гюнтеру о том, что она и есть Черубина; тайну Черубины от Гюнтера случайно узнает М. Кузмин.

¹ Цветаева М. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 211.

² Там же. С. 216.

³ История Черубины // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 182.

⁴ Цветаева М.И. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 212.

⁵ История Черубины // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 179–194.

Волошин восстанавливает этапы рождения мифа: первый – выбор имени: первоначальная подпись под стихотворением «Ч» (т.е. черт де Габриак) превращается в Черубину; второй – необычное имя, указывающее на древность рода, диктует подробности, последовательно появляющиеся в стихотворениях, посылаемых С. Маковскому: герб («Наш герб»); страстный католицизм («Св. Игнатию», «Я венки тебе часто плету...», «Ищу защиты в преддверье храма...», «Твои руки», «Савонарола», «Исповедь», «Красный плащ», «Благовешенье»); язык цветов («Цветы»). На этом этапе в мифотворение, сам того не осознавая, активно включается С. Маковский: он возведет Черубину в графское достоинство, наделит ее отчеством Георгиевна и «семьей» (Черубина – внучка графини Нирод, отец – француз, мать – русская).

Параллельно с центральной линией мифа о Черубине возникает множество мифологизирующих деталей, которые можно объединить в несколько групп:

– детали, связанные с прародителями Черубины («мать» и «отец» – безголовая девушка и одноногий, однорукий черт Габриак);

– детали «биографии» Черубины (отец – француз из Южной Франции, мать – русская, Черубина воспитывалась в монастыре в Толедо, графиня, исповедуется у отца Бенедикта);

– детали, связанные с людьми (родственники, слуги), окружающими Черубину (дворецкий, княгиня Дарья Владимировна, кузен – португалец, атташе при посольстве – дон Гарпич ди Мантилья);

– детали, определяющие привычки Черубины (по воскресеньям посещает костел, поет в церковном хоре, ездит только на лошадах), ведет дневник;

– вещные детали (стихи на бумаге с траурным образом, запечатаны черным сургучом, печать с девизом).

Многообразие разнородных деталей, с одной стороны, делало Черубину более реальной, с другой – приводило к смешению мифических, культурных, психологических истоков создаваемого образа. Мифологическая версия рождения Черубины от антиномичных антропоморфных божеств: корень виноградной лозы, ставший чертом Габриаком (в просторечии Гаврюшкой), и безголовая девушка, возможно, отсылающая к богине победы Нике. Еще одна линия в мифе (детские годы Черубины) связана с Испанией и образом Терезы Авильской. М.С. Ланда рассматривает миф о Черубине де Габриак и миф о святой Терезе

Авильской как два самостоятельных мифа в поэзии Дмитриевой, поскольку еще до мистификации стихов Черубины Дмитриева публикует в «Вестнике теософии» (№.3 за 1909 год) перевод с испанского октавы Святой Тересы¹. С нашей точки зрения, обращение к образу святой Терезы не оформилось в поэзии Дмитриевой в самостоятельный миф (единичный перевод появился под псевдонимом Е. Ли), и можно говорить о включении сюжета святой Терезы в миф о Черубине де Габриак, так как обращение к жизнеописанию Святой Терезы совпадает по времени с историей Черубины и после разрушения мифа о Черубине образ Терезы Авильской уходит из поэзии Дмитриевой.

Творчество Терезы Авильской, с которым Дмитриева была знакома в подлиннике, привлекло ее как творение собственной судьбы. В «Автобиографии» Дмитриева упоминает состояния, сближающие ее с Терезой: она в детстве мечтала стать святой, позже представляла себя схимницей, келья которой закрыта для всех; есть биографические сближения: Тереза родилась 28 марта 1515 года, Дмитриева — 31 марта 1887. Испанские корни Черубины отсылают к родословной испанской святой: Черубина, как и Тереза, происходила из знатной испанской семьи, воспитывалась в монастыре в Толедо. В письмах Маковскому Черубина неоднократно сообщала о своем решении уйти в монастырь и выйти замуж за одного еврея, то есть стать Христовой невестой.

В рамках этой линии возникает еще одно объяснение имени-маски: «черубим» — испанское произношение слова «херувим» (напомним, Дмитриева переводила сочинения святой Терезы, это испанское звучание слова было ей известно). Книга Терезы Авильской «Жизнь» — книга автобиографическая, написанная по настоянию духовников, письменно записанные исповеди, свидетельствующие о полном открытии души. Ю.П. Зарецкий проводит аналогию между жанром книги и практическим жанром показаний перед инквизиционным трибуналом². Жанр показаний перед инквизиционным судом имел устойчивую структуру: представление стоящего перед судом, генеалогия, автобиография и беседа об основах христианского вероучения. Текст этой книги мог стать основой для создания личного имени: Черубина соединяет

¹ Дмитриева Е.И. Октава Св. Тересы // Черубина де Габриак. Исповедь. С. 197.

² Зарецкий Ю.П. Тайна монахини: о сказанном и несказанном «Книгой жизни» Тересы Авильской // De mulieribus illustribus. Судьбы и образы женщин средневековья. Спб., 2001. С. 97–123.

в имени две ипостаси – огненное светлое начало (от черубима/херувима) и греховное, мрачное (от черта)¹.

Еще одним актом мистификации стал «Гороскоп Черубины де Габриак», составленный М. Волошиным и опубликованный в журнале «Аполлон» (1909, № 2). Волошин вводит в гороскоп реальные черты Дмитриевой, предрекая славу поэту. Вот как описывает Волошин появление «ребенка»: «Это подкидыш в русской поэзии. Ивовая корзина была неизвестно кем оставлена в портике Аполлона. Младенец запеленут в белье из тонкого батиста с вышитыми гладью гербами, на которых толеданский девиз «Sin miedo». У его изголовья положена веточка вереска, посвященного Сатурну, и пучок «capillaries», называемых «Венерины слезки». Прилагалась записка на французском языке: «Cherubine de Gabriack. Née. 1877. Catholique» (Черубина де Габриак. Родилась в 1877 году, Католического вероисповедания)². Волошин воспроизводит детали, которые указывают на «родителей»: тонкое белье обращает внимание на знатность происхождения; на пеленках младенца вышиты гербы, свидетельствующие о древности рода; прочитывающийся толедский девиз отсылает к конкретной семье, прилагаемая записка содержит и личное имя, и родовое. То есть девочка отдана под покровительство Аполлона, бога искусств, что и определит ее будущее.

Упоминаемые в описании детали, сопровождающие ребенка при рождении, указывают на поэта Константина Бальмонта. В «Автобиографии» Дмитриева пишет о том, что «прошла через Бальмонта»³. Влиянием поэзии К. Бальмонта можно объяснить появление испанских мотивов в поэзии Дмитриевой. В сборник Бальмонта «Будем как солнце» (1903) вошло четыре испанских стихотворения: «Испанский цветок», «Sin miedo», «Paseo de las deliciosas в Севилье», «Замарашка», – где есть упоминание о Толедо, а название стихотворения «Sin miedo» («Без страха») становится девизом в гербе Черубины.

¹ См. описание св. Терезой переживания своей греховности в экстагическом видении, когда ангел со стрелой пронзал её внутренности: «Они должны принадлежать типу черубим, но они не называют своих имён» (The Life of Saint Teresa of Avila by Nerself. London, 1957. S. 210).

² Волошин М.А. Гороскоп Черубины де Габриак // Волошин М.А. Лики творчества. С. 575.

³ Черубина де Габриак (Е.И. Дмитриева). Автобиография // Черубина де Габриак. Исповедь. С. 268.

Волошин, делавший перевод драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (лето 1909 года), наделяет Черубину чертами Сары, героини этой трагедии. Сатурн и Венера – астрологические планеты Сары и Черубины, они определяют их скорбный жизненный путь. Сочетание Сатурна и Венеры «говорит о любви безысходной и неотвратимой, о сатанинской гордости и близости к миру подземному. Рожденные под этим сочетанием отличаются красотой, бледностью лица, особым блеском глаз. Они среднего роста. Стройны и гибки. Волосы их темны, но имеют рыжеватый оттенок. Властны. Капризны. Неожиданны в поступках»¹. Сара, как и Дмитриева/Черубина в «Исповеди», признается в своей жестокости, их объединяет роковой дар губить, страшный дар понимания. Сара также происходит из знатного и богатого рода и воспитывается в монастыре.

Физическое воплощение осуществляется в имени реальном, духовное – в «придуманном». Постепенно имя-фантом начинает существовать отдельно от своего носителя, вытесняя его. Миф стал превращаться в реальность, что испугало Дмитриеву (кто-то стал вмешиваться в историю Черубины, Маковский получал письма со стихами Черубины, авторами которых не были ни Волошин, ни Дмитриева). Последние недели перед разоблачением прошли в страхе встречи с призраком – двойником Черубины. Эта ситуация отразилась в «диалоговых» стихотворениях: «В слепые ночи новолунья...» (Лиля о Черубине) – «Двойник» (Черубина о Лиле). Дмитриева стала отождествлять себя с Черубиной, ощущая ее как подлинное и более реальное воплощение своего «я». Образ Черубины по мере развития мистификационной игры превращается в двойника, грозящего стать не только вторым поэтическим «я», но и «второй реальностью» Дмитриевой. Смерть Черубины Дмитриева переживала как смерть себя-художника, о чем она писала Волошину 16 ноября 1910 года спустя год после разоблачения мистификация: «Я-художник умерла. У меня не тот путь» [С. 323].

В отличие от других, И. Анненский имя «Черубина де Габриак» воспринял как девиз, а в ее поэзии отметил русскую линию: Черубина «думает по-русски»². Анненский выделял три ипостаси ее образа: инфанта – папоротник – черная склоненная фигура с веером около ис-

¹ Волошин М.А. Гороскоп Черубины де Габриак // Волошин М.А. Лики творчества. С. 517.

² Анненский И.Ф. О современном лиризме. Онѣ // Аполлон. 1909. № 3. С. 24–29.

поведадьни (монахиня). Удивительно, что Анненский, не зная тайны Черубины, нашел слово для обозначения ребенка-инфанта (образ из поэзии Елизаветы Дмитриевой), он увидел в Черубине мудрого ребенка. Эти размышления Анненского совпадают с позднейшими признаниями Дмитриевой: «В нашей стране я очень, очень люблю русское, и все в себе таким чувствую, несмотря на то, что от Запада так много брала, несмотря на то, что я Черубина»¹.

Миф о Веронике – одна из сюжетных линий мифа о Черубине, соединяющего тварный и сотворенный миры. Если Черубина – итог творческих усилий многих поэтов, то образ Вероники своим «рождением» обязан исключительно Дмитриевой. Вероника – нерожденная дочь Е.И. Дмитриевой и М.А. Волошина. Такой девочки в реальности никогда не существовало, и Волошин воспринимал Черубину как свое «поэтическое дитя». Сообщая о ее рождении, он намеренно путает даты, указывая свой год рождения («Родилась в 1877 году»). Беря под покровительство «малютку», он (в роли волхва) приносит ей поэтические дары. В реальной жизни отношения Волошина и Дмитриевой были более сложными: не прощая оскорбления, нанесенного ей Николаем Гумилевым, поэт дерется с ним на дуэли; предвидя окончательный разрыв с М. Сабашниковой, Волошин просит Дмитриеву стать его женой, после ее отказа их отношения прерываются.

Вероника – образ, связывающий Дмитриеву с Волошиным, объединяющий Лилю и Черубину: она – их дочь, двойная мистификация, разветвляющаяся одновременно в реальном и мифологическом планах. В дневнике М.А. Волошина «История моей души» за 1909 год сохранилась запись, датированная 22 июля, которая передает «разговор» Волошина и Дмитриевой о девочке. По определению Волошина, Дмитриева говорила как в бреду, и когда Волошин напомнил ей сказанные слова о девочке, Дмитриева выразила недоумение, но затем рассказала о человеке (Дмитриева называет его «Тот Человек»), который предсказывает судьбу ее дочери: «Он сказал, что девочка может быть у нас, но и она будет безумна... ..Я выбрала не быть твоей... И «девочки» не надо...»².

¹ *Черубина де Габриак. Автобиография // Черубина де Габриак. Исповедь. С. 271.*

² *Волошин М.А. История моей души // Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 298.*

В поэзии Е. Дмитриевой и Черубины де Габриаки стихи, посвященные Веронике, образуют цикл: под именем Черубины – «Золотая ветвь» [С. 68–70], «Я венки тебе часто плету...» [С. 76], «Песни Веронике» («Ночь проходит, ночь ложится...», «Смерть Вероники», «Умерла вчера инфанта...») [С. 76–78], «Серый сумрак бесприютней...» [С. 78–79], «Прялка» [С. 85]; за подписью Елизаветы Дмитриевой – «На земле нас было двое...» (1920) [С. 101–102], «Каждый год малютки милой...» (1920) [С. 102], «Сегодня в эту ночь...» (1922) [С. 147]. Примечательно, что лишь в трех первых стихотворениях девочка имеет имя, во всех остальных она безымянна.

Имя Вероника (др.-гр. – «приносящая победу, победительница») связано с богами, неоднократно девочка сравнивается с инфантой, лишь такое царственно-небесное имя могла получить дочь Волошина. О «зевсоподобии» Волошина в своих воспоминаниях писали М. Сабашникова¹ и Л. Белозерская², А. Бенуа³ и Л. Фейнберг⁴, И.А. Бунин⁵ и М.И. Цветаева, увидевшая Волошина зимним Юпитером⁶, Юпитером Льющимся – Евгения Герцык⁷. Помимо этой возможной параллели необходимо вспомнить печать с девизом «Vae victis!» («горе побежденным»), которой Черубина скрепляла свои письма. Девочка с царственным именем оказывается не победительницей, а побежденной, в полной мере реализует материнский девиз.

Если обратиться к истории взаимоотношений Волошина и Дмитриевой, то их знакомство состоялось 22 марта 1908 года, в сентябре завязывается переписка с Сергеем Маковским, тогда же начинается сотрудничество в «Аполлоне» под именем Черубины де Габриаки, 16 ноября

¹ Сабашникова М.В. Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 104–133.

² Белозерская Л. Из книги «О, мед воспоминаний» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 528–536.

³ Бенуа А. О Максимилиане Волошине // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 333–338.

⁴ Фейнберг Л. Из книги «Три лета в гостях у Максимилиана Волошина» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 268–293.

⁵ Бунин И.А. Волошин // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 365–374.

⁶ Цветаева М.И. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 199–267.

⁷ Герцык Е. Из книги «Воспоминания» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 164.

1909 года мистификация раскрыта, но вплоть до сентября 1910 года стихи Черубины продолжают печататься в «Аполлоне». Следовательно, «появление» Вероники можно датировать 1909 годом, а ее смерть – 1910-м. Венок сонетов «Золотая ветвь», где впервые названо имя Вероники, Дмитриева-Черубина написала в августе 1909 года в ответ на волошинскую «Согона Astralis», посвященную ей, и в этом «венке» присутствует не земная девочка, а созвездие. Что же касается последних стихотворений, то известно, что два из них были написаны в один день – 24 июня 1920 года. В более позднем стихотворении «Сегодня в эту ночь...» (1922) Дмитриева уточняет время – ночь под Иванов день (24 июня по старому стилю). Именно с этой ночью связано «воспоминаний бремя» – смерть малютки.

В стихотворении «Прялка», воспроизводящем сюжетную ситуацию «Спящей красавицы», впервые возникает определение возраста ребенка. «Случайной царевне» (слепой девочке) 9 лет, тогда год ее рождения – 1900-й – год «поэтического» рождения самой Дмитриевой: в этот год она начинает писать стихи. Последующие эпизоды стихотворения фиксируют события из ее биографии. Двойная хронология воссоздает реальное и создает поэтико-мифологическое время. Героине одновременно девять и тринадцать лет: 1900–1909 – ее поэтический возраст, 1887–1900 – ее реальный возраст. Время вращения веретена – символа времени – это время Любви и Смерти, «время» Вероники замкнуто в этих пределах. Веронику Черубина называет бледной девочкой, подругой гномов, умершей, больной инфантой, царевной; Дмитриева говорит о ней как о цветке, милой малютке (младенце), ребенке, и лишь единственный раз она названа дочерью, в то время как слово «мать» звучит чаще: мамой называет себя Черубина (третья песня Веронике), матерью – Дмитриева.

Имя Вероники имеет и литературную основу. Выбор имени дочери исследователи (В.П. Купченко, М.С. Ланда, И.А. Репина¹) связывают с «Путевыми картинами» Генриха Гейне. В «Книге Ле Гран» (1826) рассказана история Вероники, подруги детских игр главного героя, говоря о которой, он всегда употребляет прилагательное «маленькая»: умершая Вероника так и не стала взрослой. Самое яркое детское впечатление

¹ Купченко В.П., Ланда М.С., Репина И.А. Примечания // Черубина де Габриак. Исповедь. С. 353.

для героя Гейне связано со смертью его маленькой приятельницы «Как хороша была маленькая Вероника, когда она лежала в маленьком гробе. Горящие свечи, уставленные кругом, бросали отсвет на ее бледное, улыбающееся личико, на красные шелковые розы и на шуршащие золотые блески, которыми разукрашены были ее головка и белая рубашка»¹. В стихах Черубины-Дмитриевой можно обнаружить совпадение: маленькая Вероника, с бледным ликом, в белом шелковом платье, окруженная цветами, лежит на белых подушках. В поэтическом мире Дмитриевой белый цвет всегда связан со смертью, цветы символизируют краткость жизни. Герой Гейне признается, что он позабыл «все старые игры, и сказки, и картины, и маленькую Веронику, и даже ее имя»², но благочестивые песни в честь Девы Марии воскрешают память о Веронике. В стихотворении Дмитриевой «На земле нас было двое...» образ земной матери связывается с Пречистой Девой, а символом воспоминаний является сплетенный для дочери хвойный венок.

Образ ребенка-цветка, как нам кажется, восходит у Дмитриевой и к сказочным историям Г.-Х. Андерсена, одного из ее любимых писателей, сказки которого она не только читала, но и перелагала в стихи и драматические сценки. Выделенные нами стихотворения Дмитриевой, в которых выстраиваются отношения «мать – дитя (Вероника)», в конкретных деталях совпадают с мотивами историй Андерсена. Например, основное событие сказки Андерсена «Мать» – смерть ребенка и поиски его в ином мире. Среди совпадающих деталей «поэтического» (Дмитриева) и «прозаического» (Андерсен) текстов можно назвать следующие: мать, сидящая у колыбели ребенка, бледное личико малютки; Смерть уносит (у Дмитриевой – уводит) дитя. Мать в поисках своего ребенка попадает в оранжерею Смерти, где узнает его в маленьком голубом крокусе. В «Цветках маленькой Иды» (переложение для театра, сделанное Дмитриевой в 1922 году) [С. 249–267] появляется еще одна маленькая героиня Андерсена, которая бережно укладывает цветы в кукольную кроватку, а потом хоронит умершие цветы.

Первая песня Веронике, спетая матерью, – колыбельная бледной девочке, превращающаяся в троекратную молитву-заклинание о выполнении приснившегося «золотистого» умиротворяющего сна о мо-

¹ Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. Л., 1957. Т. 4. С. 153.

² Там же. С. 130.

настыре и ледяном замке. А вот беспокойный сон о молодом короле невыполним: тихая молитва вытесняется пламенно-страстной. В предыдущем стихотворении («Я венки тебе часто плету...») Черубина клялась, что «никто не отнимет тоски» [С. 76] о могиле Вероники, в колыбельной же вся тоска забывается под хрустальный звон монастырских колоколов. Последовательность совершающихся эпизодов изменена: сначала читатель узнает о могиле Вероники, а потом – о ее смерти. В первой песне Вероника еще жива. Может быть, молитва матери, желающей оградить дочь от сердечной любовной боли-горечи, не позволяет ей стать взрослой. Мать из сказки Андерсена сама выбирает судьбу своего ребенка, отдавая его в руки Смерти: «Возьми его лучше! Унеси в царство Божие! Забудь мои слезы, мои мольбы – все, что я говорила и делала! Не внемли мне!»¹.

Вторая песня имеет название «Смерть Вероники», что связано с центральным событием цикла. Последние слова Вероники были о цветах (она сама – цветок), игрушках (малютка-дитя) и гномах (они тоже маленькие), берущих на себя бремя тоски в ожидании возвращения Вероники. Желания умирающей девочки способны выполнить лишь гномы, обладатели магической силы. Одно из ее желаний выполняет мать: о смерти девочки должны знать только лесные гномы. Остальные ее желания не известны. Но Вероника говорит не просто о гномах – маленьких человечках – а о «гномах в осеннем саду» [С. 77]. Если рассматривать сад не только как символ рая, но и символ сознания, то «бред» девочки (с точки зрения матери) оказывается полон смысла. Гномы превращаются в возлюбленных, способных защитить и уберечь умирающее дитя. Тогда Вероника – Белоснежка из сказки братьев Grimm – умирающая и воскресающая девочка. Бант в ее волосах распускается, рот увядает – она превращается в девочку-цветок, ало-черный мак. Такой цветок есть и в букете маленькой Иды.

В третьей песне Вероника называется инфантой, что придает стихотворению испанский колорит. Сама Черубина – испанка, но, называя девочку инфантой, мать, как и герой Гейне, «забывает» ее имя. В упомянутом нами разговоре с Волошиным 22 июля 1909 года Дмитриева произносит имя «Марго»². В примечаниях указывается, что речь идет

¹ Андерсен Г.-Х. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Терра, 1995. Т. 1. Сказки. С. 322.

² Волошин М.А. История моей души // Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 297.

о Маргарите Гринвальд, давней знакомой Дмитриевой и Волошина, прозванной в их кругу «девочкой». Однако имя Маргарита носила еще одна девочка-инфанта, дочь Филиппа IV и Маргариты Австрийской, наследница испанского престола, запечатленная на полотнах испанского художника Диего Веласкеса. Портреты инфанты Маргариты работы Веласкеса изображают девочку в трех-, пяти-, восьми- и девятилетнем возрасте, у инфанты белокурые волосы, бледное личико, хрупкая, будто кукольная, фигурка. У Вероники в стихах Дмитриевой пепельные кудри, ало-красный рот, она поет толедскую песенку. На картине Веласкеса «Менины» (1656) одним из элементов является зеркало в черной раме, в котором отражаются стоящие напрогив родители девочки. У Черубины-Дмитриевой в зеркале отражается сама инфанта. Картину «Менины» традиционно принято рассматривать как «картину в картине», тогда инфанта Маргарита – тоже отражение.

В одном из ранних стихотворений 1906 года лирическая героиня Дмитриевой дважды сравнивает свою душу с инфантой: «душа, как инфанты поблекший портрет» [С. 47], «душа, как инфанта испуганных лет» [С. 48] («Душа, как инфанты...»). С просьбой сохранить душу ребенку мать обращается к Богородице. После стихотворения «Каждый день малютки милой...» располагается стихотворение под названием «Елисавете», эпиграфом к которому являются слова Черубины де Габриак, зашифрованные начальными буквами «Ч. де Г.». Черубина расшифровывает (напоминает) значение имени: «Елисавета – Божья клятва» [С. 103] – данное матерью обещание молчать. Образ земной матери полон муки, так как забвением матери выкуплен смех малютки на небесах. Собрание стихотворений Е.И. Дмитриевой открывается похоронами сказки («Схоронили сказку...» [С. 47]). Начатое в 1906 году, оно было дописано лишь в 1909 году. Вероника – тоже сказка, «нежданно рассказанная» и умершая. В стихотворении «Она ступает без усилья...» (1909) Дмитриева описывает смерть как радостное чудо, ожидающее даров в виде «цветов сладчайших» [С. 59]. Лирическая героиня Дмитриевой готова сделать этот подарок: ее Вероника становится созвездием, обретая космическую Вечность («Золотая ветвь»).

Однако с разоблачением Е.И. Дмитриевой «жизнь» Черубины незакончилась. Мистификация получила вторую жизнь среди читательской

публики, в которой к 1910 году сложился культ Черубины де Габриак: в № 10 «Аполлона» за 1910 год появляется подборка стихотворений Черубины де Габриак (всего их было опубликовано 13) в оформлении художника Евгения Лансере. «Автобиография» Дмитриевой, написанная по просьбе Е. Архиппова, отразила ее внутреннюю борьбу с Черубиной. Вначале Дмитриева пишет о Черубине как о призраке, беря это имя в кавычки, затем говорит о себе как о Черубине («... я Черубина. Все пока... Все покров... Я стану Елисаветой»). Дмитриева сама объясняет противоречие, проводя резкую грань между «первой» (1909–1910) и «второй» (1915 и позднее) Черубинами: «не приемля ни прежней, ни настоящей Черубины, взываю грядущей»¹. Таким образом, в двадцатые годы в восприятии Дмитриевой образ Черубины раскололся: прежняя Черубина – Черубина «аполлоновская», умершая; настоящая Черубина – Черубина «призрачная», нереальная; грядущая Черубина – Черубина воскресшая.

Продолжением мифа явилось появление новых «поэтесс», за которыми скрывались поэты-мужчины, пишущие под женскими именами. Многие поэты воспользовались открытием М. Волошина, считая Черубину маской самого поэта. В 1913 году появляются стихотворения под именем Елисаветы Макшеевой, за которым скрывается В.Ф. Ходасевич (имя «Елисавета» прямо указывает на Дмитриеву). В 1915 году создаёт стихи Нины Воскресенской Э. Багрицкий. В 1913 году вышел сборник «Стихи Нелли», посвященный Надежде Львовой, которая, поддерживая мистификацию В. Брюсова, дала положительную оценку новой «поэтессе»; в Нелли Брюсов создал образ светской поэтессы («тоскующей женщины»), рассказывающей в духе героинь поэзии Игоря Северянина о своих любовных приключениях. Источник мистификации – в сборнике И. Северянина «Громокипящий кубок» (1913), где одна из героинь носит имя Нелли («Нелли»), это стихотворение, по определению В. Брюсова, открывает поэтическую «философию похоти». Другой образчик женской будуарной поэзии предстал в стихах Анжелики Сафьяновой («Сатирикон», 1913), а в 1918 году в мистифицированном издании «Зеленый остров» вышла «История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей». Автором мистификации был молодой поэт

¹ Черубина де Габриак. Исповедь. С. 271.

Л. Никулин, создавший Анжелику Сафьянову по «модели» Черубины: в книге рассказана романтическая история встречи с неизвестной красавицей, обронившей томик Петрарки, в который были вложены ее собственные стихи, породившие поэтический диалог с «русской Лейрой», носящей ангельское имя (Анжелика – в переводе с латинского «ангельская» по аналогии с Черубиной).

Приведенные примеры можно рассматривать как продолжение мифа о Черубине. Хотя в образе Черубины де Габриак была воплощена иная, романтическая, героиня, её атрибутами были царственность, противоречивость, обаяние, трагедийность.

Н. Ковтун

ДЕТИ КАК ПРОВЕРКА СОЦИАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ Ф. ГЛАДКОВА «ЦЕМЕНТ»

«Мысль семейная», отношения между поколениями – одна из центральных тем русской классики. Дом, семья наделяются в дворянской литературе охранительными свойствами, свойствами малого мира, доступного усилиям человека, чертами целостного мироздания даже при изображении разрушительных семейных ситуаций («Анна Каренина», «Крейцерова соната» Л. Толстого). В предреволюционной литературе исчезает образ семьи как спасительной идиллии, развенчивается миф о крестьянской семье («Мужики» А. Чехова, «Деревня» И. Бунина, «Власть тьмы» Л. Толстого), открывается изнанка мещанского семейного уклада («Мещане», «Дачники» М. Горького).

Утопический порыв в «даль светлую», определивший пафос послереволюционной литературы, – реакция на невыносимое настоящее, губительное, энтропийное, в котором несчастные «бедные люди» не могут укрыться в частном пространстве, более того, не могут отвечать за продолжение жизни, за новое поколение: «Чевенгур» и «Джан» А. Платонова, «Голый год» Б. Пильняка, «Петушихинский пролом», «Вор» Л. Леонова. Роман «Цемент» (в официальной редакции 1925 года), позднее объявленный «соцреалистическим» канон, мы выделяем как роман, определивший новую художественную стратегию, в том числе как роман, поставивший вопрос о роли семейного уклада в становлении поколений, о новых формах отношений отцов и детей. Детям предстоит осуществить историческую миссию созидания грядущей цивилизации, значит ли это, что должна быть построена новая культура отношений между поколениями?

Хронотоп романа позволяет заметить трансформацию «усадебного текста» русской классики в текст демиургического пространства,

пространства созидания, не семейного, а коллективного: фабула романа — возведение завода для будущего строительства, для нового типа и новой материи соединения людей. Цемент — творимая людьми сила сцепления, не природная, а идущая от замысла, цели, то есть нематериальной силы, обретающей способность к воплощению, противостоящая естественному зарождению жизни, когда появление на свет, смена поколений стихийно-инстинктивна и не гарантирует продолжение рода, идейной преемственности. Главный герой романа — Глеб Чумалов — утверждает: «Мы — производители цемента. А цемент — это крепкая связь. Цемент — это мы, товарищи, рабочий класс»¹.

Социализм в понимании многих интеллектуалов начала XX века (М. Горький, А. Богданов, ранний А. Платонов, М. Зощенко) есть преодоление зла «ветхого мира», где бессилию личности и равнодушию природного миропорядка противостоит «воля к жизни» человека, преобразующего условия существования для будущих поколений. Поэтому хронотоп созидания обязательно включает и хронотоп дома, глобальная идея, поднимающая человека над бессмысленностью природного существования, соотносится с «мыслью семейной», остается значимой собственно «романная» фабула, фабула частных отношений персонажей, связанных «старыми» ценностями дома, семьи, материнства. В теме строительства прекрасного будущего, магистральной для литературы 1920-х годов, не теряется мотив «строительной жертвы», которой оплачивается грядущее счастье миллионов. В образе жертвы традиция подсказывает невинного дитя, «слезинку ребенка»: девочка в «Соти» Л. Леонова, в «Котловане» А. Платонова.

Отношение к жизни, возникшей стихийно в мире борьбы и созидания, отношение к младенцу — важнейшая сюжетная коллизия в произведениях 1920–1930-х годов, где детскими страданиями и, напротив, спасением ребенка, проверяется и проявляется идея нового гуманизма. В романе Ф. Gladкова соотнесены несколько вариантов отношения к детям: отречение от собственного младенца, вызванное более важной материнско-отцовской необходимостью создания новых условий для жизни всех детей (коллизия, связанная с Дашей Чумаловой, наиболее часто и необоснованно интерпретируемая критикой как жертва, принесенная на алтарь Революции, как современное испытание Авраама

¹ Gladков Ф.В. Цемент: Роман. М.: Современник, 1986. С. 52 (далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы).

жертвой Исаака)¹; смерть, голод, страдания детей, рожденных в старом мире, заражённых страхом перед жизнью (дети крестьян, интеллигенции); надежда на материнство, дарованная тем, кто «был никем», кто причастился идеями нового мироустройства, искупающими вину перед прежними детьми (сюжет Моти); понимание личного счастья как служения всем детям-сиротам (истории Домахи, Лизаветы, самой Даши).

Судьба Даша Чумаловой — сюжет восхождения женщины от существа, призванного продолжить род, заботиться о семье (муже и детях) в условиях, предложенных природой, социумом, к осознанию себя личностью, обустроивающей пространство своего существования, а потому имеющей право на избирательное отношение к людям, не сводимое к кровно-родственным отношениям. Невозможность выполнить долг материнства в оскверненном насилием мире толкает героиню на переделку реальности: если высшая справедливость отсутствует, старый мир жалок и несправедлив, — должно установить справедливость, пролетарскую спарведливость, которая бы гарантировала счастье будущим поколениям. Отречение от прежних ценностей в этой ситуации неизбежно.

Даша идет в революцию, ибо разрушено все, что составляло смысл ее жизни, и она бессильна спасти дом, семью, дочь. Пережив муку расставания с мужем, страх за жизнь ребенка, смерть товарищей, побои, надругательство захватчиков, она становится другим человеком — проходит инициацию. Муж, вернувшийся с фронта, вынужден признать: все в ней «чужое, не виданное раньше никогда», «нет, не та Даша, не прежняя, — та Даша умерла. Эта — иная, с загоревшим лицом, с упрямым подбородком. От красной повязки голова — большая и огнистая» [С. 23]. Глеб Чумалов, совершая революцию, выполняет традиционные для мужчины функции богатыря-избавителя, Даша же остается хранительницей очага, рода в мире, где прежняя семья обречена, и собственное бессилие возбуждает в ней такую степень отчаяния, что теснит чувство кровного материнства. Встав на путь борьбы, приняв аскезу, то есть потеснив прежние частные радости, смиряющие с жизнью, героиня уже не вольна изменить выбор, за ее спиной руины, можно двигаться только вперед. Неизбежность жертвенного пути подчеркивается автором введением христианской атрибутики. Как многие художники

¹ См.: *Власенко А. Певец борьбы и труда // Гладков Ф.В. Цемент. Донецк, 1978; Лухов Ю.С. Федор Гладков. Очерк творчества. М., 1983.*

начала XX века, как М. Горький в романе «Мать», Gladkov использует христианский код, чтобы эстетизировать коллизию, поднять её над плоской идеологией.

Пафос романа, связанный с творением нового бытия, неизбежно включает архаический, демиургический код: Даша ходит только впереди, женщины называют ее «наша атаманша», автор – «бабий поводиры». Атаманство возводит ее к национальному архетипу девы-богатырки. С другой стороны, отречение от старого мира, социально, идеологически мотивированное в романе, подсвечивается агиографическим канонам. Черты святости в образе героини: аскеза, суровость лика, «огненная повязка» (нимб), уход от мирских забот во имя служения высшей идее, что мучительно для близких, лишенных той же силы духа, провиденциальных способностей. Даша расстается с дочкой Нюркой, чтобы завоевать ей и всем детям лучшее будущее. В отличие от житийного персонажа, она не только следует божественному закону, но участвует в исправлении мира, рассчитывая не на Божественное провидение, а на собственные усилия. Однако в отечественной агиографической традиции к лику святых нередко причисляли в память о ратном подвиге.

Свершившийся выбор пути (как следствие веры) исключает возможность прежних отношений между мужчиной и женщиной. Автор показывает пробуждение чувства личности в Даше: власть мужчины начинает восприниматься как насилие, рождает не смирение, а нежелание мириться с природным принципом отношений самца и самки. Глеб, истосковавшийся по дому, женской ласке, не хочет понять, что многое пережившей Даше тесно на кухне, в спальне, она страдает не только за себя, но требует уважения своей человеческой духовной миссии: «Старая домашняя жизнь казалась ей уже обидно ничтожной и унижительной: к ней бы она никогда уже не возвратилась» [С. 126]. «Товарки» Даши по женотделу, приобщившись к государственному делу, «чувствуют себя больше и лучше, чем дома, умнее и богаче, чем с детьми и на кухне» [С. 186]. Только пережив совместные испытания, оценив жену как личность, Глеб признает новые отношения между мужем и женой, подобные евангелическому духовному братству: «Даша стала дороже и больше жены, и сердце его волновалось нежностью к ней как к новому другу, которого он не имел раньше никогда» [С. 111].

Этический максимализм, максимализм ответственности за справедливость мироустройства, без чего проблематична жизнь будущих поколений, Гладков выводит именно как женскую реакцию на страдания всех детей, а выход эта реакция находит в неженском деле – быть демиургом. Даша занимается обустройством нового детского дома, где надеется создать особый мир для маленьких беспризорников; они должны первыми приблизиться к благой вести возможного счастья, выстроенного взрослыми, а сами взрослые подождут: «Наши дети жили по-свински... А сейчас – побольше им света, воздуха... и мягкую мебель и картины... Все надо дать им, что можем... Обставить, украсить клуб... Им надо есть, играть, любоваться природой. Нам – ничего, а им – все: зарежь, удуши себя, а дай» [С. 34]. Патриархальная семья держится на авторитете мужа, который обеспечивает ее жизнестойкость, защиту, но в ситуации, когда мужчина не исполняет свои функции защитника жизни, женщина вынуждена подставить плечо под крест, но тогда от нее невозможно ждать былой покорности. После разлуки Глеб обнаруживает в Даше не просто женщину, а «равного ему по силе человека, который взял на свои плечи все тяготы этих лет. И не просто жена была Даша, а женщина без привязанности к мужу» [С. 223]. Принцип аскезы – новая этика: не дарить себе утех, не иметь привязанностей, памятуя об обреченности детей, не только собственного младенца, а всех детей, которых ожидают страдания.

Испытание любовью к ребенку мучительно, по напряженности сопоставимо с подвигом святого, уходящего от мира не для забвения мирского зла, а для молитвы за страждущих. Именно смерть дочери обнаруживает для героини высший смысл бытия, «другую, более могучую любовь, чем любовь к ребенку, – и эта любовь открывается человеку в последний, смертный час» [С.187], осознается формой новой ответственности за происходящее на земле: «Раздавила эта сила прежнюю Дашу, и стала Даша больше Даши» [С. 56]. Героиня становится матерью для всех: она помогает партизанам, организует группу сопротивления, у нее ищут защиты детдомовцы, к ней за поддержкой обращаются члены женотдела, она участвует в опасных военных операциях, ездит в командировки как посланец новой веры. В образе проявилась символизация, воплощение новой мадонны, как в романе «Мать» М. Горького, на полотнах П. Дейнеки и А. Петрова-Водкина («Мать»). Вместо патриархальной семьи героиня входит в духовное братство –

«пролетарское товарищество», однако порванные прежние частные связи мешают не только осчастливить, но и спасти жизнь собственных детей. Пропавший младенец — Нюрка — вопреки вселенскому чувству заботы о будущем мира, о детях, не воскресает: «тает Нюрка, как свечка», «гаснет, как звездочка утром». Вифлеемская звезда над пролетарским домом-заводом не восходит, остается делать цемент для будущего дома, откладывая спасение на будущее.

«Пролетарское товарищество» воплощается автором в соответствии с архаическими представлениями о древнем воинстве, богатырстве, скрепленном общей жертвой, сознанием, что только вместе выстоят, без объединения погибнут. Даша, как новая атаманша, реализует демиургические цели, отнимает нажитое несправедливым трудом богатство дворян, интеллигенции, чтобы на руинах прежних домов-мавзолеев воздвигнуть фаланстеры для пролетариата. Новые культы утверждаются после уничтожения-оскопления «старых богов»: в образе живых мертвецов, мумий, скопцов представлены буржуазные специалисты, бюрократы, мешане.

Прочерчивая этапы личностного становления Даши, ее усилия по перестройке мира, автор даёт представление о трагической нереализуемости идей героини, мечтающей собственным теплом согреть весь мир. Женщина-партийка обретает мужество, внутреннюю силу, свободу поступков, уважение товарищей, но только ценой утраты личного, частного пространства. Ее новые принципы, отточенные во время борьбы, революции, не обеспечивают счастье в обычном человеческом измерении, дом не становится прибежищем. Комната Даши и Глеба, где до войны были кисейные занавески, цветы-огоньки, «пухляя белая кровать», «пахучая скатерть», самовар, за годы революции становится неузнаваемой, превращается в нежилое помещение: всюду пыль, невымытый пол, духота, «густой воздух» выталкивает прочь, не дает дышать. Прежние ценности семейного уюта, гармонии приватной жизни сломаны, тратить время на их поддержание теперь неразумно, безответственно. «Заброшенное и замызганное плесенью» пространство дома-гнезда непригодно для рождения, выхаживания детей, для семейных праздников и посиделок, только для чтения партийной литературы, обдумывания планов революционных свершений.

Героиня, принявшая новую правду-веру коммунистов, изменяется и внешне, в ее облике появляются решительность, резкость суждений

и поступков, мужские атрибуты («мужская косоворотка», короткая стрижка, она и «похожа на мальчишку»), одежда темных тонов. Идею Даши-атаманши Ф. Гладков корректирует образами других персонажей, сниженные варианты женской судьбы, профанирующие идею андрогинности. В системе сюжетных коллизий осуществляется проверка главной героини, создается более объемное представление об авторском идеале.

Близкий Даше человек, ее единомышленница, прошедшая дорогами войны, Поля Мехова дорожит живым чувством и в новом обществе, где человек возвышается до осмысленного созидания: «Мы ничего так не боимся, как своих чувств. Стоит только взглянуть каждому в глаза, и становится жутко: они металлические какие-то. Мы всегда под замком: днем запираем на ключ себя, а ночью – комнату» [С. 119]. Характерная деталь ее облика – буйные кудри («женщина в кудрях») особенно заметна на фоне стриженной под нигилистку Даши. Кудри – древнейший символ женской силы, стихийности нрава, на заседании женотдела одна из баб признается: «Я вот возьму и обрежу волосы... Бабы косы, милые товарки, для бабы – аркан: на то и косы, чтобы мужики крутили нас как скотину...» [С. 185]. «Человеку новой породы» предстоит укротить стихию чувств, Даша убеждена: «Люди подождут, милая Поля, а дело требует постоянного внимания...» [С. 119].

Фабула романа, казалось бы, доказывает правоту аскезы, но сюжетные коллизии ставят ее под сомнение. Романтическая красавица Поля, верящая в Революцию, как в сказочное чудо, не может принять жесткую реальность, нищету, гибель младенцев. Трагически складываются ее отношения с мужчинами: в Глебе ей дорог борец, герой революции, от которого ждут подвига, а нежной, тихой заботы Сергея Ивагина, живущего по соседству, она не замечает. Выстраивая отношения с окружающими по максималистским требованиям, Поля беззащитна в быту, не умеет противостоять грубой силе predisполкома Бадьина, ночью врывающегося в ее комнату на правах хозяина. Мир, воспринимаемый в ореоле героизма, искажается, девушка оказывается на краю гибели, сумасшествия.

Высокие идеалы не выдерживают проверки «заговором чувств». В связи с темой жертвенной аскезы отметим расхождение Ф. Гладкова с феминистской идеей свободной любви, столь популярной в 1920-е годы. Стихийное проявление страстей в романе столь же эстетически

непривлекательно, как и физиология отношений мужчины и женщины в рабочих семьях – это ещё один мотив отторжения приоритета природных чувств во имя новой нравственности. Поля признается: «В мужчинах много страшного, Глеб. Теперь мне кажется, что в каждом из вас сидит Бадьин...» [С. 12]. Автор показывает, как в несовершенном мире несовершенными людьми чувства деформируются. Кроме того, неверно истолковываются намерения, цели людей, страдает общее дело. Тот же Бадьин почителен, почти робок во взаимоотношениях с Дашей, не в силах «подойти к ней так, как подходил к другим женщинам», ибо Даша «сама утверждала свое место среди мужчин», но ни женская стойкость, ни верность романтическим идеалам не определяют в романе понимание женского счастья.

Альтернативой судьбе Даши представлена жизнь Моти – жены бондаря Савчука. Глеб помнит её «в крикливом выводе ребятишек, нежной хлопотуньей, воркуньей-наседкой» [С. 11]. Описанием семейных ссор, драк, пьянства Моти и ее мужа автор представляет характерные черты быта рабочей семьи, где жизнь сводится к деторождению и поддержанию физического существования. Даже стихийной буйство Савчука – следствие растерянности перед жизнью, особенно когда исчезает возможность труда: «Тосковал по былому заводу Савчук, оплакивал могилу минувшего труда, и глаза его заливались слезами. И в скорби своей он похож был на слепого, с той же слезливой улыбкой и высоко поднятой головой. Стояла рядом с ним Мотя, и была она такая же, как он, – слепая и слезливая» [С. 11–12].

Обреченность возникает не только когда человек превращается в раба, но и когда он исключён обстоятельствами из социума, загнан в угол, в свой собственный дом, в котором невозможно укрыться от внешних катаклизмов. Позиция Моти: «Я – вся для дома... Я – вся для гнезда и детей» [С. 12] – не выдерживает проверки не только новой реальностью, в которой нет места женщине-наседке, но и природными законами: не защищённые родителями, умирают ее дети. Лишь восстановление завода-храма людьми-деятелими открывает возможность материнства Моти, которое искупает прошлую вину за потерянных младенцев. Автор оставляет за беременной женщиной, равно с Дашей отвечающей за гибель детей, право осудить отказ от исполнения женщиной онтологической миссии: «Баба без детей – дикая баба» [С. 12]. Аскеза Даши оценивается не столь однозначно, Мотя называет подру-

гу «сухопарой галкой»: «Приду к тебе в твой проклятый женотдел, заголюсь, стану посередке и буду кричать: подходи, бабы, кланяйся, целуй – я богородица!» [С. 225]. Гладков, видимо, пытается гармонизировать природную и социальную миссии женщины: она должна выносить и родить младенца, иначе мир опустеет, станут бессмысленны все жертвы и подвиги, но в несовершенном обществе женщина вынуждена выступать и в роли демиурга, рядом или вместо мужчины.

Мужской мир, мир Адама, созидающего на земле свой рай, свой «завод», приобретает признаки женского организма. При соприкосновении с заботливыми руками рабочих завод оживает, трепещет, подобно возлюбленной: «всюду чувствовалось его дыхание и первая машинная дрожь». От гигантских маховиков исходят «влажные, горячие волны» и потрясают Глеба «глубинным дыханием». Савчук в цехе ощущает себя природно-мифологическим существом, участвующим в таинстве рождения новой жизни. Он обращается к пилам: «Ну-ну, девчатки!.. Поглядим, какие будут ваши песни... Ждите, скоро придут женихи – будут плодить с вами бочары, – не бабам на капусту, а во все края земли... Они понесут не капусту, а цемент на стройку... Ну-ну, холостые, не плачьте!..» [С. 94]. Механик Брынза говорит о дизелях: «Они у меня как девчата – чистошлотные». Процесс труда обретает значение осеменения-возделывания (в канонической версии романа эротическая символика сглажена). «Мужское товарищество» учится отдаваться работе («Тоска по машине сильнее тоски по зазнобе...») – утверждает Брынза, не оставляющий цех и ночью), а женщины, получившие свободу, кричат мужьям: «Прошла ваша власть, бритые козлы! Сбрили вам бороды и стали вы похожи на баб» [С. 44]. Каждое появление Глеба как творца новой вселенной, воина-«громобоя» (на что указывает и символический шлем) сопровождает солнечный луч. Луч, прорезающий клубы пыли, табачный чад, паутину на окнах старого завода, – напоминание о семенах жизни, частицах солнечной, огненной стихии. И, напротив, скопцами в тексте названы те, кто не в силах овладеть заводом – мещане, чиновники: Шрам «с рыхлым лицом скопца, с золотым пенсне на бабьем носу».

Ведущий в литературе 1920-х годов¹ сюжет обретения вместо земной жены новой, утопически прекрасной России все-таки не

¹ См.: *Левинг Ю.* Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // *Новое литературное обозрение.* № 6. 2005. С. 149.

становится в «Цементе» доминирующим рудиментом пролеткультовской картины мира. Описание реконструкции завода, одушевления мёртвой материи в почти живую, плотскую реальность труда ослепляется «романными» сюжетами о возрождении природных потенций людей, их непосредственной тяге друг к другу, к скреплению, цементированию душевных, семейных, материнских отношений. И это не только коллизия между Дашей и Глебом Чумаловыми, которым еще предстоит открыть совместный путь к счастью, но и история воссоединения семьи Савчука.

В контексте социальной деятельности Даши по-особому прочитываются судьбы Домахи, «полногрудой жинки слесаря Громады», в имени которой содержится указание на предназначенность домашнему очагу, и Лизаветы, «гордой с людьми, молчаливой и недоступной» [С. 126]. Пожилая Домаха, «широкая костью, рыжая, с тремя ревуцими ребятишками», сурова, озлоблена, «ненавидела всех за свои лишения», но и она находит силы подняться над личными невзгодами, послужить пролетарским детям-сиротам. Для «бездетной молодки» Лизаветы работа в детском доме открывает подлинный смысл жизни, оставленных младенцев она окружает материнской заботой и любовью, которые невозможно заменить абстрактной заботой государства: «Не только молоко матери нужно малютке: малютка питается сердцем и нежностью матери» [С. 186]. В то время как дети оставлены матерями, погибшими в междоусобных войнах или занятыми переустройством социума. Лизавета, Домаха пытаются очеловечить общий детский дом, выступают защитницами будущей жизни, реализуя и природную женскую потребность в заботе о детях. Так в романе уравниваются позиции строительства дома и служения дому. Gladkov вписывает в контур новый семьи как глобального пространства человеческой (не богом устроенной) жизни прежний идиллический образец.

Разрушение традиционной семьи актуализирует иные модели мироустройства. Семейному уюту частного пространства, дома-гнезда, поданного в образах «рабочей конуры» или «дома-лавочки», заполненного краденными на заводе вещами, в романе противостоят Дом Советов, завод-храм, детский дом имени Крупской. «Новый» человек призван существовать в больших пределах, в фаланстерах, идеологии которых наследуют трудовые артели, бараки-общежития, но младенцы в этом пространстве борьбы, аскезы, «священной злобы» не живут.

Трагедию нарушения родовых связей в эпоху революций, переустройства мира чувствует Мотя и сострадает: «Как же мне вас, милых, жалко!.. Какая у вас несчастная судьба!.. Сгинула ваша дочечка Нюрочка... И ты – как бугай... без семьи и теплого места... Теперь ты не жалуйся, Глеб... Ежели пошли по огню – понесли сами огонь... И Нюрочка меж нами вспыхнула пылинкой» [С. 226].

Оставленные родителями, дети умирают, тонут, исчезают на грязных улицах и свалках: «На бульваре, загаженном мусором, валялись в пыли двое мальчишек в изорванных балахончиках, с опухшими лицами. Дымилась над ними пыль и таяла в бурых ветвях акаций» [С. 96]. Приближаясь к детскому дому, Глеб видит «детешек, которые рыскали в кустарниках, в чаще чахлах деревьев. Кучками барахтались в земле – рылись жадно, торопливо, по-воровски, с оглядкой. Копают, копают – и рвут друг у друга добычу. А вот там, у забора, детишки копошатся в навозе» [С. 29]. В традиционном обществе родители выводят детей на дорогу жизни, в мир, олицетворяют для них «стражей порогов, соединителей или разъединителей различных участков»¹, без опоры на авторитет взрослого ребенок не осваивает карты бытия, теряется, гибнет в пыли, на задворках.

Не сумев устроить достойную земную жизнь, женщины вынуждены вмешиваться в порядок бытия уже не только вместо Бога, но и вместо мужчины, строить заводы, детские сады, дома культуры, казармы. Женщины соблазняются, как библейская Ева, идеей, что можно порядок навести в большом доме-мире и этим компенсировать невозможность гармонии в малом, слишком хрупком, незащищенном. Увлеченные планами коллективного спасения, рая для всех, они утрачивают ценность насущного и сами лишаются детей, будущего. Борьба с несправедливостью, насилием приводит к еще большему насилию – смерти. Автор показывает: вера в очередной миф не отменяет законы реальности, жить в сказочных дворцах-фаланстерах столь же невозможно, как на холодных улицах, в нищих рабочих коморках. Гладков, отчасти предвосхищая Платонова в «Чевенгуре», демонстрирует иллюзорность идеи всеобщего счастья. Дванов, постигнув, что вселенскую гармонию в энтропийном мире природы не сотворить, уходит в воду, надеясь

¹ Делез Ж. Критика и клиника / Пер. с франц. О.Е. Волчек, С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 88.

там найти Китеж, который среди природной жизни не устроить; однако в «Джан», «Такыр» писатель увлекается идеей спасения рода, всех детей, которые вымрут, если их не вывести из разрушенных домов, от обесилевших родителей, обреченных скитаться.

В романе «Цемент», помимо утопической идеи пролетарского равенства и братства, проверяются варианты спасения дома-мира интеллектуальными усилиями. Автор отмечает вклад в историю России дворянства, чекист Чибис признает: «Буржуазия умела давать молодежи высокую культуру. Нам нужно очень многому и очень много учиться. Чтобы овладеть культурой, надо знать, как ею пользоваться» [С. 166]. Дворяне создали могучее государство, которое защищало их интересы, но в XX столетии очевидна неспособность элиты спасти страну от раскола, нищеты и обездоленности. Дворяне не связаны с созидательной деятельностью, не укрепляют идеалы делом. Дворянские усадьбы опустошаются пролетариатом, приспособляются под клубы и детские сады.

Клуб «Коминтерн», основанный в усадьбе бывшего директора завода, построен в традициях готической архитектуры, «строг и пуритански прост в архитектуре, как кирха, но богат и расточителен в ажурных верандах, в балконах, в надворных постройках, с цветниками и площадками для игр. А внутри — множество комнат, запутанных, сумеречных коридоров и лестниц с дубовыми обелисками, с фонарями мозаичной работы. И каждая комната — в штофных обоях, с художественными панно, с картинами лучших мастеров, с исполинскими зеркалами и тяжелой мебелью». Роскошный дом-лабиринт заполнен отражениями (зеркала), книгами, «блестящими позолотой» — символами прежней культуры, которые теперь «непонятны и чужды: на разноцветных корешках искрятся готические надписи» [С. 46]. Власть «сарайно-храмных» библиотек-«гробниц», олицетворявших прежнюю мудрость, видится рабочим фиктивной, таинственные книги — бесполезными: «человек устранился их множества, грозящего пожрать его жизнь, жадную до солнца». Революция — «великая катастрофа» — рассеивает тайны, в тишину «тридцати комнат дворца» врываются рев медных труб, «грохот барабанов», место изысканной мебели занимают «грубые скамьи».

Следы разрушения, тлена в собственном родовом поместье видит Сергей Ивагин, лицо больной матери напоминает маску смерти: «Из

пухлой белизны подушки смотрел на Сергея пергаментный череп с черными косицами, прилипшими к яминам щек» [С. 89]. Она, посвятившая всю жизнь семье, воспитанию детей («Весь дом, от кухни до спальни, насыщен был матерью, и даже ночью, в волнах сновидений, мерцало ее лицо, утомленное заботами» [С. 87]), не убергла сыновей от вражды, гибели. Сергей уходит из семьи навсегда, отчий дом представляется ему призрачным видением: «Снежно цветущий миндаль под окном, в саду, бледная молчаливая мать, которая целует его и примеривает новую рубашку. Это было похоже на туманные образы сновидения» [С. 84]. Чеховский образ «каменного дома с мезонином», обращенного в склеп, становится символом уходящей культуры, расставания героя с «историей его жизни». Прошлый уклад проверяется на уместность в настоящем и оказывается не востребовавшимся.

«Бедные люди» отказываются поддерживать установленные дворянством порядки, учреждают собственный миропорядок, но в этой борьбе утрачивается миссия крестьянина-пахаря творить каждодневное рождение жизни, хлеба. Город в романе заполнен голодающими, «оборванными, волосатыми людьми», они «грудой лежали, сидели, копошились вповалку – мужики, бабы, детишки. Пищали, захлебывались, надрывались от плача грудные младенцы, кто-то глухо стонал. Бабы искали вшей в головах друг у дружки, мужики – в рубашках и в очурах штанов. И лица у всех – в водянке» [С. 189]. Обессиленные, оставившие землю крестьяне не могут наследовать созидательной миссии, власть же, доставшаяся чиновникам, умозрительна, построена на законе-знаке, а не на человеческой справедливости. Семьи интеллигентов, выселенные рабочими из собственных гнезд, тронуты распадом; мужчины бессильны, молчаливы, женщины слезливы и истеричны: «Женщины с узелками и коробками, с детьми на руках, с детьми рука в руку, сидели на пожитках, стояли и лежали с обреченными глазами. В некоторых местах бились слабонервные, и над ними копошились люди» [С. 139]. Собравшаяся толпа инфантильна, «никому не нужна», дети заражены страхом, беспомощны: «Свой страх эти детишки унесут с собою в будущее, потому что страха дети не забывают никогда» [С. 142]. Авторская бытопись свидетельствует: упорядочение жизни, на каких бы основаниях оно ни осуществлялось (через жертву, бунт, революцию, культуру), невозможно, но именно миф о всеобщем обустройстве (регламентации) жизни оказывается наиболее устойчивым.

Дистанция между прошлым-будущим возникает через отстранение минувшего как чужого, после освобождения от него «ветхий человек» начинает движение к «новому человеку». В «Цементе» отчетлива параллель: детский дом – монастырь – кладбище, связанная с семантикой жертвы-искупления. В изображении детдома сочетаются элементы средневекового монастыря и фаланстера: «стены сложены из дикого камня грубой, крепкой кладки», огромные распахнутые окна – «большие, как двери». Дети «с мертвенно исхудалыми» лицами, с «бездомными глазенками», без признаков пола: «Кто они – мальчики? девочки? – не поймешь: все в серых длинных рубахах», окружены «тоже серыми, в белых косынках» нянями, напоминающими «сестер милосердия» [С. 29]. Голод, нищета ассоциируются с крайними формами аскезы, дети награждены ангельскими атрибутами: «девочки, стриженные под мальчат» держат в руках «кудрявые пучки фиалок» – «благородных», богородичных цветов, «отождествляемых с христианской религиозностью, чистотой, невинностью»¹. «Новые люди», воспитываемые в детдоме, изначально обречены на испытания, те, кто выживет, достойны грядущего «пролетарского рая». Так государство воспитывает собственное воинство, избавляя от всех материальных соблазнов, привязанностей, страстей.

«Новый человек» самодостаточен и знает долг перед делом, геред товариществом-партией. Образ советской коммуны актуализирует воздержание как искупление прошлой греховной жизни на пути к будущему. Смерть маленькой дочери Даша воспринимает как мучительную, но неизбежную жертву, еще крепче связавшую ее с революцией. Выбор героини подтвержден и позицией автора: «Впрочем, не в ней была эта вина, это была необходимость – та сила, во власти которой находилась она сама, Даша, – та сила, которая отрицала смерть и которая пробудила ее к жизни через страдания и борьбу» [С. 187].

Гладков, отчасти совпадая с А. Богдановым, ранним М. Горьким, А. Гастевым, рассматривает русский народ как материал, требующий переделки по новым, революционным идеалам. Пока мир не свободен от голода, страха, насилия, детям здесь не место не потому, что их изгоняют, а потому что взрослые не имеют сил, знаний и права обеспечить их жизнь, взрослые должны измениться сами и изменить условия жизни. Литература начала XX века была полна веры, что можно совершен-

¹ Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999. С. 195.

шенствовать и мир, и человека, отсюда упования не на частные институты жизни – семью, родителей, – а на «пролетарское товарищество», которое сильнее семьи. Г. Гачев справедливо напоминает о традиции недоверия семейному институту, русское государство напоминает «своего рода монашеский орден»¹, и все, связанное с семьей, семенем, уютом, навлекает подозрения, но одновременно оборачивается хозяйственной беспомощностью (непроизводящее общество). Отсутствие детей символизирует угасание жизни, невозможность Эроса, младенцы – «суть эротические мембраны, лакмусы и барометры Эроса»².

Партийцы в романе, как новые апостолы, свободны от прошлого, семьи, детей, они проходят ступени инициации, временную смерть и новое рождение: Даша, «воскресший из крови» Глеб Чумалов, Поля, Сергей Ивагин; смерть в романе всегда «страшная и прекрасная», после нее открывается перспектива будущего. Умиравшая Нюрка просит у матери виноград, но Даша остерегает: «Еще рано, голубка, – виноград не поспел» – «рай» не завоеван. Ужас перед гибелью близких людей (Нюрки, Фимки, отца и брата Сергея Ивагина, детей Моти) умалывается знанием тысяч смертей товарищей. Кровь миллионов и есть прочный фундамент грядущего. Утонченный мечтатель Ивагин в конечном итоге признает неизбежность жертвенного революционного пути, «трупик грудного младенца», «дитенка человекожертвенного», вынесенный прибором, не вызывает протеста: «Так должно и быть... Трагедия борьбы... Чтобы родиться вновь, надо умереть...» [С. 232]. В романе сюжет воскрешает библейский мотив «избиения младенцев», но рождение Христа заменяется воскрешением цементного завода как души мира: запустение производства названо «разрухой души».

Сцены гибели детей восприняты персонажами почти бесстрастно, но гибель завода вызывает бурю эмоций: «Завод не может умереть... Иначе – зачем делали революцию? Зачем тогда мы?» – возмущается хранитель заводских машин, механик Брынза [С. 16]. Жидкий требует от заводского актива: «Дайте дрова, иначе мы детей рабочих будем складывать в штабели» [С. 39]. Посещение цеха, где рождается новый материал для устройства праведной жизни, уподоблено вхождению в храм, одухотворению человека: «Здесь был густой небесный свет,

¹ Гачев Г. Русский Эрос. М.: Интерпринт, 1994. С. 169.

² Там же. С. 154.

блистающая чистота стекол, изразца, черного глянца дизелей с серебром и позолотой и нежный, певучий перезвон рычагов, молоточков и стаканчиков. Эта строгая и молодая музыка металла мягко и властно ставила душу на место» [С. 220]. Истина обретается не в церквях и библиотеках, а на заводах, в клубах.

Старшее поколение готово принять смерть, у него нет будущего. Отец Сергея Ивагина – философ-стоик – приветствует волю Революции, спешит на Голгофу впереди палачей. Судьба «безгрешного как воробей», босоногого («своими отрепьями он напоминал нищего: был грязный, нечесаный, и ноги сочились кровью и гноем» [С. 140]), всеми оставленного старца, сопровождаемого на крест преданной ученицей – Верочкой, отсылает к земной истории Христа, однако христианское упование на воскресение заменено языческой верой в новое рождение-созидание, самовоздвигание и подлинное чудо – пуск цементного гиганта. Чертами варваров, дикарей, скифов наделены в романе пролетарии: хищные «азиатские ноздри» Жидкого; «холодная неподвижность», «холодные глаза» председателя горисполкома Бадьина и его бесстрастная сила в сцене надругательства над Полей. Трудовая активность остаётся революционным вихрем, продолжением стихии возмездия, воплощением освобожденной «энергии масс».

Роман, начатый описанием гибнувшего мира, заканчивается картиной праздника – пуска завода-храма, торжеством идеи, веры. Глеб наблюдает с трибуны за «несметными толпами народа», которые, следуя библейской стилистике, есть «камни, воскресшие люди». Апостолы и пророки составляют фундамент, краеугольный камень которого – Христос (Еф. 2:20). Приобщаясь к общей радости, Глеб преодолевает былую привязанность к семье: дочь и жена «далеки и ничтожны! Даша... Ее нет: она утонула в толпах, и ее не найдешь. Все это далеко и не нужно. И его – нет, а есть только взволнованные массы, и своим сердцем он чувствует тысячи сердец» [С. 234]. Отрекается от собственного отца Сергей Ивагин: «Не все ли равно, что будет с отцом? Жизнь производит безошибочный отбор, и процесс этого отбора – неотвратим» [С. 231]. Судьба Даши на фоне всеобщей радости выглядит драматичной, она глубоко переживает боль за утрату дитя, и эта боль останется навсегда. Подарив свою заботу всем обездоленным, Даша не успевает согреть любовью маленькую дочь, и мир не становится теплее.

Смена ценностных акцентов происходит в культуре 1930-х годов, место пролетариата-демиурга занимает «советский рабочий», в котором ценится не только мессианский порыв к «иному», новому, но и умение сохранить завоеванное счастье, не только ниспровержения несправедливой жизни, а организованность, талант радоваться жизни несмотря ни на что. О разочаровании, боли, присущих действительности стараются не вспоминать. В литературе оформляется утопия «роевой семейственности»¹, художники возвращаются к темам любви, семейного уюта, детской идиллии: «Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова, «Фро» А. Платонова, «Голубая чашка» А. Гайдара. Сентиментально-семейная идиллия вовлекает в единый контекст и тему детства. Инфантильный мифологизм произведений социалистического реализма делает их в известном смысле детским чтением. С. Аверинцев, анализируя особенности проявления в литературе архетипа дитяти (К.Г. Юнг), замечает: образ дитяти актуализируется в переломные эпохи: «в средневековом искусстве дети снова исчезают, чтобы появиться в искусстве Ренессанса и затем в кризисную эпоху буквально заполняют живопись и скульптуру в виде ангелов и амуров. Подобное же значение историко-культурного симптома имеет и феномен “инфантилизма” в современном искусстве»². Дети, обделенные родительской любовью, лаской, теперь могут опереться на руку наставника, воспитателя. Производственный коллектив (утопическое «мы») обеспечивает маленьких беспризорников пропуском в «светлое будущее» в книгах А. Гайдара, А. Макаренко.

Проза 1920-х годов, будоражащая, мистическая и чудотворная, строится на требовании аскетического поведения, служения делу революции, литературу 1930-х пронизывает жажда человеческого тепла. Образ ребенка придает соцреалистической утопии «узнаваемость», «теплоту», «реанимирует» за счет понятных, естественных чувств. В «роевом» единстве людей парадоксально проявляется полнота утопического идеала 1930-х годов.

¹ См.: *Гольдштейн А.* Расставание с Нарциссом. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 154–156.

² Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 127.

О. Дашевская

ТЕМА ОТКАЗА ОТ ОТЦОВ И ИДЕЯ ПАТЕРНАЛИЗМА В ПРОЗЕ Б. ПИЛЬНЯКА 1920-х ГОДОВ

В современных социально-философских исследованиях «отцеубийство» (отказ от отцов) рассматривается как феномен русского национального сознания. В. Мильдон называет нигилизм и «тотальный не(вне)историзм» важной духовной составляющей национального мироощущения, для которого «все существовавшее до настоящего момента не имеет значение и лишь собственная воля служит точкой отсчета»¹. Автор приходит к выводу, что «существование без прошлого и без будущего» накапливает опыт аннигиляции, передавая его от поколения к поколению². Аннигиляция имеет двоякую направленность: уничтожение отцами детей (детоубийство) и детьми – отцов (отцеубийство). Произведения русских писателей и поэтов XIX века («Горе от ума» А. Грибоедова, поэзия М. Лермонтова, «Капитанская дочка» А. Пушкина, «Отцы и дети» И. Тургенева, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского), по мнению Мильдона, выявляют в национальном сознании инфантильность, состояние «вечного детства». Осознание «безотцовщины» и сиротства рождает «культ отцов», «гипертрофически претворяемый в любовь к его социальным заместителям – царю, высшему руководителю страны, персональному или коллективному, со стороны которого предполагаются (симулируются) ответные чувства»³. Во второй половине XIX века в русской религиозной философии утверждается идея патернализма: в трудах В. Соловьева («История и будущность теократии», 1887; «Россия и вселенская церковь», 1889; «Оправдание добра», 1899 и др.) и Н. Федорова («Философия общего дела», 1906–1913).

¹ Мильдон В.И. Отцеубийство как русский вопрос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 50.

² Там же. С. 50–51, 55.

³ Там же. С. 51.

Идеи «воскрешения» предков Н. Фёдорова получают признание в 1910–1920-е годы, совпадая с революционными событиями начала века, связанными с низвержением мира отцов.

Тема отказа от отцов (отцеубийства) в литературе XX века (от романа А. Белого «Петербург», 1916, до «Бесконечного тупика» Д. Галковского, 1990) вызвана не только задачей выражения национального мироучувствования, но и задачей исследования социальных катаклизмов века. Общеизвестно, что проблема отношений «отцов» и «детей» в литературе 1920-х годов – магистральная, дающая язык для отражения смены мировоззренческих координат. Именно в 1920-е годы проявился нигилизм национального сознания, в частности, «самоутверждение настоящего и его права переделывать плохо устроенный мир» (В. Мильдон). Литература представила разные варианты отрицания прошлого, драматизма схватки молодого поколения с отцами: назовём лишь «Про это» В. Маяковского (1923), «Донские рассказы М. Шолохова (1924–1927), «Конармию» И. Бабеля (1922–1925), «Города и годы» К. Федина (1924), «Вор» Л. Леонова (1927), «Чевенгур» А. Платонова, «Зависть» Ю. Олеши (1928).

Проза Б. Пильняка, заметное явление в литературе первого пореволюционного десятилетия, стала предметом критических дискуссий тех лет¹. В работах конца XX века обозначился новый интерес к прозе Пильняка; одни исследователи обнаруживают в ней цельность и самобытность художественной концепции действительности (И. Шайтанов, Л. Анпилова, Н. Грякалова, Е. Скороспелова), другие – вторичность и эклектизм (Г. Белая, М. Голубков)². При этом новые исследования

¹ О Б. Пильняке пишут А. Луначарский, А. Воронский, А. Лежнев. См.: *Борис Пильняк. Статьи и материалы. Мастера современной литературы. Вып. III. Л., 1928. Критические статьи 1920-х годов, с одной стороны, признают талантливость писателя, с другой стороны, его идеологическое расхождение с официальными ценностями.*

² См.: *Шайтанов И. Метафоры Б. Пильняка, или история в лунном свете // Пильняк Б. Повести и рассказы. М.: Современник, 1991. С. 5–36; Анпилова Н.Н. Проза Б. Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности / Автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002; Грякалова Н. Борис Пильняк: антиномии мира и творчество // Пути и миражи русской культуры. Спб., 1994; Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 199–206; Скороспелова Е. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: Изд-во МГУ, 2003.*

подтверждают значимость наследия Пильняка для понимания путей развития русской литературы XX века.

В прозе Пильняка обнаруживаются разные грани темы «отцов и детей»: социально-исторические, психологические, культурологические, онтологические, но очевидно антропокосмическое мироощущение писателя, понимание человека как части природы и космоса. Природно-родовой код в антропологической модели Пильняка подразумевает, что инстинкт продолжения рода определяет жизнь человека и становление бытия. «Природная» философия выразилась у Пильняка в одном из ранних рассказов «Снега» (1919): «...были сотни религий, сотни этик, наук, философских систем – все менялось и меняется, и не меняется только одно, что все, все живущее – и человек, и рожь, и мышь – рождаются, родят и умирают»¹. Натурфилософия Пильняка обусловила онтологическую проблематику и историософию, сосуществование природно-родового и социального существования человека: социально-историческое изображается через природные проявления жизни (рождение, зов пола, смерть)². В произведениях первой половины 1920-х годов устойчива фабула отказа от отцов, социальная ломка раскрывается как биологическое обновление, оправдывающее «наследников» (рассказ «Наследники» 1919 года).

В романе «Голый год» (1920) революционные потрясения в России воплощаются через гиперболизированную фабулу разлома родовых отношений. Мир строится на единых основаниях, подразумевает неотменимость законов развития и гибели, поэтому Пильняк использует мифологические модели в поисках объяснения социальных процессов, прежде всего, теогонические мифы, согласно которым смена поколений, борьба между отцами и детьми, определяет развитие мира (в греческой мифологии Кронос устраняет Урана, Зевс и олимпийские боги – Кроноса и гигантов; в хурритской мифологии бога Ану изгоняет его сын Кумарби и т.п.³). В романе «Голый год» можно выделить три сюжетные линии, которые представляют смену поколений, вызванную ритмом жизни нации, обеспечивающую необходимое обновление на-

¹ Пильняк Б. Избранные произведения. М.: Худ. литература, 1976. С. 226.

² На эту особенность сознания Б. Пильняка указывали И. Шайтанов, Н. Грекалова, В. Крючков.

³ См.: Теогонические мифы // Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 670.

ции: 1) столкновение отца и сына Ратчиных; 2) вырождение княжеской семьи Ордыниных; 3) смерть отца Архипова и утверждение в новой социальной реальности его сына.

Воплощение древнего закона борьбы потомка с предком, сына с отцом видно в коллизиях купеческой семьи Ратчиных. Возвращаясь в родной город Ордынин в период революционных изменений, Донат Ратчин, отпрыск именитого купеческого рода Ратчиных, ведущего свою родословную с XVIII века, громит ордынинский архив, хранящий историю его предков. Право Доната на уничтожение памяти об «отцах» обусловлено не только личными мотивами, но и биологическим правом молодости на свободу реализации жизненных сил, на самоутверждение, дающее толчок общей жизни рода. Жизнь отца Доната исчерпана и завершена: «Так, между домом, лавкой, Библией, поркой, женой, Машухой, – прошло сорок лет. Так было... сорок лет, – это срослось с жизнью, вошло в нее, как вошла некогда жена, вошли дети, как ушел отец, как пришла старость»¹.

Предок рода, Дементий Ратчин, был «муж честен» и авторитетен, был избран городским главой почетными гражданами города. Положение в обществе Ивана Ратчина основывается на уважении к прадедам, но Иван Ратчин личными качествами и образом жизни не соответствует предназначению развивать социальную жизнь. Он стяжатель, а не творец, он жил по пословице «не обманешь – не продашь», необоснованная онтологическая власть сводится к самодурству по отношению к подчиненным, сыну (порол по субботам после посещения церкви в воспитательных целях). Помимо традиции, власть Ивана Ратчина держится на его богатстве, не созданном им самим, но отнятом хитростью у горожан; его не уважают, но боятся, так как зависимы от него. Жизнь его не отличается от жизни обывателей, ничем не обогащает нацию.

Бескомпромиссное отрицание Донатом принципов существования отца носит не классовый характер, хотя идеи классового права приняты им в том большом мире, где он был. Бунт против отца мотивирован психологически, личной обидой за собственное несправие, памятью об унижительной расправе над ним и любимой им дворовой девушкой Настей.

¹ Пильняк Б. Целая жизнь: Избранная проза. Минск: Мастацкая літаратура, 1988. С. 36.

Отец велел выпороть их в присутствии друг друга, чтобы пресечь нарушение сословных норм. Отец, как в мифах, препятствует биологическому праву сына, опираясь на нравственные табу, тогда как сам позволяет сомнительные, с позиций социальной этики, связи. Отец не только выступает блюстителем сословной этики, он «ломает» Доната, сокрушая его нравственную основу. Первое влечение Доната к женщине было одухотворено: «сердце Доната было создано для любви», его отношения с Настей опирались на самые чистые побуждения, освящены христианскими знаками (чтение Житий, встречи в храме), а отец выступает не блюстителем духовного закона, но последователем более низкой, хтонической любовной силы, он провоцирует сына, делая Доната соперником, возбуждая комплекс ненависти к отцу (фрейдистский мотив): изгнав Настю, он посылает к сыну на ночь ключницу Машуху. Воспитание отца имеет плоды, развивает в сыне хитрость, умение приспособливаться, а главное – утрату естественного стремления к идеальному. Донат тайком от отца общается с приказными и монахами, в отместку отцу добивается любви красавицы-вдовы Урываевой. Зависимость от отца рождает постоянное намеренное самоутверждение, но оно разрушительно для Доната, естественное право искажается.

С идеями социальной революции Донат встретился в пространстве национальной жизни, призванный защищать мир, построенный отцами, оказавшись среди миллионов «сыновей» на Первой мировой войне. Он оказывается в стане «красных», потому что их идеи представляют низвержение мира отцов исторически справедливыми, что совпадает с его чувством права молодого человека обрести свободу самореализации. Революция отменяет прежние ценности, и это важнее, чем утверждение новых ценностей, их уже нет в сознании Доната, остаётся только тотальный нигилизм. Двести лет существовавшая на воротах города Ордынина надпись уничтожена; городская власть устраивается в кремле, торговая площадь переименована в Красную; старый Ратчин изгнан из собственного дома, но новая власть если и проявляет себя, то в черед репрессий, а не созидания. Низвержение отца достаточно для Доната – такова, в понимании Пильняка, главная цель большинства русских людей, совершивших революцию; для них важнее обретение свободы от отцов, месть несправедливому старому мироустройству, а не новое космотворчество. Свергнутый «царь» не сменён (отец сидит под вывеской «Ратчин и сын»), Донат не стремится занять его место

ни в доме, ни в городе, он вселяется не в свой дом, он не пытается стать новым авторитетом для обывателей.

В коллизии Доната Ратчина развивается не столько тема смены жизненных циклов, сколько тема исторического возмездия. На эти смыслы указывает блоковская цитата в эпиграфе к главе: «Мы, дети страшных лет России, / Забыть не в силах ничего». «Страшные годы» России в изображении Пильняка – это время деградации общества (по Блоку, это «безмузыкальная цивилизация») и духовной деградации личности. Изживший себя мир представлен и во второстепенных коллизиях романа. В предсмертной записке самоубийцы-поэта дано этическое обоснование отказа от мира отцов: «Когда класс изжил себя – ему лучше уйти самому. Умираю на новой заре!». «Отцы» у Пильняка – понятие собирательное; старый мир представлен разными социальными сословиями (дворяне, мещане, разночинцы), примитивностью и дикостью нравов («в канцеляриях и участках, как и подобает, били людей... жестоко и совершенно»), искалеченными судьбами (история вдовы ростовщика Урываева, красавицы, семнадцати лет взятой в жены «для монастырского блуда» семидесятилетним стариком). Купеческий уклад, представленный семьёй Ратчиных, не просто состарился, но «прогнил», что выражено в образе «мертвого» города с наполненными тухлыми продуктами купеческими складами, с костями, найденными в фундаментах домов, с разбегающимися крысами.

Донатом движет витальная сила, напор биологической жизни (кудри, песни, хождение в толпе таких же молодых). Ненависть к отцу не только сформирована, но и унаследована от отцовской ненависти к жизни, опыт ненависти к социальному устройству дала война (всюду носит винтовку). «Нового Донат не знал, Донат знал старое, и старое он хотел уничтожить. Донат приехал творить – старое он ненавидел»¹. В портрете героя подчеркивается «сухой огонь – страсти и ненависти», что подтверждается разрушительностью его действий, далёких не только от сохранения, но и от созидания: хотя строится Народный дом, но рушатся соляные амбары, архив в кремле. «Возмездие» старому нежизнотворному миру лишено перспективы, и носитель возмездия убит «белыми», незащищённый животворящей поддержкой нового, которого он не знал.

¹ Пильняк Б. Целая жизнь. С. 39.

Во всех сюжетных коллизиях романа «Голый год» исторический переворот проявляется в смене поколений, в естественном отборе жизнеспособного. Ключевыми метафорами мышления персонажей и категориями писателя выступают «старость» (болезнь) – «молодость» (здоровье).

Вырождения княжеского рода Ордыниных – итог тысячелетней истории города, подчинённой смене одного биологического цикла другим. Евграф Ордынин распутничал всю жизнь, промотал капиталы жены, урожденной княгини Попковой, теперь дворянский дом, хранивший несправедливо нажитое добро, разрушается самими обитателями, добро распродается ради выживания, потому что обитатели дома не могут ничего созидать, их ждет нищета. Биологическая вина отца перед детьми заключается в том, что отец заразил детей дурной болезнью, от которой умирали младенцы и страдают взрослые сыновья и дочери, внучка Катерины. Преображение отца невозможно, как бы ни обращался он к вере, к аскезе. Это понимает и сам Евграф Ордынин, и его дети, а страх перед близящимся концом мешает каким бы то ни было духовным поискам не только отца, но и старшего сына, Бориса.

Исследователи¹ справедливо проводят параллели между романом «Голый год» и романом Ф. Достоевского «Братья Карамазовы», выделив соответствия в системе персонажей: Евграф Ордынин – Федор Карамазов, Борис Ордынин – Иван Карамазов, Егор Ордынин – Дмитрий Карамазов, Глеб Ордынин – Алеша Карамазов. Если у Достоевского вина отца порождает этическую вину детей, преступление-отцеубийство, то Пильняк выявляет вину отца перед детьми (отец совершает детоубийство, обрекая потомков на физическое вымирание) и бессилие детей, то есть их неспособность исполнить миссию продолжения рода.

Младший из братьев, Глеб Ордынин, как будто ищет путь духовного преобразования, отличного и от насилия, и от вымирания, но он девственник («чистый», с иконописным ликом), то есть лишён витальных сил; он устремлён к религиозному мистицизму, а не к земной реальности; он художник, а не созидатель, и потому неплодотворен (пытается создать образ Богоматери, родившей нового человека), но картина не

¹ См.: *Крючков В.П.* Проза Б. Пильняка 1920-х годов: мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. Саратов, 2006. С. 21.

дописана. Глеб единственный, кто преклоняется перед матерью, он прощает отца, пытается всех примирить. Возвратившись в отчий дом из Европы, он застаёт его саморазрушение: на доме давно «припечатана Каинова печать», в семье царят «грязь и распутство», но спасти род младший сын не способен.

Пильняк демонстрирует не насилие нового класса, а деградацию рода, отца и сыновей. Борис, старший брат, презирает всех, ни во что не верит (не «любит Евангелие»), но зависим от презираемого семейного круга: «вымогал деньги, бил отца». Узнавший о «пороке прославленных отцов» (болезни Евграфа Ордынина), он «мстит» отцу и брату: запирает Егора и насилует его возлюбленную Марфушу, незаконнорожденную сестру. Спивается в отчаянии от бессилия и позора Егор Ордынин, ворует вещи у сестры, устраивая оргии с проститутками.

В антиномиях «здоровье» (молодость) и «болезнь» (старость) представлены все персонажи романа. В доме Ордыниных из комнаты матери идет «смрадный запах нечистого жирного человеческого тела»; «в доме пахнет сыростью и гнилыми мехами»; «хмурый, большой, сейчас облупившийся, смотрит дом, как злой старичище»; за «окном июнь, а в доме — зима»; «мертвый дом»¹. Молодые больны и телесно, и душевно; по мироощущению они «стариками»: от Егора «скверно пахнет — денатуратом и потом», у него «воспаленные красные глаза»; Борис «твердо выходит от Глеба», но в коридоре «никнет его голова, дрябнет походка, бессильно волочатся ноги», он прижимается к «мертвому печеночному холоду»; Марфуша — «обесчещенная девственница», «измученно смотрят ее поблекшие глаза»². Лидия спасается от жизни в наркотиках, равнодушна к себе и собственной дочери. Самими героями осознается «физиологически» их обреченность: «Стервятники вымирают. Вот скоро у меня выпадут зубы и сгниют челюсти, провалится нос. Через год меня, красавца князя, удачника Бориса, — не будет...»³. В романе дана драма матери, сильного и властного человека, не подверженного саморазрушению, но бессильного. Арина Давыдовна пытается удержать дом в своих руках, ввела подслушивания и слежку, но сознаёт бессилие, дети и внуки не считаются с ней (обманывают и пытаются вырваться любым

¹ Пильняк Б. Целая жизнь. С. 59, 82.

² Там же. С. 61, 65, 66.

³ Там же. С. 64.

путем из-под контроля «полканши»). Она бьет сына по щеке, требуя подчинения, и плачет, перебирая старые записи, вспоминая о грешной своей значимости.

Вырождение рода Ордыниных — вырождение дворянского рода завершающего исторический цикл развития России. Образ «страшного мира» у Пильняка дан как образ больного, порочного, самовырождающегося мира, связывая ассоциациями не только с романом Ф. Достоевского, но и с «Господами Головлевыми» М. Салтыкова-Щедрина, «Властью тьмы» Л. Толстого, пьесами Н. Островского, с «Суходолэм» И. Бунина и «Городком Окуровом» М. Горького. Пильняк вписывает свой роман в созданный русской литературой образ самораспадающегося национального мира для утверждения идеи, что революция — «величайшее очищение».

Здоровой и жизнеспособной в семье Ордыниных предстаёт лишь Наталья, она находит принципы жизни, отличные от паразитизма, то и от бегства от реальности. Она — носительница позитивистских знаний и деятельности, она медсестра, то есть лечит больных людей, способствует биологическому сохранению нации. Чтобы исполнить свою социально-природную миссию, она должна уйти из родительского дома. Не отцеубийство, а разрыв с отцами и новое житнетворение — путь спасения для нации. Союз Натальи и Архипова — это союз не только классовых, но и биологических сил, открывающих новый исторический цикл без насилия, но и без иллюзорной траты сил на спасение того, что обречено биологически и социально.

«Сюжет» отца и сына Архиповых должен быть выделен особо. С одной стороны, он соотносится с коллизией рода Ордыниных, представлен в тех же характеристиках «здоровье — болезнь», например, в портретах отца и сына Архиповых, в интерьере их дома: «встретились две пары глаз: одни хмурые, больные, с блестящими широкими зрачками на пергаментном лице; другие молодые, упорные, вольные»¹. Названную оппозицию дополняет оппозиция «чистое» (свежее, молодое) и «нечистое» (несвежее, старое). Иван Архипов встает, когда «серую нечистойо мутью зачинался рассвет»; он спит в «черной избе», а Архип Архипов проснулся на «чистой своей половине» и т.д. С другой стороны, эта романная коллизия принципиально отличается от других трек-

¹ Пильняк Б. Целая жизнь. С. 57.

товкой как отца, так и сына. Иван Архипов не виновен перед сыном ни реальным проступком, ни душевным отношением, он заботится о сыне, принимая его интересы; они живут вдвоем, сын уважает отца. Тем не менее, отец несёт косвенную историческую вину перед сыном, будучи не хозяином жизни, служителем хозяев, бессильных продолжить жизнь нации. А главное, старшее поколение должно принять биологический закон смены жизни, поэтому коллизия между отцом и сыном Архиповыми выведена из социальной в природную; болезнь и смерть старшего поколения – вот те обстоятельства, которые мотивируют необходимость передачи власти новому поколению.

Архип Архипов – герой-идеолог, человек «новой породы» и новой идеи, большевик, овладевающий природой (в переводе с греческого «archi» – главный, старший, повелитель; «hippas» – конь, всадник¹). Архип обрёл социальную идею, он творит новый мир, космизирует город, нацию. Удвоении его имени – Архип Архипов – означает не только акцентирование его потенциала, но и связь с прошлым, не повторение, а усиление отцовского. Архип физиологически здоров, интеллектуально полноценен (занимается самообразованием: зубрит алгебру и экономическую географию, изучает по самоучителю немецкий язык, а по ночам – словарь иностранных слов, вошедших в русский язык). Автор наделяет его потенцией к развитию жизни – влечением к женщине и любовью, привносящей духовный компонент в естественное физиологическое влечение. Его воля есть проявление жизнетворящей силы, преобразовательной энергии (Пильняк усиливает роль слова «энергия», вводя его неправильное произношение большевиками – «энегрично»).

Событие смерти Ивана Спиридоновича Архипова, добровольный уход из жизни больного человека, важно в двух аспектах: это повествование о принятии этики природы как старшим, так и младшим поколением. Физиология входит у Пильняка в философию: фрагмент назван «Нечто философическое о возрождении, и: - Смерть старика Архипова». Узнав, что болен неизлечимой болезнью, Иван Архипов отказывается от операции, руководствуясь природным законом естественного отбора: «Старики мы, молодым место надо. Пусть живут!». Мотив

¹ См.: *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. Изд. 3. М.: Русский язык, 1984. С. 59; *Суперанская А.В.* Словарь русских личных имен. М.: «Изд-во АСТ», 1998. С. 124.

выбора – нежелание унижаться в страданиях. Сыну жаль отца, однако он разделяет выбор добровольного ухода, он снимает колебания отца, полагая, что «лучше самому позаботиться» не только о жизни, но и о смерти. Решение Архипа трактуется Пильняком в том же природном коде смены явлений в вечном обновлении жизни. Писатель лаконично вводит психологические нюансы взаимоотношений отца и сына: Архипу доступны переживания отца, и «отказ» от отца следует понимать как признание права на смерть, диктуемого природой. В таком случае этика обретает основу, не считающуюся с желаниями людей, этика требует признания смерти, и выбор смерти отцами освобождает от борьбы, мести, насилия. В данной ситуации Пильняк выразил новую этику высшей свободы человека быть субъектом не только жизни, но и смерти.

Трагедия смерти снята ее введением в закон цикличности жизни. Смерть трактуется не экзистенциально, а как предустановленный закон: бесконечная повторяемость смертей и рождений – естественная смена поколений. В изображении смерти Ивана Архипова оспаривается миф о Зевсе, победившем Кроноса, и утверждается сила Хроноса, неумолимого времени. Смерть у Пильняка лишается амбивалентной силы возрождения, восходящей к представлениям об умирающих и воскресающих богах¹. Иван Спиридонович оправдывает естественность смерти: он «подумал, что во сне он ничего не чувствовал, и прошли эти часы с вечера до зари совсем не страшно, как один миг»² (в рассказах конца 1910-х годов смерть осмысливалась писателем как инстинкт – рассказ «Смертельное манит»). Самоубийства Ивана Архипова и Бориса Ордынина выявляют разное отношение к смерти: смерть Бориса – акт отчаяния, мести не только отцам, но и самой жизни; Иван Архипов исполняет биологический закон, принимая законы жизни и право детей замещать отцов.

В «Голом годе» Пильняк развивает мысль, что в революции должно «умереть всё мертвое». В трех сюжетах воссоздана идентичная ситуация вытеснения отцов детьми. В двух ситуациях Пильняк завершает фабулу отказа от отца смертью молодых героев: Доната Ратчина и Бориса Ордынина, в третьей ситуации воспроизводится сюжет мифа о смерти как начале и причине новой жизни, отец Архипов не повторяется, а продолжается в сыне.

¹ См.: Теогонические мифы. С. 670.

² Пильняк Б. Целая жизнь. С. 55, 57.

Исполнение природно-родового житнетворения осуществляется женитьбой Архипа Архипова на Наталье Ордыниной. Архип становится прародителем нового рода, вспомним, он человек «новой породы» (символично редуцированы сведения о матери), он выполняет функцию «титана», родоначальника нового человечества. В сюжете романа свадьба соответствует мистериальному акту зачатия. На это указывает понятая героями цель — рождение детей: они создают семью, в основании которой будут лежать не любовь, но «здоровые дети». Однако как бы они ни утверждали рациональные основы брака, их отношения пронизывает любовь. Свадьба помещена в обрядово-ритуальный контекст, указывающий на ее космогоническую роль. «Биологическое» обновление национальной жизни видится Пильняком в соединении княжеского рода и разночинного люда.

Важная для Пильняка тема «оздоровления» и омоложения нации проверяется в других вариантах сотворения нового рода. Масонский план Семена Зилотова и Сергея Сергеевича смешать русскую и иностранную кровь (Россию и Запад), кровь девственницы Оленьки Кунц и латыша Яна Лайтиса, согласно которому через двадцать лет должен явиться спаситель России, обречен. С одной стороны, героиня не соответствует роли девственницы, которая родит спасителя без революции и насилия (Оленька Кунц ведет распутный образ жизни, каждый месяц делает аборт); с другой стороны, комиссар Лайтис дается как лжемуж: он безжалостно расправляется с Оленькой Кунц, по подозрению в поджоге монастыря он арестовывает «избранницу» и подстроившего их свидание Сергея Сергеевича. Поджог монастыря самими монахами дискредитирует религиозно-мистический план возрождения России в святых местах.

Вариант естественного преобразования нации опровергается изображением жизни анархистов Поречья, которые приходят на смену князьям Ордыниным (глава «О свободах»), образуют коммуну и проповедуют свободу нищенства, независимости от вещей и денег, от обязательств и брака (Аганька бросила дочку, Анна оставляет семью, проповедуя отказ от законов). Они, казалось бы, подчиняются природной стихии, возрождают языческие обряды (веснянки, Ивана Купала и т.д.), но бездеятельное существование анархистов обречено, так как лишено воли «т в о р т ь» (разрядка автора — Б. Пильняка), не предполагает особый статус человека в циклическом природном бытии, а потому такое существование конечно.

Пильняком выстраиваются исторические модели России по горизонтали и вертикали. Много веков социальной силой России были дворянская «орда» (Ордынины) и купеческая «рать» (Ратчины), они выполняли функцию ее защитников, но князья и купцы как основа и главная опора России вырождаются, не могут обеспечить ее жизнеспособности. Им на смену приходят выходцы из разных слоёв народа (разночинцы), которые обладают витальной силой и могут стать «ратниками» и «архонтами» нации: Архип Архипов, сын огородника (крестьянина), пролетарий, восстанавливающий завод; Наталья Ордынина – дворянка, интеллигент (образовавшая себя знаниями), служащая своим трудом людям, это проект не только смены социальных сил. но и их связи.

Новелла «Нижегородский откос» (1927) развивает некоторые идеи романа «Голый год», ее сюжетное время отнесено к тем же событиям; революция прочитывается сквозь культурный миф об Эдипе. С другой стороны, в новелле ставится вопрос о миссии интеллигенции в творении нового социального космоса.

Пильняк в трактовке мифа об Эдипе опирается на учение З. Фрейда об особой роли подсознательного в подростковом возрасте, когда границы между «ОНО» (бессознательное), предсознательным и сознанием (общественные нормы, «сверх-я») наиболее зыбки. Психическая энергия «либидо» именно в этом возрасте выходит наружу¹. Другая важная идея Фрейда, которую разделяет Пильняк, это идея усиления роли бессознательного с развитием культуры. Фрейд обнаруживает противоречие между культурой и природой: идеалы и нормы культуры основаны на отказе от желаний, от бессознательного, на все большем разрыве с природой, что опасно для человека². Культура играет провокационную роль в развитии человечества. Становление цивилизации, с одной стороны, стимулирует развитие инстинктов, расширяет и углубляет «зону» подсознательного; с другой стороны, ужесточается «табу» на его реализацию.

Герой новеллы «Нижегородский откос» Дмитрий Клестов, гимназист семнадцати лет, испытывает запрещенную культурой любовь к

¹ Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. СПб.: Питер, 2003. С. 378–380.

² Фрейд пишет: «...главная задача культуры, ее подлинное обоснование – защита нас от природы». См.: Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 27–30.

матери. Он воспитан в среде русской интеллигенции, в семье, где много читали, обсуждали новые спектакли и книги. У Клестовых собирался кружок самообразования; где читали, по рекомендации отца, Кирилл Павлович, К. Маркса, Г. Бокля, Л. Бюхнера и обсуждали под руководством матери. Мать с сыном спорили о «Критике чистого разума» И. Канта и книге Л. Мечникова «Сорок годов исканий рационалистического мировоззрения». Дмитрий и его друг Сергей увлекались Ф. Ницше и А. Шопенгауэром. Круг чтения Клестовых свидетельствует, что молодое поколение, с одной стороны, находилось под влиянием идеалистической философии; с другой – увлекалась материалистическими идеями.

Дмитрий Клестов – наследник культуры Серебряного века, увлечен символизмом – начитался Блока и Метерлинка; на его столе находится фотография А. Блока, любимого поэта. Воспитанный на эстетически утонченной культуре, Дмитрий романтически воспринимает реальность. В его облике есть черты женственности: «походил на девушку с ямкой на подбородке, с девичьим румянцем на щеках, физически застенчивый, как девушка»¹; в повествовании дана характеризующая героя фраза: «должно быть таким, как Дмитрий, был юноша Блок». Рядом с фотографией Блока находится портрет матери, Натальи Дмитриевны, в реальности представляющей для сына физическое и духовное совершенство. Импульсом отношения к матери становится её одиночество, уходящие годы: «...иногда на меня нападает такая боль за тебя, такая тоска, что хоть в петлю... Если бы я мог умереть за тебя, мама...»². Отец невнимателен к своей жене, проводит время в ночных клубах и в азартных играх. Будучи материалистом (инженер путей сообщений), отец утверждает первенство законов природной жизни; человек, руководствующийся разумом, он находит ответы на все вопросы (например, истолковывая внутреннюю жизнь сына физиологически, он предлагает найти сыну горничную). Герой не принимает развлечений сверстников в публичном доме, и только мать соответствует духовным идеалам: «Я молюсь на свою мать, как на бога, все прекраснейшее в мире – она... Я не могу посягнуть на мать, я не могу убить отца, которого она любит и который мне – отец. А может быть, могу сделать и то, и другое, потому что я мечтаю о маме и о том, как я убью отца. Я думал, – я ничего не

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 535.

² Там же. С. 531.

понимаю»¹. Противоречие между нравственным императивом и влечением обессиливают героя, рождают мысль о самоубийстве, делают его нежизнеспособным.

Психоаналитический сюжет переплетается с культурфилософским. Наталья Дмитриевна ассоциируется с образом России, в Серебряный век отказавшейся от материализма национальной некультуренной жизни «отцов» и обратившейся к мистическому культу не женского, а Женственного. Пильняк выявляет «Эдипов комплекс» русской революции, актуализируя треугольник «отец – мать – сын» как тоску по матери – возлюбленной – России и как желание возмездия «отцам», которые не могут ответить на ее запросы.

Наталья Дмитриевна с сыном часто ходит на Волгу, на «Откос», который открывает необозримость России, «первобытных» земель, «Мельникова-Печерского лесов». Откос выступает метафорой бесконечного – чистого и темного – в человеке, низин и глубин его психики. Откос «очищает и печалит человеческие существа», «выкидывает людей в неосознанное и непонятное», что соответствует состояниям матери на границе запредельного, бесконечного, неосознанного и непонятного. Идеализация женщины (матери-России), боль за нее определяют поведение сына, инстинкт спасения матери и готовность к самопожертвованию.

Пильняк выстраивает сюжет взаимоотношений матери и сына как близость мироощущения. Они испытывают сходные чувства; так, состояние Натальи Дмитриевны («Мне нехорошо сегодня») дается параллельно признанию Дмитрия («я наверное скоро застрелюсь»). Наталья Дмитриевна сохраняет чувство физиологической связи с сыном: она «любит в нем самое себя, свое тело, свою боль, свою кровь»; она «помнила сына даже до его рождения»; «каждый день она чувствовала тот час, когда должен прийти сын», и это был «час между собакою и волком», «сладостнейший ее час»; «физическая его теплота была ее теплотою» и т.д.² Она воплощает себя в сыне, передает ему «свое бессмертие, он – ее перспектива; поэтому она ощущает его не только ребёнком, но и мужчиной, своим защитником: «Сын мой, малютка мой, вот ты уже большой, защитник мой, мужчина мой милый». Ее судьба продолжается в сыне, а его бунт против «отца» вызван иным, нежели в

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 543.

² Там же. С. 533–534, 536.

реальности, видением ее перспективы. Мать, занимаясь с сыном музыкой, английским языком, «растет» с ним. Так возникает в концепции Пильняка идея русской революции как проявления эдипова комплекса во имя развития национальной жизни: бунт против материализма «отцов» во имя духовной сущности жизни. Но влечение к духовному, инцест, означает крушение мирового порядка. Онтологически отец прав, мать же, выступая инициатором инцеста (во имя спасения сына), останавливает продолжение рода. Существенно добавление автора, что поколение интеллигенции вырождается в течение десяти лет. Пильняк открывает, что в основе отцеубийства находятся древнейшие психофизиологические интенции, и соответствующие, и противоречащие онтологическим законам.

С середины 1920-х годов в русскую литературу входит идея патернализма, оттесняя тему отцеубийства. Понятие «патернализм» (от латинского «paternus» — «отцовский») используется в двух значениях: 1) в широком смысле оно подразумевает возвышение роли отцов, усиление их авторитета; 2) в современных исследованиях под патернализмом понимают покровительство государства в той или иной области, опека кого-либо, которая характеризуется неравноправным партнерством¹.

Мотивы поиска отцов, предков наиболее мощно прозвучали в творчестве А. Платонова, прежде всего, в романе «Чевенгур» (1927), в то же время литература фиксирует процесс замены отцов духовными или идеологическими заместителями (Ю. Олеся «Зависть», 1927). В эти годы Пильняк сотрудничает с Платоновым, они пишут очерки «Че-Че-О» (1928). Отметим не только влияние Платонова на Пильняка, но и обратное влияние². Повесть «Иван Москва» (1927) получит множество схождений с романом Платонова «Счастливая Москва» (1934), (имя героини выбрано ею, как и имя персонажа в повести Пильняка). Повесть «Иван Москва» и роман «Счастливая Москва» связывает мотив признания «отцовства» государства.

Иван — сын народа коми, жизнь его заново начинается с 1917 года, поэтому он выбирает себе новую фамилию, Москва, обозначая

¹ Краткий словарь современных понятий и терминов. М.: Республика, 1993. С. 309.

² О пересечении А. Платонова и Б. Пильняка см.: Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы: «Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М.: Наследие, 1995. С. 221–239; Толстая-Сегал Е. «Стихийные силы». Платонов и Пильняк (1928–1929) // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Сов. писатель, 1994. С. 84–104.

поворот всего своего народа от природной первобытности к государственности. Важно, что название народа «коми» автор переводит как «оттесняемый», то есть смена имени в романе обретает семантику отказа от генетического отцовства. Иван становится сыном революции — комиссаром Иваном Петровичем Москвой: «Биография Ивана Москвы началась 25 октября, когда он вылез в биографию по развалинам истории: началом его биографии были: винтовка, ненависть, ничтожество «подкаменных» земель в биографическом его добытии»¹. Отказ от «отцов» мотивирован в сюжете: от предков (отца-охотника и деда) главный герой унаследовал «дурную» болезнь (сифилис), приносящую ему телесные муки; уже много лет (со времен Гражданской войны) он существует на грани сна и реальности и не может иметь детей, не имеет права жениться на Александре. Зыряне — вымирающая народность, которая живет в природе по природным законам и следуя языческим обрядам, но лесной образ жизни не позволяет выжить народу.

Иван пытается оставить телесную природность и устремляется к разуму, доверяется воле («на развалинах истории стал строить свое, своего мозга и класса будущее»). Истинное существование началось в Москве, куда он приходит героем Гражданской войны. Он Москву любит «как Мать, давшую ему биографию» и настоящую жизнь. Иван смущало только то, что по несколько раз переспрашивали его имя, «точно Иван не по праву отцов получил имя Москва, а украл его»².

Иван Москва не порывает со своим народом, заботится о родичах (рад, когда приезжают родственники), он возвращается в места своих предков, на Урал, красным директором, ищущим способы использования радия. Иван делает ставку на науку и инженерную технику, продолжая дело, начатое Петром I и Строгановыми. Иван Москва верит, что его опыты с радием изменят мир, излечат его, в работе он стремится преодолеть свою болезнь: «я живу в гробу моего тела» и «пытаюсь мозгом вырваться из себя». Когда Иван владеет сознанием, он может многое совершить, но он обречён телесной болезнью, усиливающей приступы галлюцинаций, лишая возможности полноценно мыслить, работать и жить. Сюжет воспроизводит процесс умирания.

В «Голом годе» Пильняк утверждал, что в революции «умерло все мертвое», осталось только «здоровое», но Иван Москва, отказавшись

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. 1915—1929. М.: Современник, 1991. С. 565.

² Там же. С. 577.

от отцов, вооружив себя идеей и наукой, несет в себе болезнь и смерть как «наследие» своего народа, «тащит» ее в новую жизнь. Сын Москвы (советского государства), он несет в себе и другую болезнь, другую причину психического расстройства, приобретенную в Гражданской войне, — «достоевщину» и «гофманиаду» революции. Как навязчивая идея в сознании Ивана возникает сцена, когда они с товарищем трое суток несли на себе «мертвецов», не заметив, что раненные уже умерли. Революция, которой доверился герой, — болезнь социальной жизни, ее «бред». В Гражданскую войну Иван, убивавший людей сотнями, сходит с ума, утрачивая способность различать явь и галлюцинации; «бсзумие» происходящего будит в нем разрушительные инстинкты (например, в сцене свидания с Александрой).

В повести «Иван Москва» Пильняк размышляет о трансформации идеи в процессе преобразования бытия по этой идее. Автор выделяет этапы, которые проходит революция: «марш ее восхождения»; «героика героизма, холода и голода»; эпоха «уплотнений», уже «не достоевщина, но нечто более страшное, что разбирается клинической психопатологией»¹.

Москва, собирательный образ национального мира, преображенного в советское государство, «больна», она не может быть «матерью» Ивана, как бы преданно он ни любил ее и ни служил ей. Мотивы болезни и патологии пронизывают «Московскую главу», повествующую о приезде Ивана в министерство. В конце 1920-х годов (третий этап революции) началась «низовая» жизнь — нищета и преступность, «задворки» жизни, «обочинное» существования: «...на задворках миллионного города круглые сутки, каждую ночь — привозили в институт Склифосовского <...> раненных пулей револьвера, не успевших умереть на виселице, не умерших от яда, отравленных, зарезанных, подстреленных, избитых, задушенных. <...> На других задворках — Российский Восток нирванствовал опиумом и анашой.»² Красная Москва за фасадами скрывала места гибели, убийств и самоубийств, безумных, одичавших, утративших веру в жизнь людей. Ивана в Москве грабят и едва не убивают, а один из бандитов — красноармеец, воевавший в его отряде.

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 557–558.

² Там же. С. 584–585.

Существенно содержание снов Ивана: «громадное государство костей, мяса, крови, нервов» садится на стул; его «наполнение» отвратительно и ужасно. Физиологически изображенный социальный организм предстает метафорой «кровавого» уничтожения человека, «проглатывания» его и «выбрасывания» в отходы: «Иван видел рот, красные губы, — и видел, как за жерновами зубов, за мясом языка, через глотку в желудок шел кусок коровьего мяса — с тем, чтобы из коровьего превратиться в человечье. В клоаке кишок собирались отбросы столицы... Ежесекундно сердце гнало марши крови. Легкие набухали воздухом, чтобы человекенки крови мылись в нем»¹. Государство «перемалывает» человека, «промывает» его; этот бред — проявление болезни сознания героя, но и выражение интуитивного чувства исходящей от государства угрозы.

С одной стороны, Иван обретает покровительство власти: государство помогает развернуть строительство, Иван вхож в высшие инстанции (комиссариаты), с другой стороны, Москва требует от своих «детей» невозможного, «выжимает» их силы. Приезжающий лечиться герой получает направление в психиатрическую больницу и сходит с ума. Сознание героя раздваивается: одно, «владевшее им, было темным, волчьим сознанием, страшным, проваливающимся в непознанные, непонятные инстинкты», они разрывают направление; другое сознание было «ясным, прозрачным и — безвольным, — оно следило за первым и было бессильным»². Безумного Ивана преследует памятник Пушкину, не давая возможности выбраться из лабиринта улиц. Пушкин, поэт ясного гармонического мировоззрения, представлен классическими стихами: «И долго буду тем народу я любезен, / Что чувства добрые я лирой пробуждал». Содержание стихов противоречит состоянию и поведению героя, вводя иные аллюзии, на «Медного всадника», вновь воспроизводя столкновение государства и человека, незащищенного и слабого. Герой пытается преодолеть природность (физическую болезнь), но она ставит пределы человеческим возможностям. Гибель Ивана Москвы предопределена, но он гибнет не от болезни, а разбивается в самолете (символ новой цивилизации) по вине своего друга Обопыня-старшего, который, на языке летчиков, «вылетался», получил профессиональную болезнь — страх и неуверенность, влекущие ошибки в полете.

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 587.

² Там же. С. 591.

Таким образом, в повести «Иван Москва» Пильняк выходит к трагическому знанию: родные отцы обрекают человека на смерть в силу первобытной темноты, но их «духовные» заместители не только не могут излечить, но обрекают человека на новое несовершенство, убивая своих добровольных сыновей. Обманность покровительства государства была открыта Пильняком в «Повести непогашенной луны» (1926), где отец государства («негорбящийся человек»), санкционируя оздоровление, операцию, во время которой умирает командарм Гаврилов, выступает как детоубийца. В повести «Иван Москва» Пильняк говорит о значении прошлого в существовании человека, индивид рассматривается как носитель коллективного бессознательного. На это указывает эпиграф из стихотворения Г. Гейне «Азры»: «Я свой род веду от Азров...». Азры – культурно-мифологическая реалья, означающая родство древнейших цивилизаций Азии и Востока, что подразумевает единое происхождение человеческого рода. Эпиграф из Гейне подключает к глубинной памяти человеческого рода, трактует человека «сыном» древнейших предков, носителем первобытных психофизиологических комплексов. Идея общих истоков человеческого рода выражена в повести фантазмагорическими событиями, связанными с мумией.

Мумия выступает многозначным символом. Хранившаяся три тысячи лет, она представляет древнейшие цивилизации. Профессором истории искусств Александром Васильевичем Чаадаевым она куплена в Египте и привезена в Москву в 1918 году, в год разрыва с прошлым, как свидетельство нерушимой связи с ним. Мумия не имеет имени; оно выветрилось «песками истории»; таким образом, лишенный конкретности образ символизирует «тайну» древнего человека и загадку человеческого рода. Присутствие мумии доказывает, что древнейшее присутствует в настоящем, влияет на современную жизнь. Мумия, помещенная в кабинете профессорской квартиры, «оживает», издаёт запах, светится. Профессор Чаадаев по требованию семьи продает ее коллеге, который, в свою очередь, тоже от нее отказывается. Она не дает покоя всем, у кого находится (издает «бередливый запах»). Мумия «путешествует» по Москве и становится частью реальности («Люди знали, что мумия тлеет и светится»): в жизнь мумии вмешиваются соседи и домкомы, она требует «жилплощади», о ней спорят как о субъекте, которому требуются документы. С другой стороны, египетская мумия, привезенная Чаадаевым «путями древностей», через центры

древнейших цивилизаций: Александрию, Яффу, Афины, Византию, — везде напоминала о культурно-историческом прошлом.

Духовно-телесная сила «египетской фараонши» явлена в её «телесности»: она царствовала три тысячи лет назад (это прах женщины, «...быть может, прекрасной»), а внутренняя её сущность неизвестна. «Тело» же мумии сохранилось в целости, оно свидетельствует о ее существовании: «Прах женщины... представлял собою ныне женский костяк, обтянутый совершенно высохшей кожей темно-коричневого цвета»; она «была роста выше среднерослого славянского мужчины, широкоплеча, бестазя; «у нее были прекрасные губы, руки и ступни ног, и прекрасные были ногти на руках и ногах»; «Прах, забальзамированный мастиками, весил много больше, чем живой человек»¹. Мумия — напоминание о значимости телесности. Ткани, которыми она была укрыта, рассыпаются в прах при первом прикосновении, тело же, превратившееся в «коричневый ремень», было наглядно. Тело передает нечто большее: «на губах мумии умерла и зажила в смерти непонятная, тревожная и — бывает так — обессиливающая улыбка», пронесенная мумией через тысячелетия; «непонятная, прекрасная и лягушечья одновременно обессиливающая улыбка». Мумия свидетельствует о неостижимости тайны человека, улыбка мумии — насмешка над попытками человека ее объяснить. Перед профессором, обследующим мумию, предстали «женские тайны фараонши», он пытается объяснить, почему она гудит, светит, издает «бередливый запах». Он предлагает позитивистский ответ (выпала мастика из ушей), однако не может остановить происходящие в ней процессы. Мумия гудит как океанические глубины, напоминая человеку о безднах, которые он хранит в себе, указывая на неизменность его сущности.

Реальность прошлого сопровождает человека, в Александре узнавасма древняя женщина, хотя в «бредовую ночь» в тифозном госпитале «имени этой женщины Иван не знал и не запомнил, что лицо женщины было лицом египтянки»². В доме Обопыня Иван видит в мумии Александру: черты лица мумии, «непонятная и прекрасная улыбка на губах» — все это было похоже на Александру, «через тысячелетия все это удивительнейше повторилось в ней»³. Мумия «рассказала» ему о

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 556–557.

² Там же. С. 559.

³ Там же. С. 592.

его прошлом, прояснила непонятное для него самого, а именно, что та женщина в кубанской больнице «была Александрой и мумией одновременно». Танец Ивана с мумией, выражение нежных чувств к ней – реализация невозможного в жизни («Иван был вне времени и пространств, – он шел навстречу трехтысячелетней Александре»). В танце выражена неоднозначная сила архаического бессознательного, она заключена не только в законах пола, но и в инстинкте защиты другого: «Иван баюкал тысячелетия на своих руках, ...он запел, как пела над ним его мать»¹. Память человеческого рода хранят и другие герои. Так, не только Александра походила на мумию, но и артист Савинков, кукольное представление которого смотрит Иван в Москве, походил на индуса; в глубокой древности берет начало его искусство.

Мумия провоцирует «безусловные рефлексы» человека, будит их; среди них находятся не только физиологические, но и инстинкт познания. Прах, забальзамированный мастиками, подразумевает «таинственнейшие пороги человеческого знания», «внутриатомную энергию человеческого мозга». Явление мумии связано с чудом ее оживления. В социальном плане это означает фантастичность реальности, когда нарушена обычность «существования», когда границы мертвого и живого смещены. Как мумия издает запах мертвечины и разлагается, так и общество имеет признаки разложения. В повести есть чудо человеческого дерзания, воспринимаемого лесным человеком Следопытом: чудо самолета, электричества, радио, лаборатории по исследованию радия. Камни светятся и излучают энергию, как и мумия. Распадение энергии в природе и сама человеческая жизнь – импульс в процессе вечного проявления жизни. Так и смерть Ивана дает приток новых сил народу коми (молодежь едет учиться, «оттесняемая» в знание). История человечества – воспроизведение единого и повторяющегося хода жизни. Связь «отцов» и «детей» определяется не только ближайшими предками, но в границах человеческого рода. Устремленный в будущее Иван Москва пытается преобразовать древнейшие виды энергии, ищет свой «философский камень» (как его искали алхимики Средневековья и масоны).

В рассказах «Человеческий ветер» (1925), «Грего-тримунтан» (1925), «Город ветров» (1928) повторяется мотив поиска родных отцов.

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 593.

Предметом рефлексии в них становится соотношение природно-родовых основ существования человека и нравственно-этических представлений социума, коллизии «отцы/матери – дети». Давая героям распространенные русские имена, Пильняк возводит ситуации рассказов к универсальным ситуациям человеческого существования, устремлённого к обретению отцов.

В новелле «Человеческий ветер» (1925) Николай, сирота, воспитанный в детском доме, хочет видеть в чужом человеке родного отца. Старший брат сказал ему, что у них есть отец. Сюжет представляет испытание героя Ивана Ивановича Иванова на готовность признать сына изменившей ему когда-то в молодости жены (уже умершей) как родного сына (старший брат Николая – его родной сын). В новелле «Грего-тримунтан» (1925) Мария внушает своей дочери – тоже Марии, что лучший друг ее отца Николай и есть ее настоящий отец. В двух рассказах создается парадоксальная ситуация: дети, не зная правды, верят в ложь, и отцы, зная правду, должны признать чужих детей своими. Пильняк выдвигает идею «расширенного» понимания отцовства.

Иван Иванович Иванов не готов к подобному отцовству, не может простить жену, захлестнут ненавистью «к жеребенку» (так он называет Николая), кричит на калеку, от страха роняющего палку, оскорбляет мать ребенка. Иван Иванович наказывается утратой родного сына, который не приходит к отцу после рассказа брата-калеки о том, как был изгнан отцом из дома. «Человеческий ветер» (любовь сыновей) пронесется мимо Ивана Ивановича Иванова, в его доме сохраняется лишь запах «человечины», животной, биологической силы.

Герой рассказа «Грего-тримунтан» Николай Евграфович признает в юной Марии свою дочь. Ложь женщины, любившей его всю жизнь, отвергнутой им, но передавшей память дочери, оказалась «во благо». Мария облегчает участь состарившегося капитана, возвратившегося из дальнего плавания в опустевший после гибели его семьи дом. Мария встречает его на берегу, как было принято, убирает квартиру, создавая необходимые тепло и уют. Пильняк убеждает, что дети этически выше отцов, которыеотягощены обидами, себялюбием или принципами. Родной сын Ивана Ивановича Иванова не знает правду, но гуманная ложь выше истины.

В новелле «Грего-тримунтан» предлагается понимание человечества как единой семьи, в которой люди связаны отношениями род-

ственности. Писатель создает условное пространство (берег моря), землю, по которой «некогда прошли многие народы, и никто не знал, чья кровь осталась здесь: здесь были и греки, древние и теперешние, и левантийцы, и турки, и славяне; ...они говорили на языке, окрашенном украинской речью»¹. Идея общих предков человечества выражена мотивом ветров: люди живут на «пересечении ветров» («роза ветров», «город ветров» и т.д.). Как общие для всех ветра дуют над землей, перемешаны и неразделимы, так и люди связаны между собой. Идея всеобщей связи закреплена в названии: «тримунтаны» и «грего» (разновидности ветров) соединены в «грего-тримунтан».

В рассказе «Город ветров» (1928) тема поиска «корней» имеет два плана. Первый связан с поездкой Павла Маркова в «город ветров» (Баку) к родному отцу. Во время Первой мировой войны Павел ребенком попадает в немецкий плен, его приемным отцом стал немецкий унтер, погибший на той войне. С годами, учась в немецкой школе, Павел «стал думать уже не по-русски, а по-немецки»²; его второй матерью стала фрау Луиза, однако он всегда помнил русскую деревню, «запах овчины и мыла». В год окончания университета Павел с согласия приемной матери едет в Россию искать следы своего русского отца. Им движет тщеславие, желание предстать со знаками достижений, но главное — «существенная потребность увидеть отца — свою кровь, и Россию, свою родину, навсегда несравненных». Он обещал немецкой матери вернуться, но знал, что, найдя отца, «бросит все, Луизу, институт, свое будущее, свои пути — и пойдет за отцом куда угодно, куда поведет отец»³.

Павел преодолевает огромный путь, чтобы достигнуть города на море, где добывают нефть, но встреча с отцом не состоялась, хотя герой приходит к дому, где Александр Марков живет с новой женой и маленькой дочерью. Павла обманывает отец новой жены Александра Маркова, хитрый старик со злыми глазами. Он это делает не из любви к дочери, а из зависти (Павел одет в европейский костюм), из отцовского эгоизма, боязни, что дочь уедет к германскому сыну мужа. Пильняк выходит к «глубине океана» в человеке, «метафизике земли неостывших недр», «темных глубин», подземных стихий, которые остались

¹ Пильняк Б. Целая жизнь. С. 447.

² Там же. С. 583.

³ Там же. С. 584.

в человеке, разрушают космизирующую силу разума и этики. Старик, сообщая о смерти живого человека, выразил «глубину океана», мешающую выстроить твердь человеческих связей.

Водной стихии в рассказе противопоставлена стихия огня – святого огня, бьющего вверх (фонтан нефти), и стихии соседствуют. Индусами, молящимися богине Кали, в древние времена здесь был построен храм огнепоклонников, и к этому священному месту предков они приезжают умирать. Однако под звездами над землей неистовствует «норд», препятствующий сохранению следов, есть люди, не уважающие чужие святыни (об этом разговаривают Александр Марков и старик). Старик живет тем, что обирает индусов, снимает с умерших золото и украшения (копит их в бочонке). Он обворовывает Павла Маркова, мешает ему найти свои корни.

Второй план новеллы выходит к метафоре «отчая земля». Павел Марков не встречает родного отца, однако неожиданно появившаяся старуха, знающая правду, велит ставить свечу «за здоровье». Герою открывается новое понимание того, что такое отец, который «воскресает» для Павла в окружающем его мире: «все вокруг было им». Город ветров со всем, что здесь есть, становится для Павла Маркова родиной отца и его собственной. Пильняк выдвигает идею «отчей земли» как «общей» земли. Город ветров – место пересечения древнейших цивилизаций, столетиями здесь собирались люди разных вероисповеданий и народов: отсюда пошла европейская история (здесь был Александр Македонский), сейчас уживаются храм огнепоклонников-индусов, проповедовавших зороастризм, нищая Азия, русские переселенцы, тюркские народы. Воскрешение отца связано с новыми границами миропонимания русско-немецкого сына, корни которого – вся человеческая история. Отчая земля – это вся земля, дарованная отцом вместе с жизнью, – «отец есть жизнь». Однако, рассматривая национальные аспекты проблемы отцов и детей, Пильняк приходит к пониманию, что всем народам свойственно возвращение к земле предков. Зов крови, культ отца Пильняк связывает не с человеческой индивидуальностью, но и с метафизикой земли, неким психофизиологическим комплексом, связанным с местом происхождения, с «отцовской землей», которая оказывается «общей» землей, родословной человечества (сам Александр Марков родился не здесь).

Повесть Пильняка «Красное дерево» (1929) имеет точки пересечения с романом Платонова «Чевенгур» (1927) в изображении сиротства

человека, устремленностью к отцам. В романе «Чевенгур» Платонов выходит к «философии» отцовства и материнства: мать обеспечивает физическое существование человека, отец — духовное наставничество: «с матери после рождения человек ничего не требует», он ее помнит «смутной тоской своего тела»; «подрастая, ребенок ожидает отца, он уже до конца насыщается природными силами и чувствами матери, ...он хочет променять природу на людей, и его первым другом-товарищем, после неотвязной теплоты матери, — является отец». Если «отец не встретил его на дороге, ...он превращается во врага и ненавистника матери — всюду отсутствующего, всегда обрекающего бессильного сына на риск жизни без помощи — оттого без удачи». «Безотцовщина» — существование «на пустой земле без того первого товарища, который бы вывел за руку к людям, чтобы после своей смерти оставить людей детям в наследство — «для замены себя»¹. В повести «Красное дерево» Пильняк представляет национальную жизнь как «безотцовщину», подразумевая, что отцы не знают своих детей, не желают быть «отцами», сознательно разрывают отношения с сыновьями. «Отцовство» не реализуемо в национальном бытии, писатель констатирует сиротство детей. В повести, изображающей губернский Город, провинциальную глушь как жизнь России, можно выделить несколько смысловых узлов.

Одна из сюжетных линий связана с братьями Бездетовыми, Павлом Федоровичем и Степаном Федоровичем, краснодеревщиками, скупающими для реставрации старинную мебель XVI—XVIII веков. Они живут прошлым, сохраняют национальную традицию, которая передается родственникам (самим мастерам детей не полагалось); племянник либо копировал искусство дяди, либо продолжал его. Они представлены как «чудаки» на Руси, юродивые. Братья Бездетовы живут в своем мире, обособленно от всех. С одной стороны, они профессионалы, разбираются в подделках и подлинниках, в стилях эпохи — ампир и барокко, в нюансах стилей Екатерины и Павла; с другой стороны, профессия превращает их в стяжателей. Они грабят нищую провинцию, разоренную после революции. Братья «деловиты и действенны», составляют списки для посещения, наживаются на безвыходном положении старых вдов, многодетных матерей, как, например, невестка князей Тучковых, воспитывающая шестерых детей: четырех своих, оставшихся

¹ Платонов А. Ювенильное море: Повести, роман. М.: Современник, 1988. С. 439.

после самоубийства мужа, и двух детей расстрелянного брата. Фамилия Бездетовы означает отсутствие будущего: «Глаза гостей (Бездетовых) были пусты, как у мертвецов». Они «развлекаются» с местными женщинами, используя Катерину, потерявшую надежду выйти замуж (она тайком от отца устраивает их встречи в бане своих теток).

Мотив «красного дерева» связан с профессией братьев Бездетовых (национальным промыслом), символически он сопряжен с «красными идеями» (коммунистическими)¹. В концепции Пильняка юродивые – особая прослойка людей, всегда существовавших на Руси: юродивые ради Христа Руси святой, нищие, странники, убогие, калики, пророки, – они всегда «украшали быт русского тысячелетия»². В повести коммунисты, или «охломоны», – те же юродивые, «юроды от революции». «Юродивые советской Руси» осели в подземелье, у каждого была своя «сумасшедшесть»: один имел пунктиком перелиску с пролетариями Марса, другой предлагал выловить всю взрослую рыбу в Волге и строить на Волге железные мосты, чтобы рыбако расплачиваться за эти мосты.

С ними входит другой важный сюжет повести. Они живут в ямах карьеров, на обломках завода, где обжигался кирпич, они «горят» огнем мировой революции, «остановили свое время эпохой военного коммунизма». Иван Карпович Скудрин, избранный ими председателем, переименовал себя в Ожогова, остальные тоже имеют «огненные» имена: Пожаров, Огнев. Опаленные огнем революции, «охломоны» бунтуют против государства, люди разных возрастов (некоторые уже старики), они ползают в подземелье, пробиваются случайными заработками, пьют, вспоминают прошлое.

Иван Ожогов, главный фанатик «великих идей», везде ищет «контрреволюцию», ночами пишет обвинительные прокламации, говорит «сумасшедшие речи» о коммунизме, слушая которые, некоторые плачут. Его почитают, как столетиями на Руси почитали юродивых. Пророки коммунизма в «Красном дереве» похожи на безумных героев А. Платонова, строящих Чевенгур. В романе Платонова одиннадцать мужчин, объединившись в нищете товарищества и братства, живут по

¹ В.П. Крючков связывает «охломонов» и «русскую идею». См.: Крючков В.П. Проза Б. Пильняка 1920-х годов: мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах. С. 39.

² Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 642.

идеям коммунизма, отказавшись от семей и жен, от уюта и имущества, они ничего не делают, только «занимаются революцией». Охломоны Пильняка тоже создают братство единоверцев: они «у себя в подземелье и у себя в труде ...создали строжайшее братство, строжайший коммунизм, не имея ничего своего, ни денег, ни вещей, ни жен, — впрочем, жены ушли от них, от их мечтаний, их сумасшествия и алкоголя. — В подземелье было очень душно, очень тепло, очень нище»¹. Иван Ожогов отказался от семьи, сын приезжает иногда в его «государство» на каникулы, и он сочиняет ему революционные стихи. Таким же «советским юродивым», бредящим о равенстве и братстве, был племянник Ивана Аким Скудрин.

Братьям Бездетовым, пребывающим в прошлом, и «охломонам», живущим в «мечтаниях» об абстрактном будущем, противопоставляются женщины-матери, которые осуществляют дело жизни, следуя естественным законам. Современная действительность маркируется автором как «советская уездная ночь», «осьмнадцатый век» («За окнами осьмнадцатого века шла советская уездная ночь»). Пильняк, изображая мужчин, равнодушных к семьям и детям (охломоны, Аким), противопоставляет им женщин, утверждает культ материнства. Идея материнства воплощена в Марии Климовне, матери Акима, который подростком ушел из дома от жестокости отца. Приезжая в город, он останавливается у теток, и к нему прибегает мать, рискуя быть избитой мужем («На глазах у матери были очки, перевязанные ниткой, — чтобы лучше видеть сына. И мать была торжественна, как на причастии»). Она пытается восстановить разорванные связи сына с отчим домом, но сын отказывается зайти домой, равнодушен к родному городу.

В ранг Богоматери возводятся и женщины, имеющие незаконно рожденных детей. У Капитолины Карловны была честная жизнь, ни одного преступления против городской морали, но жизнь ее оказалась пустой и никому не нужной, потому что у нее не было детей. У ее сестры Риммы Карловны осталось в паспорте, «как было бы написано и в паспорте богоматери Марии, если бы она жила на Руси до революции, — «девица» — «имеет двоих детей»². Две ее дочери рождены от заезжего артиста, женатого человека, которого она любила; ее прогнал из дома родной брат, от неё отказалась сестра, ее дразнили на улице;

¹ Пильняк Б. Повести и рассказы. С. 659.

² Там же. С. 675.

унижения, близкие мучениям Богоматери. Ее горе стало счастьем и достоинством, а дети стали содержанием жизни. Пильняк отстаивает первенство естественных законов над «достоинствами мешанской морали».

Сиротство и безотцовщина повсеместны в уездном городе. Судьбу Риммы Карловны повторяет ее внучка Клавдия, ждущая незаконнорожденного ребенка, не знающая, кто его отец и не нуждающаяся в нем. Сиротство оставляет нацию в стадии «вечного детства», незрелости, мешающим полнокровному и полноценному существованию (за окном «осьмнадцатый век»).

Таким образом, Б. Пильняк в прозе первой половины 1920-х годов выразил пафос отказа от отцов; с середины 1920-х годов писатель развивает идеи патернализма, замены кровных отцов идеологическими, ставит проблему права быть «отцом», «бездетность» трактуется как отказ от миссии человека на земле, а молодое поколение наделяется зовом предков, готовностью обрести духовные корни.

Тема отцеубийства и мотив поиска отцов – два аспекта литературы второй половины 1920-х годов, существовавших одновременно, поскольку осознание распада родственных связей, опасности отрицания духовного опыта и культурного наследия толкает к поиску их компенсации. Новая литература двадцатого столетия не только отразила бунт молодого поколения против отцов, но обозначила важную черту национальной ментальности – неистребимое чувство сиротства и экзистенциального одиночества человека как следствие разрыва с отцами и глубинную потребность в опоре на авторитет отцов.

А. Сваровская

ЧУВСТВО РОДОВОЙ СОПРИЧАСТНОСТИ В ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Самоопределение художника-эмигранта – это национальное, культурное, поколенческое самоопределение, что обнаруживается в художественном наследии двух поколений русской послереволюционной эмиграции. Утрата семейно-родственной среды в новой социальной реальности предрасполагала к осознанию родовых связей, причастности к своему поколению и судьбе рода, в самом первичном, биологическом, а затем и в социокультурном смысле, к определению миссии поколения в судьбе нации и национальной культуры. Изучая формирование различных моделей коллективной идентификации в поэзии русского зарубежья, И. Каспэ справедливо напоминает, что понятие «поколение» не сводится к социокультурному феномену, этимологическая семантика отсылает к природному процессу смены живых особей¹. Поколение – «совокупность родственников одной степени родства по отношению к общему предку», что вводит второе значение – принадлежность «роду»; на третьем месте – критерий возраста («совокупность людей близкого возраста, живущих в одно время, сверстники»); наконец, ценностная связь, обусловленная историческим временем («ряд лиц близкого возраста, связанных общими интересами»)².

Один из ожидаемых мотивов в искусстве эмиграции, в ситуации утраты семейно-родственных связей, – мотив детства, отцовско-материнского мира, национальной почвы. «Родительская» парадигма занимает скромное место в поэзии русского зарубежья, однако самоочевидность темы и мощная культурная традиция в интерпретации

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение в русской литературе. М.: НЛО, 2005. С. 20.

² Словарь современного русского литературного языка. М.; Л.: Изд. АН СССР. 1960. Т. 10. С. 883–884.

родительского мира рождает различные эстетические и художественные решения; тем интереснее проследить преломление индивидуальных судеб в вечные коллизии «сыновства», сиротства, голоса рода. Лирические сюжеты, выражающие чувство рода и поколенческое самоощущение, можно условно разделить на «автокоммуникации» (Ю. Лотман), воспроизведение лирическим субъектом поколенческого или родственного переживания; на обращения к родственникам; на сюжеты восстановления родословной и фиксации разрушения родства и рода; на рефлексии родственных отношений с целью открытия личностной значимости для лирического субъекта родовой судьбы.

Реконструкция детства в идиллическом ключе мыслится как защита от современности. Пять стихотворений Сергея Рафальского озаглавлены «Идиллии»; в трёх из них знаки безмятежного детства введены без лирической рефлексии. Дистанцированное воссоздание гармонического прошлого исключает индивидуализацию, лирический герой включён в унифицированные родственные связи: дед – внук: «И смотрит дед, улыбку чуть живую / запутав в клочья сизой бороды» («Сенокос»)¹; «Летний день на пчельнике у деда. / Выйдет внучка потчевать едой» («Пчельник»)²; «... что получают по наследству дети / и берегут в наследство для внучат...» («Ночлег»)³. Идиллическое совершенство прошлого невозможно перенести в настоящее, но память о нём позволяет достойно жить в новой истории, передать потомкам судьбу своего поколения как трагедию утраты:

*И скажет правнук, мирно богатея
На перегное наших бед и зла,
Что в том краю хоть жизнь была труднее,
Но благодатней, кажется, была...*

«Ночлег»⁴

Другой цикл С. Рафальского, названный в противовес «Идиллиям» «Экзистенциальные сонеты», утверждает тот же идиллический миф о спасительной причастности к роду: «...смысл утешительный скрывается

¹ Поэзия русского зарубежья. М.: Слово / Slovo, 2001. С. 116.

² Там же. С. 117.

³ Там же. С. 118.

⁴ Там же. С. 119–120.

во всём, / Как сына блудного, случайная дорога / меня ведёт, конечно, в
отчий дом»¹.

Реконструкция идиллического детства происходит в избирательной памяти, сохраняющей «праздничные» фрагменты семейного прошлого. Например, у Аллы Головиной эстетизация детства рождается при подключении к традиции «праздничной» литературы, семейное торжество уподобляется рождественскому чуду.

*Пахнет детство орехом в меду,
Пахнет детство эмалевой краской.
Рождество раскатилось на льду
И к дверям привязало салазки.
<...>
Там в гостиной твой маленький брат
Станет рыцарем без посвященья,
Ты одна принимаешь парад,
Задыхаясь от восхищенья...
«Рождество»²*

Детская идиллия может быть «городской» и «деревенской», подключающей к мифу об усадебной России: «зелёный дворик», «нянюшкин сундук», «лекарственные травы» — мир «холстинкового детства» (А. Присманова «Зелёный дворик»)³. Знаки утраченного детства осознаются залогом собственной неуничтожимости, как в стихотворении Владимира Смоленского с посвящением «Моему отцу»: «Ты встаёшь среди ледяной земли, / Ты почти не виден издали. / Ты ещё как сон — ни там, ни здесь, / Ты ещё не явь — не тот, не весь... / Сжимаю зубы. — Смерти нет»⁴. Г. Струве придаёт финальному стиху семантику сопротивления насильственной смерти: «поэт беседует со своим расстрелянным большевиками отцом», в таком случае смерти нет и для отца, о котором помнит сын, и для сына, потому что на нём лежит бремя хранить трагические воспоминания.

К этому стихотворению тесно примыкают «Стансы», исполненные, по выражению Г. Струве, «в более умиротворённом духе»⁵, где «судьбы

¹ Пoesия русского зарубежья... С. 115.

² Там же. С. 125–126.

³ Ковчег. Пoesия русской эмиграции. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 288.

⁴ Пoesия русского зарубежья... С. 358.

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: YMKA-PRESS, 1984. С. 346.

ужасные черты»¹ мужественно прозреваются ещё живым отцом, а эгегическая дистанция смягчает трагедию семьи, и отец остаётся вершиной идеального прошлого, не доступной фамильярному общению:

*Из залы, или из могилы,
Выходит, улыбаясь, мать.
И вот стоят навеки вместе
Они среди своих полей,
И, как жених своей невесте,
Отец целует руку ей.
А рядом мальчик черноглазый
Прислушивается, к чему —
Не знает сам, и роза в вазе
Бессмертной кажется ему².*

Реконструкция связи с отцом, рождающая противоречивые чувства «сына» к «отцу», прочитывается в стихотворении Вадима Андреева:

*Моя горбоносая ночь — это ты.
Профиль отца и бессонница.
Твой профиль секирой врезается в ночь,
Ночь отступает, измучась.
Но ластится тьма, но не кончен рассказ.
Мне памятен шаг за стеной. О моё
Детство, и ночь, и бессонница.
Вот снова ломает копьё о копьё
Образов отчая конница³. «Моя горбоносая ночь...»*

Стихотворение открывает драматизм реальных отношений сына со знаменитым отцом, Леонидом Андреевым, детскую ревность к новой семье отца. Лирическая коллизия притяжения-отталкивания между сыном и отцом выявляет власть отцовского духа над сыном. Метафора «горбоносая ночь» отсылает к внешнему облику, к «ночным», потаённым поискам сходства и отличия: первый стих воссоздаёт ситуацию взглядывания в себя перед зеркалом (окном), когда собственное отражение проецирует искать сходство с источником отражения — отцом. «Бессонница» — это обозначение мучающего и устойчивого желания разгадать себя через об-

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris: YMKA-PRESS, 1984. С. 361.

² «Мы жили тогда на планете другой...». Антология поэзии русского зарубежья: Первая и вторая волна: Книга вторая. М.: Московский рабочий, 1994. С. 325–326.

³ Поэзия русского зарубежья... С. 434.

раз отца; лирический герой не впервые остаётся один на один с собой, он «узнаёт» бессонницу, но не узнаёт тайну, побуждающую к бессоннице.

В мемуарной прозе В. Андреева «Детство» описан один из тревожных снов, преследовавших автора стихотворения: «Потом, закрывая собой весь...мир, появилась голова отца, как будто отделённая от тела. Приближаясь, она вырастала — я видел, как сквозь увеличительное стекло все неровности кожи, треугольный шрам на левой щеке ... бледные губы, крепко сжатые под чёрными усами. Его глаза были закрыты, и в тяжёлой неподвижности лица застыла мертвенность и безнадежность... И с тех пор тоска об отце ни на минуту не оставляла меня... Целые дни я не находил себе места ... думая о том, когда я лягу в постель и мне опять начнут сниться наши берёзы, наш чернореченский дом... и неуловимая тень отца, которую я буду ловить руками»¹. «Персонажи» стихотворения — «душа» лирического героя, «профиль отца» и «образов дикая конница». Семантика отцовства — классическая, охранительная: «ночь отступает, измучась», но проявляется и разрушительное влияние присутствия отца в жизни сына, о чём В. Андреев писал в мемуарах: «Личность отца меня подавляла... Понемногу я превратился в тень отца... Для меня нужны были многие годы, гражданская война, жизнь, совершенно не похожая на ту, которой жил отец, чтобы вновь обрести моё потерянное «я»... Однако уже и тогда, ещё при его жизни, в годы наибольшей нашей близости, я порою пытался сбросить отцовское иго»².

В сюжете стихотворения присутствие отца во внутренней жизни сына порождает бессонницу, эмоциональную и творческую, вызванную вторжением памяти об отце. Вначале «образов дикая конница» обозначает творческое вдохновение, стихийную силу воображения; в последнем стихе метафора уточняется («Образов отчая конница») и проявляет физически-душевную и творческую зависимость от отца, невозможность «изжить» его в себе, поэтому «...ластится тьма и не кончен рассказ»³. В контексте последней строфы, где анжамбеман выделяет слово «детство», «образов отчая конница» прочитывается более широко — это прошлое, от которого невозможно избавиться, и поэтому бессонница не только мучительна, но и желанна, возвращает ощущение себя как потомка, достойного отца.

Расширение горизонтов родового самоопределения неизбежно выводит к национальному измерению судьбы. Есть поэты целостного

¹ Андреев В. Детство. М.: Сов. писатель, 1966. С. 100.

² Андреев В. Указ. соч. С. 225.

³ Поэзия русского зарубежья... С. 434.

сознания, которые решили для себя вопрос о национальной самоидентификации: принадлежность к национальной почве не подлежит переоценке, напротив, эмиграция обостряет чувство «крови», его охранительной функции. Не развивая данную тему, укажем, например, на Довида Кнута, особенно чуткого к своему еврейскому происхождению. В его поэзии ветхозаветные имена (прежде всего, лично значимое имя царя Давида), топосы, архетипические ситуации вписывают лирического героя в национальную историю; даже внешний облик «предполагает очевидную связь с национальным происхождением»¹.

Более сложно тема рода присутствовала «растворённой» в сюжетах, когда откровенный автобиографизм размыкался в универсальные проблемы человеческого существования. В поэзии В. Ходсевича можно выявить различные аспекты проблемы причастности роду и поколению, периоды интереса к родовой идентификации, разные функции поэтической парадигмы рода. Сборник «Молодость» (1908) открывается стихотворением «В моей стране» (1907)², где явлены природно-биологические законы существования человека и библейская мифологема зерна опрокинута в добиблейские времена. «Страна» здесь обозначает не национальную общность людей, а природно-биологическую основу с «дурной бесконечностью» природного круговорота, лишённого телеологичности:

*Там сеятель бессмысленно, упорно,
Скуля как пёс, влачась как вьючный скот,
В родную землю втоптывает зёрна —
Отцовских нив безжизненный приплод.*

Участь «зерна» — репродукция безжизненности, и лирический субъект признаёт себя звеном бессмысленного воспроизводства. Он тоже «сеятель», чьи «песни» транслируют будущим поколениям бессилие «страны»:

*В моей стране уродливые дети
Рождаются, на смерть обречены.
От их отцов несут вам песни эти.
Я к вам пришёл из мертвенной страны.*

¹ См.: Хазан В.И. Заметки о поэтике Д. Кнута // Культура русской диаспоры: само-рефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту, 1997. С. 232.

² Ходсевич В.Ф. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. I. М.: Согласие, 1997. С. 61.

В термины родства включаются и мир, и человеческий род, и «певец», что обнаруживается в стихотворениях, написанных в 1907–1913 годы: «За окном гудит метелица» (1907), «К портрету в чёрной рамке» (1907), «Возвращение Орфея» (1910), «Матери» (1910), «Века, прошедшие над миром» (1912), «Вечер» (1913). Лирический герой «Возвращения Орфея»¹ остаётся сыном «мертвенной страны», орфическая семантика этого стихотворения принципиально не вписывается в тот контекст, который сложился в культуре начала XX века: «тайнство творческого духа», «психагог, вызыватель теней», знаменуемый «вечную борьбу людей с Рокком»². Ходасевич упрощает семантику мифологического образа, снимая культурные напластования: Орфей остаётся певцом, мужем Эвридики, пребывающим на пороге бытия и небытия, но центр тяжести переносится на сыновство, а код орфического мифа используется для авторефлексии и для метапоэтической рефлексии, если исходить из версии, что Орфей – сын Аполлона³, бога искусств. Монолог героя, обращённый к отцу Аполлону, прочитывается как высказывание о бессилии поэта-Орфея исполнять миссию связи двух миров. Нисхождение в Аид наложило отпечаток смерти на голос Орфея и сделало его угрозой для мира живых:

*Пустой души пустых очарований
Не победит ни зверь, ни человек.
Несчастен, кто несёт Коцитов дар стенок
На берега земных весёлых рек!*

Но и освободиться от Орфеева пути лирический герой не в силах, он заложник отцовского наследства, лишённый права на полноту жизни. Молитвенное взывание к отцу рождено пониманием исчерпанности, когда ещё не обретено поэтическое самостояние:

*Отец, отец! Ужель опять, как прежде,
Плечь зверей да камни чаровать?
Иль песнью новою, без мысли о надежде,
Детей и дев к печали приучать?*

¹ Ходасевич В. Т. I. С. 106.

² Асоян А.А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература В XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Выпуск 4. Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск: Изд. Томского ун-та, 2002. С. 16, 20.

³ Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 262.

Устойчивая в поэтике Ходасевича кольцевая композиция (первая и последняя строфы отличаются только двумя лексическими вариантами) акцентирует антиномичность положения героя-Орфея: инерционное пение осложняется смятенным признанием иссякшего дара. Позднее, в стихотворении «Баллада» (1921) из сборника «Тяжёлая лира» (1923), Орфею возвращается способность быть медиатором между земной косностью и небом, а слово (музыка) обретает энергию, преобразующую и самого творца.

Стихотворение «Века, прошедшие над миром»¹ (1916) представляет вариант пути Орфея, готового стать посредником между веками и «заговорить» от небытия прошлое. Примечательно, что поэт выступает от имени своего поэтического поколения (место «я» занимает местоимение «мы») и видит общий разрыв культурного преемства, рождённый соблазном нового поколения вести «свой упоительный рассказ»: «Чем собственный наш век терзаем, на чём легла его печать». Результатом соблазна петь о своём станет «...мёртвым предкам непостижна / Потомков суетная речь». Неслучайным кажется обозначение в этом стихотворении Аида как «Эреб», то есть «мрачные глубины Аида»², обрекающие на неразрешимость коллизии между родовым (традицией) и индивидуальным (собственным путём). С одной стороны, «суетная речь» — сигнал измельчания творческого потенциала, не подкрепляемого прошлым наследством, с другой — «вечное возвращение» грозит «дурной бесконечностью» повторения чужого опыта.

Координаты родства в ранних сборниках закрепляют сопричастность поэта символистскому жизнотворчеству и собственному мифу об одиночестве, избываемом в домашнем приюте, как, например, в стихотворении «За окном гудит метелица...» (1907):

*Ночи зимние! Кликуши вы,
В очи вам боюсь взглянуть...
Медвежонок, сын мой плюшевый,
Свесил голову на грудь³.*

Стихотворение «К портрету в чёрной рамке» (1907), имевшее в белом автографе подзаголовок «Послание к Нине Петровской» и со-

¹ Ходасевич В. Т. 1 С. 109.

² Мифы народов мира. Т. 1. С. 51.

³ Ходасевич В. Т. 1. С. 87.

держащее обращение «Моя печальная сестра!», переводит в плоскость «братства» общую – и лирического субъекта, и адресата – включённость в круг обречённости, смерти, то есть их экзистенциальную близость.

Важная в перспективе будущей эмигрантской поэзии родственная «вертикаль» мать/сын появляется в стихотворениях «Матери» (1910) и «Вечер» (1913). В них родовые знаки меняют функции, обозначая не традицию, а индивидуальную судьбу в парадигме рода и индивида. В первом выражена коллизия отпадения сына от материнской «пуповины». Покаянный монолог сына, обращённый к матери, открывает не персональную вину, а неизбежность самоопределяющегося человека, уходящего от заветов тех, кто даёт жизнь, и остающегося один со своей земной страстью-страданием. Герой бесстрашно признаёт неподвластность когда-то благотворному воздействию материнской культуры: «Страшно признаться, что нет никакого мне дела / Ни до жизни, которой меня ты учила, / Ни до молитв, ни до книг, ни до песен»¹.

Упоминание Ченстоховской – иконы Богородицы, почитаемой в Польше, – затрагивает важный аспект «родовой» семантики у Ходасевича. Демонстративная автобиографичность, отсылка к польским корням и католическому воспитанию матери, создаёт уже в ранней лирике напряжённый диалог между поэзией и биографией. Стихотворение «Вечер» (1913)² можно считать ответом на вопросы, обращённые к матери. Из сюжетов, связанных с Богородицей, извлечён «проходной» эпизод бегства Иосифа и Марии с младенцем в Египет³, при этом искажается источник: осёл, на котором Христу в своё время придётся въезжать в Иерусалим, становится атрибутом матери; Вифлеемская звезда освещает не чудо рождения Спасителя, а начало материнских страданий. Фигура матери укрупняется, усиливается эмоциональная реакция на вынужденное скитальчество: «Что еврейке бедной до Египта, / До чужих овец, чужой земли?»; последняя строфа делает библейских персонажей символами человеческой судьбы:

*Плачет мать. Дитя под чёрной тальмой
Сонными губами ищет грудь,
А вдали, вдали звезда над пальмой
Беглецам указывает путь.*

¹ Ходасевич В. Т. 1. С. 102.

² Там же. С. 132.

³ Мифы народов мира. Т. 2. С. 112-113.

Возникает пересечение частного и символического, биографического и библейского, мать и Богородица равно наделены предзнанием сынозного отпадения и его страдальческой судьбы. Местоимение «нас» выдаёт понимание лирическим субъектом общей участи и примирение с ней.

Развитием «материнской» темы в поэзии эмигрантского периода станет стихотворение «Перед зеркалом» (1924), но прежде должно упомянуть более поздний случай, когда Ходасевич прибегнул к метафоре материнства. В 1937 году в рецензии на книгу стихов Лидии Червинской он сказал об опасности для поэта прямолинейного автобиографизма: «Всякая поэзия рождается из индивидуального переживания. Но в том-то и заключается творческий акт, «священная жертва» поэта, что на огне «алтаря» поэт как бы сжигает часть самого себя — всё хоть и дорогое, но слишком личное, слишком в эмоциональном смысле собственническое, из чего возникла его поэзия. Как мать, перерывающая пуповину, отдаёт миру не просто кусок себя, но нового человека, так поэт отдаёт своё переживание, которое становится всеобщим. <...> Для прямого восприятия поэзии биографический комментарий не нужен и даже вреден, ибо он превращает поэтическое явление в житейское, обращает вспять творческий акт, делает его как бы небывшим, «жертву» непринесённой. <...> Есть что-то в корне непозитическое в интимизме. Поэт себя отдаёт, отдавая «своё». Интимист именно этим «своим» дорожит больше всего. <...> Он хочет жить своим домком, копя свой лиризм про себя, для своих надобностей. Вот почему от интимизма всегда идёт какой-то душок мешанства. <...> Поэзия преобразует действительность. Интимизм, напротив, стремится её запечатлеть в первоначальном виде... сообщить читателю не поэтический фабрикат, а эмоциональное сырьё»¹.

Поэзия Ходасевича периода эмиграции как будто демонстрирует смену содержательных координат. Место «счастливого домика» занимает чужой Берлин, дачная бесприютность («Дачное», 1923–1924), «европейская ночь». Однако в глобальных масштабах «европейской ночи» открывается взаимосвязанность людей, «Европы тёмных сынов» («Встаю расслабленный с постели», 1923). Берлин воспринимается как «мачеха русских городов» («Всё каменное. В каменный пролёт...», 1923), обнаруживает свою «частично русскую природу»². Новое состоя-

¹ Ходасевич В. Т. 2. С. 398–400.

² Куликова Е. Ю. Петербург и Берлин в стихотворении В. Ходасевича «Всё каменное. В каменный пролёт...» // Русская литература в современном культурном пространстве. Материалы III Всероссийской науч. конференции. Новосибирск, 2004. С. 263.

ние мира не только не устраняет продолжение рода, но высвечивает его физиологическую природу: «Блудливые невесты с женихами / Слипаятся, накрытые зонтами»¹ («Дачное», 1923–1924). Обостряется и разуверенность в спасительной миссии рода, например, у персонажа третьего стихотворения из микроцикла «У моря» (1922–1923)², вбирающего приметы мифологического предка, Каина, перечеркнувшего закон родства и братства. Персонаж этого стихотворения обречён на недоступное обывателям знание иллюзорности «родных песчаных берегов», но и лирическому субъекту ведомо состояние персонажа, он готов разделить его неверие в спасительность родовых связей.

*Встречали женщины толпою
Отцов, мужей и сыновей.
Он миновал их стороною
Урюмой поступью своей.
Шёл в гору, подставляя спину
Струям холодного дождя,
И на счастливую картину
Не обернулся уходя.*

В эмигрантской лирике Ходасевича немало стихотворений, в которых присутствуют термины родства («отец», «мать», «пасынок»), фиксирующие сквозной сюжет выяснения степени биологической причастности к русской почве: «Не матерью, но тульской крестьянкой...» (1917–1922), «Я родился в Москве. Я дыма...» (1921), «Перед зеркалом» (1924). Последовательность рефлексии лирического героя устойчива: констатация своей биологической маргинальности – определение модальности судьбы – признание сложившегося порядка вещей. По мнению С. Бочарова, в стихотворении «Не матерью, но тульской крестьянкой...» Ходасевич «литературную судьбу... проследил до природного своего истока, до физического рождения; биографический факт возвёл в неслышанный символ и сотворил... свой персональный поэтический миф»³. Мифологизация противостоит не только символистской житнетворческой парадигме, но и эстетизации быта, усиленной обстоятельствами эмиграции. Известно неприятие Ходасевичем игровой стратегии поведения А. Ремизова (несмотря на участие в литературных

¹ Ходасевич В. Т. 1. С. 263.

² Там же. Т. 1. С. 256.

³ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В. Т. 1. С. 6.

мистификациях, спровоцированных соперничеством с Г. Адамовичем). Думается, что лирическая «родословная» Ходасевича проявляет «усталость» поэта от диктата эстетизации эмигрантства, но оформляет индивидуальный миф.

Автобиографическая основа сюжета стихотворения «Не матерью, но тульской крестьянкой...» (1917) обозначена именем и фамилией Елены Кузиной (имя кормилицы начинает и завершает стихотворение), намёком на факт смерти её родного сына. В автобиографическом очерке этот факт прокомментирован: «...своего мальчика, моего ровесника, она отдала в Воспитательный дом, где он вскоре и умер. Таким образом, моя жизнь стоила жизни другому существу»¹. Противительный союз «но» в первом стихе – «Не матерью, но тульской крестьянкой...» – закрепляет первенство телесной связи с русской землёй и историей, обосновывает интимность отношений с Россией, как и телесный дискурс пятой строфы: «Её сосцы губами теребя, я высосал мучительное право / Тебя любить и проклинать тебя»², – преодолевающий дистанции между «кровью» и «молоком». Очевидная отсылка к устойчивой культурной модели золотого века: няня (кормилица) как посредник между душой поэта и стихией народной жизни – смещает «пушкинские» акценты. Духовное наследство менее значимо, чем «оберег» телесный: «Кормилица отождествляется с повивальной бабкой, принимающей ребёнка у рожавшей матери»³, её «превосходство» над матерью обнаруживается в гипотетическом финале судьбы, когда лирический герой мыслит последнее «прибежище» рядом с кормилицей, преодолев тленность плоти в «нелюбви».

В стихотворении «Я родился в Москве. Я дыма...» (1923) возникает тема сиротства как неукоренённость в отцовском, польском, роде.⁴ В тексте сталкиваются два лексических ряда: первый связан с семантикой родства («родился в Москве», «прах отчизны грубый», «с землёй родимой», «родина моя», «над польской кровлей», «отец»), второй –

¹ Ходасевич В. Младенчество. // Ходасевич. Т. 4. С. 204–205.

² Там же. Т. 1. С. 195.

³ «Свивальная тесьма, чем свивают ребёнка, заматывая в пелёнках» – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. Т. 4. С. 60.

⁴ См. о семантике Москвы в стихотворении: *Богомолов Н.А.* Москва в поэзии Владислава Ходасевича // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО, 2004. С. 119–127.

отрицанием «не» и словом «пасынок» – с утратой родства, сиротством. Ходасевич писал в автобиографических заметках о детском провокационном чувстве незаконнорождённости, сиротства: «...я часто задумывался, не подкидыш ли я, и преисполнялся к себе жгучею жалостью <...> я находил наслаждение в том, что изо всех сил бередил эту рану»¹. В стихотворении «пасынковство» приравнивается к отторжению родом: факт рождения в Москве не означает признания Россией своим сыном лирического героя: «России – пасынок, а Польше – / Не знаю сам, кто Польше я»². Драма безродности переводится в духовную плоскость, в проблему обретения духовной экстерриториальности; биологическая отторженность компенсируется культурой, представленной пушкинской поэзией, она аккумулируется в материи книг и освобождает лирического героя от тоски по родине. В третьей и четвёртой строфах внутренний спор лирического субъекта с гипотетическими оппонентами выражает индивидуальный вызов расхожим императивам, предлагающим стандартные материальные знаки родины:

*Вам – под ярмо ль подставить выю
Иль жить в изгнании, в тоске.
А я с собой свою Россию
В дорожном уношу мешке.
Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был – шепчут мне
Арапские святые губы
О небывалой стороне.*

Последние два стиха вновь возвращают к потребности чувственного прикосновения к духовному наследству: «арапские святые губы». Метонимический знак пушкинской судьбы выстраивает идеальную «родословную», где смыкаются открывая личностью ценность и онтология. Ходасевич ориентируется на Пушкина, связывавшего себя и свою судьбу с Абрамом Петровичем Ганнибалом. Пушкиноведа отмечают, что Пушкин хотел издать биографию предка или написать «роман о царском арапе, в котором трудно будет отличить героя от автора, предка от потомка»³. «Арапские губы» у Ходасевича сопоставимы с «арапской

¹ Ходасевич В. Т. 4. С. 204–205.

² Там же. Т. 1. С. 345.

³ Листов В. Пушкин: жизнь в воображении / Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005. С. 40.

рожей» в пушкинском письме брату: «Присоветуй Рылееву в юной его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведёт странное действие на всю картину Полтавской битвы»¹. Ходасевич, следуя пушкинской мифологизации предка, закреплял свою родословную как преемственность в культуре, более того, как наследование национального гения².

В стихотворении «Перед зеркалом» (1924) Ходасевич продолжает поиск биологических и культурных связей с Россией. Исследователи сходятся в том, что мотив зеркала у Ходасевича связан «с образами двойников, ...с мотивами одиночества и трагического «неузнавания себя»³. Правда зеркала состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реальны лишь отражение и одиночество (подчеркнутое возможностью диалога лишь со своим отражением)⁴. Эти рассуждения могут быть уточнены, если семантику «зеркальности» сопрячь с двумя обрамляющими ситуацию «перед зеркалом» «персонажами» (матерью и Вергилием), а также если из многочисленных обертонов смысла слова «зеркало» выделить значения «зрачок», «зреть», «зоркий»⁵. Ходасевич как будто редуцирует ассоциативный потенциал мотива «зеркала», оставляя слово «зеркало» только в заглавии и низводя его в последнем стихе до «стекла», но таким образом акцентируется ситуация саморефлексии человека, оказавшегося «перед зеркалом», то есть вглядывающегося в себя⁶. Лирический герой приходит к осознанию того, что «человек может верифицировать свой облик (в широком смысле слова) только по отражению в зеркале, а оно может не

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 тт. М.: Художественная литература, 1977. Т.9. С.129.

² См. об этом: *Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М.: Лабиринт, 994.

³ Куликова Е.Ю. Мотив зеркала в стихотворении В.Ходасевича «Берлинское» // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Сб. науч. трудов. Новосибирск, 2006. С. 226–235.

⁴ Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки славянской культуры, 1998. С. 16–17.

⁵ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1967. Т. 2. С. 95.

⁶ Зеркало «подарило людям способность рефлексии», «осознания не только внешнего, но и внутреннего отражения и анализа собственной личности» – Веселова В. История, увиденная в зеркалах / Вопросы литературы, 2008, № 2. С. 187.

совпасть с внутренним представлением о себе»¹. Подлинным «зеркалом» становится «мама», обнаруженная в пространство памяти лирического героя. «Мама» появляется в первой строфе как носитель памяти о своём ребёнке: дважды в последующих строфах появится «мальчик». Первая строфа задаёт «функцию» материнской точки зрения - удостоверит не-обратимость происшедших изменений:

*Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Жёлто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?²*

Двойственное состояние лирического героя: его готовность к акту самопознания и страх дочерпуть правду о себе — выдаёт интонационно-синтаксический строй, ритм первого стиха, риторические вопросы и восклицания. Материнская нерассуждающая любовь, как она реконструируется лирическим героем, не может распространиться на «такого», каким представляется себе лирический герой. Во второй и третьей строфах варьируется риторическая формула первой строфы, связанная с матерью: «Разве мама любила такого...» — «Разве мальчик... это я...» — «Разве тот... это я...». Материнский взгляд остаётся в прошлом; в настоящем — трезвое взглядывание в себя.

Материнский «код» поддерживается «дантовским»: эпитафия («Nel mezzo del cammin di nostra vita» — «На середине пути нашей жизни»); сближение Вергилия с матерью («И Вергилия нет за плечами»); сбывшееся в жизни современного поэта предсказание об изгнании. Процесс самопознания отождествляется с одиноким погружением в ад, сопровождается отчуждением от своего «я», преодолением нарциссизма, мужественным признанием безупорности существования: троекратно повторённое «я» определено как «дикое слово». Личное местоимение превращается в «слово-ритм — слово, акцентирующее и умножающее само себя»³.

¹ Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: « Себя как в зеркале я вижу...» // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001. С. 10. Примечательно, что для аргументации исследователь обращается именно к этому стихотворению В. Ходасевича.

² Ходасевич В. Т. 1. С. 277.

³ Плеханова И. И. Русская поэзия 50–80-х годов XX века. Уч. пособие. Иркутск, 2007. С. 27.

Таким образом, в лирических сюжетах В. Ходасевича постоянно погружение в «младенческое» прошлое, где можно отыскать биологическую принадлежность, связь с родом и нацией, дающую основание числить себя её поэтом. Однако более сильным оказывается преодоление этой зависимости в результате «вглядывания» в себя и трезвого отказа от себя прежнего. Рождается ответственность за вынужденный выбор и внутренняя свобода: «Да, меня не пантера прыжками / На парижский чердак загнала» («Перед зеркалом»)¹. Итог судьбы переживается почти вне указания на социальные обстоятельства; более значима внутренняя готовность к самостоянию.

В стихотворениях поэтов-эмигрантов пространственная и временная отдаленность лирического субъекта от предков при осознании их нематериального присутствия проявляется в использовании экфрасисов для визуализации представителей рода. Так, в ранней поэзии Г. Иванова среди «визуальных» адресатов возникает портрет предка (стихотворение 1914 года «Беспокойно сегодня моё одиночество»²):

*У портрета стою — и томит тишина...
Мой прапрадед Василий — не вспомню я отчества —
Как живой, прямо в душу глядит с полотна.
Тёмно-синий камзол отставного военного,
Арапчонок у ног и турецкий кальян.
В заскорузлой руке — серебристого пенного
Круглый ковш. Только, видно, помещик не пьян.*

В последующих четырёх строфах воссоздаётся история преступления — заточения и гибели его первой жены:

*И теперь, заклеименный семейным преданием,
Как живой, как живой, он глядит с полотна,
Точно нету прощенья его злодеянием.
И загробная жизнь, как земная, — черна.*

Экфрасис необходим не только для «наглядности» прошлого³, описание живописного образа обрамлено переживанием тайны рода,

¹ Ходасевич В. Т. 1. С. 277.

² Иванов Г. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 1. М.: Согласие, 1994. С. 102.

³ «Внешний облик прапрадеда, его камзол и упоминание о его военной карьере указывают на XVIII в. ... который был веком... европеизации. Однако целый ряд деталей обстановки... подчёркивают азиатские или просто неевропейские элементы русской культуры, её эклектизм» - Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 274.

«присутствием» прапрадеда в портрете, то есть его почти материальным воздействием на потомка. Трижды, как заклинание, повторяется «как живой»: «Как живой, прямо в душу глядит с полотна»; «Как живой, как живой, он глядит с полотна». Оказавшись «лицом к лицу» с предком, лирический герой «озабочен» не столько тайной конкретного преступления, сколько посмертной судьбой прапрадеда, «заклеймённого семейным преданием». Неидеализирующее отношение к предкам с их преступлениями и к суду над членами рода не отменяет соотношения себя с предками, осознания своей судьбы как посмертной судьбы предков.

В лирике Г. Иванова эмигрантских лет трагедия индивидуально-го существования видится не в отделении от рода, она проистекает из «мирового уродства», из ситуации «распада атома». Развоплощение реальности проявляется в распаде как прошлого, так и настоящего, но отпадение от рода, утрата родового имени фиксируется как важное свидетельство распада:

*Паспорт мой сгорел когда-то
В буреломе русских бед.
Он теперь дымок заката,
Шорох леса, лунный свет.
Он давно в помойной яме
Мирового горя сгнил,
А теперь скользит ручьями
В полноводный вечный Нил.
Для забывающих Иванов,
Не имеющих родства,
Всё равно, какой Иванов,
Безразлично – трын-трава¹.*

«Паспорт мой сгорел когда-то...» (1955?)

Прозаическая эмблема имени, паспорт призван удостоверить идентичность носителя имени, поскольку иные верификаторы – собратья по культуре – ушли из истории или из жизни. Однако фамилия «Иванов» не восстанавливает идентичность человека, оказавшегося в распавшемся мире, ставшим для всех «он», а потому и утратившим «я», завершившим самоотчуждение. «Имя человека – самое внутреннее, самое интимное в нём, чего он не может не знать, до такой степени оно слито с его

¹ Иванов Г. Т. 1. С. 537.

самосознанием; <...> младенец, не получивший имени, не введён в культ отца, рода или общины»¹.

Вторая и третья строфы обнаруживают противоречивость реакции лирического героя на настоящее. С одной стороны, исчезновение смягчается упованием на «вечность», обозначаемую в данном случае мифологемой Нила как природно-космической модели². С другой стороны, миф не примиряет с забвением хотя и презираемых («не томнящих Иванов, не имеющих родства»), но оставленных в общем для всех пространстве и времени родственников и представителей рода человеческого. Уход из истории и жизни «трын-травой»³ не принимается человеком, хотя он и признаёт обречённость на исчезновение, ибо фамилия, родовое имя, обрекает на унификацию. Упоминание Нила подключает и сюжет Моисея, обречённого на сиротство, но исполнившего миссию спасения народа, возвращения в «землю обетованную»⁴.

Сходный поэтический код – открытие судьбы в имени – обнаруживается в стихотворении «Всё туман. Бреду в тумане я...»⁵:

*Я бы зажил, зажил заново
Не Георгием Ивановым,
А слегка очеловеченным,
Энергичным, щёткой вымытым,
Вовсе роком не отмеченным,
Первым встречным-поперечным –
Всё равно какое имя там...*

Гипотетическая версия собственной судьбы выстраивается по контрасту с предыдущим стихотворением: готовность к «облегённому» – внешнему, физиологическому – существованию вне имени, вне уникальности. Последний стих с его затухающей интонацией и без-

¹ Флоренский П. Священное переименование. Изменение имён как внешний знак перемен в религиозном сознании. М.: Изд-во храма святой мученицы Тагианы, 2006. С. 65–66.

² «Небо – это водная поверхность, небесный Нил, по которому солнце обтекает землю. Под землёй тоже есть Нил, по нему солнце, спустившись за горизонт, льёт ночью» - Мифы народов мира. С. 420.

³ «Трын-трава – всё ничтожное, вздорное, пустое, не стоящее уважения, знимания». – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Прогресс, Универс, 1994. Т. 4. С. 858.

⁴ Мифы народов мира. Т. 2. С. 164–166.

⁵ Иванов Г. Т. 1. С. 394.

ударной позицией слова «имя» – знак иссякания внутренней энергии человека, уставшего не только от социально-исторического насилия и унижения, но и от бремени избранности, столь не сообразующейся с фамилией, производной от унифицированного национального имени, сводящей к неиндивидуальной судьбе. Возникает отсылка к устойчивому определению «Иван не помнящий родства», связывающему безликость с беспамятностью.

Но в поэзии русской эмиграции есть и напряжение родового имени (фамилии): нейтрализация индивидуального имени «Иван» усиливает осознание высокой родовой миссии; так в стихотворении Ивана Савина:

*Я – Иван, не помнящий родства,
Господом поставленный в дозоре.
У меня на ветреном просторе
Июшла в моленьях голова.*

<...>

*И пойдёт былинная Москва,
В древнем Мономаховом уборе,
Ко святой заутрене, в дозоре
Странников, не помнящих родства.*

«Я – Иван, не помнящий родства...» (1923)¹

Соппротивление социальному давлению пересиливает горечь утраты собственной уникальности, из семантики имени «Иван» извлекается нарицательный потенциал – русский человек, славянин. Подключается и этимология: древнееврейская семантика слова «Иоанн» – «Яхве милостив»²; возникают аллюзии на двух новозаветных носителей имени: Иоанна Богослова и Иоанн Крестителя, чьи судьбы отмечены аскезой, мученическими подвигами, пророчествами. Лирический герой наделяется приметами мифологических предков. Он сродни «пустыннику» Иоанну Крестителю, пребывая «на ветреном просторе» национальной истории; он осознаёт, что, подобно Иоанну Богослову, «чудесно сохранённому для грядущего мученического подвига во времена антихриста»³, должен стоять на страже веры; наконец, он провидит возрождение православного облика России.

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 33.

² Мифы народов мира. Т. 1. С. 549.

³ Там же. С. 550.

Высота самоотречения не снимает личной трагедии отпадения от памяти рода, но скорбь обращена не на себя, а на родных, братьев, сестёр, т.е. на поколенческую горизонталь. У И. Савина есть несколько стихотворений, адресованных братьям и сёстрам и имеющих посвящения: «Братьям моим Михаилу и Павлу», «Брату Борису», «Брату Николаю», «Сёстрам моим, Нине и Надежде». «Родственные» обращения вызваны осознанием необратимости смерти родных и потребностью оправдать собственную длящуюся жизнь остротой душевной боли. Используются устойчивые риторические формулы, когда участь кровного братства распространяется и на общую участь достойных увековечивания жертв истории. Высокая риторика размывает братство и сестринство в их первичной значимости:

*Но знаю, но верю, что острый
Терновый венец в темноте
Ведёт к осиянной черте
Распятых на русском кресте,
Что ангелы встретят вас, сёстры,
Во родине и во Христе.*

«Одна догорела в Каире...» (1924)¹

Апелляция к устойчивым жанрам народной русской поэзии (причитания, плачи) переводит в интимно значимую общую трагедию; лирический субъект разделяет страдания умершего близкого человека и «облегчает» их:

*Я только обовью тебя,
Как саваном, печалью белую.
Я только выну злую сталь
Из ран запекшихся².*

В стихотворении гибель брата предстаёт как участь поколения, обречённого на одиночество даже посмертно:

*Всё о семье своей грустишь
И рвёшься к ней из вечной спальни?
Не надо. В ночь ушла семья.
Ты в дом войдёшь, никем не встреченный.*

«Не бойся, милый. Это я» (1923)³

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 40.

² Там же. С. 38.

³ Там же.

Память о родных становится единственным способом продолжения рода, замещением воскресения, миссией лирического героя:

*Все могилы родимые стёрты.
Никого, никого не найти.
Белый витязь мой, братик мой мёртвый,
Ты в моей похоронен груди.*

*Спи спокойно! В тоске без предела,
В полыхающей боли любви,
Я несу твоё детское тело,
Как Евангелие из крови.*

«Мальчик кудрявый смеётся лукаво...»¹

Поэтика причитания, связанного с похоронным обрядом, предполагает устойчивые словесные формулы, нанизывание синонимичных синтаксических конструкций, перечислительность, но и импровизацию, вводящую индивидуализированное переживание оплакивающего и оплакиваемого. Эмоциональные «жесты» плача (просьба, наказ, заклинание, благодарение, сетование²) предполагают обращение к умершему, почти сохраняющее телесную связь, но смерть разделяет поколение братьев и смещает лирического героя к полюсу отцовства: он видит брата ребёнком, которого надо защитить. Оставшийся жить готов к жестокой правде, которую должен «знать» и брат: исчезло упование на родовую память, ибо род (семья) исчез, эта участь ждёт и лирического героя, принимающего позицию отца. В таком случае мифологизация рода как продолжения жизни индивида в новых поколениях разрушается: принявший миссию отца сам может быть продлён только новым поколением, а погибший брат/сын лишает этой надежды.

Лирическое преломление идеи рода в поэзии русского зарубежья неизбежно включает осознание хрупкости надежды на родовое бессмертие, коррекцию универсальной парадигмы человеческого рода. Безусловно, не упраздняются биологические законы, в которых возрождение рода уравновешивает исчезновение индивида:

*Один сказал: «Нам этой жизни мало».
Другой сказал: «Недостижима цель».*

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 39.

² Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 809–810.

*А женщина привычно и устало,
Не слушая, качала колыбель.¹*

Г. Адамович. «Один сказал: «Нам этой жизни мало...»

Человек остаётся внутри природных циклов, биологической цепи, как бы ни интерпретировал он смысл этой связи и её персональную значимость для него, какой бы выбор индивидуальной судьбы ни делал. Природные инстинкты могут оставаться для кого-то гарантом родового сознания и критерием нравственного поведения:

*Кто я, Господи? Лишь самозванка,
Расточающая благодать.
Каждая царапина и ранка
В мире говорит мне, что я мать².*

Е. Кузьмина-Караваева. Из книги «Стихи» (1949)

В ряду не отменяемых историческими катастрофами ценнейшей остаётся семья как организм, с которым чувственно связан индивид, каким бы оторванным от рода он ни был и как бы ни отстранялся от рода, совершая экзистенциальный выбор. В стихотворении Г. Ивачова о расстрелянном царском семействе («Эмалевый крестик в петлице...»³) сакрализуются не столько носители монаршей власти, сколько члены семьи, оставшиеся вместе в момент насильственной смерти. Это не парадный портрет, а словесный медальон, предполагающий интимное хранение и созерцание. Даже в упоминании награды (ордена св. Георгия IV степени) важно не её государственное достоинство, а слитность с будничностью солдатского сукна. В упоминания членов царской семьи первым значится «наследник», не только как наследник монархической власти, сколько как продолжатель рода. В тех же координатах разворачивается сюжет стихотворения А. Головиной «Сумасшедший дом. Аккуратный парк...»⁴, где сумасшедшая русская эмигрантка рвётся в Россию, чтобы поклониться царевичу Алексею. После её физической смерти «исполняется» сокровенное желание: душа встречается с мальчиком, совершившим мученический подвиг вместе с остальными членами семьи.

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 170.

² Кузьмина-Караваева Е. Ю. Избранное. М.: Советская Россия, 1991. С. 145.

³ Иванов Г. Т. 1. С. 372.

⁴ Поэзия русского зарубежья... С. 138.

Встречается в эмигрантской лирике и примеривание чужой родословной для осознания приоритетов родового или персонального предназначения. В стихотворении Анны Присмановой «Сёстры Бронте»¹ лирическая героиня отождествляет себя с тремя сёстрами – Шарлоттой, Эмили и Энн, – наделёнными литературным даром, тем самым как бы «присваивая» их таланты и концентрируя их в себе. Магической силой воздействия обладает для лирической героини сложившийся миф о «трёх романтических затворницах сёстрах «не от мира сего», которых снедали смертельная болезнь и собственный талант».² Открывается возможность сохранения кровной связи и индивидуальной реализации; при этом внутренняя страстность (индивидуальность) сдерживается («притушенный огонь больших страстей»), что позволяет быть сестрами и творцами одновременно. В сюжет «сестринства» вторгается мотив причастности тайнам и порокам рода, осложняющий кровную близость. Всякий человек вынужден распорядиться сложным «наследством», отсюда эстетизация сдержанности, личного достоинства в сохранении родственной связи:

*Живут грехи былого поколенья:
Порок детей восходит к их отцам.
Но дух страдания, для окрыленья,
Даёт перо заклёванным сердцам³.*

Принимая на себя чужую судьбу (а на это неизбежно обрекают предки), человек входит в круг родовой предопределённости, и выходом из несвободы может быть родственное сострадание, претворяемое в творчестве.

«Экзистенциальный выбор» в поэзии русского зарубежья утверждается как освобождение человека от жёсткой предопределённости родовой цепи (равно направленной в прошлое или в будущее). Энергия преодоления выражается в нарочитой грубости, свидетельствующей о болезненности расставания с мифами:

¹ Г. Струве уточняет, что «значительно разнящийся первый вариант этого стихотворения был напечатан в последней книге «Русских записок» в 1939 году под названием «Шарлотта Бронте». – *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 336.

² *Тугужева М.* Шарлотта Бронте. Очерк жизни и творчества. М.: Художественная литература, 1982. С. 9–10.

³ Поэзия русского зарубежья... С. 388–389.

*Допили золотой крюшон,
Не тронут бутерброд,
Дурак уверовал, что он
В потомстве не умрёт¹.*

Н. Оцуп. «Допили золотой крюшон» (1923)

Одиночество принимается как продуктивный способ проживания в навязанном социумом порядке:

*Никто, как в детстве, нас не ждёт внизу,
Не переводит нас через дорогу.
Про злого муравья и стрекозу
Не говорит. Не учит верить Богу.
До нас теперь нет дела никому —
У всех довольно собственного дела.
И надо жить, как все, — но самому...
Беспомощно, нечестно, неумело².*

А. Штейгер «Никто, как в детстве, нас не ждёт внизу...»

Примирение с участью уничтожаемого историей человека, поколения, рода поддерживается принятием исчезновения как онтологического закона обращения, метаморфоз, признанием превосходства такого «благозвучного» мироздания над статикой вечности:

*Превращается имя и отчество
В предвечернее пламя и облачко,
И становится дата рождения
Отражением — в озере — дерева.
<...>
И остатки какого-то адреса
Превращаются в лотос и аиста.
И подумайте — стала фамилия
Розоватым фламинго — и лилией³.*

И. Чиннов. «Превращается имя и отчество...»

Коллизии самоопределения внутри оппозиции индивидуального и родового не могли не осложниться вечной проблемой причастности творца к родовым законам или разрушения их. Назовём лишь некото-

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 184.

² Там же. С. 272.

³ Там же. С. 607.

рые стихотворения, где смыкаются идея рода и автономности творящего сознания. Связь возможна, если видеть в творчестве его онтологический потенциал, следование тем же законам, что и жизнь: «Табак в цвету – тяжёлый зов поэм / И сахарный тростник четверостиший... / Хлопковые плантации стихов...»¹ (А. Головина, 1935). Итоговая формула природы творчества – «И зреет поле нового стиха» – сообщает творцу уверенность в неиссякаемости почвы творчества (вечный путь зерна), не требующая от творца индивидуальных поисков и обеспечивающая соучастие в круговороте природных сил и в развивающейся традиции.

Но остаётся и путь отстранения от рода, индивидуальный выбор более предпочтительной поэтической родословной, нежели кровнотелесной родословной. Последнее стихотворение В. Ходасевича «Не ямбом ли четырёхстопным...» (1937) утверждает генеалогию (свою, своего поэтического поколения, русской поэзии) от появления четырёхстопного ямба: «...первый звук Хотинской оды / Нам первым криком жизни стал». Одно из последних стихотворений Вадим Андреев назвал лермонтовской строкой «Из пламя и света»² (1974), «столкнув» две родословных: отцовскую и лермонтовскую – мятежную, уводящую из родительского гнезда, но сулящую прорыв к поэтическому «пламени». Идея индивидуального поэтического самоопределения окажется более предпочтительным вектором поисков поэтической родословной в условиях эмиграции, в соотношении с современными культурными процессами. Однако опыт лирической рефлексии родовых координат важен как фактор, сдерживающий интенцию к обособлению от общечеловеческого опыта.

¹ Поэзия русского зарубежья... С. 127.

² Андреев В. На рубеже. 1925–1976. Париж – Нью-Йорк – Женева. УМКА-PRESS, 1977. С. 76.

С. Козлова, А. Куляпин

ОТЦЫ И ДЕТИ В МИРЕ «ЧЕРНОГО ЮМОРА»: Д. ХАРМС И О. ГРИГОРЬЕВ

По мнению С.Б. Борисова, предпосылкой появления в русской литературе «черного юмора» в начале XX века стал перевод с немецкого книги Г. Гофмана-Доннера «Степка-растрепка», переиздававшейся до 1917 года более десяти раз. Ее составляли стихотворные рассказы «назидательно-запугивающего» характера» и «исполненные с натуралистическим описанием жестоких смертей»¹. Другим источником могли быть стихотворные повести также немецкого автора Вильгельма Буша, в особенности «Макс и Мориц». «Жестокий, бесчеловечный юмор В. Буша, трактующий убийство как комическую ситуацию, был популярен в России начала XX века настолько, что персонажи его повестей являлись, по сути, персонажами русской литературы»².

А. Кобринский приводит свидетельство сестры Д. Хармса, что любимым его чтением в детстве были книги В. Буша, причем не в адаптированном и смягченном варианте русского перевода, а именно на немецком языке. «А поскольку, — как утверждает А. Кобринский, — на русской почве традиции «черного юмора» прививались плохо, Хармса можно, вероятно, считать наиболее значительным автором этого направления»³.

При этом «черный юмор» Хармса оценивается в критике как результат прямого воздействия «садизма» немецких стихотворцев на его творчество и личность. А. Кобринский усматривает в «Реабилитации» Хармса «некую концепцию всеобщего надругательства не только над

¹ *Борисов С.Б.* Эстетика «черного юмора» в российской традиции // Электронный ресурс: <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm>

² Там же.

³ *Кобринский А.* Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда // Искусство Ленинграда. 1990. № 11. С. 70.

личностью, но и над человеческой логикой, над самыми основами бытия»¹. С. Борисов тоже не видит этического смысла изображения насилия и смерти: «смерть, причем насильственная и жестокая, подается автором лишь как повод для забавы»². Исследователь, приведя в пример упрек Э. Аренина Хармсу в том, что тот не любит детей, делает обобщающий вывод: «...стихия комического убийства, впитанная в детстве от В. Буша, стала столь соприродна Д. Хармсу, что без сторонних рефлексивных воздействий он не сознавал вопиющей «негуманности» <...> своих поэтических конструкций»³.

Однако рассмотрение «черного юмора» Хармса хотя бы только в свете проблемы отцов и детей позволяет судить, насколько своеобразна и далека эстетика обэриута от опыта его немецких предшественников.

Вот стихотворение Хармса «Отец и мать родили сына»⁴ (1931). Начиная с первого стиха, утверждающего полное согласие и равенство родителей в деле появления на свет ребенка, вся строфа рисует семейную идиллию:

*Отец и мать родили сына,
и рота тетушек примчалась.
Мать отдыхала на кровати,
а люлька медленно качалась.*

Далее отец, представляя гостям новорожденного, неожиданно разрушает эту идиллию: говорит о младенце «как он паршив». Мать бросается защищать ребенка, объясняя его неприглядность тем, что он только родился, «глаз едва лишь приоткрыл». Но отец продолжает «долбить» нескончаемую мысль / о гадости своего сына». Однако мать начинает понимать, что грубое поношение новорожденного отцом только маска, под которой тот скрывает свою гордость и довольство:

*Мать:
«Ой ли, ты-то не доволен,
сам же, батенька, сияешь»*

¹ Кобринский А. Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда // Искусство Ленинграда. 1990. № 11. С. 70.

² Борисов С.Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции.

³ Там же.

⁴ Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. СПб.: Кристалл, 2001. С. 385–386.

Ответный грубый окрик отца: «Цыц, молчи, паршивка, / чего полюльку не качаешь», – выдает нежную заботу его о сыне и, никого уже не обманывая, восстанавливает семейный мир.

Знаком притворства отца служит его реплика «смотри, жена, какая рожа – / такую вспомнят и коляды», которая заставляет «вспомнить» народный обычай ряженья на святках, а вместе с ним и другой обычай «оберега» новорожденного от сглаза и нечистой силы путем брачного поношения младенца. Так, «черный» юмор Хармса, по сути, обыгрывает обряды, занесенные новой эпохой в разряд «суеверий». Этим «суевериям» так же, как и «садистскому» физиологизму, противопоставлено не научное описание еще не сформировавшегося сознания младенца, объясняющее бессмысленность его «рожи»:

*Он глаз едва лишь приоткрыл,
но ничего им в комнате не замечает –
глаз не бежит куда ему приказано,
и ухо музыки не ловит,
и стук лишь по костям попадает в череп.*

Вся ситуация подразумевает аллгорию спора между Отцом-разумом, одухотворяющим и облагораживающим человека, и Матерью-природой, рождающей и любящей свое творение таким, каково оно есть. Скандальная негация дискурса снимает «ученую» патетику и становится иным – эмоционально-экспрессивным – способом различения видимой «бессмыслицы» сущего и его невидимого «смысла».

Ближе к стихотворным повестям В. Буша стихотворение Хармса «Полет в небеса»¹ (1929), где главными персонажами оказываются мать и сын Вася. Стихотворение начинается горькими упреками матери в свой адрес за то, что слишком много времени уделяла супругу: «На одной ноге скакала / и плясала я кругом / бессердечного ракала» (от «ракалия» – «негодий, бестия, наглый подлец»²) и огороде – «Я качалась в огороде / Без движенья головы», – позабыв о сыне, что привело к трагедии. Вася подметал полы «в даче», «шевелил метлой ковры», на одном из которых «ракал» рассыпал «ворох пороха»; «Это порох сатана / разорвался на полу» – Вася улетел верхом на метелке «слеп и хром» «в

¹ Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. СПб.: Кристалл, 2001. С. 203–205.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. IV. М., 1982. С. 56.

небеса». Для Г. Гофмана-Доннера или В. Буша это событие послужило бы поводом для комически-остраненной натуралистической фиксации процесса гибели и останков бедного Васи. Хармс также создает комически-остраненную картину гибели мальчика, но не прибегает к натуралистическим подробностям.

Далее, в отличие от авторов садистских стихов, в которых причиной несчастья, как правило, является непослушание ребенка, Хармс переносит ответственность за гибель мальчика на родителей и в первую очередь на отцов – ракалов, сделавших даже домашнее пространство небезопасным для жизни. Тем самым поэт предвосхитил тревоги и страхи перед милитаризацией и агрессией технической цивилизации, которые нашли выражение в «черном юморе» детских садистских стишков, ставших популярными в середине XX века. Но и в них комизм создается наивно-остраненной позицией рассказчика, сосредоточенного только на акции физической метаморфозы живого тела. У Хармса гибелью ребёнка не заканчивается, а только начинается рассказ, показывая, что комикование – не «самоцель» и служит не «для забавы».

Предметом внимания оказывается не смерть, а проблема после­смертия героя. Комический пафос направлен как будто на атеистическое осмеяние христианского бессмертия души. Стихотворение продолжается описанием вознесения бессмертного духа Васи к небесам, но возносится он, подобно ведьме, на метле; пастух, подразумевающий пастыря, попа, провожающего в последний путь душу покойного, также низвергнут в низкий быт и, в свою очередь, – в демоническую стихию, уподобленный бородатому водяному, вылезаящему из воды; все стихотворение строится как пародия на высокую трагедию с прологом, эпизодиями, хором и финальным плачем. Ернические реплики-рефрены Хора – «Вася, в небе не застрянь» – выражают новое отношение народа к религии.

Однако кощунственный дискурс принадлежит исключительно взрослому речевому миру (Мать, Пастух, Хор), тогда как детский дискурс, насыщенный культурными реминисценциями (лермонтовский «Демон», пушкинский «Пророк», миф об Икаре, масонская символика духовного совершенствования: молоток, ладья – и т.д.), сопротивляется атеистической десакрализации смерти человека, эстетизирует и мистифицирует образ погибшего ребенка. Причем дух его – «быстр, ловок, юн и смел» – сливается с духом древних героев в общей оценке земного мира как хлама

и дряни, от которого без сожаления отрывается чистая душа Васи. Детское сознание, еще не подвергшееся идеологической чистке, у Хармса оказывается хранителем духовной культуры человечества. В то же время сознание народа демонстрирует результат насильственной обработки традиционного миропредставления. В финальном отчаянном вопрошании Матери и ответной заключительной реплике Хора смешиваются, принимая абсурдную форму, и кощунственные, и религиозные элементы: «Ты на воздух ускакал, / оторвавшись от травы. <...> Боже мой, <...>/ Где мой Вася дорогой? – Все хором:/ Он застрял на небесах», то есть там, где только и может упокоиться невинная христианская душа Васи.

В более откровенной форме эта оппозиция отцов и детей в отношении к смерти выражена в стихотворении 1937 года «Деды жили, деды знали»¹, «дети» скептически относятся к безусловной вере «отцов» только в науку, которая не способна дать ответ на вопрос «куда нам плыть?», и отдают предпочтение вере «дедов» в бессмертие: «Очень скучно было б миру, / Человеку и душе, / Если б жил и бух в мопилу!». Стихотворение сам Хармс осмысляет как пророчество и завет внукам: «Я видал такие знаки. / Я слышал такую весть».

Разница эстетических функций «черного юмора» в поэзии Хармса и его немецких предшественников очевидна и в стихотворении Хармса «Пожар»² (1927). Как и в других стихах обэриута, сам процесс гибели младенца в огне скрыт в общей картине пожарной сумятицы, то есть факт гибели ребенка не исчерпывает содержания, является лишь частью общего хаоса, вызванного пожаром. В комическом свете представлены не просто суета и хаос катастрофы, а деформации мира, связанные с необычным ракурсом его видения. Объектом комизма является не реальный мир, а его субъективное преломление в глазах «потерявших голову» людей. Причем первым в ряду образов, разрушающих нормальную картину мира, является ракурс его видения младенцем из колыбели, для которого нянька, заснувшая над ним, кажется «наверху, под самыи потолком»: «заснула кувырком». В глазах «сонной няньки» среди клубов дыма «мир становится короче», и «Петя призраком летит», и мелькают его сапожки. Ее попытка рассмотреть комнату «в замочек», чтобы найти мальчика, безуспешна: заполненная дымом, комната кажется пустой,

¹ Хармс Д. Цирк Шардам... С. 749.

² Там же. С. 62–64.

и обезумевшая нянька автоматически воспроизводит фразу своей повседневной заботы, несообразной с экстраординарной ситуацией: «Где ж ты, Петя, мальчик милый, / Что ж ты кашу не доел?». В помраченном сознании отца возникает абсурдная подмена: «Где найти мне обезьяну вместо сына?» В довершение всего неожиданно смешиваются полярные стихии огня и воды: «Над карнизом пламя вьется, / Тут же гром и дождик льется». Однако существует еще один вариант стихотворения с другой концовкой, в которой логически объясняется несуразица. На сцену являются пожарные, которые льют воду в пламя. Правда, запоздалость и потому полная безуспешность их действий выражается в комических образах, заимствованных из фольклорных «небылиц»: «Люди в касках золотых / Топорами воздух бьют, / И брандмейстер на машине / Воду плескает в кувшине».

В финале второго варианта текста воссоздается печальный исход события: «Петя сгорел», — но без каких-либо жестоких подробностей, а стоны и слезы отца и няньки выражают не нейтральное, как принято в «черном юморе», а соответствующее скорбное отношение к смерти, хотя и остраненное пародийно-иронической интонацией повествователя.

Действительно садистский, смертельно-пыточный характер комизм Хармса приобретает при изображении отношений между поколениями в ситуации «учитель — ученик». Здесь «черный юмор» выполняет функцию сатирического гротеска, в свете которого обучение детей предстает как изнурительная для тела и мозга система однообразно повторяющихся действий, от которых школьники «кончатся, не докончив образования»:

Учитель:

*«Смотри в ступку на дно
и пестиком зёрна толки»*

<...>

Школьница:

*«Учитель, я измучена
непрерывной цепью опытов.
Пять суток я толку. И что же:
окоченели мои руки, засохла грудь,
о Боже, Боже!»*

«Окно»¹, 1931

¹ Хармс Д. Цирк Шардам... С. 384–385.

Но и в этом случае трупный физиологизм «черного юмора» – «Вот уже одиннадцатый случай <...> Ну что за притча! / Едва натужится бедняжка – / уже лежит холодный трупик» – составляет только внешний слой текста, более глубокий план которого строится на интеллектуальной игре словами. Так, основной мотив сюжета – школьница должна толочь зерна в ступке до тех пор, пока не постигнет «скрытую теллоту парообразования» – обыгрывает, с одной стороны, известный фразеологизм «толочь воду в ступе», с другой – полисемию слова «парообразования», которое в данном тематическом контексте подразумевает школьное образование как образование пара из той самой воды, которую толкут ученики в ступе. Сюжет стихотворения реализует буквально эту риторическую фигуру: школьница «постигает скрытую теллоту парообразования» после смерти, когда ее душа, подобно пару, вылетает в форточку: «Ты стала, девочка, бесплотна / и больше ни гу-гу!» – констатирует учитель, а окно может самодовольно заявить: «Сквозь меня душа пролилась. / Я – форточка возвышенных умов».

Таким образом, «черный юмор» в поэзии Хармса облекается в сложную многофункциональную и многоуровневую структуру текста, не соотносимую с примитивом фольклора или массовой литературы.

Тема «отцов и детей» в прозаических миниатюрах Д. Хармса, так и в его стихах, занимает немного места. При этом садизм «черного юмора» имеет и здесь однонаправленную адресацию: его жертвами оказываются только дети. «Жестокое» отношение к детям получает у Хармса различные мотивации, одна из которых, провоцирующая самую шокирующую реакцию, акцентирует бессознательность и никчемность, бесполезность младенцев как свойства, несообразные с принципами разума и пользы нового строящегося мира. С прагматической позиции взрослого, «точно знающего» назначение всякой вещи и всякого существа, дети – ненужные, непрощенные гости, подлежащие в силу этого уничтожению. Литературную маску такого «взрослого» принимает Хармс, когда говорит: «О детях я точно знаю, что их не надо пеленать. Их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей». «Травить детей – это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!»¹ «Садизм» взрослых по отношению к детям является у Хармса знаком отсутствия культуры, духовного одичания

¹ Хармс Д. Цирк Шардам... С. 849.

людей. Дети, как существа зависимые и беззащитные, могут быть просто объектом приложения властных амбиций любой «тетеньки». Так, в случае «Из голубой тетради № 12» (№ 53) тетенька развлекается беспричинной бранью, угрозами, унижением племянника Феди частью от скуки, а частью испытывая степень знания им «своего места», полной зависимости от взрослых малого и беззащитного существа.

Бессмысленно-тупая агрессивность родительниц к своим питомцам становится содержанием кульминационного эпизода в рассказе «Начало очень хорошего летнего дня»¹ (1939). Хармс, пародируя жанр буколки, дает натуралистическую картину жизни деревни. Как в пасторали, повествование начинается описанием утра «хорошего летнего дня» («чуть только прокричал петух») и выгона стада, только стадо оказывается «человеческим», и мирная жизнь пейзажа представлена как серия хулиганских действий в их отношениях друг с другом. Подзаголовок названия «симфония» может заключать намек на еще один источник пародии – «Пасторальную» (шестую) симфонию Бетховена. «Симфонизм» означает в данном «случае» гармоническую согласованность абсурдно-агрессивных акций всех персонажей. Их жертвами в самой динамичной части повествования, соответствующей «скерцо» симфонии, выступают дети: «Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенная мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену». Анафорический монтаж двух фраз: «Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели», «Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость» – отождествляет собаку и ребенка как одинаково ненужных и заброшенных существ в безобразном и бесчувственном мире взрослых. При этом абсолютная покорность жертв только утверждает парадоксальную гармонию «очень хорошего летнего дня».

Нет ожидаемого конфликта отцов и детей и в рассказе «Отец и дочь»² (1936). Ситуация «черного юмора» строится на «игре в покойников», которая, в свою очередь, подразумевает игру слов. Материалом последней служит перифрастическая семантика выражения: умирающий – не жилец на этом свете. Следуя ее развитию, живой человек – это «жилец». Реализация буквального значения антитезы жилец / не жилец мотивирует абсурдную ситуацию: смерть дочери или отца

¹ Хармс Д. Цирк Шардам... С. 846.

² Там же. С. 699–700.

удостоверяет не врач, а управдом: «— Вот, — говорит Наташин папа, — засвидетельствуйте смерть. Управдом подул на печать и приложил ее к Наташиному лбу». Однако печать управдома, распоряжающегося с ее помощью судьбами «жильцов», оказывается недействительной для сторожа кладбища, неукоснительно соблюдающего границу между миром живых и миром мертвых. Для отца же авторитет управдома бесспорен, и он хоронит дочь на улице, отметив место захоронения своей шапкой. Оставленная шапка символизирует потерю головы, то есть разума: не случайно, увидев дома живую Наташу, он умирает от «растерянности». Дочь как будто повторяет логику отца, отправляясь за свидетельством о смерти к управдому. Но повтор не абсолютный, а вариативный, провоцирующий особое внимание читателя. Дочь оказывается мудрее отца, она хоронит на улице только «бумажку с печатью», оставив на могиле не шапку-голову, а «носочки» — ноги — знак пустой беговни за «бумажками». Вернувшись домой, она «удивилась» не тому, что отец живой, а тому, что он играет, как дитя, «на маленьком бильярдики с металлическими шариками». Происходит обмен возрастными ролями: в то время как отец, старея, превращается в ребенка, дочь «росла, росла» и «стала взрослой барышней». Хармс, высмеив «детские» страхи «отцов» перед «управдомами», возлагает надежды на здравый разум детей. Однако юмор Хармса не был бы «черным», если бы гомерический смех над покойниками, за которых «приняли друг друга» отец и дочь, не обернулся в финале известием о реальной гибели их соседей: «Кажется, под азтомобиль попали».

В цикле «Веселые ребята»¹ «черный юмор» Хармса демифологизирует русских писателей-классиков. Каждый из них — от Пушкина и Гоголя до Толстого и Достоевского — наделен постоянной комической характеристикой, составленной из путанных обрывков легенд, анекдотов, фантастической смеси лиц и времен.

Постоянная формула, которой начинаются все анекдоты о Толстом, — «Лев Толстой очень любил детей» — подразумевает обиходный миф, клишированное представление о великом писателе как «отце русской литературы». Хармсовский Толстой в тревоге, чтобы Пушкин и Достоевский не оспорили этого его звания, пускает в ход костьль. К своим детям — русским писателям — Толстой относится ласково: «Гла-

¹ Зоценко М. Н., Хармс Д. И., Аверченко А. Т. Рассказы. Барнаул: День, 1993. С. 232–242.

дит их по головке», как патриарх заботится о том, чтобы их было как можно больше («Приведет полную комнату, шагу ступить негде, а он все кричит: “Еще! Еще!”»¹), сам «рассказывал им сказки, истории с моралью для поучения» и под угрозой «костыля» определял им в наставники других писателей («Бывало, привезет в кабриолете штук пять и всех гостей оделяет»). Пушкина Толстой отмечает особо, переводит его из возраста детей в «подростки», но «все равно» бежит за ним, чтобы «погладить по головке». «Взрослых» же, то есть писателей, которые, по Хармсу, равны ему, он «ненавидит». С Достоевским соперничает, Герцена преследует, награждая то костылем («и все в глаз норовит, в глаз»), то дрянными «детьми» («то вшивый достанется, то кусачий. А попробуй поморщиться – схватит костыль и трах по башке!»)².

Приемы комического Хармс в этих «случаях» черпает не столько из эстетики «черного юмора», сколько из балаганной клоунады, персонажи которой гоняются друг за другом, бранятся, получают колотушки, падают, точно куклы, со стула, как это происходит в анекдоте о Пушкине и его сыновьях-идиотах: «сидят они за столом; на одном конце Пушкин все время падает со стула, а на другом конце – его сын», который «тоже все время падал»³. Черный колорит все эти кукольные комедии получают только потому, что их герои – святыни русской культуры. Конфликт отцов и детей находит выражение на уровне авторской рефлексии как бунт авангардистов против отцов-классиков. По крайней мере, «садизма» в комическом изображении последних Хармс не допускает, в чем, возможно, проявляется «конец авангардизма».

Традиция русского «черного юмора», угасшая вместе с обэриутами, возродилась в 1960–70-е годы в фольклорной форме детских садистских частушек, в которых нашло отражение общее мироощущение, сложившееся к середине XX века, в катастрофах которого были нарушены онтологические и духовные основания человеческого существования. Семантика предметов военной, промышленной, бытовой техники, используемых в них в качестве средств насилия и смерти, указывает, с одной стороны, на то, что создавались эти частушки именно в это время, с другой стороны, на то, что носили они преимущественно

¹ Зоценко М. Н., Хармс Д. И., Аверченко А. Т. Рассказы. Барнаул: День, 1993. С. 233.

² Там же. С. 236.

³ Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 392–393.

вторичный по отношению к реальности характер, «паразитируя» на текстах массовой литературной и кинопродукции о войне, о бандитах, о мафии, на анекдотах, слухах и публикациях прессы. Будучи явлением устного массового творчества, садистские частушки (СЧ) фиксируют отношения между взрослыми и детьми в устойчивых повторяющихся формулах – «базовых структурных моделях», содержание которых раскрывает их проблематику:

- маленький герой находит опасный предмет, следствием чего становится массовая или индивидуальная гибель людей;
- дети на опасной или чужой территории;
- детские игры, имитирующие смертельно опасные деяния взрослых (революция, война, спорт, коммерческие бандитские разборки).

Во всех случаях дети выступают представителями сущего, изначально естественного мира, тогда как взрослые – творцами пустоты, бессущественности, противоестественного начала. В наивном, игровом, бессознательном отношении детей к смертоносным орудиям и предметам нового быта находят отражение как безумие взрослых в милитаризации мира, так и трагическая изнанка технического прогресса: «Алые галстуки вьются над сквером: / Бомба попала в дворец пионеров»¹. «Ленточки, звездочки, косточки в ряд. / Трамвай переехал отряд октябрят».

Эта проблема проявлена в картинах деонтологизации жизненного пространства мира, творимого взрослыми и угрожающего жизни детей, что отражается в формульной ситуации «Дети на опасной территории»². Комизм возникает из абсурдной трансформации живого существа в продукт переработки механизмом, при этом «частичное» беспомощное существо ребенка уподобляется пассивности и бесформенности всей неорганической материи, из которого люди и механизмы «лепят» формы: «Это не ватмана лист, не картонка, / Напополам разделенная тонко. / Не календарь, не плакат, не газета. / Мальчик, катком перееханный, это». С другой стороны, основой «черного юмора» становится

¹ <http://lib.ru/ANEKDOTY/sadist.txt> Далее тексты СЧ приводятся по этому источнику без указания.

² На эту проблему указывает А. Н. Губайдуллина на материале поэзии О. Григорьева: «Дети, по Григорьеву, не признают правил, преград, активно осваивают окружающую природу»: *Губайдуллина А. Н.* Деонтология детства в лирике О. Григорьева // *Русская литература в XX. Выпуск 8. Томск, 2006. С. 91.*

метаморфоза отцов, управляющих машинами, срастающихся с ними и принимающих их механистический, бездушный, «саdistский» характер действий: «Дядя газоны косил неспеша. / Мелко нарезаны два малыша».

Несубстанциальность детства в глазах взрослых находит выражение в ситуации, когда жизнь детей сопоставляется со стоимостью вещей, измеряемой денежным эквивалентом. Детям, не ведающим о ценности вещей, взрослые постоянно внушают страх наказания за их порчу или потерю. Этот страх и абсурдная несоизмеримость ценностей порождают формулу «черного юмора», которая может быть обозначена как «Родители сожалеют об утраченной вещи, равнодушные к гибели детей»: «Рухнуло тело, обуглились кости» и «папочка бедный в куче костей ищет кроссовки за двести рублей», или в другом варианте – «Вася учился летать, / И сиганул с подоконника... / Горько рыдает несчастная мать: “Снял кто-то кеды с покойника”».

В свойстве детей подражать в своих играх отцам срабатывает принцип бумеранга, на котором строится «черный юмор». Особенностью этой группы СЧ является то, что большей частью жертвами детских игр оказываются взрослые: «Юный солдатик стоял в карауле, / Метко в кого-то всадил он три пули. / Тихо на землю пришелец упал... / Жаль, что пароля не знал генерал». Таким образом, бумеранг, запущенный «отцами» в виде преданий о собственных «подвигах», обращается против них. При этом СЧ разоблачают и «безумную», и азартно-игровую суть губительных предприятий и «забав» отцов: «Мальчик. Трибуны. Большой стадион. / Громко он крикнул: «Зенит – чемпион!» / Сломаны череп и два позвонка. / Много болельщиков у “Спартака”». Свою крайнюю и, действительно, садистскую степень человеческая неполноценность детства с точки зрения взрослых получает в ситуациях СЧ, где дети сами превращаются в игрушку, потеху взрослых: «Дочка просила у мамы конфетку. / Мама сказала: “Сунь пальцы в розетку...”».

Детский «саdistский» фольклор стал частью городской народной культуры времен «застоя», «культуры улиц и кухонь, культуры тайного протеста, ерничанья, насмешки, анекдота»¹, которой было порождено и творчество Олега Григорьева.

¹ Яснов М. «Маленькие комедии» Олега Григорьева. Электронный ресурс: <http://dob.lseptember.ru/articlef.php>.

С детским «черным юмором» его связывает короткая частушечная форма стихов, наивная позиция наблюдателя, «формульности» ситуаций, так что нередко трудно судить, подражает ли поэт садистской частушке, или СЧ является фольклорным вариантом его стихов:

О. Григорьев:

*Чтобы яблоки были ядовитые,
Надо в ствол мышьяку вознать,
Все детки в округе будут убитые,
Если станут в садик к вам залезать!*

СЧ:

*Дети украли вишни из сада,
Бабушка Вера была очень рада:
Не зря она сбрызнула ядом деревья –
Много поминок будет в деревьях.*

В то же время усложнение структуры примитива СЧ у Григорьева происходит за счет литературного приема необычной версификации, эвфонии, полисемии, пародии или переделки литературного текста простым прибавлением: примитив + прием, – которое при минимуме средств максимально расширяет смысловое поле короткого текста. Построенная на ироническом обыгрывании массмедиаальных клише политическая дидактика фольклорной частушки трансформируется у О. Григорьева в лирическом модусе, сохраняющим при этом «садизм» «черного юмора».

О. Григорьев:

*Бомба упала и город упал,
Над городом гриб подымается.
Бежит ребенок, спотыкаясь о черепа,
Которые ему улыбаются. [С. 223]*

СЧ:

*В поле нейтронная бомба лежала,
Девочка Маша кнопку нажала...
Некому выругать девочку эту –
Спит вечным сном голубая планета.*

«Улыбающиеся» оскалы черепов являют в контексте стихотворения картину адского карнавала, бала сатаны, празднующего очередную победу над творением Бога, воплощением которого является ребенок. В реальном приближении улыбающиеся ребенку черепа отражают автоматизм поведения взрослых, механически приветствующих улыбкой и с того света свое любимое дитя. В контексте того же «черного юмора» в этом оскале черепов можно усмотреть и «садистское» злорадство взрослых, оставивших наследнику мертвый мир, и общее «детское» неведение заигравшегося человечества, не ведающего, что творит.

¹ Григорьев О. Птица в клетке. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2007. С. 135. Далее указываются страницы этого издания.

Семантическое расширение известной формульной ситуации «Дети на опасной территории» возникает у Григорьева за счет риторического обыгрывания переносных значений слов:

*Однажды Сережа и Оля
Попали в магнитное поле.
Напуганные родители
Еле их размагнитили. [С. 135]*

Здесь в поле «черного юмора» скрещиваются тревога детей, исходящая от быта, оснащенного электромагнитной техникой, и тревога родителей по поводу сексуальной свободы, захватившей и детей: обыгрывается семантика «притяжения» – магнитного и полового.

Эстетизация примитива СЧ осуществляется у Григорьева также за счет глубокой проработки нарратива. В механизме «черного юмора» не происходит, как в традиционной комике, преобразования страшного в нестрашное, когда то, что представлялось ужасным, оказывается пустяком, обманом зрения, розыгрышем, фантазией – это смех над собственным страхом. В «черном юморе» страшное сохраняет свою сущность, а моментом смехового остранения становится неадекватная – нейтральная, наивная, остроумная – реакция повествователя, вызывающая парадоксальную рецепцию, сочетающую и страх, и смех. Неадекватность реакции «рассказчика» объясняется, как правило, со ссылкой на А. Бергсона, его «безучастностью», «нечувствительностью», «как бы краткой анестезией сердца». Однако дистанция между нарратором и brutальным событием отражает не столько порог чувствительности, сколько языковой порог: абсурд и ужас происходящего оказывается как бы «ниже исходной границы человеческого языка»¹. Не случайно, что наиболее распространенной областью «черного юмора» являются биологические страхи, как наименее «переводимые» на язык слов и не поддающиеся логическому толкованию.

В этом смысле Д. Хармс и О. Григорьев являют пример эстетического преодоления как психологического, так и языкового порога в изображении brutальных ситуаций. Достигается это, как мы показывали, посредством перевода непереводаемых на логический язык явлений на язык иносказаний, игры словами, литературными мифами, жанрами, клише. При этом отношении нарратора к изображаемому миру выступает у Д. Хармса

¹ Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem. 2005. С. 18.

в аспекте творческой саморефлексии, обнажающей тенденцию и приемы деконструкции, деформации мира. И сам образ автора-обэриута предстает в ситуации «отцов» и «детей» в «обычном для подростка пубертатного возраста задиристом самоутверждении путем битья стекол в домах и т.д.», каким являет себя вообще авангард – «этот капризный, избалованный непредсказуемый, деятельный и веселый ребенок»¹.

Григорьев, в отличие от Хармса, не озабочен творческим самоопределением, и игровой аспект языка и мира не является в его поэзии преимущественным. Театральность, присущая «черному юмору» Хармса, проявляется у Григорьева большей частью в ролевой персонализации речевого субъекта, в смене нарративных масок автора. Одной из таких масок является ребенок, выступающий в качестве героя-рассказчика. Он напоминает нарратора детских СЧ в своем наивном неведении сути происходящего. В отличие от отстраненно-констатирующей позиции рассказчиков в СЧ, детский взгляд на вещи в стихах Григорьева – заинтересованный, осмысляющий и переживающий ситуацию, именно в детском сознании осуществляется перевод непонятных действий взрослых в игровой или мифологический план. Так, в стихотворении «Сатир» дети, наблюдая поведение тедофила, объясняют его либо как соучастие в детских играх и шалостях («Но... не вызывает страх – / Дети улыбаются»), либо как реализацию фантастического персонажа («Этот дядя с рожками, / Видимо, сатир» [С. 136]).

Нередко сама эллиптическая конструкция нарратива предполагает аналитическую рецепцию, раскрывающую внутреннюю логику ситуации:

*На заду кобура болталась,
Сбоку шашка отцовская звякала,
Впереди меня все хохотало,
А позади все плакало. [С. 13]*

Здесь известная в СЧ формула брутального исхода в подражании детей милитаризму взрослых акцентирует беспечность последних, забавляющихся нелепым обликом вооруженного до зубов малыша: «Впе-

¹ Беренштейн Е.П. Авангард как жертва Даниила(у) Хармса(у) // Литературный текст: Проблемы и методы. Исследования IV. Сборник научных трудов. Тверь, 1998. С. 11.

реди меня все хохотало» — и трагический оборот того, что представлялось забавным: «А позади все плакало».

Позиция наивного неведения детским нарратором смерти и страдания служит в стихах Григорьева не только способом нейтрализации момента сопереживания, но в большей степени, является приемом актуализации нелепой, алогичной внешней стороны странного явления, раскрывающей, в свою очередь, абсурд в его внутренней сути. Подобную нарративную тактику демонстрирует самое известное, ушедшее в фольклор, стихотворение О. Григорьева «Я спросил сантехника Петрова...» [С. 171]. Нелепое действие взрослого человека («надел на шею провод») и немотивированное нарушение правил диалога, тем более, разговора с ребенком («сантехник ничего не отвечает»), выражают существо столь же нелепого, несообразного с логикой мира его ухода из жизни: «Тихо ботами качает». В наивной позиции нарратора явно сквозит сожаление.

Эмоционально наполненной оказывается и другая, особенно характерная для Григорьева, авторская маска, под которой угадывается не «задиристый, капризный, деятельный и веселый ребенок» русского авангарда, а «ранимый, бесконечно обманываемыйся <...> ребенок и чудака», обозначивший «чужачество как форму «внутренней эмиграции» 1960–1970 годов»¹.

Беззащитный, трогательно-смешной чудака как лирический герой «черного юмора» Григорьева представляет собой чистый, идеальный зазор между нарастающей агрессией как со стороны детей, так и со стороны взрослых. Его «беззащитность» зиждется, с одной стороны, на идеальном принципе бережно-снисходительного отношения взрослого к детям и корректно-почтительного отношения к старшим по возрасту. Этот принцип не позволяет ему оказать сопротивление нападению ни тех, ни других. С другой стороны, какое-либо сопротивление оказывается бессмысленным, когда дети, сбившиеся в массу, бесконтрольны в своих действиях и играх, а злоба взрослых лишает их контроля над собой. Комизм бессмыслицы каких-либо принципов перед лицом неразумия детей и старушек стал содержанием стихотворения «Крадучись, точно вор...»:

*..Полон детишек мой двор,
В меня запустили камень.*

¹ Яснов М. Вослед уходящей эпохе // Григорьев О. Птица в клетке. С. 13–14.

*Двор показался мне адом,
Навели на меня пушку,
Задом прячусь я за дом,
Сбил с молоком старушку.<...>
Старуха как треснет бидоном,<...>
Упал я в лужу со стоном.*

*– Боюсь я детских игрушек,
А больше детей и старушек.*

Григорьев переводит традиционный конфликт отцов и детей в противостояние неразумия тех и других нравственной норме, носителем которой оказывается не мудрец отец или учитель, авторитет которого у Григорьева дискредитирован, как и у Хармса, а простодушный и добрый чудак. Его самоощущение в страшном мире лучше всего передает следующее четверостишие: «Как бумажный пароходик, / Среди острых, страшных льдин, / Грозно стиснутый народом, / Я лавирую один» [С. 215].

Правда, способность «ламинировать» изменяет ему, когда он оказывается среди детей. Обманываясь их «невинностью», он неизменно становится комической жертвой их «забав» и действий:

*Дети бросали друг в друга поленья,
А я стоял и вбирал впечатленья.
Попало в меня одно из полений –
Больше нет никаких впечатлений.*

*Злые дети со счастливыми рожками
По плечам моим и коленям лазали.
Дети ели большие пирожные
И кремом меня нарочно мазали. [С. 139]*

О. Григорьев проблематизирует средствами «черного юмора» те формульные ситуации СЧ, в которых то оживает древний ужас киннибализма (бомжи, «закусывающие» двумя «толстыми малышами» в СЧ «В кустах с одной бутылкой...»), то напоминает о себе угроза нового современного оружия массового уничтожения людей («Бомба упала и город упал» [С. 223]). В отношениях родителей и детей одинаковую опасность, как и в СЧ, представляют как «педагогические» действия взрослых, обучающих детей милосердию садистскими приёмами («Кузнечик» [С. 134]), так и дети в своей мести родителям и наставни-

кам за ограничение их свободы («Видел я учителя...», «Первую получку справили, / Наставнику синяков наставили...» [С. 188]). Кроме того, Григорьев включает в реестр «садистских» формул новые тревоги нового времени, связанные с распространением сексуального насилия и наркотиков («Мальчик Шмяк и девочка Шлеп / <...> / Вместо укропа собрали мак...», «Девочка красивая...» [С. 155] и др.)

«Черный юмор» Д. Хармса и О. Григорьева реализует отношение высокой поэзии к масскульту или фольклору как оппозицию отцов и детей, раскрывающую широкий спектр ее семантических значений: сознательного и бессознательного, мудрого и наивного, мастера и эпигона, прогрессора и профанатора. Эстетика «черного юмора» в любой его форме открывает новые онтологические и социологические аспекты вечной проблемы отцов и детей.

Н. Гаврилова

«СЕРЕНАДА ОТЦА», ИЛИ ОБРАЗ РЕБЕНКА В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

Несмотря на то, что Иосиф Бродский – признанный поэт «вещей и пейзажей», тема детства и «образ» ребенка занимают заметное место в его стихотворениях. Их исследование позволяет выявить понимание Бродским жизни человека в природном и историческом времени, понимание преемственности и разрыва в культуре.

Современные культурологи утверждают, что в XX веке разрыв между поколениями «нов, глобален и всеобщ». Опыт старшего поколения утрачивает значимость уже в следующем поколении, поэтому институт отцовства редуцируется¹. В.И. Мильдон пишет, что в русском сознании и до XX века историческое прошлое периодически воспринималось как некое заблуждение, которое нужно исправить. В опыте аннигиляции, превращения «нечто» в «ничто» заложена проблема «отцов и детей». Мильдон считает, что во взаимоотношениях отцов и детей на Западе подтверждается архетипический сюжет детоубийства (Хронос), в России – отцеубийство (Эдип)². В ранней советской идеологии кровно-родовые связи приносились в жертву служению высшим узам: классовым, общечеловеческим³. Во второй половине XX века проблема взаимоотношений поколений переосмысливается шестидесятниками, разрыв с поколением отцов воспринимается как трагедия. По наблюдениям Т. Снигиревой, А. Подчиненова, комплекс безотцовщины – одна из важнейших составляющих художественного сознания, проявившаяся, с одной стороны, в интoзации

¹ Мид М. Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями // Мид М. Культура и мир детства. М.: Наука, 1988. С. 322–361.

² См.: Мильдон В.И. Отцеубийство как русский вопрос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 50–58.

³ См.: Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы 1992. № 1. С. 72–96.

безысходности, потерянности, в «появлении «мятушегося», «инфантильного» героя, героя с угнетенным, подчас раздвоенным сознанием», с другой стороны, в том, что предметом художественной рефлексии становится «разрушении норм потока жизни»¹ (напомним здесь только о «деревенской» прозе и поэзии). В литературе «новой волны» (в «постшестидесятической» литературе, как пишет М. Липовецкий, констатируется разрушение духовных связей между поколениями, но возникает особый код детства: не Эдип, замещающий отца, не новый демиург, а субъект игры, направленной к свободе, не претендующей на господство, эстетической, то есть неэтической и непрагматической, индифферентной к миру взрослых. Ребенок воспринимает мир как тексты, хотя эстетическая утопия в новой литературе совмещается с будничной антиутопией жизни².

В поэзии Бродского концепт ребенок (детство) присутствует в разных значениях: во-первых, ребенок как воплощение новой – инаковой – жизни, вытесняющей предыдущие феномены; во-вторых, ребёнок – носитель некультуренного сознания, проявляющего свойства человеческого сознания как такового, близостью к небытию; в-третьих, ребенок – порождение собственной плоти и крови, биологическое продление без установление духовной связи.

В архетипе младенца К.Г. Юнг³ выделяет следующие смысловые доминанты, которые можно распространить и на образ ребенка: младенец – это возможное будущее, развивающееся и отделяющееся от своих истоков; младенец воплощает бессознательное и инстинктивное во внутренней жизни человека; младенец незащищен, но обладает способностями, превосходящими обычные способности взрослого. Младенец – начало и конец, он символизирует досознательную и постсознательную сущность человека.

Бродский тему отцов и детей поворачивает проблемой духовных связей, возможностей передачи личностного опыта; «ребенок», «дети» выступают знаками «чуждости», отделённости; позиция лирического субъекта соотносится с позицией «отца», старшего, а не с позицией ребёнка,

¹ Слизирева Т., Подчинсков А. «Сын за отца не отвечает?»: Комплекс безотцовщины в советской литературе // Семейные узы: модели для сборки 2. М.: НЛЮ, 2004. С. 92.

² См. Липовецкий М. «Причастный тайнам – плакал ребенок...» Образ детства в прозе «новой волны» // Детская литература. 1991. № 7. С. 8–13.

³ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев-М.: Порт-Рояль – Совершенство, 1997. 384 с.

не с позиций нового поколения, имеющего права времени, но не опыта. Можно сказать, что Бродский не воспроизводит в лирическом субъекте комплекс Эдипа, скорее, он выступает объектом замещения, жертвой времени, проявляющемся не в силе Хроноса-отца, а в силе Хроноса детей. Мы позволили вынести эту мысль в названии статьи, включив в него цитату из самого Бродского.

Уже в ранних стихотворениях Бродского образ ребенка выступает как знак новой жизни, не агрессивной, но призванной заместить на стоящее. В «Современной песне» из цикла «Июльское интермеццо» (1961) «современность» — настоящее время — предстает как построение жизни из развалин прошлого, следствием этого «строительства» станет исчезновение даже развалин, следов прошлого:

*ничего нет страшнее развалин, <...>
которые перестают казаться метафорой
и становятся тем, чем они были когда-то: домами.*

Хождение среди развалин — метафора человеческого существования. Люди делятся на тех, кто не помнит опыта развалин и потому оптимистичен («Нам, людям нормальным, и в голову не приходит, как это / можно вернуться домой и найти вместо дома — развалины», «Даже сидя в гостях у — слава Богу — целых знакомых», «изобилие городов наполняет нас всех оптимизмом»), и тех, кто чувствует присутствие развалин, движение времени, уничтожающего прошлое («его привлекают развалины», «привыкнешь, что развалины существуют»). Дети — люди без опыта развалин: «как призраки, бродят / люди с разбитым сердцем и дети в беретах» прочитывается разница между восприятием прошлого теми, кто его ощущает как развалины («с разбитым сердцем»), и любопытствующим — чужим, детским — взглядом («дети в беретах» не снимают головной убор, не ощущают почтенного трепета). В стихотворении юного поэта выражена невозможность передать собственный опыт детям, поскольку они сами не имеют опыта и не могут оценить значимость прошлого опыта; ирония оценивает попытки «все объяснить» как самообман взрослых, «научившихся»:

*...начинает порою казаться, что всему научился,
и теперь ты легко говоришь*

¹ Бродский И. Сочинения: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995. Т. 1 С. 91. В дальнейшем стихотворения Бродского цитируются с указанием в скобках тома и страницы этого издания.

*на улице с незнакомым ребенком
и все объясняешь.*

Трагизм осознания разрыва связи между поколениями заключается не только в осознании собственного бесследного исчезновения, как исчезновения отцов, но и в понимании отсутствия позитивного опыта, способствующего оптимизму нового поколения. В стихотворении «Еврейское кладбище около Ленинграда...» (1958) [I, 21] «еврейский» опыт оказывается опытом смерти: «Но учили детей, чтобы были терпимы / и стали упорны. / И не сеяли хлеба. / Никогда не сеяли хлеба. / Просто сами ложились / в холодную землю, как зерна».

А. Ранчин утверждает, что «отчуждение героя от нового поколения, вступающего в жизнь» впервые сформулировано в стихотворении «1972 год»: «Бродский пишет о новом поколении как о могильщиках лирического героя»¹. Однако образ детства как новой, замещающей и заглушающей жизни возникает, кроме уже названных, в стихотворениях «Бессмертия у смерти не прошу» (1961?) («и над моей могилою еврейской / младая жизнь настойчиво кричит»), «Феликс» (1965). Безусловно, интерпретация детства как вытеснения жизни приобретает более трагический характер в зрелом творчестве Бродского. Обращаясь к стихотворениям «Сидя в тени» (1983), «Fin de siècle» (1989), «Август» (1996), Ранчин делает вывод, что «дети изображены как «враги» уходящего поколения, как те, кто вытесняет старших из жизни, убивает их»². Соглашаясь с исследователем, заметим, что образы детей у Бродского связаны не только с ощущением вытесняющей поколение лирического субъекта жизни. «Чужие» дети – это и проявление «чуждости» сознания «других», проявление естественного закона отчуждения. Дети у Бродского изображены кричащими, орущими на непонятном языке, что усиливает ощущение «чуждости» новой жизни: в стихотворениях «Разговор с небожителем» (1970) («за стеною вопит младенец»), «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) («дети голосят»); «Осенний крик ястреба» (1975) («детвора / выбегает на улицу в пестрых куртках / и кричит по-английски: “Зима, зима!”»), «Посвящается Джироламо Марчелло» [1993] («Набережная кишит / подростками, болтающими по-арабски» [III, 252]), «Робинзонада» (1994) («младенцы визжат»).

¹ Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 34–35.

² Там же. С. 35.

Ещё одно суждение А. Ранчина важно в трактовке темы поколений, где лирический субъект принимает позицию старшего поколения: «Оппозиция «лирический герой (его поколение) – новое поколение» имеет у Бродского глубокий культурный смысл. Сверстники лирического героя – последнее поколение, живущее ценностями высокой культуры»¹. Для Бродского проблема отцов и детей была проблемой самоопределения в культуре. По словам М. Айзенберга, в 1950–1960-е годы культурная реальность ощущалась как пустыня, выжженная земля, культуру нужно было создавать заново и приходилось «наследовать через пробел»². Бродский в эссе «Меньше единицы» (1976) говорил: «Это было единственное поколение русских, которое нашло себя...» [V, 24], но не в предшествовавшем «советском» поколении, а в поколении, сохранявшем свою – досоветскую – культуру в советской реальности. Отсюда его стремление принадлежать к «отцам».

Стихотворения, написанные в конце 1950 – начале 1960-х годов, дают осознание собственного поколения как единого. Используется местоимение «мы», куда автор включает и себя, дается ощущение этого «мы» в мире. «Стихи о принятии мира» (1958) [I, 20] посвящены Якову Гордину, «мы» обращено к группе единомышленников, утверждающих своё место в нерадушном мире: «Все это нас палило», «Все это лило, било, / вздергивало и мотало, / и отнимало силы...» и т.д. Во второй части дается характеристика поколению, которое научилось противостоять («Но мы научились драться») и самоопределилось («и до земли добираться / без лоцманов и без лоций»). «Принятие» мира включает и принятие его несовершенства, ибо этот мир породил молодых сверстников:

*Нам нравятся складки жира
на шее у нашей мамы,
а также – наша квартира,
которая маловата
для обитателей храма.*

¹ Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 36. См. также анализ А. Разумовской: «Сидя в тени» И. Бродского: текст и контекст // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Ид-во Ипполитова, 2005. С. 256–265.

² См.: Айзенберг М. Оправданное присутствие. М.: Baltus, 2005.

...
*и, в общем, планета наша,
похожая на новобранца,
потеющего на марше.*

«Новобранец», возникающий в конце стихотворения, намекает на положение молодого поколения, которое учится существовать в регламентированном мире. Образ «новобранца» переводит пафос взросления («мама», «нам нравится распускаться», «нам нравится колоситься») и превосходства (ироничное «обитатели храма») в контекст борьбы с действительностью («драться»), что сближает это стихотворение Бродского с «громкой» поэзией «оттепели», но осознание себя в поколении молодых и борющихся исчезает к середине 1960-х годов вопреки, казалось бы, навязываемой судьбой борца.

В стихотворении «Песня невинности, она же – опыта» (1972) также вводится местоимение «мы», что позволяет прочесть текст как рефлексию опыта своего поколения. В названии Бродский подчеркивает неразрывность состояний невинности и опыта: опыт и его отсутствие равноценны для человека – поколение инфантильно и когда полно надежд, и когда получает опыт разочарования. Отделение себя от поколения «молодых» вызвано обретением неиллюзорного сознания. В ранних стихотворениях можно найти выражение опущений ребенка («малыш» из «Писем к стене» (1964), «мальчик» из «Стансов городу» (1962)), но уже в стихотворении «Отрывок» (1964) лирический субъект надевает маску «старого человека», отказывается участвовать в эстафете поколений:

*Я не гожусь ни в дети, ни в отцы.
Я не имею родственницы, брата.
Соединять начала и концы
занятие скорей для акробата [I, 397].*

В стихотворении «Однажды во дворе на Моховой» [II, 195] (1960-е) даются разные модели поведения ребенка и взрослого. Лирический субъект смотрит в окна дома и замечает пластмассовую куклу:

*Она была, увы, расчленена,
безжизненна, и (плачь, антибиотик)
конечности свисали из окна,
и сумерки приветствовал животик.*

*Малыш, расвирепевший, словно лев,
ей ножки повыдергивал из чресел.
Но клею, так сказать, не пожалев,
папаша ее склеил и повесил
сушиться, чтоб бедняжку привести
в порядок. И отшлепать забяку.*

Образ куклы совмещает два значения: это вещь, продукт человеческого труда, и это «вещный» образ человека. Таким образом, агрессия ребенка направлена одновременно против человека-творца куклы и человека-куклы, и агрессия имеет природный, инстинктивный характер («словно лев»), проявляя в ребенке свойства взрослого человека, смягченные культурой. Взрослый («папаша») старается навести «порядок», склеить разрушенное, восстановить целостность. Лирический субъект, представленный как «зевака», соотносится с ребенком: он тоже разрушитель («стоял я, сжав растерзанный букетик»), однако поступок отца оценивает как «подвиг», иронически уподобляемый деяниям полярных исследователей (Амундсена и Папанина), полетам космонавтов в неизвестный и губительный космос. Ироническое возвышение над отцами объясняется отсутствием амбиций, хотя признаётся свидетельством «испорченности», тщетный акт созидания принимается, как и иллюзорная позиция отца, выше, чем познавательное разрушение ребенка.

Бродский нивелирует собственную принадлежность к поколению «детей», перейдя в поколение «отцов», хранителей. Стихотворение «Сидя в тени» (1983) он называет «серенадой отца / арией меньшинства».

Образ ребенка как начала новой жизни, чуда рождения присутствует у Бродского в стихотворениях на библейскую тему, особенно в «рождественских», и семантика библейского младенца отличается от семантики «обычных детей». Как пишет А.Ю. Сергеева-Клятис, Бродский склонен «рассматривать ситуацию Рождества как архетипическую», поскольку для него она связана «с движением времени»; в интервью П. Вайлю Бродский говорил, что это «праздник хронологический, связанный с определенной реальностью, с движением времени»¹. По мнению исследователя, «основной механизм Рождества» действует только

¹ Бродский И. Рождество: точка отсчета. Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем // Бродский И. Рождественские стихи. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 68

в том случае, если Младенец – действительно Христос»¹. В таком случае Бродский следует культурному мифу, и его образ младенца соответствует юнговскому архетипу младенца-бога, который «меньше малого и больше большого», может спасти мир². Стихотворения, в которых создан образ божественного младенца, создавались Бродским на протяжении всей жизни: «Рождество 1963 года» (1963-1964), «Рождество 1963» (1964), «24 декабря 1971 года» (1972), «Лагуна» (1973), «Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...» (1980), «Рождественская звезда» (1987), «Бегство в Египет» (1988), «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» (1989), «Неважно, что было вокруг, и не важно...» (1990), «Prescrio» (1991), «Бегство в Египет» (II) (1995). В стихотворении «Рождество 1963 года» (1964) младенец явлен как начало времени: «Никто не знал кругом, / что жизни счет начнется с этой ночи». При этом будущность младенца скрыта (он спит), окружающий мир дан в состоянии холода (снег, сугроб, холодный ветер), а с местом, где младенец лежит, связана семантика тепла и света (костер, дым, свеча, огонь), образ звезды («звезда светила ярко с небосвода»), указующей волхвам на рождение Спасителя. Младенец, таким образом, соотносится с метафизическим миром.

В стихотворении «Разговор с небожителем» [II, 209] (1970) образ младенца лишен сакральной семантики, хотя время – Страстная неделя – относит сюжетную ситуацию к Пасхе. В разговоре с П. Вайлем Бродский развивает мысль о том, что Запад сосредоточен на Рождестве, чистой радости, а Восток – на Пасхе, пафос которой – «слеза»³. «Разговор с небожителем» – «пасхальное» стихотворение – лишён чуда воскресения; на речь, направленную к «небожителю», не ожидается ответа. И. Служевская называет «Разговор с небожителем» «метафизическим бунтом против Небожителя»⁴, отца, а не дитя. Образы старика и ребенка в конце стихотворения профанно доказывают невозможность ни возрождения, ни воскресения, весна для них не наступит:

¹ Сергеева-Клытис А. Ю. Молчание младенца // Поэтика Бродского. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 327.

² См.: Юнг К. Г. К пониманию философии архетипа младенца // Самосознание культуры и искусства XX века. М., СПб.: Университетская книга, 2000. С. 141.

³ Бродский И. Рождество: точка отсчета. С. 79.

⁴ Служевская И. «Разговор с небожителем»: поэтика рационального // Служевская И. Три статьи о Бродском. М.: Квартет-Пресс, 2004. С. 52.

*И взгляд младенца,
еще не начинавшего шагов,
не допускает таянья снегов.*

*Но и не деться
от той же мысли – задом наперед –
в больнице старику в начале года:
он видит снег и знает, что умрет
до таянья его, до ледохода.*

Младенец и старик – крайние точки человеческой жизни, приближенные к небытию, существуют в зиме; весна соотносится с тем, что между младенчеством и старчеством, с человеческой жизнью, лишённой цикличности¹.

Пафос рождения совершенно отсутствует у Бродского при уюмировании рождения «обычных» детей. Н. Славянский определил миропонимание Бродского как мизантропическое: «родившись на свет, мы крепко влипли»². Однако Бродский делает акцент не только на страдании, на которое обречен родившийся человек, рождение воспринимается как агрессия мира, в котором человек, родившись, соучаствует в зле. Провозглашение не-рождения есть в стихотворениях «Стихи о зимней кампании 1980 года» (1980), «The Berlin Wall Tune» (1980), «Портрет трагедии» (1991), «Глупое время...» (1994):

*Слава тем, кто не поднимая взора,
шли в абортарий в шестидесятых,
спасая отечество от позора! [III, 10]*

«Стихи о зимней кампании 1980 года»

*A bird may twitter a better song.
But should you consider abortion wrong
or that the quacks ask too high a fee,
come to this wall and see³.*

«The Berlin Wall Tune»

¹ Р. Измайлов пишет, хотя «постоянство Рождества – залог вечности в распадающемся мире», «Рождество у Бродского оказывается сошествием в ад без крестной смерти, и не сопровождается воскресением и спасением» – Измайлов Р. «Библийский текст» в творчестве Бродского: священное время и пространство // Сибирские огни. 2008. № 5. Электронный ресурс: www.sibogni.ru

² Славянский Н. Из страны рабства – в пустыню // Новый мир. 1993. № 12. С. 241.

³ Brodsky I. Collected Poems in English. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. P. 236.

*Птичка может прощепетать лучшую песню.
Но если ты считаешь аборт неправильными,
или что знахари просят слишком высокую плату,
– приходи к этой стене и смотри. [Перевод мой – Н.Г.]*

В стихотворении «Из Парменида» [1987], в противовес картине мира у Парменида, который считал, что небытия нет, у Бродского окружающий мир – мир смерти: война, поджог, жертвы, катастрофа; образы роддома и младенца иллюстрируют бессмысленность рождения как спасения жизни: «совершить поджог роддома» и после поджога – «спасти младенца». Глаголов в личной форме в стихотворении нет, что придает тексту вневременный смысл; отношения с миром передаются существительными («Наблюдатель? свидетель событий? войны в Крыму?») или инфинитивом («самому совершить поджог!», «вызвать», «прыгнуть», «спасти», «назваться», «обучить», «сесть», «быть», «отказаться»), то есть действия только обозначаются, но не совершаются, что и определяет отцовскую пассивность. Смысл отцовства заключается в обучении младенца «складывать тут же из пальцев фигу», т.е. относиться к миру отстраненно и с презрением.

В эссе «Меньше единицы» Бродский выражает отношение к детству как к стадии формирования личности: «Янисколько не верю, что все ключи к характеру стоит искать в детстве» [V, 9]; «Эти категории – детство, взрослость, зрелость – представляются мне весьма странными, и если я пользуюсь ими иногда в разговоре, то про себя все равно считаю заемными»; «Внутри этой раковины сущность, называемая «я», никогда не менялась и никогда не переставала наблюдать за тем, что происходит вовне»; «Ход времени мало затрагивает эту сущность», «вопреки почему испытываешь некоторое изумление, когда вырастаешь и оказываешься перед задачами, которые положено решать взрослым» [V, 16]. Детству не придается значение, потому что бессознательное не является для Бродского основанием формирования личности, для него формула существования – «сознание определяет бытие». Детство понимается Бродским как опасная пора неразвитого сознания, когда навязываются чужие истины и чужая воля, от которых трудно защититься. Отсутствие самосознания в детском возрасте обозначено в стихотворениях «Желтая куртка» (1970), «Осенний крик ястреба» (1975). Учеба, школьничество соотносится с насилием: в «Меньше единицы»; школа сравнивается с армией, ученики – с маленькими рабами, с агрессией в стихотворениях

«1 сентября» (1967), «Сан-Пьетро» (1977), «A Martial Law Carol» [1981], в цикле «Из “Школьной антологии”», в которой существование одноклассников¹ не обусловлено влиянием школы.

В стихотворении «Феликс» [1, 450] (1965) подростковое сознание определено половым созреванием:

*...дети превращаются в мужчин
упорно застревая в ипостаси
подростка.*

Состояние и понимание «счастья» (имя «Феликс») представлено иронично как желание эротических ощущений:

*И слыша, как отец его, смеясь,
на матушке расстегивает лифчик,
он, нареченный Феликсом, трясясь,
бормочет в исступлении: «Счастличик».*

Название стихотворения отсылает к упоминаемому в тексте Феликсу Дзержинскому, подростковая стадия увязывается с насилием и несвободой. Астрономический дискурс: «цезий для ракет», «скопления туманных планет», «межпланетный ураган», «Гагарин – не иначе», образ телескопа – позволяют трактовать подростковый возраст как время опасного открытия неизвестного мира, покорения мира в реализации сексуальных желаний: Феликс фигурирует как исследователь, врачеватель, археолог, изобретатель, «наступающий солдат», «завоеватель». Молодое стремление к покорению мира и его переустройству зиждется на сексуальной сублимации, сводимой к артистической позе, называемой «авангардом»:

*Однако авангард есть авангард,
и мы когда-то были авангардом.
Теперь мы остаемся позади,
и это, понимаешь, неприятно...*

Авангардность, деструктивность, агрессивность руководствуются инстинктами, противоположны культуре чувств и мыслей: «Какой-нибудь отъявленный Ромео / все проиграет Феликсу».

¹ См.: Рытова Т. Проблема существования в цикле И. Бродского «Из “Школьной антологии”» // «Чернеть на белом, откуда белое есть...» Антиномии Иосифа Бродского. Томск: PaRt.com, 2006. С. 31–52.

Особую семантику имеет образ ребенка, когда это собственное дитя: 8 октября 1967 года у Бродского и Марины Басмановой родился сын Андрей. В январе 1968 года происходит окончательный разрыв с Мариной, и поэт почти лишен возможности видеться с сыном. После эмиграции поэт в 1989 году женился на Марии Соццани, и в 1993 году 9 июня у них родилась дочь Анна. Чувство отцовства выразилось в таких автобиографических стихах: «Пророчество» (1965), «Речь о пролитом молоке» (1967), «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), «Сын! Если я не мертв, то потому...» (1967), «Anno Domini», «Весы качнулись. Молвить не греша...» (1968), «Любовь» (1971), «Одиссей Телемаку» (1972), «Иския» (1993), «Итака» (1993).

Стихотворение «Пророчество» (1965) [1, 421] посвящено М. Б. и написано до рождения сына. Оно выражает представления автора о том, какими могут быть дети для человека. Семейный мир предполагает отгороженность от окружающей действительности, как существование на границе суши и хляби (знаки — прибой, отлив, волны, дождь)¹; берег представляется идеальным местом, дамба отгораживает не от воды, но от континента («отгородившись высоченной дамбой от континента», «в небольшом кругу», «огород»); семейное пространство — «Голландией наоборот».

«Пророчество» свидетельствует об идиллическом представлении о семье и отцовстве в середине 1960-х годов: лирический субъект и его возлюбленная живут первобытной рыбацко-сельской жизнью: «и будем устриц жарить за порогом», «и солнечным питаться осьминогом», «пускай шумит над огурцами дождь»; «по-эскимосски» «есть сырое мясо»; «осока нашей кровли деревянной» в «лесной стране». Они живут телесной близостью: «и с нежностью ты пальцем проведешь / по девственной, нетронутой полоске». Вещный мир, быт сведены к минимуму: «самодельная» лампа создает пространство, отгороженное от внешнего мира, но притягательное, что выражается в образе мотылька, бьющегося о лампу. И всё же семейная идиллия предстаёт промежутком между началом и исчезновением: этому соответствует амбивалентная семантика лампы — в начале защищающей, в конце губящей; прибой, заканчивающийся отливом; наконец, неизбежное

¹ Предпочтении воды суше постоянно у Бродского. См., к примеру, англоязычное стихотворение из «Shorts»: Brodsky J. Collected Poems. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. P. 466.

возвращение – «обратно перебраться через дамбу». Игра в каргы, сопровождающая «семейный» уклад, придает ситуации значение игры, в которой нельзя выиграть («нас вместе с козырями отнесет / от берега извилистость отлива»).

Дети в этом стихотворении мыслятся продолжением («в грядущем утвердятся»), немаловажно для прочтения стихотворения то, что Бродский назвал сына и дочь именно так, как предписывается в «Пророчестве»: Андрей и Анна. Выбор имени в стихотворении объясняется тем, что имена начинаются на букву «а», которая символизирует русский алфавит. Примечательно, что «лингвистический дискурс» появляется в связи с детьми: дети и язык в стихотворении уравниваются как продолжение существования. Лирический субъект причисляет себя к «отцам» («Я буду стар, а ты – ты молода»), а ребенок – иной, несмышленный, но потенциально причастный к отцу готовностью к пониманию: «И наш ребенок будет молчаливо / смотреть, не понимая ничего...»), его «сморщенное личико» – знак напряжения при встрече с языком отца.

Стихотворение «Сын! Если я не мертв, то потому...» (1967) [II, 55] написано после рождения сына, когда Бродский был с ним разлучен и едва ли к нему допускался. Стихотворение построено как обращение к сыну, которому сказано, что отец мертв, это протест против исчезновения из жизни сына, чье существование заставляет держаться за жизнь, думать о миссии поддержания сына, обреченного познанию конечности всего (схоже со стихотворением «Письма к стене», 1964):

*во мне кричит все детское: ребенок
один страшится уходить во тьму.*

Существование сына заставляет отца чувствовать жизнь в её плоти, что присуще любовным стихам; знаки телесного обильны в стихотворении: «связки», «перепонки», «живые органы», «животное». Лирический субъект готов забыть об умирании и старости: «что молодости пламенной... – я молод», «взрослый», «...близость смерти ложью не унижу: я слишком стар», «я бессмертен». С другой стороны, возвращение детских ощущений приближает к пониманию своего реального взросления и смерти («в Аду тебя не встречу», «А смерть – ничтожный физиономист»). Мотив разлуки с сыном вводит миф об Одиссее, который воплотится после эмиграции в «Одиссеей Телемаку» (1972).

В стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967) сын скрепляет семью, побуждая отца оставаться в ней, покуда ребенок слаб:

*...лет через двадцать, когда мой отпрыск,
не сумея отоварить лавровый отблеск,
сможет сам зарабатывать, я осмелюсь
бросить свое семейство...*

Употребляются не слова «дитя», «ребенок» или «сын» с семантикой рода (слово «дитя» происходит от индоевропейского корня, означающего «доить», кормить грудью¹; слово «ребенок» происходит от общеславянского корня, означающего «слабый, беспомощный»²), но слово «отпрыск» с семантикой «побег», к тому же имеющее иронический оттенок. Кроме того, говоря о «лавровом отблеске» и рифмуя «отблеск» с «отпрыском», пусть и не без иронии, родитель ставит себя на первое место, ребенку остается роль тени.

В стихотворении «Anno Domini» (1968) [II, 65] лирическая ситуация – разлука с женой и сыном – интерпретируется через исторический и библейский сюжеты. Пространство стихотворения – «захолустная провинция Рима»³; в стихотворении сопоставлены судьбы Наместника и автора (его маски):

*я думаю о сходстве наших бед:
его не хочет видеть Император,
меня – мой сын и Цинтия...*

Главная беда Наместника – болезнь и опасение за сохранность власти, измены жены его почти не беспокоят. Лирический герой осознаёт главной бедой расставание с женой и сыном. Близость ситуаций – в бессилии изменить происходящее: «наследники и власть в чужих руках». Историческая ситуация профанирует рождественский сюжет: волхвы заменяются «чужими господами», «нимб заменяют ореолом лжи, а непорочное зачатие – сплетней, / фигурой умолчания об отце...». Деторождение,

¹ Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1994. Т. 1. С. 246.

² Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 2. С. 102.

³ См.: Куллэ В. Иосиф Бродский: Путешествие из Петербурга в Венецию // Параллели. 2002. № 1. С. 159–172.

отцовство сравнивается к библейской ситуации, где отцовство не соответствует семейным отношениям.

В 1969 или 1970 году Бродский пишет стихотворение «Подражая Некрасову, или Любовная песнь Иванова» [IV, 10], в котором фигурирует лирический герой-маска, однако сюжетная ситуация автобиографическая, Бродский обнаруживает банальное тождество собственной драмы массовым любовным историям. Маска заявлена в названии фамилией лирического героя, но «Иванов» – в русском языке используется для обозначения русского человека. «Песнь Иванова», проявляя характер ролевой лирики, насыщена просторечной лексикой и формами слов, ругательствами: «шалман», «кажинный», «бежи», «зараза», «баржи», «базлаю», «буфера», «суки». Герой Бродского глубоко несчастен, пьянство восполняет утраченную любовь, что проявляется в рифмовке: слова, связанные с алкогольными возлияниями, рифмуются со словами, описывающими эмоции героя по отношению к невесте: «невесте» – «заказываю двести», «убил» – «пил», «полбанки» – «на оттоманке», «целой – бутылку белой». Петербургское пространство (Литейный мост), положение лирического героя на берегу реки встречается у Некрасова в известном стихотворении «Давно отвергнутый тобою...» (1855), которое входит в пачаевский цикл, где потеря любимой соотносится с рекой, пугающей либо манящей смертью.

В стихотворении Бродского дети бывшей невесты от другого закрепляют окончательность потери возлюбленной для лирического героя:

*Их мог бы сделать я ей. Но на деле
их сделал он...*

Дети, плод телесной «любви», получают обозначение «пацаны» (в украинском языке связано со словом «поросенок»¹).

Схожая семантика образа детей дается в стихотворении «Любовь» (1971) [II, 265]. Любовь в плотском проявлении – рождение детей – не закрепляет отношений: женщина соотносится с ночью и сном «ты снилась мне беременной», «оставлял тебя одну / там, в темноте...», «Ибо в темноте / – там длится то, что сорвалось при свете», «В какую-

¹ Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 2. С. 15.

нибудь будущую ночь / ты вновь придешь усталая, худая...», «оставить вас в том царствии теней». Рождение детей подтверждает физиологические ощущения («дети лишь оправданье нашей нагоде», «и я увижу сына или дочь»), но эти ощущения принадлежат ночи, исчезают при свете дня, времени, правды. Лирический субъект связан с днем, сном, явью, разлукой: «я пробуждался», «фонари в окне, / обрывок фразы, сказанной во сне, / сводя на нет, подобно многоточью / не приносили утешенья мне», «сорвалось при свете», «зависимость от яви, / с моей недосыгаемостью в ней», «перед изгородью дней». Пересключение тьмы на свет, сна на явь, близости на разлуку реализуется в образе выключателя: «руки... на практике нашаривали брюки / ... и выключатель. И бредя к окну...», «... тогда я / не дернусь к выключателю и прочь / руки не протяну уже...». Пересключение желаний на явь губительно для любви: она длится лишь в темноте сознания, памяти.

Другой источник разлуки, не преодолеваемый рождением детей, – стремление мужчины к бегству в огромный мир (стремлении лирического субъекта подойти к окну), что приводит к неизбежному расставанию с женщиной (ср. «Дидона и Эней», 1969).

С 1972 года разлука с сыном интерпретируется через миф об Одиссее: стихотворения «Одиссей Телемаку» (1972) и «Итака» [1993]. По мнению Т. Рыбальченко, в первом стихотворении Телемак – сын Одиссея – связан с темой будущего, являет собой антитезу смерти, а любовь является антитезой равнодушию. Однако закон разлуки отца и сына непреодолим, так как вызван внутренними причинами, на которые указывает упоминание Эдипова комплекса. Раннее расставание отца и сына благотворно для отца: сочетание мифов об Одиссее и Эдипе в стихотворении намекает на смерть Одиссея от другого сына – Телегона. Таким образом, миф проявляет взаимоотношения отца и сына как губительные для отца. В стихотворении «Итака» воссоединение с семьей интерпретируется как унижение от близких – сына и жены¹; сын не нуждается в отце и ему почти враждебен:

*Твой пацан подрост; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты – отброс* [III, 232].

¹ См. об этих стихотворениях: Рыбальченко Т. К. Батюшков и И. Бродский: интерпретация образа Одиссея // Батюшков. Исследования и материалы. Череповец, 2002. С. 143–158.

В стихотворениях, где ребенок символизирует вытесненные будущим прошлого, – это всегда мальчик, подросток в стадии полового созревания. В стихотворении «Посвящается Ялте» (1969) сюжет убийства, совершенного подростком, раскрывает подростковую агрессивность. Подросток упоминается в стихотворениях «Fin de siècle», «Август», где зарождающаяся мужская сексуальная энергия толкает к отбиранию жизни у другого: Эрос становится Танатосом.

Стихотворения, где речь заходит о дочери, имеют иную семантику: дочь никогда не воспринимается как вытесняющее будущее. Факт, что это мало связано со счастливыми последними годами семейной жизни, подтверждается стихотворением «Речь о пролитом молоке» (1967) [II, 27], где инвектива окружающей реальности и собственной жизни заканчивается неожиданным:

*Ходит девочка, эх, в платочке.
Ходит по полю, рвет цветочки.
Взять бы в дочки, эх, взять бы в дочки.*

Финал снимает раздражение, детство девочки оказывается тем, что может примирить с жизнью.

В стихотворении «Иския в октябре» (1993) [III, 227] попытка отградиться от окружающей действительности в семье осознаётся невозможной, однако выражено чувство, что «дочка с женой» – вместе с лирическим субъектом («мы здесь втроем»), а не против него, как сын в «Итаке».

Англоязычное стихотворение «To my Daughter» (1994), посвященное дочери (обращает на себя внимание тот факт, что сыну Бродский посвящает стихотворение «Колыбельная Трескового мыса», но это посвящение не определяет содержания стихотворения), по мнению Д. Бетеа, является прощанием поэта, осознающего приближение смерти, с маленькой дочерью. «Бродский прощается с дочерью, переходя на язык американской городской культуры, которая для него является земной, а ей принадлежит по праву рождения»¹. Возможность продолжения себя в дочерней памяти признается в стихотворении.

Образ дочери, не являющейся дочерью лирического субъекта, неоднократно возникает в стихотворениях периода эмиграции: «В озерном краю» (1972) – «в стране зубных врачей, / чьи дочери выплывают

¹ Бетеа Д. «To my Daughter» // Как работает стихотворение Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 240.

вещи...»; «Осенний вечер в скромном городке» (1972) – «топограф был, наверное, в азарте / иль с дочерью судьи накоротке»; «Английские каменные деревни» (из цикла «В Англии», 1977) – «человек... улыбается дочке, уезжающей на Восток». Эта деталь – знак интимного комфорта западного мира, увиденного лирическим субъектом и делающего очевидным его собственное одиночество. В российском пространстве семейные связи предстают изломанными: «Там одиночка мать вывозит дочку в скверик», «там дедушку в упор рассматривает внучек» («Пятая годовщина», 1977).

Парадоксы естественных отношений между отцом и сыном, обосновывающие недоверие Бродского кровно-родственным связям, воспроизведены в стихотворениях «Исаак и Авраам» (1963), «Резиденция» (1987), «Дедал в Сицилии» (1993), в них погибает сын, т.е. представлен отец, убивающего своего ребенка, что проявляет человеческой склонности к взаимоуничтожению. В стихотворении «Исаак и Авраам» (1963) ветхозаветная ситуация свидетельствует об уязвимом положении ребенка, не владеющего знанием, которым обладает родитель. «В отличие от С. Кьеркегора, И. Бродский свое внимание сосредоточивает на Исааке – жертве. Авраам знает все. Исаак – ничего»¹.

Стихотворение «Резиденция» даёт образ тоталитарного государства. Детоубийство – такое же свойство тоталитарного режима, как и отцеубийство: конкуренция завершается убийством ребенка: образу гибнущего сына тирана в финале стихотворения предшествуют другие, связанные с частными отношениями. Вырождение, естественное и насильственное, проявляется во всём: «родня доживает»; «внучка хозяина» – вырождающееся существо («короткопала», «близорука», «ковыряет средь бела дня» в зубах пианино). Упоминание имени Золя отсылает к идее наследственности вырождения.

Стихотворение «Дедал в Сицилии» [III, 226] трактует миф о Дедале, искусном архитекторе и скульпторе, мастере. Дедал сбросил с Акрополя ученика, так как его мастерство вызывало у Дедала зависть; спасаясь с отцом от Миноса, погиб сын Дедала Икар². В стихотворении Дедал,

¹ Измайлов Р. «Библиейский текст» в творчестве Бродского: священное время и пространство // Сибирские огни. 2008. № 5. <http://www.sibogni.ru/archive/83/998/>

² «Сделав крылья (склеив перья воском), Дедал вместе с сыном улетели с острова. Икар, поднявшись слишком высоко, упал в море, так как солнечный дар растопил воск» – Тахо-Годи А. Дедал // Мифы народов мира. Т. I. С. 363.

виновный в гибели ученика и сына, изображён в конце жизни, но угнетённый виной. Гибель сына представлена как результат непослушания отцу:

*Сын во время полета погиб, упав
в море, как Фазтон, тоже некогда пренебрегший
наставленьем отца.*

Упоминание еще одного мифологического персонажа – Фазтона, сына Гелиоса, который ослушался отца, взялся управлять солнечной колесницей Гелиоса и погиб, испепеленный жаром, – также указывает на неизбежную судьбу ребенка при попытке превзойти могущественного отца¹.

Но и ребенок в стремлении отделиться от отца наделяется не любовью, а стыдом и опасением повторить отца:

*...и постройки стремятся отделиться от чертежей,
по-детски стыдясь родителей.
Видимо, это – страх повторимости.*

Образ ребенка у Бродского, таким образом, выражает не просто распад связи между поколениями, но их агрессию в отношении друг друга. «Дети» стремятся обогнать отцов, отцы защищаются. И только в культуре ребенок может наследовать отцу.

¹ См. Тахо-Годи А. Фазтон // Мифы народов мира. Т. 2. С. 559.

О. Соколова

АВАНГАРДНАЯ ПАРТИТУРА ОНТОЛОГИЧЕСКОГО МИФА: ГЕННАДИЙ И АЛЕКСЕЙ АЙГИ

Проблема соотношения музыки и слова – это не только искусствоведческая проблема, но и философская проблема, и проблема творческой практики. В культурологии XX века закрепилось понятие «музыкальность» – «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой; возникает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу»¹. Но в истории искусства обнаруживается более широкий и глубокий диапазон связи музыки и словесного искусства. Платон писал о триединстве «слова, гармонии и ритма» в античном «мелосе»²; в поэзии Средневековья, исходя из идеи универсальной гармонии, видели общность словесности и музыки. Позднее идея синкретизма сменяется «отношением аналогии; разделившись, музыка и слово тут же устремились друг к другу, наталкиваясь, однако, на раз и навсегда возникшую «недоступную черту»³. Романтики воспринимали музыку как универсальный язык природы и искусства, и музыкальность обретает значение эстетического качества, гармонии⁴. Идея музыкальности как стихийной основы всякого художественного творчества возвращается в философии и практике символизма, в установке на

¹ Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 595.

² Платон. Государство. Законы. Политик. М.: Мысль, 1998. С. 145.

³ Махов А. Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: INTRADA, 2005. С. 11.

⁴ Ф. Шиллер, разделяя поэзию на «пластическую» и «музыкальную», отдавал преимущество «музыкальной», поскольку она «создает определенное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете»: Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1957. С. 390.

«словесно невыразимое, несказанное»¹, в выражении «духа музыки», пронизывающего бытие. В. Соловьев сближал музыку и лирическую поэзию: «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинной сущностью вещей и с нездешним миром, прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)»². То гипотезе А. Белого, музыка «обнимает собою всевозможные комбинации действительности», «накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного» как искусство, стоящее «во главе их»; в перспективе «не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?»³. Актуальной становится идея А. Шопенгауэра, что «разгадка внутренней сущности» музыки и «характера ее воспроизведения мира» состоит в том, что музыка «никогда не может быть представлением», копией «оригинала, который сам непосредственно никогда не может быть представлен»: «Музыка... есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе»⁴. Музыка — это средоточие всеобщего, лишённого вместе с тем абстрактности, она «для всего физического в мире показывает метафизическое»⁵. Ф. Ницше дифференцирует эстетическое и этическое в понимании музыки: «строже различать понятие сущности и явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей: как таковая она должна быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу, но музыка является — как воля»⁶.

Авангардистскому искусству XX века, перенявшему романтическую традицию синтеза искусств, свойственна апология научно-технического

¹ Мережковский Д. Балаган и трагедия // Мережковский Д. Акрополь: Избранные статьи. М.: Книжная палата, 1991. С. 252–260.

² Соловьев В. Общий смысл искусства // Соловьев В. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 399.

³ Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 95.

⁴ Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. В 5 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 255.

⁵ Шопенгауэр А. Там же. С. 259.

⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 78.

прогресса, создающего новые возможности для синтеза¹. Музыкальность начинает восприниматься как технологический приём, что отражается в теоретических выкладках энциклопедических словарей: «Общие для литературы и музыки приемы, делающие возможным эффект музыкальности, охватываются понятием повтора в различных его видах (анафора, рефрен, лейтмотив, параллелизм, на звуковом уровне — аллитерация). Усложненный, неточный повтор (напр., обращенный параллелизм — хиазм) может восприниматься как проявление вариативности, характерной для музыкального развития. В стихотворном тексте повторяющиеся элементы словесной ткани ...напоминают о музыкальных принципах развития»². Тексты В. Хлебникова (рассказ «Песнь Мирязя», поэма «Настоящее») организованы по полифоническим симфоническим принципам, как и Божидара («Пляска воинов», «Солнцевой хоровод»), И. Зданевича (пьеса «Остраф Пасхи», «лидантЮфАрам»), Д. Хармса (кантата для четырех голосов «Спасение»). А. Туфанов в работе «К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем» (1924) писал о том, что поэтов следует именовать «композиторами фонической музыки»³. А. Чичерин (эпическая поэма «Степь», пьесы из цикла «ЧИТЫРІ КНСТРУЭмы») использовал «нотации» в поэтическом тексте; Е. Гуро декларировала развитие «музыкального симфонизма» А. Белого⁴.

Синэстетический поиск современного авангарда отличается от экспериментов раннего. С. Бирюков, определяя творчество Е. Мнацакановой как «словомузыку», проводит параллели между авангардом начала и конца века: «перед нами — прямое продолжение и развитие на новом этапе принципов авангардного письма. Это переразложение слова, словослияние,

¹ Многообразные авангардные идеи музыкально-поэтического синтеза, порождаемые в момент создания текста и в процессе его интерпретации, описаны С. Бирюковым: *Бирюков С. Року укор. Поэтические начала*. М.: РГГУ, 2003; *Бирюков С. Поэтический мастер-класс. Урок восьмой, звучарный* // *Топос* [<http://topos.ru/article/2155>]; *Бирюков С. О музыкально-поэтических теориях* // *Семиотика и авангард*. М.: Академический Проект; Культура, 2006. С. 574-601.

² Музыкальность // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 597.

³ Цит. по ст. *Бирюков С. Поэзия: Модули и векторы. Фоническая музыка Валерия Шерстяного* // *Топос* [<http://topos.ru/article/4450>]

⁴ Подробнее о музыкальных идеях русских поэтов начала XX века см.: *Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. М.: Индрик, 2001.

анаграмматизм. Но если, скажем, у Алексея Крученых такого рода техника вела к созданию «шероховатых», принципиально антимузыкальных текстов, то в данном случае перед нами явные музыкальные структуры¹. Современный авангард сохраняет установку на синтез искусств в художественном образе, устойчиво обращается к поэтическим средствам музыки. Регулярно проходят сонорные фестивали (Берлин, 2005). Очевидны прямые аналогии и с музыкальными формами в сонорной поэзии или sound poetry у С. Бирюкова («что Хлебников птицей нахохлился...», 2008; «Стихи для зевающих», 2008), Ры Никоновой («Симфония», 1968; «Ощущение щения», 1966), В. Сосноры («Песня, которая называется “О настойчивости”» и «Песня, которая называется “Не пой”», 1963; «Ты по пюпитру поступишь...», 1963; цикл «Зимняя струна», 1964; «Песня моя», 1973; «Пастораль, или Эстонская элегия», 1973; «Я пишу слогом понятных гамм...», 2000), А. Вознесенского («Параболическая баллада», 1959; «Рок-н-ролл», 1961; «Песня», 1996; «Песня вечерняя», 1996; «Вальс при свечах», 1996), Е. Мнацакановой («Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в 7 частях», 1977 и др.). Менее очевидны, но не менее значимы ритмические системы новейшей поэзии, которые невозможно понять без выявления соответствий с музыкальным мышлением XX века.

Приверженность Г. Айги к синтезу искусств как способу прорыва за пределы слова и буквы выразилась и в его интенции на слияние музыкального и словесного выражения духовной интенции поэта. Айги использует музыкальные жанры в названиях собственных текстов не только для раскрытия лирического кода, возможной конкретизации лирического сюжета², но и для выхода к универсальному протоязыку, к семиотическому коду дословесного выражения мироощущения³. В «Тетради Вероники», посвящённой маленькой дочери, обнаруживается эта установка на детски-

¹ Бирюков С. Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой // <http://topos.ru/article/3315>

² «Реквиемы», посвященные Пастернаку (1957–1965); «Моцарт: Кассация I» (1977); «Эпилог: Колыбельная-сувалкия» (1984); «Ещё одна песенка для себя» (1982); «Песенка для друзей» (1982); «Две песенки для нас с тобой» (1986–1987), образ «сарабанда-пространство» в стихотворении «Поле – до ограды лесной» (1962), «сосны-хоралы» в стихотворении «Мир-сосны» (1976).

³ Мотив плача в текстах «Поле-туман» (1971), «Плач-и-я» (1974), «Давно» (2000); «Весть в терцинах» (1963), «С пением: к завершению» (1983); «Посвящается пению» (1963). Названия стихотворений приводятся по изданию: Айги Т. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.

первобытный язык интонации, звукового ритма: «Пролог: пение-патерия» (1983–1984), «В месяце четвёртом: пробы – напева» (1983), «Песенка времён твоих прадедов (Вариация на тему чувашской народной песни)» (1957–1959), «Маленькая татарская песня» (1958), «Чувашская песенка для твоей сверстницы» (1983), «Песенка для тебя – об отце» (1983) и т.д.

Музыкальные пристрастия Г. Айги охватывают широкий круг музыкальных форм, но в этот круг включается прежде всего то, в чём проявляется преодоление устойчивых канонов культурно-музыкального строя. Айги неоднократно соотносил собственное поэтическое творчество с музыкальными экспериментами современных композиторов, с которыми он близко общался: С. Губайдулина¹, А. Волконский². «Сарказмы» С. Прокофьева раскрывают Айги секрет «редкостной музыкальности» Г. Оболдуева³. В текстах Айги обращается и к музыке композиторов-классиков (Р. Шуман и Ф. Шопен), которая позволяет Айги акцентировать собственную «пунктуационную поэтику»⁴ («Ивы (памяти музыки)», 1981; «И Шуберт», 1981). Большую роль в становлении художественной картины мира Айги сыграла музыка В. А. Моцарта: «Вдруг – мелькание праздника», 1963; «Лес – сразу за оградой», 1970⁵; «Моцарт: Кассация I», 1977.

Музыкальность как одну из составляющих поэзии Г. Айги выделяет А. Хузангай: «цельность» стихотворений поэта (их слитность), чтобы в «организме стихотворения одно переходило в другое как бы без признаков этого «перехода», – идёт от музыки символизма, когда вес отдельных слов съедается благозвучием всей вещи»⁶. Влияние музыкального мышления на поэтическое творчество Г. Айги не сводится ни к личному влиянию, ни к овладению законами музыкальных форм, накопленных искусством

¹ Г. Айги обратился к Губайдулиной в стихотворении «Моцарт: Кассация» (1977), С. Губайдулина посвятила поэту своё произведение «Теперь всегда снега, кантата на стихи Геннадия Айги» (1993), но общение не сводится к обмену посланиями, оно было плодотворным как для поэта, так и для композитора.

² Куллз В. Поэт – это несостоявшийся святой... // Литературное обозрение. 1998. № 5–6. С. 15.

³ Айги Г. Судьба подпольной поэзии Г. Оболдуева // Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 180.

⁴ Айги Г. Разговор на расстоянии (Ответы на вопросы друга) // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 162.

⁵ Айги Г. Поля-двойники. М.: ОГИ, 2006.

⁶ Хузангай А. На пути к ангельскому сплаву // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. М., 2006. Т. 2. С. 118.

с периода архаической культуры. Айги возвращается к музыке даже не как к способу выражения дословесной субъективности, но как к воспроизведению знаков окружающего поэта бытия, знаков скрытого от человека, но предполагаемого, наличествующего смысла.

Стремление зафиксировать тишину в тексте порождает оригинальный поэтический поиск выражения многомерности мира-как-тишины, полифоническую природу творчества как «разговора» с миром. Попытки воплощения тишины в раннем творчестве выразились в чередовании различных культурно-эстетических кодов в пределах одного текста, в выстраивании музыкально-изобразительно-поэтической фразы. Стремление Г. Айги к выражению паузы в тексте – это и продолжение традиций раннего авангарда (В. Хлебников, А. Крученых, Божидар), и концентрация новых смыслов, выход за пределы вербальности к музыкальности, к диалогу с бытием через молчание, в тишине¹. Варьирование темы в тексте Айги создаёт ритм, важнейший организующий принцип музыки, упорядочивающей образ бытия²; но повтор акцентирует наиболее важные элементы текста. Стихотворный ритм, который в верлибре максимально семантизируется, Г. Айги определяет как чередование и соотношение «приливов-отливов», «нерегулярных вех, таящихся в крови», «Мир-Шум»: «... “колебание волы” в каждой ритмической “ячейке” должно передаваться по всему стихогворению, по крупным или малейшим ритмическим периодам»³. Из категории музыкального порядка ритм становится константой, законом, организующим всё бытие: поле, лес, сон, белизна, тишина, молчание. Принцип обнаружения и выражения в поэтическом ритме ритма бытия положен в основу поэтического текста и эстетической системы Г. Айги. Одной из ведущих тем его творчества было стремление воплотить в тексте внеумозрительное и внеэмпирическое: лишь то, что угадывается, но не отчётливо чувствуется и тем более не понимается.

Воплощение тишины и молчания в слове достигается различными средствами, одним из характерных приёмов Г. Айги является редукция

¹ О значении и способах выражения паузы у Г. Айги см.: *Бирюков С. Поиск словесного ядра (Айги в авангардной проекции) // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. Т. 2. С. 10–20.*

² Греческое «*rythmos*» (мерное течение) – размеренность в протекании чего-то,общая упорядоченность.

³ *Айги Г. У нас были свои неписанные «манифесты»... // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 17.*

текста, минимализация выразительных средств при расширении кода текста, в частности, использование билингвизма. Анализ минимализма в творчестве Г. Айги сделал Дж. Янечек: «всё творчество Айги создано под знаком минимализма... Айги показывает, как можно (и лучше) делать поэзию из совсем немногого. В минимализме поэтических средств необходимо глубокое уважение к словесному материалу, и к способу его передачи»¹. Истоком такого понимания поэтического текста Г. Айги стали философско-эстетические теории и музыкальные опыты XX века, наследие «Новой венской школы», среди композиторов которой наибольшее влияние на поэта оказал А. Веберн². В творчестве Айги могут быть обнаружены все основные постулаты музыкального минимализма: «наделение значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний)», «отрицание функциональных связей в организации музыкального целого». «Отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков»³.

Минимализация поэтической речи, разъятие слова до фонемы была присуща и ранней авангардистской поэзии. Интерес к внутренней жизни слова у В. Хлебникова («внутреннее склонение слова», «двойная жизнь слова»⁴) приводит к мифологизации слова («...слово, умирая, рождает миф и наоборот...»⁵), к созданию «звездного языка», когда элементы слова,

¹ Янечек Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. Т. 2. С. 149.

² О влиянии В. Хлебникова, Божидара, А. Веберна на формирование в творчестве Айги эстетики и поэтики паузы, тишины, молчания писали как исследователи: Бирюков С. Поэзия: модули и векторы. Поиск словесного ядра // Топос [<http://topos.ru/article/3292>], Лебедев А. Принципы исполнения тишины // Топос [<http://topos.ru/article/5460>]), – так и сам поэт, см.: Амурский В. Геннадий Айги: «Была, кроме «Вех», и смена атмосферы» // Дети Ра. 2006. № 11 [<http://magazines.russ.ru/ra/2006/11/am12.html>].

³ Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Советская Музыка. 1992. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>

⁴ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 627.

⁵ Садок судей // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 148.

буквы-звуки в стихотворении начинают выполнять ритмообразующую функцию, отсчитывая пульс Вселенной. «Преодолением... предметно-бытового значения слова... и возвращением слову его бытийного, вневременного значения... становится изменение роли звука в слове. <...> Движение звуковых сочетаний, т.е. образ, лишается источника. Это движение и является сюжетом стихотворения»¹.

Выделение ритмических возможностей фонемы, организующей парадигму движения текста, – характерный приём у Г. Айги. Разъятие слова до фонемы, слога и превращение элемента в семантически наполненный сегмент речи есть в стихотворениях «Утро в детстве» (1961), в котором каждая гласная является центром поэтической фразы и лингвистического мирозидания («а, колебало, а», «и лилия была, как слог второй была»²); «Спокойствие гласного» (1969), состоящем из одного звука «а»; «Рядом с лесом» (1984), организованном как гамма перекликающихся гласных («а», «о»); «Флоксы – после «всего» (1982), наполненном звучанием гласного «а» как протяжного звучания-плача звука «а» («а Белизна-а?...», «а Белизна...»). Тексты преодолевают сами себя, языковой контекст; слова в речи, фонемы в словах находятся в метатекстуальном диалоге, в свертковом контексте. В минимальной лингвистической единице концентрируется надязыковое знание, время сжимается в экзистенциальной пространственно-временной точке «здесь-и-сейчас», происходит прорыв к вневременному пространству.

Г. Айги вводит музыкальный текст в стихотворную ткань уже на начальном этапе поэтического становления. Два его ранних текста «Без названия» (1964) и «О чтении вслух стихотворения «Без названия» (1965) организованы по принципу полифонии, внутренней многоуровневости и диалогической метатекстовой связи, фиксирующей процесс создания художественного текста, его адаптации в эмпирической реальности и нового этапа рождения через интерпретацию.

Эти тексты выражают авангардный характер поисков раннего Г. Айги, направленных как на поэтическое самоопределение, так и на возрождение синтетического искусства – античного «мелоса» с его триединством «слова, гармонии и ритма». Первый текст герметичен, закодирован – это

¹ Бирюкова А.С. Мера возможного в сюжетах В. Хлебникова: Восстание вещей (поэма «Журавль») // Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989. С. 42.

² Айги Г. Утро в детстве // Поля-двойники. С. 21.

композиция из двух красных квадратов¹ и нескольких строк текста, организованных по иерархическому принципу: одна строка – ведущая («ярче сердца любого единого дерева»), остальные заключены в скобки как комментарий, ремарка к вышесказанному («Тихие места – опоры наивысшей силы пения. Она отменяет там слышимость, не выдержав себя. Места немисли, – если понятно «нет»). Связью между первой и второй частью служит союз «и», написанных в характерной для Айги манере со следующим за ним двоеточием «и:».

Ключом к тексту Г. Айги становится музыкальное развитие вербально-изобразительной темы. В написанном позднее комментарии «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» Г. Айги расшифровывает визуальные образы двух красных квадратов в виде двух музыкальных тем. Каждый рисунок включает паузу и музыкальный отрывок. Внутреннее визуальное подобие красных квадратов получает развитие в варьировании их размеров и размещении на поверхности листа: первый квадрат в четыре раза больше и расположен левее второго. Музыкальное переложение визуальных образов основано на подобном принципе внутреннего единства, в котором изначально заложено развитие. Оба музыкальных отрывка исполняется «*piano*» и «*poco adagio*», что означает «тихо» и «немного медленно, спокойно»². Адажио в музыке имеет более глубокий смысл, чем указание только на темп или скорость исполнения, оно говорит о характере музыки, сосредоточенности, глубоком раздумье. Один из любимых композиторов Г. Айги Л. Бетховен назвал волнующую мелодию первой части «Лунной сонаты» – «Адажио».

Манера исполнения второго музыкального отрывка, следующего после «длительной паузы» и строки «ярче сердца любого единого дерева», задана поэтом в прежнем темпе и характере, что акцентировано в комментарии: «*L'istesso tempo*» – «тот же темп». Два музыкальных наброска являются развитием, двумя вариантами единой темы, что отражает основной закон построения музыкального произведения. Полифонизм и внутренняя целостность достигается и их диалогическим расположением: одна тема раскрывает другую, но не уподобляется ей – и расстановкой музыкальных фрагментов в контексте стихотворного текста: каждый отрывок обрамлен

¹ Аллюзия на второй этап супрематизма К. Малевича, создавшего «Красный квадрат». См.: Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 32–33.

² Возможно, здесь реминисценция стихотворения В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно».

паузами разной длительности. Архитектоника текста выстраивается следующим образом: «Спокойно и негромко объявляется название», задается музыкальный характер («riano»), первое музыкальное предложение предваряется «продолжительной паузой» и завершается «паузой, не превышающей первую»; после центральной поэтической строки «ярче сердца любого единого дерева» следует «длительная пауза», переходящая во второй музыкальной предложение, и «снова длительная пауза». Пауза у Г. Айги занимает равное положение наряду с мелодией, аккомпанементом и звучанием. З одной из самых музыкальных книг, посвященных рождению маленькой дочери («Тетрадь Вероники»), ведущей мелодией оказывается мелодия тишины. Поэт пытается уловить беззвучие, апеллируя к музыкальному семиотическому коду в стихотворении «Пауза в “Тетради”»¹.

Среди основных элементов поэтической системы Г. Айги можно назвать семантически насыщенную паузу, призванную выразить молчание, тишину как онтологический зов за пределами слова. Стремясь «озвучить» тишину, Айги создаёт герметичные тексты, представляющие многоуровневую кодовую систему, ограниченную формой стремящегося к минимуму стиха. Минималистическая работа с текстом Г. Айги соответствует новаторским музыкальным экспериментам А. Веберна, развивавшим атонализма его учителя А. Шёнберга. Экспрессивные возможности музыки не сводились у Веберна «к необузданному порыву и едва слышной тишине», но выражались «в загадочном слое бесконечного ухода вглубь вопрошающих глубин»². Погружение «вглубь вопрошающих глубин» сопровождается у Веберна особым восприятием и воспроизведением времени, характерным и для Айги: «Интенсификация выразительности совпала с ограничением временной экстенсивности»³, что воплощается в минималистских формах, максимально образно насыщенных и минимально протяжённых в пространстве. «Ограничения временной экстенсивности» компенсируется концентрированностью выразительного мгновения. По словам минималиста С. Рейха, в такой музыке исчезает «ощущения времени как наполненной длительности», а онтологическое время приравнивается к психологическому⁴.

¹ Сборник «Тетрадь Вероники». <http://www.vavilon.ru/texts/aigil-1.html#53>

² Адорно Т. Социология музыки. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С 193.

³ Адорно Т. Социология музыки. С. 193.

⁴ Цит. по ст.: Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Советская музыка. 1992.

Концепцию Веберна, стоявшего у истоков музыкального минимализма, развивает Дж. Кейдж, эстетика и творчество которого направлено на выражение тишины музыкальными и немусикальными средствами. Среди наиболее известных композиций Кейджа пьеса «4'33"», представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины. Тишина в произведении Кейджа не приравнивается к полному отсутствию звука. Композитор привлекает слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется «4'33"», в сочетании и в контрасте с которыми может «прозвучать» тишина. Г. Айги использует подобный приём в «стихотворении-импровизации для сцены» «Есть», непосредственное участие в творении которого принимают зрители, определяющие финал этого текста: стихотворение-импровизация звучит «до тех пор, пока в зале не произойдёт «что-то», прекращающее спектакль»¹.

Основным принципом организации поэтических, как и музыкальных, текстов является система повторов и вариаций. Повторы организуют художественную систему Г. Айги на нескольких уровнях: повтор как параллелизм, археоморф, праформа поэзии, устанавливающая связь между природным явлением и человеческим, душевным происшествием²; повторяющаяся система мотивов и образов (мотивы тишины и молчание, леса, поля, снега и т.д.). Музыкально-графическо-поэтическое развитие получает система повторов в тексте «Заря: шиповник в цвету» (1969)³, основанном на сочетании рационального восприятия чужого текста – фразы С. Кьеркегора «le dieu a été»⁴ из его книги «Философские крохи» – и визуального зрелища – «шиповника в цвету». Текст центробежно структурирован: каждый поэтически-смысловый фрагмент имеет инвариант на противоположном полюсе текста. Если для удобства интерпретации разделить текст на 10 частей, то получается система пересекающихся, отзывающихся эхом инвариантов:

1-й фрагмент	9-й
<i>в страдании-чаще и шевелюсь:</i>	<i>тихо... — как будто в страдании-чаще:</i>

¹ Айги Г. Есть // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 76.

² Грюбель Р. Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. С. 34.

³ Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 222.

⁴ Фр. «Бог был».

2-й	8-й
<i>и долгое слышу «le dieu a été»:</i>	<i>и не-людское: «le dieu a été»</i>
3-й	7-й
<i>кьеркегорово: подобное эху! — о занимается!.. и:</i>	<i>очищение! —</i>
4-й	6-й
<i>даже не алого дух его — алого:</i>	<i>не алого даже а духа его:</i>

Текст начинается с интродукции, предвещающей вступление основных музыкально-поэтических тем. Замедленность, подготовка к действию выражает самоопределение, фиксацию лирическим субъектом собственного духовного состояния («в страдании-чаще / и шевелюсь», «и долгое слышу»), неотъемлемого оставляющего творческого процесса. Для Г. Айги «напряжение», «силовое поле», где происходит акт творения, где ищутся слова¹ не менее важно, чем дальнейшее раскрытие «объекта» в слове. Творчество для Айги - всегда плод страданий, боли: «в страдании-чаще» рождается первое слово, которое может быть интерпретировано на нескольких уровнях: «le dieu a été» («был бог») — это, прежде всего, интертекстуальная отсылка к религиозному экзистенциализму и к «экзистенциальной диалектике» С. Кьеркегора. С. Кьеркегор и французская экзистенциальная традиция оказали сильное влияние на творчество Айги, что отмечается как исследователями², так и самим поэтом: «Кafka и Сёрен Кьеркегор, которого я по-французски читал все, что было. Вот эти двое были постоянно, всегда»³. Сентенция из «Философских крох» Кьеркегора возникает в тексте в оригинальной французской транскрипции («le dieu a été»), что маркирует установку Айги на билингвизм, на преодоление языковых границ ради создания образа универсума в поэтическом тексте.

Обращаясь к трактату Кьеркегора «Философские крохи» (1844), Айги воспроизводит и продолжает экзистенциальные искания философа. «Философские крохи», подписанные именем греческого монаха Йоханнеса

¹ Айги Г. У нас были свои неписанные «Манифесты»... // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 18

² Новиков В. Больше чем поэт // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 14.

³ Цит. по: Куллэ В. Поэт — это несостоявшийся святой... // Литературное обозрение. 1998. № 5–6. С. 16

Климакуса (или Иоанна Лествичника, опубликовавшего трактат «Лестница в небо»), стали развитием неоконченной работы «Йоханнес Климакус, или *De omnibus dubitandum est*»¹, задуманной как полемический трактат против Декарта. Образ Йоханнеса Климакуса был для Кьеркегора воплощением «философской систематичности и одновременно благочестивой собранности», а также именем «самостоятельного персонажа, наделенного чертами интеллектуальной автобиографии Кьеркегора»². Лозунгом Кьеркегора стала картезианская максима «*cogitare ergo dubitare*», но, в отличие от Декарта, не признававшего истинным ничего, что не удостоверено разумом в качестве несомненного, Кьеркегор «решился на такое доверие к мышлению, которое научило бы его стоять на земле, уходящей из-под ног»³.

Цитируя ключевую мысль «Философских крох» на языке оригинала, Айги вступает в диалог с текстом Кьеркегора, пытается проникнуть в суть экзистенциальной позиции философа, ориентируясь на методологию «экзистенциальной диалектики» и переводя исходную кодовую систему Кьеркегора на собственный поэтический язык. Тексты оказываются в иерархической взаимосвязи: французский оригинальный текст – источник и база поэтической медитации Айги. Айги не приводит перевод фразы, но развивает мысль Кьеркегора в собственном тексте, который можно воспринять как комментарий к философской сентенции или как оригинальное философствование, переосмысление «экзистенциальной диалектики». Для Г. Айги важно понимание Кьеркегором человека не в завершенности, но в изменчивости и глубинной противоречивости. Айги поэтично воспроизводит основные постулаты Кьеркегора в лирическом сюжете. Первый этап инспирации, как и у Кьеркегора, – погружение в страдание («в страдании-чаше / и шевелюсь»), необходимое для движения человека к самому себе. Фраза Кьеркегора даёт толчок к осознанию трагизма человеческого существования лирическим субъектом, началом пути к экзистенции, которую нельзя познать, в ней можно только пребывать, как «в страдании-чаше».

Кьеркегор в своей иррационально-духовной эстетике развивал идеи романтической эстетики, идеи преодоления границ между жизнью,

¹ «*De omnibus dubitandum est*» (лат.) «Во всем сомневающийся»

² Лунгина Д. Предисловие к публикации // Вопросы философии. 2004. № 1. С. 161.

³ Там же. С. 162.

философией, религией и искусством¹, идеи приоритета музыки над другими искусствами.

Музыкальность приобретает статус универсального у Г. Айги. Начало и заключительная часть его стихотворения, основанного на интерпретации философии Кьеркегора, строится по принципам музыкального произведения. В тексте встречаются музыкальные маркеры манеры исполнения: долготы, силы, тона («долгое» как музыкальное «ligata», «тихо» – «piano», «о занимается!» – «crescendo»); музыкальные инструменты («флейта») и источники звука («подобное эху!»). Каждая фраза текста, обозначающая этап человеческого существования, имеет преобразованный аналог, переключается эхом со строками противоположной части стихотворения.

Г. Айги заменяет кьеркегоровский однонаправленный вектор становления человека многомерным: этический этап, предполагающий не только новый уровень экзистенциального бытия, но и утрату креативного, творческого начала, у Айги редуцирован. В центральной части стихотворения поэт обозначает религиозную стадию, переход к которой возможен только через боль, через отчаяние: «словно во всем — составляющем боль / как вместилище мира / возможного в мыслях». Г. Айги акцентирует креативную основу боли, страдания, отчаяния как создающих глубину личности человека: через боль и в отчаяние, всеобъемлющее «как вместилище мира», совершается скачок от иллюзорной реальности к внутреннему истинному бытию: «миру / возможному в мыслях». Религиозная стадия находит выражение в универсальной кодовой системе, преодолевающей вербальные границы, - в форме красного креста в скобках. Крест возникает в тексте как комментарий к цитате Кьеркегора «и не-людское: / “le dieu a été”» во второй части стихотворения. Перевод вербального текста в универсальную семиотическую систему осуществляется расстановкой акцентов в тексте: философская сентенция определяется как неподвластное человеческому осмыслению знание («и не-людское»), мотив преобразования, перманентной трансформации, заданный варьированием поэтически фраз, словесно определен в центральной части текста («в преображены! – неведомо-кратно!»); в текст вводится музыкальный и изобразительный коды, переводящие смыслы в категории внеэмпирического («даже не алое / дух его — алого», «не алого даже / а духа его», изображение алого креста).

Два источника инспирации Г. Айги (алый цвет шиповника и фраза Кьеркегора) становятся символами режущей боли, разрывающей рамки

¹ Гайдено П. Трагедия эстетизма. М.: Искусство, 1970.

эмпирического сознания и выводящей к инобытию. Текст направлен к тематическому ядру, объединяющему и преломляющей два поэтических вектора:

*словно во всем — составляющем боль
как вместилище мира
возможного в мыслях:
красит бесцветно но ярко как режущее:
в преображеньи! — неведомо-кратно! — ...*

Эта фраза является не только поэтическим, но и музыкальным центром, поскольку дан код, определяющий темп и тональность текста: первая часть начинается на «crescendo» («долгое», «подобное эху! - / о занимается!»), а после кульминации звучит «diminuendo», «piano» («тихо»). Однако смысловой центр вынесен за границы поэтического текста, текст строится по принципу зеркального повтора, это преломление невозможности повтора, неизбежной трансформации образов и семантики. Повтор, демонстрирующий невозможность тождества, соответствует принципам атональной музыки с её отказом от симметрии гармонии, модуляций, метра и формы. Музыка всегда неразрывно связана с временем, но минимализм становится «способом борьбы с христианской линейностью»¹.

Текст завершается финалом, переложённым в музыкальную тональность:

*снова и снова:
— — :
(ах! два слога последних:
сыграла бы флейта:
друг для тебя!)*

Предваряющая финал фраза «снова и снова:» акцентирует установку Айги на бесконечность и вариативность текста. Стихотворение имеет три финала: вербальный («снова и снова:»), графический («— — :») и музыкальный («ах! два слога последних: / сыграла бы флейта: / друг для тебя!»), заключённый в скобки и поставленный в сослагательное наклонение («сыграла бы»): это пожелание прочесть стихотворную реплику как музыкальную фразу — с листа. Варьирование финала маркирует его принципиальную незавершаемость.

¹ *Бавильский Д.* Композитор и скрипач Алексей Айги, его ансамбль «4'33"»: Дискография // Новый мир. 2007. № 10. С. 210.

Образ флейты отсылает к мифологической флейте Пана (сиринге), символизирующей первостихийное музыкальное начало, противопоставленное гармонизирующей аполлионической музыке. Флейта в тексте Айги создаёт интертекстуальные связи с оперой В.А. Моцарта «Волшебная флейта» (1721). Творчество Моцарта было источником вдохновения как для Кьеркегора («Или-или», глава «О непосредственно эротических образах, или О музыкально-эротическом»), так и для Айги («Моцарт: Кассация I»). Кьеркегор находит в музыке Моцарта обоснование своей теории чувственности на этапе эстетического существования человека. Текст Моцарта входит в творчество Айги как неостановимый источник вдохновения, порождающий поэтическую рефлексю «на едином дыхании», подобную «ритмической воронке, затягивающей голос в неограниченное пространство», которое «находится в середине, в центре... стиха»¹.

Текст Г. Айги, организованный по законам музыкального произведения, основанный на системе повторов и вариаций, можно соотнести с «репетитивным методом» музыкальной композиции, «основанным на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений (patterns)»².

Можно проследить трансформацию мотивов тишины и молчания в ранних текстах Г. Айги до оформления тишины в тексте: «Тишина» («в невидимом зареве...»), 1954–1956; «Тишина» («с тех пор как я помню что-либо»), 1955–1956; «Тишина», («Как будто...»), 1960; «Окраина: тишина (Памяти поэта)», 1973; «Ты моя тишина», 1974; «И: Едино-овраг» («о тишина / я бесстыднее не был / с тобой тишина», 1984; «Пение и тишина», 1982; «Листопад и молчание», 1984. В раннем творчестве тишина – атрибут пространства, внешней реальности, в позднем творчестве молчание – субъективное, личностное состояние, концентрация в пространственно-временной точке, дающая возможность в мгновении поэтического текста выразить открытую поэтом онтологическую тишину.

Текст «Поэзия-как-молчание. Разрозненные записи к теме», относящийся к зрелому периоду творчества Г. Айги, является метатекстовой рефлексией собственного творчества (квазицитаты), мировой музыкальной культуры (творчества Л. Бетховена, Р. Вагнера), мировой словесности (обращение к Ф. Достоевскому, Ж. Нервалю, П. Целану, В. Маяковскому)

¹ Новиков В. Больше чем поэт // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 10.

² Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Советская Музыка. 1992.

В то же время «Поэзия-как-молчание» — это новый этап творчества Айги, его выход к молчанию. Многие тексты Айги можно обозначить как «нотную партитуру»¹: наличие как стихотворных, так и музыкальных элементов; важная роль молчания, паузы; оригинальный синтаксис с обилием тире, многоточий; скобки, исполняющие роль ограничителя фразы. Характерная для Айги минималистическая стихотворная форма в «Поэзии-как-молчание» сменяется протяжённым, длительно развивающимся текстом. Подобные эксперименты, характерные для минимализма и репетитивной техники, возникают как способ рефлексии творческого процесса, как векторы движения поэта к выражению онтологии тишины в слове («Сон-и-поэзия», 1975; «Поэзия-как-молчание», 1992).

Пролонгированная форма, соединяющая 54 минималистических фрагмента, может быть соотнесена как с классической, так и с неклассической традицией. «Поэзия-как-молчание» может быть интерпретирована как симфония² — главный жанр в творчестве композиторов, оказавших влияние на Айги (В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, С. Прокофьев). Трансформация симфонии в синтетическую форму осуществилась в творчестве Ф. Листа³, который дал определение «симфонической поэме» оркестровому сочинению, и многие композиторы обращались к созданному им жанру (Р. Штраус «Дон-Жуан», «Дон-Кихот», «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля»; Н. Римский-Корсаков «Садко», А. Бородин «В Средней Азии» и др.). Поэты начала XX века использовали обозначение «симфония» для стихотворных текстов («Симфонии» А. Белого, «Ангелы» В. Хлебникова)⁴.

¹ Лебедев А. Принципы исполнения тишины. Беседа с А. Айги // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://topos.ru/article/5460>

² Симфония (греч. *symphonia* — созвучие) — «жанр симфонической инструментальной музыки многочастной канонизированной формы фундаментального мировоззренческого содержания» (Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. С. 57).

³ Лист написал тринадцать симфонических поэм, в основе самая известной из них, имеющей одноимённое название со стихотворением французского поэта-романтика Ламартина «Прелюды», вся человеческая жизнь, рассматриваемая как ряд эпизодов — «прелюдий», ведущих к смерти». См.: Михеева Л. В. Музыкальный словарь в рассказах. М.: Советский композитор. 1984. Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURA/MUSIKACAO/MUZSLOWAR/music.txt>.

⁴ О симфонии как «высшем жанре музыкальной словесности» на примере «Симфоний» А. Белого и поэмы «Ангелы» Хлебников. См.: Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. С. 194–219.

Интерес к симфонической форме, жанру «чистой», свободной от слова музыки объяснил А. Белый: «В симфонии созерцаем сумму всех возможных при данном отношении образов, все возможные сочетания событий, которые сливаются в один громадный и бездонный символ, которые заставляют трепетать, которые поражают содержанием, глубоким, как звездное небо, — глубоким, а потому и недоступным рассудку...»¹.

В XX веке происходит разрушение классической симфонической формы как в музыке, так и в поэзии. «Симфоническая формула» Айги — это сочетание универсальной музыкально-поэтической формы, обширной, стремящейся к преодолению пространственно-временной ограниченности и авангардного минимализма, это вхождение в контекст мирового искусства. Фиксация творческого процесса с помощью иерархического выстраивания текста от глобальной поэтической структуры до атома — слова, фонемы, первозвука, за которым открывается искомая поэтом онтологическая тишина. В стремлении прорыва к тишине через организацию пространственных звуковых форм пересекаются поэтического творчества Геннадия Айги с музыкальным творчеством его сына Алексея Айги.

Музыкальный стиль А. Айги невозможно определить однозначно. Большинство музыкальных критиков сходится лишь в том, что А. Айги творит в русле современного музыкального авангарда, что подтверждает и сам музыкант: «Раньше я играл очень крутой авангард». Например, импровизация дуэта (А. Айги — скрипка и гитарист), наложенная на квинтет «Памяти Лютославского» (1994)². По мнению О. Пшеничного (Вили П.), «в России существуют несколько музыкальных авангардов. Фолк-авангард, представленный традицией ансамбля покойного Покровского. Джаз-авангард, представленный, скажем Владимиром Резицким и Сергеем Летовым (который сам, правда, наверняка не согласится с этим). Академический авангард, глубокими корнями уходящий в еще в классиков типа Шостаковича (а сегодняшние имена — Антон Батагов, например), поп-авангард (покойный Курехин)». В этом авангардном дискурсе творчество А. Айги и группы «4'33"» действительно многозначно и соединяет в себе традиции всех авангардов»³.

¹ Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 135.

² Кукина С. Алексей Айги: «Все стили износились» // [\[http://www.aigui433.com/readnis-rev.html\]](http://www.aigui433.com/readnis-rev.html)

³ Вили П. 4'33" // [\[http://www.zhurnal.ru/willy/collect/4_33.htm#up\]](http://www.zhurnal.ru/willy/collect/4_33.htm#up)

Состав ансамбля, который варьируется от шести до двенадцати человек, не фиксирован, участников коллектива объединяет стремление к эксперименту и «идея расширения творческого пространства, снятия жестких языковых и социальных границ между направлениями и жанрами новой музыки»¹. Экспериментаторское обращение со звуком, инструментами (клавиши, гитары, кларнеты, скрипки, эуфонии, lastra, ударные инструменты, наковальня, вибрафон, коробочки, тубофон, indian slight bell, glass chimes, пластиковая бутылка от «Боржоми», античные цимбалы), стилями (народная, классическая европейская, современная и электронная музыка) и жанрами (этническая музыка, фолк, серийное, постсерийное, минимальное направления, арт-рок, фолк-рок) создаёт «полубезумную, патологически авангардную смесь неоклассики, этнических песнопений и вполне танцевальных ритмов»². На музыкальных сайтах информацию о творчестве А. Айги обычно помещают в рубриках с названием «Между жанров»³. Критики определяют стиль А. Айги как «минимализм-репетитивизм», «микс минимализма и джазовой, а то и роковой импровизации»⁴, звучание которого «часто меняется и довольно непредсказуемо. Айги то экспериментирует с электронным авангардом или фри-джазом, то записывает мелодичный и изящный альбом»⁵. Репертуар группы характеризуется диапазоном от «Лебединого озера» П. Чайковского (саундтрек к фильму «Дом на Трубной» Б. Барнета) до Д. Кейджа, Ф. Заппы, Д. Моррисона и Э. Брауна. Как говорит сам А. Айги, «все стили изнасились»⁶, но его эклектические и/или

¹ Алексей Айги и 4'33" // [http://www.longarms.ru/musicians/aigi/] www.longarms.ru – сайт фирмы грамзаписи «Длинные руки», издательская политика которой заключается в «документировании, публикации и дистрибуции разного рода новой и старой, маргинальной, забытой неизвестной или «неопознанной» музыки, включая свободную импровизационную, и новую компонированную, шумовую и электроакустическую музыки, «арс акустику», творческие межкультурные проекты, аутентичный фольклор и традиционную внеевропейскую музыку. Все проекты и релизы тем или иным образом связаны с Россией, российской музыкой или российскими музыкантами».

² Гагин А. Ensemble 4:33 & NETE & DJ Kubikov // http://www.gagin.ru/internet/3/23.html

³ http://www.newsmusic.ru/news_5_1657.htm

⁴ Бавильский Д. Композитор и скрипач Алексей Айги, его ансамбль «4'33"». Дискография // Новый мир. 2007. № 10; Ухов Д. Алексей Айги: ближайшее будущее // Искусство кино. 1998. № 12.

⁵ Горбачев Ш. Рок-н-ролл, скрипка и французская певица // [http://muscience.narod.ru/mix.htm]

⁶ Кукина С. Алексей Айги: «Все стили изнасились...»

синтезирующие композиции называют «маленькими симфониями с завязкой, развитием и кульминацией»¹.

Разработка открытого художественного поля у А. Айги основана на рефлексии предшествующей и современной музыкальной культуры. Получив академическое музыкальное образование, А. Айги в своих экспериментах по-новому истолковывает классическую базу «учителей». Например, в саундтреке к нему фильму «Дом на Трубной» Б. Барнета звучит баховский хорал. В альбоме «Equus» (2001) А. Айги обращается к барокко и в качестве второй скрипки записывает профессора Московской консерватории Н. Кожухаря, известного как пропагандиста барокко. С каждым новым диском его репертуар расширяется, охватывая то музыку Б. Бартока и вариации на тему Ф. Заппы («Сердца», 1998), то Шостаковича (композиция «equus V», альбом «Equus», 2001), то Д. Хендрикса и Б. Дилана («Up From The Skies», 2002) и даже музыку японского классика XX века Т. Такемитсу или эксцентричного, близкого минимализму британца С. Мартленда. А. Айги критики² называют то «русским Найманом»³, то «русским Глассом»⁴, не замыкая музыканта в рамки определённых музыкальных направлений.

Интерес к архаике, погружение в фольклор и синкретическое народное искусство лишь подтверждает авангардный вектор исканий А. Айги. Альбом «Sisters Grimm Tales» (1997), посвященный памяти Д. Покровского, глубоко изучавшего и использовавшего фольклор в своих музыкальных разработках, представляет «сочетание дремучих корней искусства и свежих цветочков авангарда», что «помогает восприятию дерева в целом»⁵. В записи альбома принимали деятельное участие музыканты Ансамбля Дмитрия Покровского «NETE», поэтому фольклорные мотивы преобладают.

Другим проявлением авангардных исканий А. Айги является стремление к синтезу искусств, основанное на преодолении границ. Примером такой синэстезии является альбом «Рука. Секунда. (Музыка для Кинетического

¹ Плевако М. Воскресная терапия от Айги // <http://www.fontanka.ru/2006/02/22/159000/>

² Горелик М. Айгиева конюшня // Седьмой континент. 2001. Декабрь [<http://aigui433.com/read/mgorelik1.html>]

³ М. Найман (1944) – известный английский композитор-минималист, музыкальный критик и теоретик, создатель музыкального жанра минималистики.

⁴ Глас Ф. (1937) – известный американский современный композитор классической музыки, относимый к минимализму.

⁵ Иванова Т., журнал Fuzz. // http://aigui433.com/disc/sgt_read.html

Театра)» (1999), написанный к спектаклю «Кинетического Театра» А. Пепеляева и соединяющий действие и танец, который сам композитор охарактеризовал как «балет», где «80% танца и 20% разговора»¹. В спектакле использованы тексты Алена Роб-Грийе и Л. Рубинштейна. В других проектах ансамбль «4'33"» сотрудничал с Д.А. Приговым, А. Битовым².

Одним из наиболее популярных аспектов музыкального творчества, прославивших А. Айги на российской сцене, является создание музыки к фильмам – саундтреков. На диске «Сердца» (1998) большая часть композиций написана к фильмам, что определяет специфику музыкальных треков: «специфические «зрительные крючочки» музыкальных образов, особое построение «рассказываемой истории»³. Ю. Сапрыкин даже обвиняет музыку возглавляемого Айги ансамбля в «излишней литературности: Айги иногда склонен делать из музыки повествование, движущиеся картины, сплошной драмбалет»⁴. Это подтверждает альбом «Страна глухих (музыка к фильму)» (1997, релиз 2001). Кроме создания саундтреков и озвучивания немых фильмов, А. Айги пишет музыку для театра. «Equus» (2001) – это музыка для спектакля «Equus» по пьесе П. Шеффера, поставленного А. Вартановым и Т. Копыловой для театрального центра «Драм-антре».

Заметное литературное влияние на музыканта оказал классик авангарда Д. Хармс, к столетию со дня рождения которого А. Айги совместно с Д. Бонненом и его ансамблем «Russian-German Composers Quartet» создал музыкальную интерпретацию творчества поэта, выпустив CD и программу «Как странно» (2005)⁵.

А. Айги попробовал скрестить с музыкой изобразительное искусство. Будучи художником, он превращает «неисполнительские искусства в зрелищные». «Однажды в фойе Дома художника А. Айги и известный смоленский художник-нефигуративист и виолончелист Влад Макаров по очереди рисовали картинку и потом интерпретировали их как графическую музыкальную нотацию»⁶. Стремление к экспериментаторству в области новейших

¹ Алексей Айги: «Я очень ленивый человек». Беседовала Елена Петрова. <http://aigui433.com/read/fulljazz12.html>

² Алексей Айги (информация с сайта <http://www.strastnoy.theatre.ru/friends/aigi/> - Театральный центр на Страстном).

³ Иванова Т. Журнал Fuzz // [http://aigui433.com/disc/433_read.html]

⁴ Сапрыкин Ю. [<http://www.afisha.ru/cd-review/>]

⁵ Звукарь Дед. Хендрикс на четырех струнах [<http://www.zvuki.ru/R/P/7322/>]

⁶ Ухов Д. Алексей Айги: ближайшее будущее // Искусство кино. 1998. N 12 [<http://www.longarms.ru/musicians/aigi/press.php>]

технологий характерно для альбома, записанного совместно с П. Бастьеном¹, «Musique cyrillique» (2001), и их же совместного трека «Teleconcerts» (2006).

Базисом, объединяющим творчество отца и сына Айги, является их направленность к молчанию и тишине. Один из проектов А. Айги – «Немая музыка», его эксперименты в кино с «немыми» картинами начала века. Музыка А. Айги сопровождала показ «немого» классического фильма «Счастье» А. Медведкина на открытии Лейпцигского международного Фестиваля неигрового кино, звучала в фильме «Метрополис» Ф. Ланга и последней работе по заказу «ОРТ-Видео» – «Дом на Трубной» Барнета². Серия концертов «Немое кино – живая музыка» (2005) в Бельгии и во Франции проявила тенденцию современного искусства и стремление А. Айги воплотить молчание и тишину как голос бытия.

Сам А. Айги отрицает возможность сопоставления собственного музыкального творчества с поэзией отца: «Про параллели: Не так легко их провести между музыкой и поэзией, я бы не рискнул это делать. К тому же то, что называется “минимализмом” в музыке, гораздо точнее называть “репетитивизмом”, то есть природа другая. Музыка, близкая к “минимальной” поэзии, совсем другая (это мое мнение). Могу назвать, скажем, Антона Веберна или (в меньшей степени) Мортон Фелдмана»³. Тем не менее, преодоление границ между искусствами, языками и выход за пределы слова сближают творческие искания отца и сына Айги.

Текст Г. Айги направлен на воспроизведение бесконечности, процессуальности бытия при помощи варьирования фрагментов, мотивов и

¹ «Французский композитор и мультиинструменталист Пьер Бастьен прежде всего известен как создатель своего собственного механического «оркестра», названного «Mecanium» (1986). «Музыканты его оркестра – машины. За этим стоит очень простая, эффективная и поэтичная идея – создать оркестр из традиционных инструментов (китайская лютя, марокканский бендир, яванские саранги, кото, скрипка кавказская лютя – саз и т.д.), а в качестве «музыкантов» использовать механизмы, собранные из деталей детского конструктора и моторов от старых проигрывателей. Эти гибриды и играющие музыкальные скульптуры воспроизводят звуки, чарующие и гипнотические. (Мишель Котэ). ...В диалог с механизмами на альбоме вступил Митсуаки Матсумото, японский электронщик. Аксель Лекорт создает особую атмосферу при помощи этнического инструмента sanza (традиционный африканский инструмент). А скрипка Алексея Айги – экспрессивная и даже немного цыганская – вдыхает в музыку энергию и жизнь» – Пьер Бастьен: вечный оркестр воркующий дадададада... // [http://www.guruken.ru/intelligent/Basten_poigral/].

² Леона. Немая музыка в стране глухих // [<http://www.zvuki.ru/R/P/4591>]

³ Цит. из переписки автора статьи с А. Айги (письмо от 30.11.07).

образов, что роднит его с музыкой минимализма и репетитивизма. «Айги – тот род поэта, который не нацелен на создание отдельного текста (текстов), так как не является поэтом реагирующим (но «строящим»), – в его стихе, в процессе исполнения стиха всегда проявляются постоянные, приблизительно говоря, одни и те же, конфигурации смыслов, которые организованы при наличии соответствующего состояния – в систематическое пространство с более или менее резкими границами»¹. Текст Г. Айги «Поэзия-как-молчание» можно обозначить как авангардную симфонию, которая строится по законам репетитивной техники, основанной на повторе значимых микросегментов художественного текста, в равной мере её можно соотнести с четырьмя частями классической симфонической формы. В первой части «Разрозненных заметок» воплощается рождение молчания из тишины. Фрагмент состоит из семи отрывков, объединённых воспроизведением зарождения, развития и «возвращения» в молчание. Айги выстраивает собственный «мифологический код», первотворение бытия-как-молчания есть отказ от «говoreния», «видения» и даже «воображения» ради «слушания»: «Слушание – вместо говорения. Даже – важнее видения, какого угодно (даже – в воображении)»².

Космогония молчания у Айги перекликается с авангардным музыкальным творением Д. Кейджа «4' 33"» (1952), которое можно определить как «tacet» («молчит») – так в партитурах принято обозначать длинные паузы. Нотная запись сочинения Кейджа состоит из одних пауз (эти четыре с половиной минуты еще и поделены на три неравные части), а сами исполнители в течение этого времени никаких звуков не издают. Тишина у Кейджа выполняет ряд функций. Прежде всего, это эпатаж как способ общения с публикой, которая вынуждена мучительно вслушиваться в звуки, не включенные в реестр музыкальных: скрип стульев, кашель, шумы улицы. Для Кейджа важно было перестроить перцептивный аппарат современного человека, утратившего способность слышать другие звуки, находящиеся за гранью линейного прочтения музыкального текста и услышать «гул голосов», тишину, «то, чего нет» и то, что существует независимо от композитора и исполнителя. На основе минималистической концепции Кейджа возникло целое направление непрерывной и негромкой музыки, которая

¹ Хузангай А. На пути к ангельскому сплаву // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. Т. 2. С. 117.

² Айги Г. Поэзия-как-молчание // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 238.

звучит в виде фона — ambient, а в России продолжателем его традиции стал ансамбль Алексея Айги — «4'33"».

Название группы «4'33"» отсылает к определённому источнику — к искусству исполнительской тишины Кейджа, но включает принципы мета-текстовой рефлексии собственного творчества и современного культурного пространства. Рефлексия Алексеем Айги музыкального авангарда схожа с восприятием поэтического авангарда начала XX века Геннадием Айги. Геннадий Айги выражал своё отношение к раннему авангарду словами: «Я столь же авангарден, сколько и не...»¹, что означает отказ от социальных утопий и продолжение авангардной работы с языком, генерирование художественно-лингвистической утопии. Алексей Айги «против приписывания себя к какому-либо стану. Он готов согласиться, что студийные записи его ложатся в минималистское ощущение, но вот концерты минимализму он уже не отдаст. Ни за что». Айги-сын в пространстве современной культуры отрицает любой диктат: «Айги вообще против каких бы то ни было определений и дефиниций, их из него приходится вырывать едва ли не клещами. Договариваемся до того, что судьба Айги и его музыкантов — сидеть мимо всех стульев сразу: мимо камерной классики и поп-музыки, мимо джаза и джаз-рока, мимо минимализма и всех новых электронных течений. Свой среди чужих — незавидная участь, но ее не выбирают: что выросло — то выросло»².

Молчание в эстетике и отца, и сына Айги — это поиск культуры, в которой преодолевается набор языковых, слуховых и звуковых рамок, ограничивающих диалог с бытием. Но молчание — это и способ саморефлексии, и выход за пределы готового слова к начальной свободе творческого акта. Творчество Алексея и Геннадия Айги — это интенция на прорыв через молчание к онтологии. Молчание можно определить как онтологический зов тишины. Прорыв осуществляется не только деформацией, но и рефлексией чужого и собственного текста.

Второй эпизод первой части текста «Поэзия-как-молчание»³ начинается с автоцитаты статьи, посвящённой поэту П. Целану «Долго: в шорохи-и-шуршанья». Фраза «И: шорохи-и-шуршания. Шуршит — столь отдаленное — уже — начало. «Мое», «я сам» содержит «разговор на расстоянии»

¹ Айги Г. Реализм авангарда: Разговор с С. Бирюковым // Разговор на расстоянии. С. 286.

² Бавильский Д. Композитор и скрипач Алексей Айги, его ансамбль «4'33"». Дискография // Новый мир. 2007. № 10. С. 212.

³ Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 238–245.

Г. Айги и Целана, эстетическая проблематика которого сконцентрирована в вопросе Т. Адорно: «Можно ли писать стихи после Освенцима?». Поэтика Целана, оказавшая непосредственное влияние на Г. Айги, базируется на рефлексии языка. По Целану¹, язык пережил холокост, поэт ощущает слово, с одной стороны, как уже сказанное, постоянно апеллирует к «чужому слову», с другой стороны, ищет новый язык «после Освенцима». Поиск звука и открытие пространства за звуком (мотив «шорохов-и-шуршаний») характерны для стихотворений Целана («...шорох колодца» (1963), «Белые шорохи, все струйками...» (1968), «Нет, / не голос, а / поздний шорох...» (1959), что и становится объектом рефлексии Айги. Если у Целана звучит безысходное «не голос, а / поздний шорох», то у Г. Айги, выстраивающего космогонию молчания, шорох оказывается «началом» бытия и человека («Мое», «я сам»). Этот же мотив возникает в тексте неоднократно: «40. Опять – шорохи-и-шуршания. Это – брат мой...»

В третьем фрагменте происходит характерное для эхато-космогонического мифа «описание пространственно-временных параметров вселенной»², которые в координатной системе Г. Айги преодолевают вербальные, эмпирические пределы, проявляя отголосок инобытия: «Там «всё» – молчание», что рефреном перекликается с другим абзацем: «Все было – чтобы умолкнуть. Но – там. Во имя всего, что – там». Инобытие – это объект интенции поэта, который становится посредником, пытающимся перевести зов бытия: «Не ностальгировать. Я – ведь – и не... – куда уж. Слишком – из прекратившихся пространств из “сил”, – давно отмеченных». В этой фразе содержится автоцитата Айги, касающаяся его самоопределения по отношению к авангарду, к культуре и ко всему бытию: «Я – ведь – и не...» можно соотнести с его выражением «Я столь же авангарден, сколько и не...». Важна маркировка курсивом слов «Не ностальгировать», создающая иерархию текста. Мотив ностальгии проходит через весь текст: «8. Да, не надо ностальгировать. Но оплакивать покойного – должно». Ностальгия здесь – это и экзистенциальная тоска по «истинному бытию», и боль, которая является стимулом для творчества, и вечным разломом, не позволяющим поэту и его тексту остановиться, власть в анабиоз: или «ностальгии» или «не». Модель творческого процесса у Г. Айги – это нераздельность утверждения и отрицания, слова и молчания.

¹ *Белорусец М.* // Целан П. Стихотворения. Киев: Гамаюн, 1998. С. 8.

² *Космогонические мифы // Мифы народов мира.* В 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 2. С. 6.

Творение людей у Айги подменяется их отсутствием, рас-творением в пространстве теней, «душ»: «Без всяний – «душ». Без – встреч». Души, встречи в художественной системе Айги – это безликая толпа. Завершающим этапом космогонии в тексте Г. Айги становится ницшеанский миф о Вечном Возврате: «Возвращение-сон. Но уже – ни к кому. В холод. В безымянность. В отсутствие». Пройдя все стадии творения и бытия, имя возвращается в «безымянность», слово – в безмолвие, человек – «ни к кому» и бытие – «в отсутствие».

Вторая часть симфонии «проходит в медленном движении, пишется в форме вариаций, рондо, рондо-сонаты»¹. Повторяющиеся, подчинённые принципам лейтмотивного хорового пения части «симфонии» Г. Айги организованы как рондо². В тексте возникает образ хоровода («Такая там эпоха была – Смерть Хороводов. Словно что-то бесшумно грызущее – молчание леса. Притягивая. Быть – растворенным»). Текст Г. Айги пронизан образами вечности вне-времени и вне-пространства. Это и мотив Вечного Возврата, повторяющийся в тексте, мотив ветра, разносящего мертвое время («Давний ветер, – он мертв... Ветер, – мертвая рассыпанность – мертвой муки»; «Одиноким листьям строк, – будто действительно – на ветру»). Носителями вечности в тексте являются гении различных областей искусства, повлиявшие на Г. Айги, о творчестве которых поэт рефлексировал в молчании: «22. А это – Вагнер. Поистине, величие поэта скорее всего открывается там, где он молчит, чтобы невысказанное само высказалось в молчании»; «24. Мощно молчит – Бетховен»; «32. Гельдерлин в последних стихах: “Я многое еще мог бы сказать”. Лучше уж – так. Молчание места (словно – в античной трагедии)»; «41. “Я в долгу перед вами, багдадские небеса” (да, – Маяковский). Скоро последует – выстрел. И эти небеса оказываются – обрисованными: огромная панорама – Молчания».

В третьей части симфонии – скерцо³ – усиливается экспрессивное начало, отражается эмпирическая реальность. У Г. Айги это различные

¹ Симфония // *Михеева Л.* Музыкальный словарь в рассказах. М.: Советский композитор, 1984. С. 213.

² «...Рондами (от слов *gondau* – круг и *gonde* – хоровод) назывались хороводные песни. Исполнялась ронда так: солисты-запевалы пели свою мелодию на разные строфы текста, а хор повторял припев, в котором не менялись ни слова, ни музыка» – Рондо // *Михеева Л.* Музыкальный словарь в рассказах.

³ «Scherzo» в переводе с итальянского – шутка; обозначает характер музыки – «живо, весело, шутливо».

аспекты воплощения современной жизни, вписывания её в онтологическое пространство. Можно выделить соотношение вечных, культурных ценностей и цивилизационных, сиюминутных: «12. В эпоху кинжалов и шпаг – монументальность шекспировских трагедий. / Нож, топор – значительны – пластичностью. Даже – монументальны. / Современные дикие военные самолеты... – они мелко-подробны, как саранча. (Говорю о том, как это видится, их математически-подробное содержание убедит только ум.); 14. Хижина, лачуга – грандиознее небоскребов. / Здесь – окрик: «Противопоставление цивилизации культуре». / Я – только констатирую. / (Что ж... и «ответный выпад»: цивилизации – это лишь отдельные периоды единой Культуры... – да, «с Сотворения Мира»); проблема вечной абсолютной тишины и современного «многоговорения»: «6. Современное многоговорение. Множатся вещи, – ширится каталогизация их. «Современный эпос». / И: когда – нет той самой «полушки», которая числилась («в народе») там, – «за душой»; «16. Все больше становится мелких вещей. И все больше – мелких слов. / Болтливость вещей. Болтливость поэзии; 36. В искусстве любое «post» - многоговорение».

В финале симфонии происходит «собрание» основных линий развития, основных лейтмотивов, и еще – обязательное мистическое просветление в конце»¹. Финальные части Г. Айги – переосмысление многократно и многоуровнево отрефлексированных приёмов, тем, концепций: «50. Тишина и молчанье (в поэзии) – не одно и то же. / Молчание – тишина с «содержанием», – нашим. / Есть ли «другое» молчанье? / «Небытия – нет, Бог не стал бы заниматься такой чепухой», – говорит русский богослов Владимир Лосский. / Это – о «не-нашем» Молчании. «В том числе» и о тишине – с молчаньем – ушедших. Все – отсутствует. / И – не будем делать предположения – о чем-то «совсем ином»; 53. ... И возникает понятие: «Мастерство – Молчания»; 54. И –будто само Молчание, входя в груду бумаг, Само вычеркивает рассуждения о Себе, стремясь – слившись со мной – стать: Единым, и все более – Абсолютным». «Симфония» завершается достижением «Единого», «Абсолютного Молчания».

Система повторов, отступлений, метатекстовых рефлексий и интертекстов, на которой строится текст Геннадия Айги, может быть соотнесена с музыкой Алексея Айги. Сравнивая творчество отца и сына, Д. Бавильский

¹ Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). С. 197.

писал: «...разными средствами отец и сын приходят к примерно одинаковому результату — показать незримое, невидимое. В свободной форме, импровизационно, продираясь сквозь частокол синкопированного ритма, пауз и зависаний, неожиданных обрывов и столь же неожиданно натекающих продолжений, создать у человека странное ощущение бреющего полета... Лакуны и опущенные звенья, скрепленные многочисленными тире и дефисами, многоточиями и переносами, создают такую раму, в которой любое слово оказывается раной, многозначным, вспыхивающим и переливающимся стуктом разнообразного смысла»¹. Отец и сын приёмами минимализма и репетитивности создают схожие семиотические коды, стремясь прорваться сквозь эмпирическое к голосу бытия.

¹ Бавильский Д. Композитор и скрипач Алексей Айги, его ансамбль «4'33"». Дискография // Новый мир. 2007. № 10. С. 212.

А. Климутина

ПРОБЛЕМА ОТЦОВСТВА В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «ЭРОН»

Роман Анатолия Королёва «Эрон», создававшийся в конце 1980-х и опубликованный в 1994 году¹, был воспринят критиками либо в русле массовой литературы (А. Марченко, П. Басинский, В. Сердюченко, А. Немзер)², либо как проявление постмодернистской эстетики, наметившейся в прозе А. Королёва в начале 1990-х (Е. Иваницкая, С. Чупринин)³. Немногие, вслед за самим Королёвым, обратили внимание на погружённость автора в проблемы этики и метафизики, на трагизм мировосприятия (Н. Гашева, А. Агеев)⁴. Королёв в авторской интерпретации романа обозначил стратегию «Эрона» как модернистскую, подчеркнув, что в центре романа не коллизии персонажей, а «со-бытие человека в бытии и бытия в человеке»⁵, что пафос текста — «не анализ, не поиск следствия, а синтез различных значений, не приводящий к обнаружению единой версии бытия»⁶.

Испытание персонажей насилием жизни, их попытка самоопределиваться в дезориентированной реальности (исторические границы её — 1972–1994-е годы, годы распада советской империи) становятся сюжетом романа. Важный момент самоопределения героев — их

¹ Королёв А. Эрон // Знамя. 1994. № 7 (С. 4–67), № 8 (С. 81–157).

² Басинский П. Голый Королёв // Лит. газ. 1994. № 44 (2 ноября). С. 4; Марченко А. «...Зовётся vulgare» // Новый мир. 1995. № 4. С. 227–229; Немзер А. Взгляд на русскую прозу в 1994 году // Сегодня. 1994. 24 дек. С. 11; Сердюченко В. Прогулка по садам российской словесности // Новый мир. 1995. № 5. С. 125–129.

³ Иваницкая Е., Иваницкая Н. Контора кривых зеркал? // Знамя. 2004. № 6. С. 186–190; Чупринин С. Перечень примет // Знамя. 1995. № 1. С. 190–196.

⁴ Агеев А. Анатолий Королёв: Кто спит в лодке? // Знамя. 2006. № 9. С. 205–209; «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон» // Знамя. 1996. № 9. С. 238–240.

⁵ «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон» // Знамя. 1996. № 9. С. 239.

⁶ Там же. С. 239.

готовность или неготовность к продолжению рода, то есть к включению себя в цепь жизни, в житнетворение. В таком случае коллизии, связанные с рождением/нерождением ребёнка, ситуации рефлексии отцовства как поиск места и назначения в бытии могут быть рассмотрены как сюжетный мотив, соотносимый с архаическим мотивом отцовства¹. Традиционно мотив отцовства имеет семантику «владычества, солнечной и небесной силы, духовной, моральной и гражданской власти, рассудка и совести, закона»². В большинстве религий и мифов верховные боги считаются отцами. В отличие от мотива материнства, мотив отцовства акцентирует проблемность причастности к житнетворению, последующую утрату этой причастности. «Космическая мать-Земля, порождающая всё сущее»³, противопоставлена Отцу-небу: «Кроме нескольких исключений, небо – мужской символ (в Китае – «ян»). Согласно некоторым мифам, небу пришлось отделиться от земли, чтобы на поверхности последней зародилась жизнь»⁴. Архаическая мифологическая ситуация сохраняет актуальность и для воссоздания современной отделённости индивида от потока жизни, что связано не только с распадом чувства рода, эпического чувства общности с социумом, но и с современным ощущением бытия как надличного хаоса, нетелеологичности самотворящей и саморазрушающей материи, равнодушной к самосознающей личности. Мы настаиваем на модернистском мироощущении, воплощённом в романе А. Королёва, в частности, в кризисе чувства отцовства, в утрате чувства субъекта жизни и чувства ответственности за поток бытия.

Более подробно рассмотрим два наиболее показательных сюжета, мужской (история молодого архитектора Адама Чарторыйской) и женский, в последнем важно столкновение мужского и женского самоопределения в ситуации возможного продолжения рода (история Нади

¹ Под мотивом мы понимаем «традиционный, повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования» (*Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. С. 3.), который выражает определённую бытийную «универсальную ситуацию» (*Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск: Изд. Краснояр. университета, 1987. С. 76.).

² *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 249.

³ Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др.) М.: Лэкид; Миф. С. 316.

⁴ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 235.

Навратиловой и отца её ребёнка Франца Бюзинга). В других основных сюжетных линиях, связанных с Филиппом и Антоном, можно увидеть варианты мужского самоопределения, сознательное сопротивление и вынужденное подчинение потоку жизни, приводящих к отпадению от отцовства: и Филипп, и Антон «втянуты» в телесную материю жизни, но противопоставлены их отношения к ней. Филипп стремится преодолеть зависимость от телесных инстинктов, превращающих его в самца, а Антон погружается в эрос, в чувственное проживание реальности.

В сюжете, связанном с Адамом Чарторыйским, обнаруживается общий принцип сюжетостроения, принятый А. Королёвым в этом романе, – воспроизведение этапов утраты героями связей с реальностью, погружения в собственное сознание, интеллектуальный спор о сущности жизни и человека, открытие сверхиндивидуального бытия, субъективно-мифологической картины мира. Главы, посвящённые Адаму, представляют разные виды текста: повествование о реальности («Умаление отца», «Поиски симметрии», «Смутное чувство поражения»), где герой – характер, вступающий в отношения с конкретной социальной средой (разными столичными кланами, семейным кругом); диалоги-споры, близкие сократическим диалогам, где персонажи-идеологи выступают как носители риторического слова; поток сознания героя, утрачивающего связи с объективной реальностью и погружающегося в мир, где не различаются вымысел и реальность; условное, символически насыщенное повествование, где сознание выстраивает сюжет собственной мистерии, мифическую картину мира. Нельзя не указать на значимость авторских риторических глав («Хронотоп»), фабульно не связанных с персонажами, но вписывающих их сюжет-самоопределение в историческую перспективу самоопределения человечества (не только в XX веке).

Особое положение в системе персонажей Адама Чарторыйского задаётся именем героя («Адам» – др.-евр. «красная глина»¹), соотносящим его с библейским первым человеком, изгнанным Богом из рая за нарушение запрета не пробовать плоды с дерева познания. Для нашей темы важно, что имя героя определяет его положение как «прародителя человечества». Библейская коллизия отпадения от отца и изгнания

¹ *Суперанская А. В.* Современный словарь личных имён: Сравненис. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. С. 25.

первого человека из рая – аллюзия к первой, «московской», части сюжета Адама Чарторыйского («умаление отца», изгнание из столичного рая). Вторая часть сюжета опирается на аллюзию жизни библейского Адама после изгнания, где Адам стал-таки прародителем человеческого рода и организовал земную жизнь; в отличие от него современный Адам не продолжает род и остаётся скитальцем на земле.

Фамилия Чарторыйский вводит профанированную семантику дьявола, искусителя, скрывающегося за личиной: польск. «czart» (чёрт¹) и «guj» (личина, рыло²) позволяют трактовать значение фамилии как «личина чёрта». Чёрт (в широком понимании – «нечистая сила») соотносим, скорее, с языческими представлениями, но нам кажется уместным связать его с образом Сатаны. Основания для такого соотношения – вписанность героя в христианский контекст, его искания именно в сфере христианства. В библейском сюжете об отпадении Сатанаила от Бога возникает устойчивый мотив романа «Эрон» – отпадение сына от отца. Сатана – «возлюбленный ангел Божий, возгордившийся и отпавший от Бога»³. Специфика христианской трактовки этого образа заключается в том, что «сатана противостоит Богу не на равных основаниях, не как божество или антибожество Зла, но как падшее творение Бога... который только и может, что обращать против Бога силу, полученную от Него»⁴. Проблемы сомнений в Абсолюте, отпадения от него и в то же время стремление к Абсолюту, «поиски симметрии», составляющие сюжет Адама Чарторыйского, заявлены в семантике его имени.

В сюжете Адама Чарторыйского проследим сначала его включённость в социальную жизнь, обратимся к реалистическому плану повествования (отношения с отцом и его семьёй, самоопределение в профессиональной среде, познание человеческих отношений).

Сюжет Адама начинается с эпизода встречи с отцом, захватившим в Москву по пути из командировки. Название главы «Умаление отца»

¹ *Стыпула Р., Ковалева Г.* Настольный польско-русский словарь. Москва–Заршава: Изд-во «Ведза повшехна», 1999. С. 69.

² Там же. С. 550.

³ Сатана // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 2 / Под. Ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 412.

⁴ *Аверинцев С.С.* Сатана // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 2. С. 412.

(«умаление» – уменьшение, принижение, унижение¹) соотносится с коллизией: исчезновение иерархии отцово-сыновних отношений, возникновение у Адама чувства профессиональной и человеческой неавторитетности отца.

Отец Адама (Андрон – «муж, мужчина», имя подчёркивает его принадлежность к людскому роду) достиг социального статуса (главный архитектор провинциального города Б-ска), но не реализовал возможных потенций строителя, преобразователя. Профессия отца и сына (оба архитекторы) фиксирует преемственность, ориентацию сына на отца в выборе профессии, но не в самоопределении. Не случайно, параллелью отношениям Адама с отцом даны отношения архитектора Ц. со своим сыном – Артёмом, который следует профессии отца ради социального положения. Выбор Адама вскрывает более глубокий смысл: Адам выступает как духовный наследник своего отца, отклонившегося от высшей миссии человека-архитектора, строителя земной жизни вне сотворённого Богом рая. Именно разочарование в отце, утратившем духовный идеал, дающий оправдание жизни Адама, свидетельствует, что отношения Адама с отцом не прагматические. Однако современный герой не может быть свободен от прагматических отношений с родителями: как и его приятель, Артём, Адам использует мать, без угрызений совести существуя за её счёт в Москве («он потерял стипендию, забросил свои прожекты колумбария, жил на щедрые подачки матери, что-то читал, полнел, словом, прекраснодушничал»²).

Лишённый индивидуальности город Б-ск, где архитектором служил Андрон Петрович, – результат его компромисса со своим даром, засвидетельствованным в своё время Корбюзье: «поклоняясь геометрической красоте в духе Корбюзье и Райта, он породил на свет уродливый силикатно-бетонный спальник, город убудок Б-ск, где хорошо было только химический комбинат, излучающий демоническую красоту гнutoго алюминия» [С. 218]. Отказ отца от роли творца, умаление себя до функции исполнителя готовых моделей – одна из причин «умаления» отца в Адаме. Однако связь с отцом проявлена в компромиссе самого Адама: выполняя заказ, он делает проект зернохранилища;

¹ Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 4. / Сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин и др.; Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Русские словари, 1994. Стлб. 937.

² *Королёв А. Эрон // Королёв А. Избранное. М.: ТЕРРА, 1998. С. 215.* Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

самостоятельно же творит даже не практическую «демоническую» красоту, а мрачную красоту пространства смерти (колумбарий). При этом герою дано осознание, что и он не сможет выстоять перед давлением социальной реальности, превращающей человека из творца в ремесленника: «единственное, что могло отчасти оправдать Адама, его, нагазированный молодостью, максимализм, — это попутные приговоры себе: твоя жизнь кончится такой же бессмысленной позой крика без слов» [С. 218].

Нереализовавшийся профессионально отец умалывает свою человеческую сущность быть независимым Творцом, ему остаётся только миссия тварного человека. На границе жизни, осознавая неисполненность особой человеческой миссии, отец пытается восполнить телесные и душевные потребности в женской любви, вернуть любовь к жизни, какой бы она ни была. Цель визита отца в Москву — не встреча с сыном для передачи какого-то духовного знания, а желание «встряхнуться», погрузиться в атмосферу города, где прошла его молодость: столица связана в сознании отца с молодостью, символизирует витальные силы. Отец ощущает потребность в жизни, в не отобранном культурными и моральными ограничениями эросе, чувственном наслаждении, но он натывается на неприязнь и непонимание сына, воспринимающего поведение отца только как низкопробную измену. Адаму открывается лишь нравственная небезупречность отца: похотливая, но скрываемая измена жене, вовлечение Адама в предательство (отец просит Адама переночевать в машине, дать возможность провести ночь с малоизвестной, непривлекательной, малокультурной женщиной). Помимо социально-психологического, в эпизоде возникает бытийный контекст, в котором умаление отца прочитывается как осознание невозможности человеку реализовать творческий смысл своего существования, поэтому отец перестаёт быть воплощением абсолюта.

Адам понимает архитектуру как самовыражение, проявление индивидуального плана мироустройства, однако, не будучи в подлинном смысле творцом бытия, человек оказывается заморожен пониманием малости, конечности всего, что он делает. Поэтому Адам проектирует дом для смерти, дом, умалывающий все начинания, не только утопические проекты социалистического общества. Однако отец не понимает трагизма мировосприятия сына, критикует проект колумбария, считая его неприбыльным. Сам Адам до конца не может понять, почему

именно идея колумбария становится для него способом бескомпромиссного противостояния социуму. То, что самоутверждение любыми способами само по себе не созидает (или созидает пространство смерти), что компромисс отца перед социумом может иметь основанием компромисс перед бытийной силой жизни, не считающейся с человеком, Адамом ещё не осознано. Ему нужно будет пережить смерть отца, изгнание из социума, от которого он не хотел зависеть, хотя самоутверждался именно перед социумом, нужно будет пережить противоречия телесной и духовной жизни, чтобы избавиться от претензий к отцу, но не понять отца. Умаление отца станет не просто компроматацией Андрона Петровича, а пониманием малости человека, претендующего быть архитектором жизни.

Название второй главы – «Поиски симметрии» – это этап поиска Адамом идеала. Симметрия – «инвариантность (неизменность) структуры, свойств, формы материального объекта относительно его преобразований (т. е. изменений ряда физических условий). Симметрия лежит в основе законов сохранения»¹. Симметрия связана с представлением о наличии несубъективного центра жизни, Бога. Не обнаружив идеал в отце, Адам и себя не ставит в соответствие идеалу. Устанавливая высокую этическую планку для отца, Адам повторяет отца в реализации своей тварной природы: имеет любовницу, а когда Лена сообщает о возможности рождения ребёнка, Адам уговаривает её сделать аборт, не реализует даже данные природой (или Богом) возможности жизнетворения.

Симметрия открывает не абсолюты, а тождество того, что казалось противоположностью, связь противоположностей. Открытие скрытых черт отца в себе, в дочери отца (на похоронах сын узнаёт, что отец не переставал искать идеал) приводит к сомнениям в своем праве на оценку, к осознанию связи судеб: смерть отца – это восстановление равновесия, нарушенного его отказом от своего ребёнка. Стремление к самоопределению не на пути оппозиции, а в соответствии с какими-то внеположенными человеку абсолютами возникает после смерти отца, Адам забрасывает свой проект колумбария.

Отказ от творчества связан и с тем, что в Адаме Королёв открывает свойственное поколению «застоя» «умаление» охоты к жизни,

¹ Симметрия // БСЭ. 3-е изд. Т. 23. М., 1978. Стлб. 1160.

вительности (что было свойственным поколению «отцов», шестидесятников). Даже в первые годы самоутверждения в столице Адам следует позиции неприсутствия в жизни: «только отсутствуя в жизни, только избегая всего человеческого, слишком человеческого, можно остаться неуязвимым в себе, а значит, в конце концов – человеком» [С. 102]. Адам представляет себя утопленником, «который остался жив и счастливо лежит с открытыми глазами на дне реки, наблюдая, как через него протекает вечность» [С. 215]. Адам в своём ощущении мира ближе других героев выражает не только социальную детерминированность «неприсутствия», но и этическую причину отторжения реальности как агрессивной: жизнь как «событие насилия», в которое неизбежно экзальтируется втянут человек. Единственный выход, который он находит, – свести свою реальную жизнь к минимуму, не присутствовать в жизни.

Семейные отношения входят в сознание Адама не только в связи с отцом, но и после открытия существования сестры Майи, старшей сводной сестры Адама по отцу. Впервые он встречается с ней летом 1972 года, после приезда отца, оставившего Майе адрес Адама, до этого было несколько писем, написанных в школьные годы. Приехав в Москву, Адам не попытался разыскать Майю – инициатива их первой встречи принадлежала сестре. Адам со страхом обнаруживает её сходство с отцом: «вот она так же постукивает ладошкой по губам – раздумывает; вот ещё один характерный жест – сидит. Обхватив руками локти. Или смотрит чуть исподлобья, наклонив голову влево. От мелькания знакомых с детства отцовых черт в этом абсолютно незнакомом человеке Адаму стало не по себе» [С. 205]. Обнаруживается другая и собственно сходство Адама с сестрой: «подруги Майи настойчиво искали в них фамильное сходство Чарторыйских и нашли массу схожего» [С. 205]. Страх Адама перед чертами сходства, перед симметрией, вызван несколькими причинами. Во-первых, сходство сделало его не отдельной личностью, а одним из рода. Связь не духовна, а материальна, природна, не учитывает выбор индивида. Во-вторых, сходство упростило присутствие Адама в реальности через другого человека, подтвердило его наличие в жизни: «Оказывается, увеличение самого себя в мире, удвоения присутствия – преотвратительное чувство... особенно если твой идеал как раз бегство, отсутствие в жизни» [С. 205].

Переломным этапом отношений Адама и Майи стала смерть отца, после которой они «вернулись в Москву сестрой и братом» [С. 218].

Их объединение не связано с ощущением миссии продолжателей рода, чувством ответственности за род, оно вызвано чувством сиротства, обострившим экзистенциальное одиночество, брошенности в мире. Обретённые родственные связи не стали возмещением одиночества, хотя Майя на время спасает Адама от бездомья: «вот когда он оценил, что теперь их двое. Никогда ещё так остро он не переживал чувство родственной близости, как в ту светлую весеннюю ночь, когда катил по пустому Садовому кольцу. Под музыкальное бормотание приёмника, налегке, на очередном повороте судьбы, а сестра дремала на его плече» [С. 219]. Совместная жизнь брата и сестры оказалась невозможной, Адам быстро устал от карнавальности существования, от наигранной маргинальности той среды, которая окружала Майю, от искусственного сотворённого рая: тропический сад в ботаническом саду был подменной живой природы, «мальчики с серьгами в ушах, девочки в шинелях без погон» [С. 219] создавали образ жизни-театра.

Как и Адам, Майя бежит от жизни, но если Адам делает это сознательно, стараясь свести к минимуму своё присутствие в реальности, то Майя «не присутствует» подсознательно, скрываясь за масками жизни, которые она примеривает на себе («она вбегала на минутку, ошарашивала брата новой стрижкой, новой тряпкой, новым лицом» [С. 216]). Адам не может соотнести Майю, которую он запомнил по детской фотографии, и Майю сегодняшнюю: «меньше всего Адам хотел, чтобы сестрой оказалась именно эта девица в фиолетовом парике, с густо наложенными тенями вокруг глаз, в модной мини-юбке в складочку» [С. 204]. Погружённость в карнавализованный круг жизни разрушает соединение брата и сестры.

Сюжет отпадения Адама от Бога-отца завершается его изгнанием из рая. Адам знакомится с шестнадцатилетней девушкой из высоких правительственных сфер – Рикой, Маргаритой Билуновой, пресыщенной богемной жизнью, что определяет её интерес к новичку Адаму, чувствуящему себя изгоем на празднике (на помолвке брата Маргариты). Маргарита принимает нормы социума, пользуясь его благами, она склонна к рефлексии по поводу ограниченности благополучной в социальном плане жизни («так живут богатые свинки», – комментирует она свою жизнь). Тем не менее, чувственная сфера, сфера наслаждений влечёт Маргариту: она приглашает Адама испытать новые ощущения, не просто плотские инстинкты, а эротическое влечение

к миру: «Нет, я не сумасшедшая, наверное, нет, просто ужасно чувствительная. Временами. Я могу потерять сознание, если проведут по стеклу мокрым пальцем» [С. 221]. В возможной близости с Адамом её привлекает эстетическое преображение телесного акта, театрализация соблазна: ванная комната, зеркальное отражение реальной сцены создают образ особой реальности, первобытного рая. Апартаменты родителей Рики воспроизводят подобие райского сада, место эстетического наслаждения: «Адам любовался громоздкой мебелью в стиле Людовиков, пейзажами малых голландцев в тяжких багетах, нарисованной средью и дичью в духе Снайдерса, маринами Айвазовского» [С. 223]. Маргарита соотносима с библейской Евой, она соблазняет Адама, порождая в нём жажду плотских наслаждений, жажду соучастия в материально-телесной жизни. Однако, в отличие от библейской Евы, Маргарита не направлена на продолжение жизни, её тоже влечёт гибельное бегство от пресыщенной, но бессмысленной жизни: «Мне нельзя подходить к окну, так и тянет вниз» [С. 222].

Огороженный, охраняемый рай Билуновых не принят его обитателями; дети, Маргарита и Филипп, бегут из него, при этом жизнь вне рая не представляет для них ценности. Поэтому Ева не воспринимает Адама как носителя других, противоположных райским, ценностей, изгоняет нагого Адама на улицу из искусственного рая, отказав ему в соблазне иного знания и самостоятельного существования. Причиной становится то, что театральная жизнь имеет своих зрителей, охранников, обитательница оказывается в зависимости не от соблазнителя познанием, Сатаны, а от охранителей ненавидимой жизни. Наказание над Адамом совершается не Богом, а женщиной, Адаму отказано в любви, в доверии, его одиночество не разделено, следовательно, он лишён возможности продолжения рода.

В реалистической коллизии сюжета Адама диалог с архитектором Львом Львовичем Ц. является и продолжением межличностной коллизии, и символическим агонем, спором о жизни и человеке. Лев Львович (удвоение имени подчёркивает не только социальный статус, но и положение «царя жизни», владеющего её законами) встроен в систему отцов-двойников: он похож на отца Адама; они добились социального статуса, подчинив дар интересам государства, а статус человека-творца замещается подчинением природно-материальным законам, влечение к жизни сводится к влечению к телесным наслаждениям (Лев Львович

пробует соблазнить Адама). Если позиция Андрона Петровича до конца им не отрефлексирована, то Лев Львович – герой-идеолог. В диалоге с Ц. Адам окончательно осознаёт свою исключённость из социума и из бытия, иллюзорность миссии архитектора жизни. Разговор архитекторов касается двух центральных тем: сущности отношений отцов-детей (проблемы преемственности поколений в развитии жизни) и сущности человека. Архитектор Ц. декларирует то, что станет предметом размышлений Адама, к чему приходит Франц Бюзинг (отец Надиного ребёнка).

Согласно Ц., жизнь – это не преемственность, но и не постоянное обновление, задаваемое каждым новым поколением; жизнь осуществляется в вечном противоборстве отцов и детей, где единственной целью становится защита отцов от разрушительной миссии детей, потому что биологически и исторически дети реализуют закон разрушения, уничтожения, смерти: «Мы никогда не дадим вам ни одного шанса, друзья мои. Мы задушим вас в колыбели, простите за откровенность. <...> Остаётся только одно – мечтать о нашей смерти» [С. 227].

Так в тему отношений поколений вводится новый аспект темы «присутствия» человека в реальности. Адам обсуждает с Ц. принцип существования, которому он пытается следовать – «только отсутствуя в жизни, только избегая всего человеческого, слишком человеческого, можно остаться неуязвимым в себе, а значит, в конце концов – человеком» [С. 202]. Следование этому принципу – не только причина неучастия Адама в социальной жизни, но и экзистенциальная проблема: нежелание участвовать в законе насильного вытеснения поколений во имя осуществления лишает смысла активность, делает уязвимым человека. Невозможно оставаться человеком, постоянно испытывая на себе насилие со стороны мира, которым владеют отцы, поэтому остаётся перестать утверждать себя, покинуть реальность как «событие насилия». Архитектор Ц. говорит о трусости такого выбора – бегства из времени и реальности: «Выбрав время, цепляясь за него, как утопающий за соломку, ты на самом деле отказываешься от жизни, потому что жить не значит превратиться в собственный будильник. Время не повод для жизни, а человек ещё не повод, чтобы быть им» [С. 228].

Проблему проявления человека в мире Ц связывает с сущностью человека, декларируя его тотальную зависимость от биологических законов. По мысли Ц., человек – скопище клеток, которые существуют

по природным законам, не зависимым от человека: «если вдуматься хорошенько в подробности телустройства, то приходишь в полный тупик. А где здесь, собственно говоря, я сам? Эпидермис. Лейкоциты. Я с ними незнаком. <...> Простите, а что здесь принадлежит мне?» [С. 229]. Первичность биологии в человеке даёт ему право отказа от правил, норм, этики, культуры: «Согласись, чтобы быть именно человеком, я должен полностью отвечать за то, что я есть. А за ничто я не отвечаю» [С. 230]. Единственный выход – погрузиться в биологию, переживать плотскую природу не как насилие природы, а как возможность наслаждения, это единственно возможный способ проявить себя в реальности.

Третья главка, развивающая сюжет Адама Чарторыйского, композиционно расположена в середине романа, во второй части. Основание для смены повествовательной стратегии во второй части, переход от изображения конкретных социально-исторических обстоятельств к воспроизведению потока сознания, к фиксации двойственного восприятия реальности, её мифологизации, – отказ Адама от позиции несуществования, услышанный «зов бытия», абсурдного и выходящего за границы возможностей человека.

Действие второй части сюжета Адама (глава «Тень горы Аминь» даёт контуры реальных сцен и событий – выход на шоссе Адама с девочкой после крушения поезда) разворачивается в 1977 году, на это указано в конце главы: «Поток времени звучал грандиозным хором мгновений, но он был не слышен, как не слышен лёгкий бег бога Эрона, обутого черепахами: сквозь июльское лето переправы через Иордан шёл декабрьский снегопад 1977 года» [С. 332]. События прошедших двух лет после его московских скитаний летом 1975 года не упоминаются в романе, и реальное время выводится в мифологическое. Отъезд Адама, бегство из Москвы – это бегство от реальности. Настоящее дано как духовное состояние героя, не столько как выброшенность из реальности (символика крушения поезда), сколько как экзистенциальный результат «неприсутствия» в реальности – новое миросщущение, присутствие в бытии. Герой во второй части превращается в персонаж-знак, субъект субъективного мифа о мире, вступающий в диалог не только с реальностью, но и с её фантомами, культурными знаками (Хильдегардой).

Реальность подтверждается фабулой романа: железнодорожная катастрофа, встреча Адама и девочки с дорожным патрулём, с другими

жертвами катастрофы по дороге на бойню: «Адам <...> пошёл в сторону от железной дороги, круто вверх по травяному откосу. <...> На гребне откоса Адам не стал оглядываться на осколки ночного кошмара: смерть, огонь» [С. 315]. Но реальность трансформируется сознанием героя, обретая черты мистической реальности: действие перенесено в природное пространство, помимо российских черт, обретающее черты сакрального пространства; среднерусская деревня, где герой наблюдает сцену явления Богородицы, и мясокомбинат становятся мистериальным пространством. Спасение Адама и девочки в результате преодоления природного и социального пространства выступает как метафора блуждания человека и человеческого дитя в пространстве реальности и метареальности, как метафора спасения отцом ребёнка, дитя человеческого, как субъективный миф героя, Адама.

Адам и девочка проходят вначале через природное пространство, и природа приближена к идеальному пространству. Равнина (лес, луг, озеро), горы и небо с облаками, птицами и насекомыми представляют три сферы реальности: низшее земное пространство («ельник разом поредел и угрюмо отстал, уступая права широколистым дубравам, которые привольными холмами зелени брели по широкому долготу склону на острый блеск недалёкого, но и не близкого озера в мягкой низине» [С. 315]); возвышенное к небу пространство («гористая панорама тонула в сухом блеске рапирных лучей жаркого дня – сам её вид дышал холодом и немного леденил душу» [С. 315]); небесная сфера с источником симметрии, солнцем («А там, ещё выше, с таким же суровым торжественным блистанием из вечности на летний мир пестроты накатывал и опускался небесный купол – по краю облачно-вязкий, в дождевых кучевых теньях, а ближе к точке зенита – эфирно-мистический, бестелесный» [С. 315]).

Герой чувствует поддержку ближнего осязаемого мира, при спуске на луг вокруг скитальцев образуется «безмолвный геометрический шар из порхающих на равном отдалении от центра окружности бабочек» [С. 316]. Гладь озера помогает перебраться на берег, не возмущив лица водной поверхности. Планетарное же пространство (горы и небо), гармоничное само по себе, настораживает героя неясностью и отдалённостью, разрушает гармонию: «И хотя гористая панорама тонула в сухом блеске рапирных лучей жаркого дня – сам её вид дышал холодом и немного леденил душу» [С. 315].

Природное пространство воспринимается Адамом как одушевлённое. Так, в глади озера ему видится лицо наяды: «Вся сердцеви́на озера поднималась над уровнем воды родом жидкой хрустлеобразной маски, переливчатым женским лицом наяды, слепо глядящей в небо. Лицо было огромно и беззвучно» [С. 318]. Наряду с языческим, сознанию Адама свойственно и христианское мироощущение, иерархия природного пространства, разделенного на мир земной и мир небесный. Упоминание монаха-бенедиктинца, молящегося на меловом утёсе, актуализирует тему ухода человека от реальности. Король обращает к образу не отшельника, а представителя монашеского ордена, религиозного института (к католицизму обращает и упоминание Альп, место бенедиктинских монастырей, и образ святой Хильдегарды). Задаются черты религиозного мироотношения, утверждающего отстранение от реальности: граница между миром небесным и земным, смирение человека в ожидании иного мира. Мольба монаха направлена вверх, но это пространство отчужденное: «Начинаясь от стиснутых перед лицом рук, стеклянистая нить экстаза уходила вверх и одновременно вдаль — к лесному массиву на горизонте, где громоздилась ледяная гора мольбы, туда, где над откосами льда, кручами глетчеров и челюстями пропастей, в сизых небесах страстно распахивалось матовое пятно иных далей и где луч молитвы, наконец, таял, сливаясь с золотыми видениями райской бездны» [С. 318].

В главе «Тень горы Аминь» возникает контекст не столько христианских, сколько экзистенциальных идей. В описании природы появляется знак хайдеггеровской картины мира — образ чёрного солнца, исходящего из тьмы: «небесный купол <...>, играющий столь интенсивной голубизной, что она уже переходит в изнанку света, в черноту на просвет — и как раз там, в сердцевине ликующей тьмы пылал излучением симметрии непобедимый диск солнца» [С. 315]. В христианстве солнце соотносится с Божественным началом, излучающим свет (Бог — первоначало, из которого исходит свет), тогда как в философии Хайдеггера, высшее начало — то, что сокрыто от света, чёрное солнце (знак Ничто), дающее возможность увидеть свет¹. К хайдеггеровским идеям отсылает

¹ Хайдеггер М. Учение Платона об истине // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 353–354.

описание птиц и растений: «в человеческом смысле они не живут, а спят, не знают, не ведают, не существуют, не видят себя, не отдают отчёта, не отступают от края касания бытия и намертво слиты со смертью вещей, а значит, не смертны» [С. 316].

Вхождение в природный мир приближает Адама к хайдеггеровской идее присутствия человека в мире: человек, в отличие от всего другого сущего (вещей, природного мира, животных), единственный существует бытийно, понимая своё существование. Прозрения героя не отменяют желания «бегства» от жизни, неприсутствия в ней, но подводят к пониманию невозможности неприсутствия, что соотносится с идеей Хайдеггера – изначальная «заброшенность» человека в мир вынуждает ориентироваться. Обращение к экзистенциальным идеям видится и в размышлениях Адама о неспособности природного мира ощущать боль: «Можно разорвать тельце пчелы, и её головка будет продолжать сосать черным рыльцем малиновую сладость клевера. <...> Всё беззащитное божественно анестезировано! И тем больше боли отдано нам: рычи, человек, содрогайся, ори благим матом, корчись от мук, в муках рожай, истекай кровью, умирай, наконец, адский агнец, и знай, что умираешь» [С. 317]. С точки зрения Адама, «цель той боли – не муки тела, а мученичество идеалов» [С. 317], чем он и объясняет неизбежность существования человека в «событии насилия»: насилие над человеком со стороны жизни обостряет ситуацию выбора, заставляет определять идеалы.

Мотив тени, неясности, неосязаемости, заявленный в названии, повторяется в тексте главы («тень горы Аминь», «призрачные Альпы», «неясные травяные пятна альпийских лугов», видение рождества Христова) и вводит тему неабсолютности, размытости структуры мира. Неземной мир проявляет себя в реальности только в виде теней, кажимостей, неясностей. Человек не может овладеть смыслом бытия, ему доступна лишь тень, видение бытия, его проявления в реальном мире.

Иную семантику получает путь Адама с девочкой через социум, через стихию русской народной жизни, казалось бы, биологическую, лишённую той духовности, которая отличает существование человека от существования животного. Кульминационный момент первой главы второй части – явление иконы Рождества Христова жителям заброшенной деревни, завершившееся явлением гнева Божия. Фабула этого эпизода: девочка, сидящая на плечах Адама, указывает ему на

происходящее на другой стороне озера. Всё население деревни (и стадо овец) бежит в сторону луга к источнику загадочного сияния. Девочка заставляет («Иди и смотри») Адама переплыть через озеро и бежать к источнику вместе со всеми. Источником сияния оказывается видение иконы Богородицы, Иосифа и младенца Христа. Однако народ, бежавший к чуду, закидывает явленный всем образ грязью и калом, как бы испытывая на подлинное величие и независимость от людской низости. При этом совместное поношение сопровождается всеобщей дракой, в которой избивают беременную женщину. Так Королёвым сводятся три знака рождения, отцовства: сакральный (рождение спасителя и беспомощность его земного отца, Иосифа, вновь оградить дитя от поношения), профанный (не рождённое, не защищённое от побоев и поношения земное дитя) и символический (Адам спасет чужую девочку от стихии людей и от кары небесной, направленной на всех людей). Кара является как пожирающая людей свинья, от которой уцелеет удаётся лишь девочке, Адаму и овцам, окружившим их. Адам замечает, что свинья, поедая людей, выбрасывает кал с очертаниями человеческих тел, то есть уничтожается не телесная оболочка, а душа человека. Толпа без душ возрождается, поднимается, помогая друг другу, и движется обратно в деревню.

Можно выявить два уровня в видении Адама: жизнеподобный (драка), характеризующий бездуховной биологически направленной жизни народа, и мистический, в котором участвуют земные и сакральные персонажи: девочка повторяет слова каждого из четырёх мифических животных, окружающих божественный престол и возвещающих об Апокалипсисе: «Иди и смотри»; овцы, окружившие Адама, отождествляются с библейскими агнцами (праведниками); агнцу уподоблен и Адам, тем самым открывается жертвенная сущность человеческого существования. Так сцена становится перевернутым вариантом рождения: мужчина (отец), взявший на себя миссию спасения ребёнка (девочки), испытывается ею («Иди и смотри») на силы, необходимые для исполнения миссии.

Видение, по сути, представляет картину Апокалипсиса. Адам противопоставлен деревенской толпе как агнец, праведник («...и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите, благословенные Отца Мо-

его, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» [Матф., 25: 32–34]). Однако в видении Адама спасение народа означает возвращение к прежнему животному состоянию, и Адам не может быть пастырем этого народа, посланцем Бога (толпа возвращается в деревню, оставив на лугу Адама с девочкой). Уподобившись природному миру, люди возвращают способность на момент сострадания и помощи (поднимаются, помогая друг другу, сажают избитую роженицу на лошадь, совершают процессию похорон погибшего по их вине младенца). Адам с девочкой не идут за этими стихийно жестокими и стихийно добрыми людьми. Но путь человека не может пролегать вне жизни людей, на этом пути он встречает и помощь (отдаёт девочку в руки милиционеров, отыскавших её родственников, кровных спасителей; Адама подвозит по дороге шофёр из тех же деревенских жителей).

Фабульно спасение девочки завершилось, но сюжетно оно разворачивает внутренний спор в сознании Адама о том, способен ли он быть отцом, не просто причиной рождения, но силой, защищающей дитя от насилия и разрушения, заложенного в биологическом законе. Другой аспект проблемы отцовства – имеет ли смысл рождение и спасение дитя, если неизбежно дальнейшее «присутствие» в равнодушном или жестоком мире. Внутренний спор реализуется как мистический диалог Адама с девочкой, слившейся с образом Хильдегарды, как отождествление себя и девочки с персонажами христианского мифа (Христофор и ребёнок-Христос).

Перенося девочку через реку, Адам ощущает непосильную тяжесть, и девочка рассказывает ему легенду о великане Христофоре, спасшем младенца-Христа, перенеся его через реку¹. Святой Христофор (греч. «несущий Христа») – великан, перенося маленького ребенка через реку, испытал тяжесть, будто он нес весь мир. Ребёнок ответил, что Христофор несёт на своих плечах не только весь мир, но и того, кто этот мир сотворил, ребёнок протянул веточку вербы, которая превратилась в огромный посох, с помощью которого Христофор исполнил свою миссию. Девочка, которую выносит из леса Адам, почти лишена реальных черт: у неё нет имени, не указан её возраст, подчёркивается её хрупкость и «кукольность» («девочка в стрекозином платице», «голубое

¹ Христофор // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х т. Т. 2 / Под. ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 604.

облачко», «фарфоровые ручки», «лилейное личико»), она молчит, направляя Адама словами вестников Апокалипсиса: «Иди и смотри».

В повествовании о современном Адаме-Христофоре девочка занимает место Христа, одновременно и ангела, но свидетельствующего не о спасении, а о трудности миссии. Она не даёт надежды, избавления, но помогает хрупкостью, придающей силу взрослому мужчине отозваться на судьбу ребёнка.

Центральной в диалоге Хильдегарды и Адама становится метафизическая проблема неразделённости отца и сына, соответственно, Творца и мира. Если земной мир – проявление Бога, в чём смысл разделения на Отца и Сына, ведь в целом всё предопределено: «Зачем сыну ломать комедию, проживая решённое нравоучение в виде младенца и одновременно великана, в виде реки и в виде посоха? Кто ученик в опыте, если ты сам и есть Христофор, несущий себя через реку бытия, Гослоди!» [С. 330]? Адам считает, что предопределённости не существует, так как «Бог всем своим триединством пал в Бытие и, творя, разделил с ним до конца его грешную участь. В этом смысле над миром нет Бога, он и мире и только толчком своего творения направлен к спасению. <...> Господь рискует погибнуть вместе с миром» [С. 331]. В такой трактовке Бога Адам выражает экзистенциальное понимание истины как того, что обретается человеком в каждый конкретный момент его существования. С точки зрения Адама, нет Бога как внеположенного миру закона, жизнь человека – следствие выбора в каждый момент жизни, как это представило и в случае с Христофором: положиться на свою силу и погибнуть из-за гордыни или взмолиться о помощи. Осуществляя жизнь по идеалу, веря в Высшую силу, человек уподобляется творцу мира, осознавая невозможность осуществить идеал, но следуя ему, человек уподобляется сыну, берущему на себя ответственность отца, создавшего несовершенный мир. Эта позиция близка экзистенциалистской этике абсурда, так как ставит во главу индивидуального выбора абсолют, не отождествляемый с истиной. В таком случае экзистенциальная вера – это принцип существования в мире, превышающем возможности индивида, это вера, иллюзорность которой понята выбравшим его. Поэтому разрешение коллизии духовных поисков героя романа даётся в двух дискурсах: реальном, трагическом, и символическом, текстовом, аллюзивном.

Глава «Die Zaubерflöte» («Волшебная флейта») возвращает действие в реальное время и пространство и одновременно совмещает текст о

реальности с метатекстом – словесным изложением музыкальной ткани оперы Моцарта. В главе проверяются философские умозаключения Адама.

Фабула этой главы: Адам и девочка выходят на Ленинградское шоссе, Адам оставляет ребёнка в отделении милиции и решает добираться до Москвы самостоятельно, едет в кузове машины рядом с овцами и коровой, которых везут на бойню. Сцена умерщвления животных дана одновременно натуралистически и как мистерия заклания, сопровождающегося пением работницами арий из оперы «Волшебная флейта».

Дорога на мясокомбинат рядом с животными и натуралистические детали процесса убийства и расчленения, то есть мистериального акта жизни, сменяет желание неприсутствия желанием спасения, сопротивлением самого биологическому закону убийства ради жизни: «...точная острая твёрдость [копыт животных], этот цокающий перестук по доскам, неожиданно приоткрыл Адаму явность заботливой защиты, которой некто – Бог? Природа? – наделило живое от насилия» [С. 421]. В сюжете тем не менее культурный текст отделён от реальных событий – опера, утверждающая силу доброго духа, звучит параллельно красивому, продуманному процессу убийства, не останавливая его, ибо он продиктован законом телесной жизни. Одна из скотобоек на вопрос Адама, нельзя ли обойтись без мяса и не убивать животных, отвечает, что «отказаться от мяса – значит увильнуть от ответственности» [С. 431].

Сцена на скотобойне завершает проблему отцовства как проблему расхождения природных и креативных законов. Сотворённый, имеющий отца мир доступен вмешательству «отца», доступен помощи, чуду исправления, даёт смысл долгу отцовства, заботы, спасения. Мир природный не поддаётся исправлению, поскольку несоразмерны силы человека и бытия, поскольку любой недоступен «отец», творец, оставивший свободу выбора своему рождению. Поэтому подтверждаются положения, высказанные в воображаемой диатрибе Адама и Хильдегарды: и Бог, и сын (человек) «разделили... грешную участь» бытия, «впав в бытие». Повторим цитату: «В этом смысле над миром нет Бога, он в мире и только толчком своего творения направлен к спасению. <...> Господь рискует погибнуть вместе с миром»

Отсылки к опере «Волшебная флейта» даны и на сюжетном уровне, и на уровне знаковости персонажей. Адам соотносится с принцем Томино, защитником Храма Мудрости от Царицы Ночи; Царица Ночи

соотносима с одной из скотобоек, обещавшей Адаму помочь сласти животных от смерти, но не выполнившей обещание; три скотобойки отождествляются с тремя придворными дамами Царицы Ночи. В центре сюжета – испытание героя, как в опере, – принца Томино. Адам не может ни спасти, ни выйти из реальности, ни умереть: он упрашивает убить его вместе с животными, но ему оставляют жизнь.

Упоминание оперы «Волшебная флейта» обращает к масонским идеям строительства земного мира, но в контексте изложения музыкального текста Моцарта, эти идеи предстают игровыми, завершая дискурс архитектурских идей современности. Эпизод жертвоприношения на бойне завершает сюжетную линию Адама, оставляя его в осознании невозможности как «неприсутствия», так и преодоления хаоса бытия.

Коллизия отцовства в её непосредственном воплощении, а не только в экзистенциальном переживании развёрнута в романе «Эрон» в изображении судьбы Франца Бюзинга. То, что в судьбе Адама прошло как частная ситуация – отказ от рождения ребёнка и последовавший разрыв с Леной – фабульно и психологически восполняется в истории отношений Нади Навратиловой и Франца Бюзинга: их встреча, любовь, переживание возникновения новой жизни и уход Франца от женщины, родившей ему дочь. Коллизия несостоявшегося отцовства Франца Бюзинга не выделяется автором в самостоятельную сюжетную коллизию, скорее, становится антитезой женского разрешения проблемы продолжения рода, права и состоятельности человека сотворять новую жизнь и быть ответственным за неё в огромном бытии. Мужскому сознанию, переживающему лишь абсурд своего присутствия в бытии, не находящему в нём опоры, традиционно представлено женское, не менее остро переживающее существование как «событие насилия», тем не менее в следовании природному закону выбирающее жизньтворение. Правда, женщина в этом романе Королёва не выдерживает груза ответственности за новую жизнь в отсутствии мужской, отцовской охранительной поддержки (преданная мужем и сестрой, Надя оказывается в психиатрической лечебнице, оставив дочь, как и закончивший жизнь самоубийством Франц). Тем не менее, Надя Навратилова становится в романе одним из центральных персонажей: ей одной (даже в системе женских персонажей) даётся миссия родить ребёнка, а бессилие матери защитить дитя вызывает аллюзии с судьбой евангелической Марии. Осуществив мужественный выход в реальность бытия, Надя в

состоянии сумасшествия, традиционно для мировой литературы, получает возможность понять трагическую сущность человеческой жизни и мира, не истину, а множество (тридцать) точек зрения на бытие.

Темы отцовства в романе делает значимым образ Франца Бюзинга, возлюбленного Нади Навратиловой, не только в психологическом аспекте, но преимущественно в аспекте философской интерпретации экзистенциальной проблемы, ибо Адам переживает экзистенциальную ответственность человека за бытие интуитивно, мифологизируя реальность, он менее герой-идеолог, более характер в первой части романа и персонаж-знак – во второй части.

Франц Бюзинг – немец, дитя культуры, что подчёркивается семантикой имени героя (Франц – др.-герм. «из племени франков»¹). Национальная идентификация важна социально-психологически: он противопоставляет себя русским, размышляет о поражении немцев во Второй мировой войне (одна из причин переодесвания Франца в горбуна – «попытка оскорблённого немца прибавить ещё хоть одного калеку к сонму местных уродов» [С. 255]). Национальное проявляется как генетически обусловленное рационалистическое мироощущение: Франц – философ, он занимает не только социально, но и ментально, пограничную, маргинальную позицию по отношению к реальности. Франц пишет диссертацию о философии Хайдеггера и зарабатывает деньги на жизнь, сторожа запущенный дом, где располагается андеграундная балетная студия Норы Мазо, хотя он сын богатых родителей, он отказывается от их денег, их страны: «его отец был из немцев Поволжья, а мать – тоже немка, но из настоящих фээргэшных» [С. 244]. Франц в 16 лет ушёл из материально благополучного дома «из самых страстных соображений души и не желал иметь с семьёй ничего общего» [С. 249]. Выбор России кажется парадоксальным, но он свидетельствует, что, в отличие от русских персонажей (провинциалов, бегущих в Москву как в место успеха, напротив, бегущих из Москвы в природный мнимый рай), Франц отправляется в Россию как место подлинно абсурдного, трагического бытия: Бюзинг сравнивает Россию с Левиафаном. В Книге Иова (40:20-41) Левиафан приводится как пример непостижимости для человеческого ума божественного творения. Сравнение России

¹ *Суперанская А. В.* Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. С. 228.

Левиафаном актуализирует, с одной стороны, семантику иррациональности, неподвластности мира человеческому пониманию, с другой стороны, создаёт образ мира, где властвуют хаотические силы. Таким образом, смена Францем реального пространства связана с поиском не иллюзорной гармонии и идеала, а первооснов реального мира и человека, с поиском «точки отсчёта».

Опора Франца на логическое осмысление действительности постоянно подчёркивается в тексте романа: «он был необычайно умен, от Франца исходила отчётливая интеллектуальная мужская сила ума и души» [С. 246]; монологи Бюзинга выстраиваются как философский спор с самим собой; рационалистически он интерпретирует беременность своей любимой женщины: «Рожай, — просто сказал Франц, сначала просто, но постепенно всё более и более увлекаясь её беременностью, к которой он отнёсся сейчас чисто по-немецки, как к приключению мысли» [С. 260].

Фамилия Бюзинг, определяя основную проблематику образа Франца, соотносима с семантикой глагола «büßen» - «искупать (вину); быть наказанным, поплатиться, пострадать; покаяться»¹. Сфера этих значений связана с этической проблемой отцовства, с проблемой претензий человека на равновеликость Богу в творении и ответственности за реальность. С другой стороны, фамилия Франца по звучанию соотносима с существительным «Büste» («женская грудь; бюст; манекен»²), что вводит проблему зависимости от тела, плоти, обращает к образу полого, пустого тела, «необжитого» человеком. Мотив полого тела, тела-манекена, сделанного из папье-маше, возникнет в видениях Нади во время её полёта с Ангелом, когда она представит детство Франца: разбитое стекло витрины магазина детских игрушек отсечёт ладошку Франца, и Надя увидит тело, сделанное из папье-маше. Мотив полого тела конкретизирован в размышлениях о теле не сотворённом, а развившемся из деления клетки, лишённой духа, подверженной лишь биологическим процессам. Мотив биологической клетки возникает в разговоре Адама с архитектором Ц., затем во внутреннем агоне Франца и, наконец, в видениях Нади (диалог с Ангелом).

¹ Немецко-русский словарь / Сост. Н. В. Глен-Шестакова и др. М., Русский язык, 1981. С. 34.

² Там же. С. 35.

Архитектор Ц. декларирует тотальную биологичность человека: человек не целостность, а «некое диффузное мерцающее облако на манер крабовидной туманности» [С. 230], суэта атомов, законы которой человеку не ясны: «Согласись, чтобы быть именно человеком, я должен полностью отвечать за то, что есть. А за ничто я не отвечаю» [С. 230]. Человеческая несостоятельность видится в случайности рождения, жизни как бесцельной трансформации материи: «обнаруживаю, что, оказывается, имею прямое отношение к вечности. Это она — она! — милый мой, вылупилась перед тобой в таком вот несимпатичном несвежем виде. Отрастила зачем-то зубы, губы, уши, волосы и дурачит всех нас» [С. 230].

Франц Бюзинг, размышляющий о сущности человека, рационалистически воспринимающий реальность, не подавлен телесностью, не утратил эротического отношения к живой жизни, к плоти. «Бюзинг показался Наде уродливым сатиром: низкий лоб, отчётливые надбровные дуги, тяжёлый чувственный рот, массивная челюсть. И на этом лице сатира — холодные берилловые глаза немца; тонкие нервные руки пианиста, прикованные к волосатому торсу» [С. 246]. Сравнение с сатиром подчёркивает склонность к сладострастию, но стремление к плотским проявлениям жизни не воспринимается как насилие телесности, для Франца это проявление разносторонности жизни: «Действительно, тело Надин он боготворил, и вообще сошёл от неё с ума. Целовал пальчики на ногах и обожал так пылко, что было не стыдно отдавать свою плоть нападениям ласки» [С. 248]. Тем не менее самотворящая плоть жизни ставит и Франца перед проблемой собственной значимости в бытии: глава о страсти Франца к Надиному телу называется «Лапа львицы». Франц представлен в поиске смысла персонального существования, в попытке преодолеть свою несостоятельность не только в социуме.

Одной из таких попыток становится переодевание Бюзинга в горбуна, сознательное погружение в телесное уродство. Сам Франц называет свой поступок «русской выходкой», мотивирует его чувством моральной вины перед несовершенным миром, стремлением преодолеть отстранённость от бытия, «собственную дистиллированность»: «Я в полном уме <...> Я просто не хочу быть эгоистом, Надин, я хочу почувствовать людей, тебя, этот город, как часть самого себя. Понять, что такое калечность на собственной шкуре. <...> Я же неуязвим, Надин.

Это ведь ужасное качество. Неуязвим – значит, потерян для жизни. Меня ничто не может коснуться. Сущее не протягивается даром дающего дления. Только так, да мерзко и стыдно, я могу почувствовать уязвимость – иначе незачем жить» [С. 252–253]. Переодевание Бюзинга – попытка ощутить своё телесное присутствие в бытии, если не дано осуществить это через приближение к смыслу. Представляя себя калекой, Франц усугубляет зависимость от телесности, уязвимость, смертность («В грязном шулерстве, в игре под урода я чувствую свою смертность» [С. 253]), тем самым он проверяет значимость духовного самоопределения в уродстве существования.

Одной из возможностей преодоления бессмысленности существования становится для Франца отцовство, идеей которого он увлекается. В какой-то момент отцовство осознаётся как возможность продолжить себя, утвердить себя в мире: «он не знал, как к этому отнестись, но мысль о том, что ведь она беременна от него и одновременно им, принесла мужчине острое наслаждение» [С. 260]. Но экзистенциальное переживание отцовства не сводится к инстинкту самоутверждения, не отменяет проблемы смысла продолжения существования, сопричастности к житнетворению или к хаосу.

Франц и Надя по-разному переживают беременность Нади. Надя подчиняется физиологии, она стала меньше опускать своё тело: «чувства стали терять остроту, она перестала бояться, <...> ослаб слух, пальцы перестали обжигаться о горячий чайник» [С. 260]), так как она ощущает в себе новую жизнь: «Она – вчерашняя Навратилова – вдруг стала человеческой самкой, которая понесла» [С. 259]. Франц, чьё чувство отцовства не поддерживается телесными ощущениями, погружается в изучение трудов по физиологии и эмбриологии, пытаясь понять процесс зарождения жизни разумом.

В главке «Алое число» (из третьей главы первой части «Восход тельца») повествование о событии реальности смещается в воспроизведение подсознания Нади и мыслительного процесса у Франца. Читая немецкие труды по эмбриологии, он в деталях восстанавливает процесс зарождения жизни из клетки, мифологизируя этот процесс, выходя из событийного реального времени в бытийное, отождествляя процесс в человеческом организме с космотворением. В таком контексте беременность Нади обостряет ощущение Францем своей персональной ущербности и несостоятельности. Надя чувствует раздвоение Бюзинга

на дневного и ночного. Дневной Франц остро ощущает свою неполноценность, полагая, что женщина ближе к пониманию смысла бытия, ей дано «присутствовать» в жизни, а идея Космоса ей чужда. Только ночью Франц преодолевает чувство бытийной ненужности, овладевая женщиной, подчиняя её своей власти: «Бюзинг лежит в темноте чему-то усмехаясь. <...> немец чувствует себя сейчас умственным Сотисом, озаряющим эту тёмную местность светом прозрения, богом Птахом с головой узконосого ибиса, воплотившимся в фаллос, чтобы вспахать чёрную косматую илистую почву нильской долины» [С. 251]. Ночной человек возвращается к архаическому мироощущению, уходя из космоса в пространство своего тела. Дневной – ищет иного, помимо биологического, смысла своего существования в равнодушном хаосе материальных преобразований и не справляется с осознанием несоизмерности бытию.

Франц оставляет женщину, давшую его продолжение, ненадолго вступив в связь с сестрой Нади, Любой. Фабула измены не прописана в романе, но ситуация важна для понимания самоубийства Франца. Причина самоубийства – не раскаяние за неэтическое поведение, она лежит в ментальной сфере. Бегство от Нади, не подтвердившей состоятельность мужчины как отца ребёнка, но лишь обострившей чувство биологической ненужности, может быть объяснено тем, что Люба, ставшая валютной проституткой в Москве, телесность использует как возможность сиюминутных наслаждений (подобное отношение присуще Ц., Антону и другим сладострастникам), как способ материального обустройства жизненного пространства. Люба подтверждает Бюзингу жестокую правду жизни как биологического процесса, но смириться с этим мыслящий человек не смог.

Сцена самоубийства Франца открывается Наде как маскарад: «Вид его был отвратителен: выбеленное лицо с потеками грима, размалёванные губы, на лбу алело ругательство, на веках наложены наглые тени, часть головы выбрита, а волосы склеены в гребень. Он был гол, если не считать короткой женской рубашки, под которую был надет злосчастный «фальшивый горб» [С. 464]. Самоубийство обставлено как протест против тела, как унижение плоти, «клеточности», не позволяющих выпасть из тела-манекена в вечность, в том числе продлить себя в другом.

Все персонажи романа испытывают экзистенциальное презрение к своей телесности. Антон размышляет о том, что грех изначально

связан с телесностью, так как телу самим его устройством дано право на извращение: «если и это позволено телу, его анатомией позволено, и больше того это якобы извращение вознаграждается чувством восторга и насыщения, <...> в чём тогда здесь грех человеческий?» [С. 291]. Идея презрения к телу и полу высказывается Норой Мазо, которая ставит балет о бунте ангелов против бесполовости: «А разве пол – это не человекоульство? Следует, что мы обречены грешить. Сначала грешить, затем в муках рожать в наказание» [С. 246]. Идея греховности тела связывается с идеей абсурдности бессмысленности рождения детей. Рождение обрекает на участие в бессмысленном круге воспроизведения новых форм жизни, в творении хаоса (в конкретном дискурсе это воплощено в образе советского абортария, потрясшего Надю в год её работы на фабрике). Даже подчинившись природным процессам в своём организме, Надя не забывает, что, рождая, она обрекает ребёнка на смерть: «И она одна будет виновата в смерти дочери или сына, потому что однажды родила» [С. 261].

Тем не менее, именно женщина в романе наделена способностью не противостоять, а следовать непостижимым законам телесно-материальной реальности вопреки хрупкости не только феноменам реальности, но и самой реальности в масштабах космического бытия. Заключительная глава романа – «Берег скитальца» вводит, казалось бы, параллельное земным событиям событие – полёт космического корабля «Вояджер» к дальним галактикам. Корабль обречён на скитания в Космосе без возможности вернуться на Землю, неясность дальнейшей судьбы «Вояджера» во многом обесмысливает его запуск, но человечество подаёт бездне космоса сигнал о своём существовании. Рождающая ребёнка без надежды женщина совершает не только инстинктивный акт, но экзистенциальный бунт против обесмысленности человеческого существования. Наде в главе «Тридцать ангельски взглядов» дано посмотреть на мир с разных точек зрения, увидеть многоликость мира, не отрекаясь от материнства. Важно для авторской концепции, что происходит это в помрачённом, то есть скрывшемся от реальности, сознании: в реальности и Надя не справляется с миссией материнства, которое не сводится к акту рождения.

События главы «Тридцать ангельских взглядов» – продукт изменённого сознания Нади, находящейся в психиатрической больнице. В главе присутствует выход в реальность (упоминается точное время про-

исходящих событий (1988 год), сценки городского быта при перемещении по Москве), но кажущееся жизнеподобие постоянно нарушается (врач превращается в карлика; больной на кровати – в Ангела).

Событие этой главы – странствие Нади вслед за Ангелом в метафизическом пространстве, где сливаются времена. Открывшийся с разных точек зрения мир дан как постоянная трансформация форм жизни, у которой нет однозначных характеристик и состояний: Ангел – это и вестник тьмы, но и «седьмой вестник света»; Надя предстаёт то пациенткой клиники, то случайно зашедшей посетительницей. Ангел – вестник, носитель высшего знания, но это знание, полемическое сакральной версии Творца (И это хорошо»). Ангел – это возможность обретения позиции над Тут-бытием, над ситуацией, позиция эта приближает к трагическому сознанию. Путешествие Нади и Ангела композиционно и содержательно делится на две фазы: в главке «Ангел» открывается посланцем сущность мира, проблема божественного присутствия в нём; в главке «Бегство» Ангел рассказывает о сущности человека и даёт Наде возможность взглянуть на её собственную жизнь.

Ангел отказывает миру в высшей цели и смысле, представляя абсурд бытия как результат игры Бога-ребёнка: «Вечность – есть играющее дитя, которое бросает кости. Царство над миром принадлежит ребёнку, но это вовсе не значит, что нет ни Справедливости, ни Проведения, ни Воздаяния, ни Страшного суда» [С. 455]. Человек же слишком серьёзно ищет смысл своего существования в бытии, не принимая того, что жизнь – это движение к смерти, после которой появится новая жизнь: «геометрический палец Бога ... рисует на ткани смерти контуры новой жизни», и «гарантия бессмертия, это вечное восстание из ничто, делает человеческую жизнь чем-то вроде бытия понарошку, и это понарошку и есть суть Божественной игры» [С. 455]. Подобное представление обесценивает инстинкт продолжения рода, закон живой материи. Смыслом жизни человека, как и продолжения рода, является, по Ангелу, лишь участие в этой бесконечной игре, в трансформации форм жизни: «Важно не знать, а участвовать в сотворении мира, вот почему мысли отказано понимать до конца» [С. 457]. С этой точки зрения, человек, рождая новую жизнь, подтверждает свою сопричастность бытию, осуществляя её реальную бесконечную жизнь.

Вечность, такая, как она представляется Ангелом, – не статична (вечный бег бога Эрона), метаморфозы, осуществление –

противостояние вечной же космической безграничности-пустоты. Бегство признаётся не как уход, а как способ существования, сам себе становящийся целью: «то, частью чего ты являешься, охвачено единым смыслом, общим чувством, общим стремлением. Оно почти божество. Наконец, у вещества есть единая цель. Бегство! <...> Имя того вещества Эрон, что означает – бегущий на край времени Иисуса» [С. 468]. «Поэтому Творец и умалён в играющее дитя, чтобы сказал Ангел, чтобы мир был божественно ребячлив, уязвим и абсурден, только так он может оставаться живым неправильным и несправедливым» [С. 459].

Взгляд на человека Ангел выстраивает исходя из ситуации XX века, обозначившей кардинальное изменение отношений человека и мира. Вторую половину XX века автор обозначает как «время имени Мандельброта», математика, открывшего четвёртое измерение мира и предложившего понятие «фрактал» (от лат. «fractus» – дробный, нецелый). Наука, открывшая дробность мира, размытость его контуров (одна из главных характеристик фрактала)¹, определила глобальные изменения в картине мира и в духовном состоянии человека: мир и человек потеряли завершённость, исчезло ощущение границ, оформленности, обесмыслилось существование человека как завершённости во времени и пространстве: «лет пятнадцать назад уютная банальность человека внезапно закончилась – он стал космическим, homo космикус. <...> В средние века, моё любимое время, человек был сам по себе и кончался сразу там, где кончались его пальцы, волосы, ногти. <...> В последние годы человек устремился к человеку и из десятков касаний на светотные рождается нечто нечеловеческое, или почти что нечеловеческое, нечто диффузно-космическое, скорее, очеловеченное вещество, чем существо» [С. 467].

В версии Ангела, новое состояние мира рождает в человеке отчаяние от осознания бессмысленности не только индивидуального, но и родового существования: «Я понимаю, как невесело терять свою суверенность. Жить жизнью молодой прекрасной московской женщины и вдруг узнать, что ты всего лишь часть вещества, цели и суть которого не имеют к тебе никакого отношения» [С. 467]. Человек должен смириться с потерей суверенности, принять происходящее как проявление божественной или природной игры. В этом смысле любое желание

¹ Воронов В.К. Современная физика. М.: КомКнига, 2005. С. 214.

человека заявить о своём существовании, наполнить его смыслом – рождение ребёнка, отправление сигналов в Космос («Вояджер») – обречено на неудачу, на отсутствие финала, результата, смысла. Но абсурдное присутствие в бытии спасает человека от самоуничтожения и сумасшествия, даёт временный смысл и силы.

Роман заканчивается перечислением феноменов жизни, уносимых «Вояджером» в бесконечность звуков, записанных на медном граммофонном диске: «раскат грома, кваканье лягушки, плач новорождённого, звук поцелуя, блеяние Вифлеемских ягнят, восклицания пастухов, топот коней <...>» [С. 475]. В версии Аггела, это случайные Дары бытия, которые «озвучивает», то есть наделяет смыслом сам человек: «вкус не в даре. А в человеке. Вода жизни не имеет ни запаха, ни вкуса, ни цвета, ни тяжести, ни стоимости. Человек приговаривает её к цене» [С. 463]. Аггел учит умению ценить абсурдные проявления жизни, трактуя их как сопротивление бесцельному хаосу, в который вовлечён человек.

Тема ценности Даров жизни проходит через роман, особенно явно в сюжетах тех героев, которые наделены сочувствием и состраданием к жестокому насилию существования. Так, Наде и Адаму дано ощущение красоты природного мира, сочувствие страданию других феноменов жизни. Навеща соседку по общежитию в безобразной больнице, Надя замечает множество объятий: «Солдатик шёл по коридору, обнимая девушку. Обнявшись, сутуло стояли у окна мать и дочь – обе в слезах... объятиями жертвы спасались от неистовой злобы и ненависти абортария к больным» [С. 210]. В больном сознании, воображающем мистический полёт с Аггелом над планетой людей, Надя возвращается в реальность при встрече с чужим страданием или, напротив, при встрече с банальным проявлением чуда жизни: «Как прекрасна банальная жизнь! – Надя с блаженством слушала гневный шум машин, бегущих по Манежной площади, болтовню двух проституток за соседним столиком, с детским упоением разглядывала, как в сердцевине надкушенного яблока чернеют остренькие яблочные косточки» [С. 460]. Звуки бытия, очищенные от материи, напротив, дают возможность возвыситься над материей к духу. В романе героини воспаряют над Тут-бытием, погружаясь в «природную музыку» – пение птиц, звуки природы – и музыку, созданную самим человеком.

Символическое преодоление трагедии бытия не способно стать более значимым разрешением коллизии несостоявшегося отцовства,

нежели фабульная демонстрация ситуаций отказа от отцовства, невозможности исполнить миссию защиты жизни ребёнка. Уязвимость собственного существования даёт героям романа осознание, что становясь творцом жизни, человека не продолжает себя, а обрекает на страдание и гибель новую жизнь. Разный выбор отказа от отцовства – уход в несуществование, гедонизм, сострадание – завершается поражением героев романа. Королёв не выстраивает иерархию этического существования, он зафиксировал прежде всего кризис человеческой этики в новом мироощущении XX века.

П. Каминский

ПРОБЛЕМА РАЗРЫВА СВЯЗИ ПОКОЛЕНИЙ В ПУБЛИЦИСТИКЕ В. РАСПУТИНА (1990–2000)¹

Взаимоотношения поколений отцов и детей – одна из центральных проблем в творчестве В. Распутина («Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой», «Пожар», «Дочь Ивана, мать Ивана» и др.). Одновременно с художественной прозой эта проблема концептуально решается и в публицистике писателя с ее прямым авторским словом, открывающим размышления о взаимоотношениях отцов и детей, о характере их связей в различные исторические периоды. Как и другие аспекты мировоззрения В. Распутина, реконструируемые в его публицистике, философия связей между поколениями формируется на основе натурфилософских идей писателя, представлений о взаимосвязи человека (социума) и природы.

В раннем – журналистском² – творчестве В. Распутина утверждает преемственность поколений, которая реализует этику социального долга сыновей отцам. С открытием глубины связей жизни человека и организации Вселенной (в цикле очерков и рассказов о Тофаларии³) связь поколений приобретает онтологическое обоснование. Человек включен как звено в непрерывной цепи поколений⁴, как элемент иерархически организованной структуры бытия. Семья – часть родового, развернутого во времени, и часть национального, развернутого в пространстве, космосе, происходит и организована по законам онтологии. В автобиографическом очерке «Откуда есть пошли мои

¹ Работа выполнена в рамках проекта МК-3369.2008.6 «Модернизация России конца XX – начала XXI вв. и мировоззрение русских классиков (на материале публицистики В. Астафьева, С. Залыгина, В. Распутина)», поддержанного грантом Президента РФ.

² *Распутин В.* Костровые новых городов: Очерки. Красноярск, 1966. 100 с.

³ *Распутин В.* Край возле самого неба: Очерки и рассказы. Иркутск, 1966. 66 с.

⁴ *Распутин В.* Сибирь, Сибирь... М., 1991. 304 с. Переизд.: Иркутск, 2000. 256 с.; Иркутск, 2006. 576 с.

книги» писатель оценивает родителей (мать и бабушку) как проявление животворящей природы, жизненной энергии, подобной энергии реки¹. Связь поколений выступает как онтологический закон преемственности и обеспечивает, с одной стороны, самовоспроизведение народа в истории, с другой стороны, целостность бытия. Исполнение закона преемственности определяет традиционная родовая этика, этика осуществления каждым индивидом сверхличностного долга по созданию жизни для последующих поколений, а осознание себя частью рола позволяет индивиду переживать свое существование как части природно-космического универсума. Императивный диалог между поколениями может отсутствовать, поскольку каждому поколению предписан априорный опыт отцов, не подверженный коррекции.

В оценке писателя современная эпоха связана с нарушением онтологического закона и принципов должностования, с забыванием опыта предшествующих поколений и потерей преемственности. Утрата сверхличного императива, моральный релятивизм современности приводит к утрате этической ориентации человека в бытии. В период «перестройки» и в последующие годы восприятие В. Распутиным отношений, складывающихся между поколениями, становится крайне трагическим, современное состояние социальной жизни отвергается как противоестественное и соотносится с социальными катастрофами в национальной истории, подтверждая историософские идеи, формируемые в публицистике с конца 1970-х годов². Социальный хаос можно считать причиной творческого кризиса писателя 1990-х годов. В публицистике В. Распутина этого периода проблема отцов и детей становится наиболее актуальной, обуславливая постоянные инвективы писателя современному молодому поколению.

В 1994 году, под впечатлением от перелета из Иркутска в Москву, В. Распутин пишет очерк «Россия молодая», в котором оппозиция старого и нового, «прежних» и нынешних времен заявлена как метафора доступности/недоступности связей людей, авиаперелетов³. Кон-

¹ См.: *Распутин В.* Откуда пошли мои книги // Русская беседа. Иркутск, 2007. № 2–3 (19–20). Февр.–март. С. 12.

² *Распутин В.* Сибирь, Сибирь... См. также: *Распутин В.* Россия: дни и времена. Публицистика. Иркутск, 1993. 161 с.

³ *Распутин В.* Россия молодая // Иркутская жизнь. Совм. вып. ред. газ. «Говорит и показывает Иркутск» и пресс-центра гор. администрации. 1994. С. 3–6. Далее очерк цитируется с указанием страницы этого издания [ИЖ. С.3].

статурия свершившееся социальное расслоение общества на бедных и богатых («новоиспеченных толстосумов» и «прочих»), автор оценивает возникший социально-психологический тип современного молодого человека. Молодых пассажиров самолета – коммерсантов, летящих в столицу за товаром, – В. Распутин рассматривает как воплощение и выражение утверждающегося мироотношения современных молодых людей. Демонстративное поведение «тружеников киоскового изобилия», их «порочные манеры», обильное употребление мата В. Распутиным характеризуются как родовые черты нового поколения, поколения охоты, покорения, а не служения и заботы: «...устремленность этих молодых по большей части людей была иного свойства – какая-то охотничья, дерзкая»; «...на лицах впечатанная небрежность, движения порывистые, резкие, глаза с быстрыми прицельными взглядами» [ИЖ. С. 3]. Писатель интерпретирует их общность как общность «захватчиков», «экспедиционного отряда», направляющегося «к месту события». В авторской антропологии этот образ соотносится с типом «кочевника» и «архаровца» («Пожар», «Громкое имя – Сибирь», «Моя и твоя Сибирь» и др.). Номинативы «архаровец», то есть «бродяга», «оборванец», «отчаянный» и «изворотливый» человек, как и более нейтральное определение «кочевник» в публицистике В. Распутина, выражают семантику варварства, предполагают неукорененный способ существования в обществе и природе, осознанный нигилизм и аморализм.

Молодым «купцам и подкупечникам» противопоставлен образ «прочих» – отставной военный из Риги с женой, «такие же, как я, разночинцы, осколки прошлого...» [там же]. Важен социальный статус попутчика – военный пенсионер, т.е. человек, в прошлом исполнявший долг ныне уже не существующей стране; и возраст – пожилой человек. Нарочито сниженное определение «прочие» указывает на их маргинальное, периферийное положение в новых социально-экономических и социокультурных условиях, когда старшее поколение становится невостребованным. С другой стороны, эпитет «прочий» у чуткого к этимологии писателя сохраняет семантику «остатка впрок», то есть намек на то, что опыт старшего поколения может стать востребованным; современная его ненужность означает отступление от безусловных законов.

Перемещение в пространстве по воздуху, предполагающее отрыв от земли, соответствует переходному состоянию жизни, смене социальных норм и приоритетов, кризису ценностей. Полет предполагает возвращение на землю, но возвращаться некуда, и старшее поколение, не вписывающееся в новое устройство жизни, становится бездомным, лишенным возможности следовать своим принципам существования. Прежнее государство прекратило существование, оставшие (оставленные, а не отказавшиеся от службы) его слуги оказались везде в чужой стране: «Должно быть, для соседей моих, возвращающихся в Ригу, вопрос решен: России нет. Искать пристанища по кровному родству негде. Там глухая нелюбовь, подчеркнутая, рассчитанная <...> здесь – разгул нравов, выплеснувшихся со дна» [ИЖ. С. 6]. Произошел распад не только Советского Союза, государства, но и России, его духовного субстрата. Молодежь строит свою страну, свою мораль, свою культуру, демонстративно оторвавшись от основы, от земли.

Происходящее в замкнутом пространстве авиалайнера В. Распутин проецирует на социальную реальность современной России, определяя вектор социально-исторических и культурно-нравственных сдвигов: отмена нравственности и элементарных норм поведения («даже библейские заповеди занесены в старорежимное тягло, стесняющее, как кандалы, свободу человека, наконец-то несчастливленного безних» [ИЖ. С. 3]); «социальное пиратство», захватившее «дрейфующие государство», «паханство», выпущенное на волю и получившее простор для утверждения своих законов, по которым людской мир состоит из своих, «воров», и предателей, «сук» [ИЖ. С. 6]. Отсутствие аргументации инвектив, что присуще публицистике писателя в этот период, выявляет психологическое состояние автора, интонацию отчаяния: цель автора – выразить эмоциональное отношение, а не дать анализ реальности.

Акцентируется абсолютная противоположность способов жизни и систем ценностей отцов и детей. Отделяя себя от молодого поколения, относя себя к «прочим», автор отказывается не только от диалога, но и от знаний о новой действительности: «Странно, однако же, нечему мне неинтересно знать, что такое маркетинг. Что-то из основ новой жизни... Не мое, меня от этой жизни уже отбило. Правила специальных движений для достижения успеха, для которого я не гожусь...» [ИЖ. С. 6]. В столь категоричном осуждении, безусловно, выражена

озабоченность автора торжеством чуждых нации жизненных ценностей, основанных исключительно на стремлении к материальному обогащению, но конфронтация с молодым поколением не оставляет возможности для передачи иных духовных мотиваций в условиях стирания национальных основ культуры. В. Распутин фиксирует необратимое «перерождение человека в какое-то новое существо», потерю не только национального, но и собственно человеческого, торжество низменных проявлений человеческой природы, ранее регламентированных нормами нравственности: «Наступил праздник воли, грянуло неслыханное торжество всего, что прежде находилось под стражей нравственных правил, – и тотчас открыто объявило себя предводителем жизни таившейся в человеке дикобразе...». Демонстративный отказ молодого поколения от установленных предками правил, «крепящих нравственный порядок жизни» приводит к гибели не только государства, но, в перспективе, целой цивилизации. Последствия отказа от императива заветов развернуты в очерке в образе заброшенной, оставленной людьми деревни, зарастающей бурьяном; отсутствие моральной регламентации приводит к прогрессирующей энтропии, которая распространяется на все бытие. Нарушение духовной преемственности поколений ощущается как нарушение миропорядка: «В Новосибирске, сходя под холодный порывистый ветер, секущий снежинками, я вдруг заблудился: что сейчас – весна или осень? Сошел снег или еще не нашел, последний или первый под ветром?» [Там же].

Писатель не пытается постигнуть причины происходящей в сознании молодых духовной переориентации, полагая, что отрыв от корней произошел в результате ослепления «сиюминутным кушем» – легкой доступностью материальных благ. Молодые души поработаны «великими преобразователями», демонизируемыми, но сводимыми к участникам преднамеренного заговора по умерщвлению нации, России; молодежь намеренно поставлена в условия неограниченной свободы, вседозволенности, становясь исполнителем замыслов внешних врагов. Катастрофизм современной жизни усиливается ощущением стремительности этого процесса – сравнение увиденного во время полетов, разделенных тремя месяцами. В очерке возникает эсхатологический образ жестокого убийства страны: «Треск, стон, вздохи разрываемого тела, обнажившаяся плоть, открывшиеся гробы, спадающие с подножья отрываемой платформы» [Там же].

На протяжении 1990-х годов отношение В. Распутина к молодежи меняется¹. В начале 1990-х годов оно подчеркнуто негативно. Например, в интервью декабря 1993 года «Нет, не кончено с Россией...» В. Распутин, отказывая молодому поколению в приближении к долженствованию, считает, «...что из нашей молодежи не просто создается нечто с неясными результатами, а уже создан тип человека, совершенно новый, какого раньше и быть не могло. Тип человека безжалостного, циничного, поклоняющегося госпоже удаче, ради которой пойдет на все» [Р–К. С. 7]. Писатель в очередной раз указывает на виновника происхождения нового антропологического типа – новая культурная среда, созданная новыми средствами массовой информации, взвзвими на себя право давать ориентиры молодым, заместившими авторитет старшего поколения, совершившими «моральное растрление и убийство миллионов»: «Так их воспитали в последние семь-восемь лет телевидение, газеты, общественное мнение» [Там же]. В. Распутин соглашается с Ю. Власовым², «что мы потеряли не одно, а, вероятно, два-три поколения молодежи. Потеряли притом в окончательном смысле, делая их врагами исторической и национальной России» [Р–К. С. 8]. Средства массовой информации, заменившие общественное мнение, развращают молодых, будучи проводниками соблазнов чужого и доступного в условиях невостребованности опыта старшего поколения, разрушения самих механизмов передачи родового долженствования при распаде устойчивых рамок культурной среды. Парадоксально, отыскивая виновника, змея-искусителя молодых, Распутин редуцирует вину молодого поколения за то, что соблазнились, а главное, – ставит под сомнение безусловность, генетическую природу передачи духовного наследия, что позволяет говорить о демонизации как внешних врагов, так и идущих извне, привнесенных в Россию, атрибутов массовой культуры.

С середины 1990-х годов отношение В. Распутина к молодому поколению в новой России становится менее категоричным и однозначным.

¹ *Распутин В., Кожемяко В.* Последний срок: диалоги о России. 1993–2003. Трудные времена глазами писателя и журналиста / 2-е изд. М., 2006. 160 с. Далее интервью, вошедшие в сборник, цитируются с указанием этого издания [Р–К и страница].

² *Ю. Власов* – олимпийский чемпион по тяжелой атлетике, русский писатель, публицист и общественный деятель национально-патриотической ориентации. В публицистике Ю. Власова конца 1980 – середины 1990-х годов оценивается кризис государственной власти в России, событий 1993 года, «года Великого поражения».

В ноябрьском интервью 1996 года «Не тот победитель?» В. Распутин говорит о необходимости старшему поколению обратиться к познанию молодежи: «Мы склонны считать иногда, что молодежь, по крайней мере, большинство ее, для России потеряна. Этот случай¹ не может, разумеется, служить полным опровержением таких мыслей, но заставляет задуматься: а хорошо ли мы знаем свою молодежь?» [Р–К. С. 23]. Для публицистики писателя второй половины 1990-х годов такая оценочная модальность становится определяющей. На первый взгляд, на изменение оценки влияют личные амбиции, признанность или невосребованность писателя, однако представления о миссии писателя как проводника высшей истины в жизни и взгляды на природу творческого процесса, выраженные в критике и публицистике, могут свидетельствовать, что В. Распутин, относящийся к себе как к хранителю норм традиционной нравственности и живой связи с предшествующими поколениями, оценивает не собственное признание, а заинтересованность молодых людей в тех ценностях, которые он отстаивает.

В марте 1997 года, называя «впечатления обнадеживающие и радостные» («Всю жизнь я писал любовь к России»), В. Распутин свидетельствует, что «...молодая Россия не выбирает ни пепси, ни американскую культуру, ни чужую мораль», «мне пришлось убедиться в этом за последнее время и в Москве, и в Иркутске. Мое убеждение, разумеется, имеет оговорки, и даже серьезные, но в сути своей, я уверен, оно правильное» [Р–К. С. 40]. С молодым поколением связывается надежда на возрождение национальной России. В апреле 1998 года («У нас поле Куликово, у них – «Поле чудес») В. Распутин делится мнением, что «...молодежь-то как раз не «вышла» из России. Вопреки всему, что на нее обрушилось. <...> Из чего я делаю эти выводы? Из встреч с молодежью в студенческих и школьных аудиториях, из разговоров с ними, из наблюдений, из того, что молодые пошли в храмы, что в вузах опять конкурсы – и не только от лукавого желания избежать армии, что все заметней они в библиотеках» [Р–К. С. 58–59]. В феврале 2000 года В. Распутин вспоминает празднование 200-летия А.С. Пушкина в Псковском университете («Рубеж горя и беды или все-таки

¹ Решение общественного жюри, в которое вошли около четырехсот московских студентов и старшеклассников, отдавшего победу в литературном конкурсе «Москва–Пенне» В. Распутину, а не Л. Петрушевской или Ф. Искандеру.

надежды?»): «...Тоже переполненный зал – и глубокие, преображенные лица студентов, отзывающихся на истинного Пушкина. <...> Совсем молодые в инстинктивном страхе отшатываются от того, что идет они в идущих поперек. Не так дружно и массово отшатываются, как хотелось бы, и все-таки заметно. Дай-то Бог!» [Р–К. С. 76]. Писатель обнаруживает в современных молодых людях этическую состоятельность и полноценность: «Молодежь теперь совсем иная, чем была мы, более шумная, открытая, энергичная, с жадной шире познать мир, и эту инакость мы принимаем порой за чужест. Нет, она чувствительна к несправедливости, а этого добра у нас – за глаза, что, возможно, воспринимает ее лучше патриотических лекций» [Р–К. С. 59].

Вина за потерю преемственности и все произошедшее в России теперь возлагается на старшее поколение, бросившее молодью без отеческого попечения, когда «разбирались между собой и своими партийными интересами», и на среднее поколение, противопоставляемое молодежи конца 1990-х: «Знаете, кто больше всего потребляет «грязную» литературу и прилипает к «грязным» экранам? Люди, близкие к среднему возрасту, которым от тридцати до сорока. Они почему-то не умеют отстоять свою личность. А более молодые принимают национальный позор России ближе к сердцу, в них пока нетвердо, ичтуйтивно, но все-таки выговаривается чувство любви к своему многострадальному Отечеству» [Р–К. С. 59].

Изменение отношения В. Распутина к молодому поколению может быть связано, с одной стороны, с приходом новой, отличной от предшественников рубежа 1980-х – 1990-х годов, генерации, с другой стороны, – с устойчивостью мифа писателя о народе, способном обновляться в следующих поколениях: «Понадобятся, мне кажется, годы, чтобы на поколениях, которые показали себя слабыми, отшелушилась кожа, пропитанная неуверенностью и отчаянием, и появилась новая. На молодежи она уже видна. Не на той, разумеется, молодежи, которая заражена наркотиками, безразличием и буржуазностью, а иной, мало пока заметной, но все увереннее нарождающейся, которой чувства обкраденности и одураченности переходят в волевые начала. А уж она, когда войдет в силу, найдет слова, как правильно переписать законы. Вот в это я верю! Хочу верить» [«И в душу лезут диверсанты». Январь, 2002. С. 115]. Национальная жизнь сохраняется в глубине народа и ищет выхода в молодом поколении, удерживая его от соблазнов чужого мира.

В этом контексте В. Распутин оправдывает рост популярности среди молодежи ультраправых идей, что трактует как неловкую попытку выразить национальный порыв («Краденый венец». Январь 1999): «Ребята, которых мы видим на экранах, соблазняются рыцарскими лозунгами, романтикой служения национальному возвышению после национального падения, они ищут организации, жаждут дела. А то, что столь искренние и благородные порывы находят именно это оформление, свидетельствует о кризисе нашего национального сознания, которое не может предложить им другой организации» [Р–К. С. 70]. В интервью отчетливо прочитывается оправдание в теории фашизма национального порыва, хотя В. Распутин предупреждает национально-патриотические силы от использования одиозной терминологии и атрибутики: «О фашизме серьезно рассуждал, говоря сперва о его плюсах и минусах, русский философ И.А. Ильин. Но он же позднее, после войны, предупреждал, что фашизм получил одиозную окраску и национальным движениям не следует пользоваться этим наименованием» [Р–К. С. 70]. Обращаясь к национализму – агрессивной форме национальной самозащиты, – писатель указывает на необходимость зрелого самосознания, основанного на традициях и культуре.

«Потепление» оценок молодого поколения со второй половины 1990-х годов свидетельствует не столько об объеме истолкования судьбы современного поколения, сколько о противоречивости восприятия писателем современной действительности. Реальность новой России не уместается в систему мировоззренческих установок В. Распутина; это препятствует целостному, философскому, осмыслению социокультурных изменений. В разных публикациях писатель делает противоположные заявления: «...Для нашей молодежи планка нравственных устоев действительно существенно понизилась. Но не упала. Разговоры же о том, что молодежь нынче стала не та, слишком американизовалась и многого не понимает, пустое. Старое, всегдашнее ворчание» – так комментируются в 2000 году митинги протеста российской молодежи против натовских бомбардировок Югославии¹. Иная оценка, похожая на «старое, всегдашнее ворчание», высказывается двумя годами позже: «Я все время всматриваюсь в лица людей.

¹ *Распутин В.* По-русски – значит по совести. Оптимистическая проза «пессимиста» Валентина Распутина / Беседу вела Т. Серебрякова // Рос. газета. 2000. 21 апр. С. 25.

К семнадцати годам на них уже все прописано. И последнее время все больше и больше вижу у молодежи равнодушие... Извините, грубо скажу, тупые лица. И не потому что ничего не понимают. А они с какой-то окорью. Как корой покрыты!»¹.

Образ молодежи в поздней публицистике не дифференцирован, В. Распутин выделяет две большие страты по принципу приобщенности к традиционной культуре: испытывающие потребность в возвращении к истокам, в приобщении к опыту отцов и денационализированная молодежь («конструкции для приема информации и механических наслаждений»), избравшая чужие ценности и жизненные стратегии. Так же нерасчлененно характеризуется предшествующее — «советское» — поколение. При этом писатель указывает истоки национальной катастрофы конца 1980-х — 1990-х годов, объясняя тем самым и отчуждение отцов от детей, и легкую податливость молодого поколения духу экспансии извне.

В. Распутин выделяет исторический фактор кризиса преемственности². В переломах национальной истории XX века народ растратил накопленный за тысячелетие нравственный запас; население Советского Союза потеряло ценностные ориентиры и национальное чувство, бывшие прежде основными факторами сопротивляемости и выживания национального организма. Кризис связывается и с особенностями современной цивилизации, агрессивным обособлением современного человека от природы, с утратой естественных связей со всем бытием, с потерей духовной полноценности человека³.

¹ *Распутин В.* Чиновники забыли о людях / Беседа вел О. Нехаев // Рос. газ 2002. 4 июля. Прил. «Союз Белоруссия—Россия». С. 3.

² *Распутин В.* Смысл давнего прошлого. Религиозный раскол в России // Лит. Иркутск. 1989. Май. С. 8–9; *Распутин В.* Сумерки людей // Сельск. жизнь. 29.11.1989; Лит. Иркутск. 1989. Дек. С. 1–3; *Распутин В.* О чем звонят колокола... // Лит. Иркутск. 1990. Март. С. 2; *Распутин В.* Ближний свет издалека // Лит. Иркутск. 1990. Апр. С. 1–3; *Распутин В.* Интеллигенция и патриотизм // Лит. Иркутск. 1990. Ноябрь. С. 2–4. Оконч.: 1991. Янв. С. 1–3; *Распутин В.* Вниз по Лене-реке: Очерк // Наш современник. 1993. № 11. С. 95–111.

³ *Распутин В.* Сибирь без романтики: [Публицист. заметки] // Сибирь. 1983. № 5. С. 106–128; *Распутин В.* Моя и твоя Сибирь: Размышления писателя // Св. молодежь. 1984. 5 янв.; *Распутин В.* Миллионелетия Рольфа Эдберга // Сибирь. 1989. № 4. С. 100–106; *Распутин В.* Вниз по Лене-реке: Очерк // Наш современник. 1993. № 11. С. 95–111; *Распутин В.* Сколько лет будет в XXI веке? Предъюбилейные заметки // Вост.-Сиб. правда. 1994. 10 сент. С. 6, 11; *Распутин В.* Громкое имя — Сибирь: Очерк // Москва. 1998. № 7. С. 11–22.

Объективные факторы (национально-исторический и цивилизационный) определяют динамику кризиса и создают условия для его проводников. Вина власти в разрушении основ народной жизни акцентируется в публицистике В. Распутина с начала 1980-х годов. Союзные министерства и ведомства в ходе промышленного строительства разрушили природные условия, не учитывали человеческий фактор и человеческие интересы, сузив спектр ценностей в обществе. Ориентация советского образования на технические нужды и его идеологическая зашоренность привели к вытравлению национального духа и к моральной дезориентации общества. Эпохой беспамятства называет писатель советский период русской истории: «...Мы воспитали поколения людей, которые не восприимчивы к культурно-историческому наследию, догматически не только мыслят, но и чувствуют, с начисто отмершим органом, который позволял бы отделить временное от вечного»¹. В начале 1990-х годов В. Распутин говорил об истощении сил национального организма, об утрате способности к сопротивлению внешним воздействиям: «Нам досталось горькое по своей опустошенности наследию. Духовные и нравственные запасы почти исчерпаны. Национальные потенциалы, составляющиеся в условиях России в общественный, оказались изнурены не тем, что расходная часть в силу какой-то крайней необходимости, как в войну, превосходила доходную, а тем, что восполнением вообще пренебрегли»². В статье «Из огня да в полымя» (1990) ресурс национальной прочности метафорически сравнивается с ресурсом водных запасов Байкала, питаемого многими реками: если Байкал перестанет наполняться, его собственных водных запасов хватит на сто лет, но только при условии, что будут исключены другие разрушительные воздействия. Как утверждает писатель, это произошло с нацией, когда ее духовные ресурсы были необычайно быстро истощены – сначала советской властью, потом планомерной работой «перестроечной» власти и либеральной общественности.

Старшее поколение, жившее в советские времена, в массе своей утратило нравственную правду, не сохранило истинного способа

¹ *Распутин В. «Жертвовать собою для правды». Против беспамятства // Наш современник. 1988. № 1. С. 170.*

² *Распутин В. Из огня да в полымя // Распутин В.Г. Россия: дни и времена... С. 30.*

существования, не обеспечило преемственности с поколением собственных отцов, хотя разрыв не был так катастрофичен, как в новые времена. Утверждая необходимость следования опыту отцов, писатель напоминает не только о непосредственных предшественниках, но о вечной цепи поколений, о сформированной ими на протяжении многих веков культуре, о многовековой нравственной традиции.

Трактовка В. Распутиным проблемы поколений в публицистике 1990-х – начала 2000-х годов обнаруживает и противоречия, и верность его исходным мировоззренческим установкам. В публицистике этого периода проявляется «раскольническая», по определению некоторых критиков, позиция, заключающаяся в неприятии социокультурных и социально-исторических процессов, в принципиальной дифференциации от них¹. При этом писатель активно отстаивает свою традиционную (патриархальную) культурную парадигму. Категоричность суждений объясняется не только остротой личного неприятия отхода от национальных традиций, но и спецификой реакций традиционного сознания на коренные изменения жизни; консерватизм – свидетельство низкой адаптивности к динамике условий. Объективные социально-исторические процессы в современной России, вступающая в противоречие с системой ценностей писателя, приводят к тому, что его оценки становятся зависимыми от конкретной социальной конъюнктуры, публицистические заявления ведут к упрощению интерпретаций социальной действительности. Позиция писателя проясняется и становится более аргументированной в общем контексте его наследия, и не только публицистического. В. Распутин в публицистике с конца 1970-х годов декларирует общие законы развития природы и общества, систему всеобщих связей бытия, в которой существенное место занимают связи между поколениями рода, народа, человечества. Принципы взаимоотношений между поколениями он считает условием существования и человеческого рода, и природного космоса. Устойчивость системы мировоззрения отдаляет писателя от

¹ «Распутин – это слабое эхо протопопы Аввакума и – шире – всей раскольничьей традиции; тихий последыш грандиозного духовного бунта, не прекратившегося и по сей день. Это резко выделяет писателя среди всех «деревенщиков», делает его явлением по-своему исключительным». См.: *Басинский П. Memento mori. Валентин Распутин, большой и маленький // Лит. газ. 1992. № 44 (5421). 28 окт. С. 4.*

диалога с новым поколением, но способствует преодолению остракизма в оценке молодых, определяет надежды писателя на действие преемственности как онтологического закона, выправляющего родовые связи в новых поколениях. Разрыв в бесконечной цепи поколений в таком контексте воспринимается как противоестественный процесс, вызванный временными социальными искажениями. Кризис преемственности разыгрывается как социальная драма, тогда как в длительной исторической перспективе предполагает циклическое обновление народа, общества и культуры.

И. Ащеулова

ПРОБЛЕМА ПОИСКА, СОХРАНЕНИЯ И РЕАЛИЗАЦИИ ЦЕННОСТЕЙ КАК ПРОБЛЕМА СВЯЗИ ПОКОЛЕНИЙ В РОМАНЕ В. ШАРОВА «ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ»

Проблема «отцов и детей», идейно, эстетически и художественно оформившаяся в русской литературе XIX в. (от «Горя от ума» А.С. Грибоедова и пьес А.Н. Островского до «Отцов и детей» И.С. Тургенева и романов Ф.М. Достоевского «Подросток», «Братья Карамазовы»), в XX в. приобретает актуальность как осознание не просто разрыва связи между поколениями, но отречения от отцов, духовной «безщцовщины». Возрождая архаическую ситуацию смены поколений как борьбы детей с отцами, XX век создает и революционные ситуации, когда происходит коренная ломка всей системы социальных институтов, и цивилизационные изменения, обесценивающие опыт предшествующих поколений, что проявляется в катастрофическом разрушении института семьи, связей между родителями и детьми. Однако социологи и культурологи напоминают о том, что проблема отношений «отцов и детей» неизбежно сопровождает социальную историю человечества. И Кон выделяет несколько аспектов проблемы: «В одном случае подразумеваются взаимоотношения поколений, обладающих разным жизненным опытом, социальным положением и властными функциями, в другом – взаимодействие старших и младших, в третьем – отношения детей и родителей, независимо от пола тех и других, в четвертом – специфические особенности взаимоотношений между отцами и сыновьями и т. д. Жалобы на то, что дети не хотят (или не могут) повторять путь своих отцов и не следуют их добрым советам, универсальны. Их прекращение означало бы конец истории, превращение ее в простое повторение однажды пройденного. Возлагать ответственность за межпоколенные различия на нерадивых отцов так же наивно, как и на непослушных детей»¹.

¹ Кон И. Зачем нужны отцы? // Звезда. 2006. № 12. С. 125

Революционные потрясения, Гражданская война и террор 1930-х годов, Великая Отечественная война сделали в России социальный феномен безотцовщины явлением не только идеологическим, культурным, но и биологическим (как гибель нескольких поколений отцов). В литературе второй половины XX века тема безотцовщины стала одной из главных тем: об этом остро сказано в литературе о русской деревне (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин, В. Распутин, Б. Екимов и др.); о поколении, лишившемся отцов в предвоенные годы, писали авторы «городской прозы» (В. Аксёнов, В. Сёмин, Ю. Трифонов, А. Вампилов, Л. Петрушевская и др.); тема сиротства определила мироощущение поэтов разных поколений (Н. Рубцов, Ю. Кузнецов, Е. Шварц), которые выразили трагизм разорванных отношений как экзистенциальную проблему, желание приобщиться к существованию отца. Тема отцов и детей чаще проявляется как проблема ценностных отношений между поколениями, когда младшее поколение, отказываясь от ценностных ориентиров старших, смысл жизни определяет в масштабах краткой исторической ситуации, оказываясь неготовыми к сменяющимся в вечности условиям жизни, лишаясь широты духовной ориентации, которую даёт осознание себя в ряду (в роду) предков. Прав И. Кон, простое повторение существования предков остановит развитие, но мышление ценностями одного поколения закончится тем же: фрагментарным существованием в дискретной культуре. Как формулирует эту идею герой романа В. Шарова, «...я убеждён, что целая жизнь — это жизнь рода, иначе трудно понять, что и для чего, есть ли во всём смысл. Жизнь одного человека чересчур коротка».¹

Можно говорить о том, что в современной прозе, не в последнюю очередь, под воздействием предшествовавшей онтологической прозы 1960–1980-х годов связь поколений стала рассматриваться не только в социально-идеологической плоскости, не только в физиолого-психологической (возрастной) плоскости, но и в плоскости онтологической, как поиск существования индивида, конечного материально-биологического феномена жизненной материи, в круге большого времени, как сопротивление биологической детерминированности, обрекающей человеческую особь лишь на биологическую

¹ Шаров В. Воскрешение Лазаря: Роман. М.: Вагриус, 2003. С. 7. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

функцию продолжения рода. Об этом роман А. Кима «Отец-лес» (1987), об этом постоянно пишет В. Шаров, например, в романах «След в след» (1978–1984), «Репетиции» (1992), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть...» (1995), «Старая девочка» (1998), где проблема поколений поставлена в историко-философском ключе, как проблема повторяемости и изменчивости исторических ситуаций. В романе «Воскрешение Лазаря» (2003) тема отцов и детей становится сюжетной и философской основой. На сюжетном уровне основные события романа связаны с процессом воскрешения отцов детьми с помощью восстановления памяти об отце и текстов отцов. На философском уровне тема воскрешения реализуется в интерпретации возвращения людей к разным философским идеям «отцов» (иудаизма, христианства, коммунистических идей построения будущего, идей Н.Ф. Федорова и Л.Н. Толстого, идей русских космистов и антропософов).

В романе сталкиваются два аспекта проблемы духовной связи поколений и два объекта «воскрешения». Во-первых, проверяется традиционалистский принцип культуры как следование сына, ученика, послушника воле отца, авторитету старшего, учителя, вождя, Бога. При этом принцип авторитета акцентирует значение экзистенциального, личностного выбора, когда сын, не отрекаясь от ценностей отца, продолжает идеи отца смыслами, возникшими в новом круге интерпретации бытия. Во-вторых, проблема связи поколений ставится в онтологическом аспекте, как право и возможность человека сопротивляться законам бытия, обрекающим человеческую жизнь на конечность, на прерывность. В таком случае не только духовная преемственность, но и желание преодоления смерти ставит вопрос о развитии, о сосуществовании феноменов, о праве на воскрешение и о согласии на воскрешение. Этот аспект также акцентирует личностный выбор, осложняющий концепцию неразрывности родовых связей в человечестве. Осознание автором романа неоднозначности проблемы определяют как столкновение и проверку разных версий персонажей в сюжетных ситуациях, так и поэтику романа, выражающуюся в столкновении многочисленных текстов и голосов персонажей.

В названии романа проявляется неопределённость концепта «воскрешение», субъекта и объекта действия. Этимологически существительное «воскрешение» связано с корнем «крѣсь» – «оживление,

здоровье»¹ и производно от глагола «воскрешать», «воскресить» — «сделать вновь живым», то есть обозначает действие субъекта, процесс возвращения жизни объекту. Слово «воскресать», «воскреснуть» означает «стать вновь живым», то есть процесс возвращения жизни в субъекте, а существительное «воскресение» означает — «стать вновь живым» (ср. воскресение Христа и воскрешение Лазаря Христом). То есть в названии сделан акцент на действие извне субъекта либо силы. Может ли быть субъектом воскрешения человек, имеет ли новое поколение право на воскрешение или оно само воскресает, приближаясь к оживлению предков, — это один вопрос, а другой можно сформулировать как вопрос о готовности к воскрешению и к воскресению.

Имя Лазарь означает «Бог помог» и акцентирует вмешательство извне. Хотя в романе история библейского персонажа не воспроизведена буквально, его имя создаёт аллюзивные связи с двумя романскими сюжетами воскрешения. Почти пародийно события воскрешения представлены в квазиисторическом сюжете инсценированного НКВД воскрешения Лазаря Кагановича, одного из «железных наркомов», пережившего всех сталинских наркомов. Более опосредованно сюжет воскрешения Лазаря присутствует в изложении повествователем своих попыток воскресить отца, писателя с именем Лазарь.

С другой стороны, метафорически как ситуации воскрешения авторитета предков можно интерпретировать романские коллизии, где ученики и последователи восстанавливают тексты, идеи, исчезнувшие жизни религиозного философа, приват-доцента Серегина и писателя Давида Моршанского. Но есть ещё один объект воскрешения: умирающий Лазарь — это русский народ, истощенный и уничтоженный Гражданской войной, голодом, социальными репрессиями, потрясениями. В этом смысле центральной сюжетной линией романа стоит назвать судьбу двух братьев Кульбарсовых: Федора и Николая, каждый из которых предлагает свой путь спасения, то есть воскрешения России с помощью обращения к высшей силе и путём открытия оставшихся в текстах идей, идеалов предков, получающих значимость, делающихся живыми в новой реальности.

¹ Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971. С. 93.

Шаров следует традиции эпистолярного романа, и форма в этом случае служит исследованию той же проблемы связи поколений, не биологической, не мистической, а духовной связи через тексты, материальные знаки человеческого духа. Такая связь тоже проблематична: с одной стороны, тексты освобождают от посредника, воскрешают собственное слово умершего и для кровного потомка, и для духовного преемника; с другой стороны, смысл текстов может быть прочитан субъективно, интерпретирован исходя из иной ситуации существования. Тогда воскрешение будет направлено и на читателя, постигая смыслы найденных и прочитанных текстов, чужих рукописей и писем, читатель оказывается в роли воскрешенного Лазаря, ибо получает новое знание и понимание жизни. Что и происходит в финале романа с повествователем: будучи в начале повествования последователем и учеником Федорова, в финале, соприкасаясь с множеством голосов и точек зрения, он приходит к мысли о том, что воскрешение предков по Н. Федорову не станет исполнением воли умершего; что нет иного способа сохранения духа человека, как память-понимание, делающая экзистенциально значимым то миропонимание, те ценности, которые принял за абсолюты умерший человек. П. Тейяр де Шарден, ставя проблему индивидуального бессмертия, полемизировал с теми, кто видит бессмертие человека в продолжении его рода, в преемственности его свершений. Дети, ученики — это «только тень самих себя»¹, мыслитель искал возможность реализации творческой личности, преобразование каждой отдельной личности, а не воплощения в ком-то. Тем самым в XX веке вновь актуализируется идея буквального бессмертия, буквального воскрешения как проявления возросшей ценности человеческой личности, а не только человеческого рода. В этом смысле постмодернистский дискурс романа снимает иллюзии буквального, подобного евангелическому мифу, воскрешения предков, как бы ни высоки были этические мотивы такого стремления. Не события воскрешения, а писательство и чтение текстов, продуктов человеческой индивидуальной мысли, создают прерывистую, искажаемую духовную преемственность, формируют избирательную человеческую память, свидетельствующую и о тупиках мысли, и о забытых в прошлом Ценностях.

¹ Тейяр де Шарден Пьер. Феномен человека. М., 1987. С. 206.

Роман строится не как изложение развивающихся событий, а как ряд текстов, писем, написанных отцом к дочери в течение 1994 года. Автор писем безымянен и выступает не только как свидетель, но и как посредник, рассказывая о ставших ему известными событиях. Можно утверждать, что именно он восстанавливает сюжет жизни братьев Кульбарсовых, чуть не повторивших, по его мнению, судьбу Каина и Авеля в XX веке. Как читатель и интерпретатор чужих текстов, повествователь оказывается воскресителем остальных действующих лиц, воссоздавая в тексте другие жизни с правом на собственный голос. В романе создаётся многоуровневая структура «тексты в тексте»: повествователь цитирует найденные письма Николая Кульбарсова – философа-самоучки, стремившегося воскресить Россию; воспроизводит устные рассказы своей тетки Галины – келейницы отца Феоноста (Федора Кульбарсова) и её предшественницы – Катерины Колпиной; приводятся письма самой Кати Колпиной к своей двоюродной сестре и жене Николая Кульбарсова – Наталье Колпиной, переписка Натальи Колпиной с подругой Ниной Лемниковой; повествователь записывает рассказы встреченной на кладбище Ирины об её отце, Серегине; приводятся конспекты найденных работ Серегина; упоминается книга рассказов писателя Моршанского, ученика Серегина и друга отца повествователя; в интерпретации Николая Кульбарсова пересказываются тексты Библии, Н. Федорова, Л. Толстого; в финале приводится письмо Халюпина, последователя Л. Толстого и Кульбарсова.

В соединении текстов обнаруживается не только связь разделенных во времени людей, возникает образ исторической связи идей, восстанавливающейся усилиями людей, ищущих смысл своего времени и вынужденных обращаться к духовным авторитетам прошлого. Анонимный повествователь пытается представить историю как общение между людьми разных поколений и опирается на иудейскую концепцию истории рода как исполнения высшего предназначения, которое не может исполнить один человек. Повествователь ссылается на Пятикнижье Моисеево, где пятую часть занимают родословные таблицы, и по ним видно, что откровение Господне открывалось и передавалось от отца к сыну, от деда к внуку. «Богу приходилось терпеливо ждать, когда человек, услышав благовест, хотя бы отчасти поймет её правильно, когда из его слов будет толк, а не море крови, пролитой с верой, что Господу она угодна» [С. 7]. История предстает как процесс по-

стижения Слова Господнего, обретение человеком ответственности и нравственных ориентиров. Передача этих знаний ведется в координатах рода, отступление одного звена ведет за собой распад всей цепочки. Сам повествователь пытается восстановить звено связи с отцом, но затем, посредством интерпретации писем, рассказов, текстов других людей, он выходит к мысли о воскрешении как о выстраивании памяти, как об обретенном знании о многих людях, что гораздо осуществимее, нежели познание и сохранение абсолютной истины Бога: хотя тексты людей свидетельствуют о множественности истин, ни одна из них не может претендовать на абсолютную истину, что и позволит бесконечно искать истину, а не имитировать владение ею.

Можно утверждать, что личностное восприятие истории как множества идей спасения и воскрешения жизни определяет пафос романа, столкновение разных философских традиций, исповедуемых различными персонажами. Личностный поиск истины противоречит идее родового постижения Бога, постижения смысла человеческого пребывания на земле. С одной стороны, автор предлагает судьбу Николая Кульбарсова, уповающего на Бога, ждущего от него знака к воскрешению погибающего народа. В этом случае человек предстает в роли Лазаря, ждущего своего воскресителя. Ради этой идеи Николай готов жертвовать семьей, дочерью, а в итоге приходит к мысли о вине Бога во всем зле мира и снимает ответственность с человека. Этот путь, приведший к кризису авторитетной веры, сопоставлен с деятельностью чекиста Спирина, который полностью отрицает функции Христа-спасителя и процесс воскрешения отдает в руки человека, претендующего создать рай на земле. Развенчанная фанатичная вера Николая Кульбарсова сопоставляется с верой в высший этический закон, регулирующий действия человека не по злобе дня: Федор Кульбарсов (о. Феогност), пройдя через предательство, тюрьмы и ссылки, не потерял веру в правоту молитв, высших критериев поступков, и он обретает силу воскресения и воскрешения, сохранения себя и людей, которые с ним соприкасаются.

В романе проверяются три вектора связей между людьми и поколениями: горизонтальный – отношения с современниками в пределах времени человеческой жизни, где постоянна борьба между равноправными истинами людей и сосуществующих поколений; вертикальный – история рода, длительность времени, вмещающая разные поколения,

когда человек призван продолжить родовое знание; отношения между Богом и человеком, когда индивид выходит к бытийной позиции, к персональному пониманию сущности Бога, бытия, существования человека в бытии.

Горизонталь отношений представлена в романе событиями 1920–1930-х годов, противостоянием братьев Кульбарсовых, действиями чекистов (Спирина), мытарствами о. Феоноста и его келейницы Кати Колпиной, «путешествием» Коли Кульбарсова на Дальний Восток и его отношениями с женой и любовницей. Факты жизни людей и их мечты и воображаемые действия зафиксированы в письмах, документах, дневниках, которые попадают в руки повествователя. Недавнее историческое прошлое к 1994 году (времени повествования) уже кануло в небытие, хотя было временем великого утопического проекта, исказившего судьбы многих людей. В. Шаров неоднократно повторял в интервью, что в России XX века мало кто прожил жизнь так, как хотел, как, впрочем, и в другие периоды русской истории. Обращение из 1994 года, ознаменовавшего отказ от очередного, советского, утопического проекта, к 1920–1930-м годам, времени его реализации, обнаруживает очевидную повторяемость утопий «отцов» в русской истории, вскрывает трагический разрыв не столько между поколениями, сколько между человеком и бытием, человеком и Богом, обнаруживает проблему влияния прошлых идей на новую реальность. Столкновение утопических идей времени социалистического строительства определило отношения «по горизонтали» (отношения отцов и детей, братьев и сестер, мужей и жен, друзей), но они формируют мышление современных персонажей романа, требуя от них не отречения, не воскрешения, но выбора из наследия «отцов». Для этого необходимо обнаружить следы духовных исканий «отцов», приблизиться к пониманию их тупиков и восхождений, применить их «тексты» в новой реальности. Роман представляет историю XX века как активное внедрение в реальность идей, в этом смысле встаёт вопрос: воскрешение России должно стать воскрешением идей предков, отречением от них или духовная связь с отцами означает дифференцированную оценку их опыта, память о том, чего сами «отцы» не согласились бы воскрешать. На наш взгляд, представленные в романе философские идеи первой половины XX века, организуют систему персонажей по их отношению к наследию отцов как к идее, требующей небуквального прочтения, интерпретации, или как

к сакральной подлинности, не меняемой, а возобновляемой во времени, в роду. Можно выделить в романе персонажей, разгадывающих тексты «отцов», и персонажей, действиями реанимирующих несбывшийся опыт отцов; условно назовём их воскресителями текстов и воскресителями реальности.

Современные персонажи – повествователь и Ирина, познакомившиеся на кладбище, где захоронены их отцы и где поселились они сами, – в разной степени являются последователями учения Н. Федорова. Повествователь предполагает воскресить своего отца (Лазаря), восстановить жизнь отца в памяти о нем и людях, что его окружали, с помощью текстов, хранящих свидетельства о его жизни. Ирина пытается вернуть даже телесную жизнь отца, приват-доцента Серегина, осуществить федоровскую идею воскрешения предков в их телесной форме. Однако Шаров редуцирует влияние идей, находит причину власти идеи воскрешения отцов в естественном сыновнем (дочернем) человеческом чувстве, в этическом чувстве социальной вины, которую дети берут на себя, вины за несостоявшуюся реализацию отцовских идей, за забвение, вторую смерть человека после биологической. Переселение на кладбище к могилам отцов – в такой утрированной форме Шаров воплощает зов предков и зов ответственности за предков в персонажах романа. И повествователь, и Ирина при жизни не только отстранялись от общения, но испытывали неловкость, досаду на то, что старшее поколение мешает общению современников. Как объясняет себе и дочери повествователь, он воскрешает «отца, а не Лазаря. Воскрешаю потому, что в ту ночь, когда он умирал, я сидел у друзей и играл в карты» [С. 20]; Ирина в день ареста отца не стала его слушать и убежала к подруге. Чувство вины приходит слишком поздно, когда отцов давно нет, а сами дети становятся отцами и дедами, испытывая те же ненужность и непонятность, что и их отцы когда-то. То есть нравственная ситуация возвращения долга предкам возникает в пограничной ситуации собственной жизни, вызвана не голосом крови, а осознанием собственного существования как временного, тогда и признаётся значимость императива памяти, воскрешения отцов. Сыновняя тоска по несостоявшейся близости с отцом тоже порождена отцовской тоской повествователя по несостоявшейся близости с дочерью. Автор вскрывает психологические механизмы мифологизации отношений отцов и детей, а не онтологический императив, не волю Бога. Очевидно, что дети запомнили

отдельные черты своих отцов, их душевные проявления, и теперь пытаются воскресить условный образ, но по мере того, как вскрываются дополнительные сведения, происходит разрушение образа-мифа, статичного образа. Например, Ирина узнаёт о жизни отца в лагере, когда она считала его погибшим, а он жил и нашел учеников, заменивших её, дочь. Дети понимают, что воскрешение нужно не отцам, а им самим, чтобы чувствовать себя не безродными, не лишенными опоры в виде авторитетного образа отца, а последователями некой концепции. Об этом говорит повествователь в конце романа: «Воскресение ещё далеко, получится оно, нет — неизвестно, однако при любых обстоятельствах я должен разобрать тот архив, что скопился на кладбище. У меня есть обязательства перед людьми, у которых взяты их бумаги» [С. 298]. Меняется направление деятельности повествователя, но Ирина ещё более активно пытается осуществлять воскрешение.

Имя Н. Федорова, который называется первоучителем, возникает в сознании повествователя. Вслед за Федоровым, герой ищет способа воскрешения умерших отцов, избирая один из предложенных русским мыслителем путей: кладбища превратить в кладбища-музеи, кладбища-архивы, библиотеки и по личным архивам умерших, по сохранившимся текстам восстанавливать жизнь ушедших людей, удерживая прошлое. Музей у Федорова понимается самым широким образом как всё, что материализует память прошлого: «Обращение заброшенных кладбищ в ученые или воспитательные крепости при храмах или с храмом и есть восстановление кремлей, острожков и сторож в виде всснаучно-воспитательных музеев. Музей есть собрание всего отжившего, мертвого, негодного для употребления; но именно потому-то он и есть надежда века, ибо существование музея показывает, что нет дел конченных... Для музея самая смерть — не конец, а только начало...»¹. Федоров утверждал, что по мертвой вещи, помещенной в музей, можно восстановить облик её творца, собиравание таких вещей в музей позволит сынам начать воскрешение отцов сначала в изучающей памяти, затем действием. Конечная цель — объединение всех сынов в единый народ, вступление в музей уподоблено вступлению в церковь, и функции музея (исследование, учительство, деятельность) распространяются на все народы.

¹ Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 578.

Но эта идея русского мыслителя корректируется после знакомства повествователя с архивом своего отца, его письмами, неопубликованными художественными текстами и неоконченными набросками, материалами к истории генетики в России, над которой отец работал в 1972 году и куда отдельными конспектами входят рукописи толстовца Халюпина. Кроме того, в саквояже сестры отца, тетки Галины, повествователь обнаруживает письма Николая и Федора Кульбарсских, письма Кати и Наты Колпиных, Нины Лемниковой, дневник Коли, рукопись книги Давида Моршанского и конспекты статей Серегина. Эти люди прожили свои жизни не так, как хотели, поэтому тексты, оставшиеся от них, необходимо воспринимать как сохранение их планов и мыслей, как воплощение возможной жизни. Будут ли тогда воскрешённые тождественны реальным людям? Шаров вводит в роман постмодернистский дискурс восприятия реальности как текстов, незавершенных, несоответствующих действительным явлениям допускающих разную интерпретацию. Чтение и восприятие текстов даёт толчок индивидуальной памяти воскресителя, который открывает новые тексты и даёт новую интерпретацию.

Повествователь начинает воскрешение отца, следуя идеям Федорова, восстанавливая в памяти, повторяя «становление его в жизнь», но постепенно отказывается от этой мысли и письмо за письмом, текст за текстом начинает читать архив, чтобы вернуть образы безвозвратно потерянных людей и их судьбы. Повествователь пытается понять смысл жизни Александра Петровича Грубера, историка театра, знавшего и помнившего всё о театре, о самом таинственном искусстве, которое существует одномоментно, но тем не менее эстафета памяти продлевает во времени феномены. В памяти Грубера, как убедился повествователь, заключены жизни многих актеров, режиссеров, спектаклей, декораций, поэтому смерть Грубера станет смертью целой вселенной: «... вот Грубера не станет и вместе с ним сразу же умрут сотни актеров со всеми своими ролями и сотни постановок с их режиссерскими находками, декорациями, светом, потому что он последний из живых, кто это видел и помнит. <...> Меня тогда поразило, сколько людей от него зависят, сколько человек, наверное, сейчас молятся, чтобы он не умирал, жили вот, как сейчас нам, рассказывал» [С. 19–20]. Этот личностный акт сохранения памяти о человеке оказывается важнее материального воскрешения. Повествователь начинает собирать тексты, фиксирующие

память, идеи, планы, которые соотносимы с реальной жизнью, но не тождественны. Первое – обнаружение текста и его идентификация; второе – попытка собрать единичные тексты в общую картину событий 1930-х годов; третье – собственное объяснение; четвертое – пересылка их дочери для побуждения к их дочери пониманию.

Таким образом, столкновение в индивидуальном сознании повествователя множественных точек зрения на мир, на целесообразность и способы сохранения прошлого, обнаруженные в доступных повествователю текстах, позволяет прийти к пониманию, что процесс воскрешения связан с бесконечным духовным процессом обретения памяти о прошлом. Об этом однозначно заявил в интервью Шаров: «история движется духовными импульсами»¹.

Ирина в этой паре персонажей является человеком действия. Она буквально следует «инструкциям» учителя – Н.Ф. Федорова. Слова Ирины: «...все атомы, которые были частью человека, особенно человека, угодного Богу, ничего не забыли и по первому зову готовы вернуться, то есть снова во плоти его воскресить» [С. 22]. У Федорова эта мысль звучит следующим образом: «сыны человеческие станут способными извлекаемый из глубоких слоев прах предков обращать не в пищу потомкам, а собирать его в тела, коим он принадлежал. <...> совершеннолетние сыны будут разыскивать молекулы, входившие в состав существ, отдавших им жизнь»². Шаров подробно разворачивает идею-миф в реальности, демифологизируя федоровскую идею. Тело отца Ирины лежит за тысячи километров от Рузы, родины отца, где живёт и Ирина, но, по рассказам Ирины, атомы его тела откликаются на зов дочери, и постепенно тело возникает, материализуется, возвращаясь в родные места. Шаров открывает несоответствие онтологическим законам, противоестественность воскрешения: отцы, должны быть авторитетом для детей, уподобляются детям, беспомощным и зависимым от желаний, воли, усердия детей. Профанация возникает с помощью реалистической мотивировки сакрального процесса воскрешения: отец в молодости был удачливым ловцом сомов, Ирина нашла его квоч, устройство, которым подманивают сомов, и, становясь «ловцом тела», а не только душ, вызывает отца, заставляет откликнуться его душой и

¹ Быков Д. Что случилось с историей? Она утонула: Интервью с В. Шаровым // Русская жизнь. 2007. № 3 (8 июня). <http://www.intelros.ru>.

² Федоров Н.Ф. Сочинения. С. 361–362.

плотью. Ирина видит и чувственно ощущает ещё тонкую, редкую плоть отца, а он узнает её. Всерьёз отдаваясь делу воскрешения, она отказывается от своей жизни, от жизнеспособности, от материнской любви, отказываясь от участия в жизни своих детей. При этом ей свойственны некоторые сомнения в абсолютной ценности воскрешения, и одно из знаков этого – нежелание отцов становиться живыми, взрослыми, ответственными, авторитетными. Отец Ирины, увидев её, обрадовался, но и испугался, так как подумал, что она тоже умерла, и он не спас рождённое им потомство от смерти и исчезновения. Этот страх, по мнению Ирины, нужно искоренять, учить отцов жить для «ответственного родительского труда, для воскрешения и воспитания следующего поколения. И дальше, дальше, пока весь человеческий род до градоначальников, до Адама, не восстанет из праха и не примирится с Богом» [С. 30]. Ирина почти дословно цитирует учителя и принимает его идеи к действию, но автор обнаруживает деформацию идей при передаче их от учителя к последователю; в таком случае субъект воскрешения становится внешним императивом для воскрешаемого, для отцов, и авторитетом парадоксальным образом начинают владеть дети, становясь отцами и учителями.

Другой аспект проблемы воскрешения, который не учитывает Ирина: отцы при жизни были обыкновенными людьми, со страхами, с ошибочными поступками и идеями (Сергеев в юности обладал неустойчивой психикой), они не рассчитывали, что их идеи будут предназначены для немедленного употребления. Ирина мифологизирует отца, не принимая в расчёт изменчивость человека во времени: какое состояние тела и духа воскрешает воскреситель? И наконец, действия Ирины обесцениваются отношением отца к собственному воскрешению: он понимает работу по воскрешению отца как отказ дочери от себя и растворение в его смерти. Таким образом, автор акцентирует умаление личности в акте безусловного телесного воскрешения – воскрешение совершается против воли тех, кого воскрешают, воскрешение совершают дети, не справившиеся со своей жизнью и, обращаясь за помощью к предкам, они теряют личностные ориентиры, подчиняются идее, отстраняясь от законов реальности, от возможности и необходимости воплощения авторитетной идеи, принятой детьми за завет.

В этой связи необходимо обратиться к «отцам», к одному из персонажей романа, отцу Ирины, приват-доценту Сергееву. Сергеев –

образ русского религиозного философа, выражающего философию эпохи, предшествующей революционной переделке мира по утопическому проекту. Этот персонаж позволяет обнаружить проблемность соединения мыслей отцов с деяниями детей, по-разному интерпретирующих тексты отцов; то есть проблемой становится не только телесное воскрешение, но и воскрешение духа. Серегин жив в сознании своих учеников, воспринявших его идеи, но есть ли путь к восстановлению духовных связей, не существовавших в реальности, хотя бы с помощью текстов отцов и об отцах? Автор восстанавливает жизнь идеи в теоретических трудах отцов и её понимания и воплощения последователями.

В романе представлены в конспективном изложении повествователя пять текстов Серегина: «Две ипостаси», «Между смертью и жизнью», «Первородный грех», «Голгофа», «Святая Троица». С одной стороны, судьба текстов доказывает возможность духовной эстафеты: повествователь излагает идеи Серёгина своей дочери, спрашивая согласие Ирины напечатать тексты отца на Западе. Так возникает некровная связь отцов и детей, дающая отцам возможности вписаться в духовные искания человеческого рода, быть востребованным, стать истоком новой мысли. Усилия повествователя более существенны, чем усилия дочери Серёгина, занятой воссозданием тела отца. С другой стороны, Шаров акцентирует возможность сбой передачи идеи в механизмах человеческой памяти: пересказ – это субъективное восприятие и новый текст, облекающий идею.

С точки зрения Серегина, рождение Христа, его пришествие в мир является главным событием всей человеческой истории, возвращением человечеству детства, отсутствовавшего после семи дней творения. Тем самым Серегин отвергает линейный ход истории, его непрерывное течение – от начала сотворения мира к концу – Страшному Суду: «Именно явление Христа задало миру законы и правила, по которым он должен был существовать, единственно по которым в конце времен мог быть спасен, причем законы обязательные и для прошлого, и для будущего» [С. 334]. Серегин особо отмечает двойственную, Богочеловеческую, природу Христа. Его жизнь на земле – это жизнь вечно гонимого, преследуемого человека, неуверенного в себе и своих силах, и чудеса, которые он творил, мало что меняли в окружающей действительности. Он «боится, мучается, что взял на Себя чересчур много и Господь от Него отвернулся. То есть на земле, когда Он искупает первородный

грех, Он человек со всеми его слабостями, сомнениями, страхами, и именно поэтому так велика Его жертва. Лишь пожертвовав, отдав свою человеческую жизнь за других людей, спасая их, Он будет вознесен на небо и от самого Господа узнает, что Он Сын Божий» [С. 353]. Только евреям он явился Человеком и пророком, остальные народы узнали его уже воскресшим и Богом. Но жизнь на земле, страдания, смерть и будущее воскресение — это будущее еврейского народа и человечества.

Серегин говорит о иудеях, так как Христос представляет этот народ, но судьба Христа переведена в координаты всего человечества. Человечеству и отдельному индивиду дан свободный выбор между добром и злом или родовое послушание, следование за отцами. Последнее выбирают иудеи, распиная Христа как нарушителя завета отцов. На их ухах нет крови, ибо они защищают свой выбор веры отцов. Но человечество после воскресения Христа повторило тот же путь: ученики и последователи, фанатики начинают проливать кровь во имя заповедей Христа. Серегин открывает безумие учеников по отношению к учителю на пути материализации, воскрешения идеи, но безумие настагает и того, кто снимает с себя ответственность за отцов. Так, Ирина выстраивает эстафету безумия в наследовании идей: «Пока отец был жив, безумие лишь подбиралось к нему, ведь в конце концов нашелся латышский пастор, исповедал его, и отец умер, как полагается христианину. Здесь и настало время учеников» [С. 335]. Серегин обладает огромным творческим потенциалом, он творец идеи, а по Федорову, «мечтание становится формой познания ценностей через самопознание человека в его корнях и глубинах. Абсолют и Истина укореняются в мечте, ею же возносясь в небо высших ценностей»¹. Идеи Серегина — это форма его самопознания, собственной реализации. Он безумен в стремлении переосмыслить Священную историю, но это внутренняя духовная жизнь человека, скорее всего, не нуждающаяся ни в учениках, ни в последователях, а лишь в слушателях. Духовные фантазии помогли выжить в лагере, что поражает его дочь, Ирину, уверовавшую, что удел детей воскрешать, а несопротивление смерти — удел каждого человека.

После смерти Серегина вступают те, кто считает себя наследниками мыслей учителя, и начинается безумие абсурда. Ирина пересказывает историю Василия Кротова, который под воздействием Серегина

¹ Семенова С.Г. Николай Федоров. Творчество жизни. М.: Сов. писатель, 1990. С. 175.

уверовал в Христа и новую жизнь человечества. Идея и текст мифологизируются, сохранение текста отождествляется с судьбой тела. Шаров обыгрывает сакральные мифы о вере в вознесение тела, о сакральности текстов-заветов: спасая одну из рукописей учителя, Кротов положил её в стеклянную бутылку и зашил в живот учителя перед захоронением. Подобная ситуация описывается другим персонажем, Хаюпиным, последователем Толстого. В конфликте детей и учеников побеждают ученики, они крадут Толстого у семьи и приносят в жертву учения, при этом Хаюпин подчеркивает, что ученики, а значит и их безумие, есть порождение самого учителя. Но сама по себе идея не требует активного воплощения, она духовный проект учителя, он может быть ошибочным или истинным, его сохранение предполагает свободное мышление, развитие. Ученики же (Кротов, Кульбарсов, Спирин) добиваются конкретных результатов, не имея того свободного мышления, что было у Серегина, Федорова и других отцов.

Безумие России XX века состоит в том, что великие идеалистические и религиозные учения были поняты как руководство к действию и материализованы, а значит, искажены. В неспособности учеников разделять материальное и нематериальное, идеи, тексты и реальность кроется опасность, свободная мысль становится жертвой воплощения-воскрешения, формирует рабское сознание и поведение детей, вновь и вновь порождает (воскрешает) тупики истории. В первой половине XX века гражданская братоубийственная война, голод и людоедство в Поволжье, репрессии, даже Великая Отечественная война – это те жертвы, что приносят ученики, реализуя идеи социального равенства, национального братства.

Следующий тезис серегинской философии – о первородном грехе человека, связанном со свободой выбора и поведения. Серегин считает, что изгнание из рая было не за грех, а за акт взросления и непослушания, когда «ребенок» Адам не послушался своего Создателя, Отца, и не мог далее находиться в раю. Человек принял право выбора, и Господь стал бессилён. Предопределённость не в следовании за отцом, а том, что в мире, созданном Богом, человек оказался перед необходимостью отличать добро от зла, совершать выбор. Серегин именно так объясняет выбор Христа, который не снял грех, но признал себя самого виновным в мире. Смысл явления Христа остался непонятым людьми, только единицы следуют пути Христа как творения добра в мире,

как личной ответственности за земной мир, остальные перекладывают ответственность на Бога. «В попытке Христа помочь нам спастись они увидели шанс свалить на Господа всё зло мира, получив для себя полную и вечную индульгенцию. Они принялись доказывать, что грех Бога перед человеком огромен. Созданный им мир плох, ужасен, именно он и порождает зло. Человек не более чем жертва. Грех его, если он и есть, неволен, и уже по одному этому мы должны быть оправданы и спасены» [С. 358]. Серегин говорит о единицах, кто осознаёт экзистенциальную вину, вслушивается в «зов бытия», в хаосе родовой жизни и в столкновении родовых законов ищет свою истину и свой путь. Эти единицы представлены в романе в персонажах-подвижниках, юродивых, а не фанатиках веры: о. Феогност (Федор Кульбарсов), его келейница Катя Колпина, юродивая Грушенька, Ефросинья Кузовлева. Безумие учеников, воплощающих идеи учителя в жизнь, показано на деятельности Николая Кульбарсова и Ильи Спирина, они вводят тему воскрешения России в 1930-е годы. Николай Кульбарсов призывает в своих письмах к суду над Христом как виновником всего горя и зла на земле; оправдание и спасение палачей видит Спирина в работе чекистов по воскрешению жертв палачей (Кагановича).

Идеи Николая Кульбарсова представлены в романе в нескольких его письмах, обнаруженных повествователем и пересказанных в письмах к дочери, то есть снова жизнь человека реконструируется по оставшимся от него текстам, запечатлевшим мысли, суждения о бытии. Идея Николая состоит в «собрании», объединении русского народа после страшной братоубийственной войны, для этого он задумывает пеший поход из Москвы во Владивосток с целью пропаганды смирения, милосердия, прощения. Он мечтает спасти народ, вернуть его в русло христианских идей. Ожидание спасения связывается им «с отказом от тела, от плоти – главных хранителей грязи, греха, похоти, главных искусителей, не дающих человеку исправиться и начать жить праведно, в соответствии с Божьими заветами. В революцию и Гражданскую войну по этому пути пошла вся Россия. В России с каждым днем становится неизмеримо больше духа; он виден сквозь совсем разреженную плоть людей, которые едва-едва не умирают от голода, от тифа, от холеры. Эти люди, если говорить об их плоти, бесконечно слабы, они томятся, никак не могут решить – жить им или умереть. Их манят два таких похожих светлых царства: одно привычное – рай,

другое – обещанное здесь, на земле – коммунизм» [С. 27]. Посвятив себя проповеди воскрешения извне, Коля бросает любимую женщину, ребенка, рвет связи с братом, сотрудничает с чекистами, поскольку у Советской власти он видит цель – будущее преодоление смерти, построение рая на земле.

Кульбарсов аккумулирует русские религиозные и социальные утопических течений первой половины XX века, которые внедряются в сознание Коли носителями этих учений, и с помощью НКВД становится центром по формированию проекта будущего всеобщего воскрешения.

Во-первых, он возрождает идеи Н. Федорова о природе как враге человека, ибо она определяет «порядок существования, стоящий на рождении, половом расколе, взаимной борьбе, вытеснении и смерти» [С. 83], и идею человека как соратника Бога по делу воскрешения. В этом герой совпадает с новой властью, в теории мыслителя увидевшей практическое дело объединения народа на утопических идеях отцов. Проект практического воскрешения разработан Спириным на основе Колиных идей. Организуя «Ходыньское стояние», Спирин считал, что стране необходима ещё одна гражданская война, которая окончательно разделит «чистых» от «нечистых», и тогда победа нового строя будет окончательной. Для этого он столкнул братьев Кульбарсовых, организовал восстание одних чекистов против других. «Учение» Спирина излагают спасенные по его приказу начальники областных НКВД. Суть его такова: перед лицом разгневанного народа, требующего расправы с насильниками власти, чекист каялся, но во время покаяния, получив расположение народа, объяснял, что репрессии необходимы, «без них невозможно искупление первородного греха человека, нового греха, который накопился уже после явления на землю и распятия Иисуса Христа. Поймите, мы убивали только тех, кто, быть может, и не сознавая, мешал сегодняшнему дню, мешал основной центральной задаче партии – воскрешению всех когда-либо живших на земле людей» [С. 290]. пытки, издевательства, насилие, расстрелы необходимы для того, чтобы человек, как провинившийся Адам, полностью осознал свою вину, дал на себя исчерпывающие показания, чтобы затем быть готовым к новой жизни. Таким образом, репрессивные меры 1930-х получают оправдание как подготовка к воскрешению, человек на следствии полностью осознает свой грех и обретает право на новую,

праведную жизнь. Чекисты, в этом замысле, становятся хранителями подлинных знаний о человеке, только они могут спасти, воскресить. Расчет Спирина оказался верным, народ верит областному начальнику и вместо расправы над чекистами признаёт их спасителями. Первыми откликаются на надежду воскрешения родственники жертв, потому что испытали власть силы, а сила кары и сила милости уравниваются в сознании жертвы, жертвы верят, что только с помощью чекистов восстановят прерванный род. По логике Шарова, в подобных практических проектах заключалась сила Советской власти. Власть упиралась на глубинные чаяния народа о преодолении зла и смерти в мире, на веру в силу авторитета, отцов, Бога. От человека требовалось быть «послушным» воле «отца».

Во-вторых, советские утопии питались идеями русского космизма, в частности, К. Циолковского, последователем которого является Матвей Сигизмундович Порецкий, сосед Коли по коммунальной квартире. Основная мысль Циолковского, которую интерпретирует Порецкий, заключается в возможности преодоления земного тяготения и выхода человечества в космос, где и произойдет воскрешение. В космосе это произойдет естественно: на земле атомам собраться трудно, ибо они помнят зло, им причиненное, в космосе чисто, холодно и свободно, именно там начнется новая эра человечества, когда оно станет хозяином Вселенной. В этой идее заключается забота о будущем отцов, они должны и могут быть воскрешены только в совершенном новом мире, организованном на познанных наукой законах. Порецкий вслед за учителем отрицает разумность жизни на земле и предлагает проект козенной перестройки. Например, избавиться от микробов и всех болезней, прокалив Землю на несколько метров в глубину. С помощью науки человек может стать творцом новой жизни на Земле, демиургом, воскресителем. В этом смысле попытки власти переделать природу (повернуть реки, осушить болота, освоить целину), проникнуть в космос можно рассматривать как воплощение идей космистов.

В-третьих, в советские проекты вошли идеи толстовских коммун, декларируемые Халюпиным, который видит в коммуне образец земного рая. По мысли Халюпина, учение Толстого настолько чисто и безупречно, что использовать его во зло невозможно. Вслед за своим учителем его духовные дети порвали с прежним существованием, «порвали с грязью, ложью, униженностью и в натуре построили рай на земле,

жили в нем» [С. 247]. Жизнь коммуны представляется им как жизнь после воскрешения, все, кто вошел в коммуну, воскрешены уже при жизни. Хаюпин отождествляет идеи нового государства и учение Толстого, коммуны влились в колхозы, коммунары становятся следователями НКВД, чекисты из толстовцев выступают как новые пророки, обращающиеся в новую веру, борющиеся с противниками «райской жизни». Функция новой власти, по мысли Хаюпина, заключается в учительстве, это «корень практического осуществления идеи», весь народ предстает как сомневающийся ребенок, которого нужно взять за руку и вывести на правильную дорогу. В этом с ним солидарен Коля Кульбарсов.

В-пятых, русская утопическая традиция опирается и на евангелическое ожидание воскрешения и наступления вечного царства духа. Каноническое христианство, казалось бы, противостоит активной философии Фёдорова и коммунистов-чекистов. Судьба Ефросинии Кузовлевой иллюстрирует болезнь русского народа, уповающего на воскрешение и проживания иной жизни в будущем. Тринадцатилетней девочкой она сделалась наложницей барина-самодура, после смерти его могила ежедневно становилась объектом ненависти окрестных крестьян, но Ефросинья восстанавливала могилу барина, руководствуясь Евангелием, Коля воспринимает её «апостолом прощения», потому что она следует учению, изложенному в священных текстах: «человек не должен отвечать злом на зло, не должен мстить никому, тем более мертвому. Наоборот, люди обязаны друг друга прощать, иначе будет только хуже. Чтобы судить человека, есть Господь» [С. 232]. Фрося следует божьей заповеди, священному слову, в её послушании и всепрощении нет сомнения в правильности веры и учения, от чего так страдает и мечется Кульбарсов. В этом её личный выбор, убежденность, не сломленная насилием; но пытаюсь противостоять злу смирением, Фрося добивается только новой ненависти и агрессии. Поэтому, как и все философские идеи в романе, христианская идея воскрешения добра всепрощением не подтверждается в реальности.

Русское старообрядчество тоже дает в романе обоснование идее возможного воскрешения. Повествователь пересказывает богословский трактат, в котором старообрядец о. Иоанн попытался ответить на вопросы своих единоверцев о происходящих в мире переменах. Начинался трактат с популярной ницшеанской мысли о смерти Бога. «Безбожный яд», который копился в душах сынов, выплеснулся в годы

революции. Оказавшись без абсолюта, без Бога, большевики приняли заново объяснять мироздание. Первопричиной всему они указали случайность, самобытность, «безразумность» жизни. Однако, считает о. Иоанн, Вселенная устроена слишком сложно, чтобы быть случайностью, в основе есть замысел, Божье провидение, божественный разум, и поэтому у всего на земле есть свой смысл, значение и красота. В противоположность Порецкому, о. Иоанн преклоняется перед миром и верит в то, что красота и есть стержень этого мира. Красота добрых нравственных поступков и красота природы должны спасти человечество [С. 237]. Воскрешение не может прийти извне, оно в вере человека, в твердости осознания, что человек – часть сложного, разумного, прекрасного организма и должен занимать отведенное ему место. О. Иоанн призывает не к агрессивной переделке мира, а к разумной вековой работе по его совершенствованию, с Богом, а не без Него. Трактат Иоанна в той его части, где он описывает многообразие земной жизни, похож на ответ Бога Иову. Иов обвиняет Отца в несправедливости, а Бог отвечает сыну, описывая различные «чудеса», им созданные. У каждого свое место, и у человека в том числе, поэтому в хаосе реальности о. Иоанн призывает вернуться к божьему порядку, видя в этом сыновний долг человека к постоянным усилиям поддержания, восстановления, возрождения жизни.

В-шестых, азы антропософского учения Р. Штейнера Коля Кульбасов черпает у Наденьки, бывшей соседки, дочери фрейлины при дворе последнего русского императора. Из идей Штейнера (обожествление человеческой сущности, открываемой лишь посвященным, особая миссия человека, мистицизм) Колю интересует лишь эвритмия (специальное искусство движений, разработанное Штейнером): идея, что в будущем люди будут гармонизировать себя и даже разговаривать танцуя, завораживает Колю, ибо слова разделяют, понимаются по-разному, а язык тела универсален и доброволен. Колиным соратникам удастся выучить буквы, но в поединке юродивые, выступающие стороны Феогноста, не только не понимают, что происходит, но забрасывают противника грязью и нечистотами.

Все последователи философских и религиозных учений предстают как убежденные идеологи спасения мира воскрешением. Коля собирает верующих в иную жизнь, считая, что можно объединить расколовшийся народ верой. Однако само разнообразие «перечня»

способов спасения жизни свидетельствует об отсутствии безусловной истины, достойной веры. В историческом и социальном хаосе каждый свой путь и путь своих отцов объявляет истинными. По мысли Н.А. Бердяева, русский народ уходит в сектантство от поиска истины независимо от сословий и культурного уровня. «Бродячая Русь», «Русь странническая», ищущая истину, отказывается от цивилизации, культуры, бытовой жизни и религиозности и целиком погружается в вопросы веры и праведной жизни¹. Власть большевиков, формирующая новую идеологию, чутко уловила эти настроения. В одном из интервью Шаров говорит о том, что большевики не победили бы, если бы их лозунги не совпали с глубинными чаяниями народа².

Коля Кульбасов, как мыслитель, соединяющий в себе разрозненные идеи в одно целое, полезен и нужен власти (Спирину) для практического применения духовной веры, а не трезвого понимания бытия. Но Коля предстает лишь как «накопитель», как способный ученик, собирающий, конспектирующий мысли учителей, на личностное осмысление учений и взглядов он не способен, что и отличает, по Шарову, русский народ, ожидающий прихода отца-спасителя. Задуманный поход из Москвы во Владивосток оказывается хорошо продуманной фикцией. Жертва, которую он приносит, бросая жену и дочь ради идеи, — лишь договор со Спириным, который устраивает Коле спокойное проживание в соседнем переулке. Из трагической фигуры борца за спасение народа, из воскресителя он превращается в обывателя, доживающего свою жизнь.

Из философствований Коли вырастает центральное кульминационное событие романа — Ходынская катастрофа 1936 года, организовал которую Илья Спирин.

Это событие имеет в романе несколько интерпретаций. С точки зрения Спирина, это возможность одним ударом расправиться с обоими братьями, с несовершенным родом человеческим, с несовершенным русским народом и после этого объединить оставшийся пассивным народ в едином стремлении к новой жизни. С точки зрения народа, это возможность расквитаться с палачами и сделать реальным будущее

¹ Бердяев Н.А. Духовное христианство и сектантство в России // Бердяев Н. А. Мутные лики (Типы религиозной мысли в России). М.: Канон +, 2004. С. 255–276.

² Электронный ресурс: <http://www.club366.ru/articales/sharov.shtml>

воскрешения невинных жертв. С точки зрения Коли и Федора Кульбарсовых, это поединок Каина и Авеля, двух жертв, приносимых Богу, с целью выбора лучшего, решительного, окончательного ответа. Сточки зрения повествователя, всё объясняется частными мотивами это поединок трех претендентов на любовь Наты Колпиной. Шаро открывает историческую трагедию как исторический карнавал, разыгрываемый с произвольным распределением ролей. Не случайны исторические смещения, отождествляющие реальную ходынскую трагедию и мистифицированную, но типичную для 1930-х годов. В 1896 году на престол вступал новый царь – Отец, заступник. В 1936 году Спириин решает укрепить власть нового Отца, избавить его от дальнейшей борьбы с врагами, одним ударом уничтожить их. В этом случае Спириин ведет себя как верный сын, защищающий завоевания отца. Режиссером действия является Спириин, а Коля и Федор играют роли Каина и Авеля XX века, и тот, и другой приносят свои жертвы на алтарь. Коля принес на жертвенный алтарь свою цель собирания народа верой в Бога: «...он посвятил себя Богу, и он ни о ком, кроме Бога, не думал и не помнил. Он знал, что пока Богу не вернут его избранный народ, о спасении нечего и мечтать» [С. 253]. «Жертва Феогноста – это православие, зерность истинной вере в Создателя всего сущего, его отказ от любых компромиссов с антихристовой властью, его мученичество – бесконечные тюремные и лагерные сроки, наконец, уход в юродство, туда, где только и могла уцелеть вера» [С. 252]. Каждый старается быть «правильным» сыном, жертвы равны, поэтому бессмысленны, и историческая пьеса не имеет завершения: Каин не убил Авеля, Бог не принял жертвы, Ната никому не досталась, Спириин был расстрелян, воскрешение Лазаря Кагановича оказалось фарсом.

Так же, как все иные идеи, в романе проверяется житийный дискурс в повествовании о судьбах о. Феогноста, Кати Колпиной, юрдовкой Грушеньки. Канон жития сохраняется в описании детства Федора Кульбарсова (недетская серьезность, игры «в монастырь», особое умение молиться: «...тот же Никодим, когда впервые услышал его молитву, говорил родителям мальчика, что с замиранием ждал, что вот сейчас Христос подойдет к ребенку и всё ему объяснит, и он, Никодим, наконец поймет то, что ему давно не дает покоя» [С. 109]). Житийный ход – воплощение мечты о монашестве, искушения и аскеза (вынужденная условиями ссылки и тюрем), юродство и святость, сопровождаемая

многими знамениями и чудесами. Подобные житийные знаки сопровождают описание жизни людей, находящихся рядом с о. Феогностом, но они десакрализуют житийные ситуации, лишая их реалистической мотивации. Например, Катя просит Богородицу взять на себя часть срока и тем спасти от детского дома воспитанника Кати, и Богородица сходит на землю, беря на себя исполнение, но не освобождение от несправедливого наказания. Точно так же блаженной Грушеньке помогает неоднократно Богородица, и многие чудеса подтверждены очевидцами.

При всём снижающем обыгрывании веры в частное чудо спасения, образ Богородицы здесь важен как отступление от авторитета Бога-отца. В православном каноне доминирует Бог-Отец, «Он доминирует, властвует, но не управляет, или же его управление не подвластно земному разумению. Отвечает за дела семьи Мать и Царица Небесная. <...> От грозного Бога Отца людям ничего хорошего ждать не приходится, но Богоматерь с Младенцем Христом на руках может вымолить у Всемогущего прощение и заступиться за своих детей, уберечь их от гнева Господня»¹. Образ Богоматери как символа участия в живой полноценной жизни противостоит образу деспотической власти отца, и мотив живой любви и соучастия противостоит мотиву рабского следования сынов глобальной воле Отца. В этом смысле важнее не соответствие житию противоречивой жизни Феогноста, а сближение сомневающегося Феогноста с Иовом, как об этом говорит Катя: «Такого горя, таких упреков Господу она никогда и не только от отца Феогноста не слышала. Ничего подобного не говорил никто, кроме Иова. У Феогноста не осталось сил. Господь взвалил на него больше, чем человек может вынести, настолько больше, что как бы нарушаются природные законы, законы самого Бога...» [С. 124]. Как Иов, Феогност обвиняет Бога в своем страдании, вопрошает о путях зла на земле, о возможности его преодоления, и как Иов, Феогност приходит к экзистенциальному прозрению — признать всемогущество Бога, но поставить под сомнение его всеблагость². Так как пути человека и Бога несоизмеримы, мир, созданный Богом велик, многообразен, человек не в силах его постичь и вправе требовать отчета у Бога, Бог оставляет человека одного, дает возможность выбирать.

¹ Дружинин В. Н. Психология семьи // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2005. Т. 2. № 3. С. 64–65.

² См.: Элиштейн М. Теология книги Иова // Звезда. 2006. № 12. С. 191–198.

Выбор личностного человека (Феогноста) – это выбор веры, желание говорить с Богом. Думается, такова авторская позиция, признание этическими нормами высших норм, которые призван вечно постигать человек.

Итак, отношения отцов и детей исследуются в романе «Воскрешение Лазаря» на нескольких уровнях: отношения между кровными «детьми» и «отцами»; отношения между учителем (отцом) и учениками (детьми), которые определяют не только частое поведение, но и историческую реальность России XX века; наконец, отношения человека и Бога, сына и Отца, открывающие проблемы существования человека в истории рода. История предстает как «дурная повторяемость», разрушающая человеческую индивидуальность, отнимающая личную свободу, лишаящая личностного мышления. Шаров предупреждает об опасности насилия как исторических мифов отцов, так и исторических экспериментов, провоцируемых утопическими идеями, усиленными авторитетом отцов, учителей, богов, которому рабски следуют дети. Роман «Воскрешение Лазаря» открывает в русском национальном сознании авторитет предков, авторитет слова, готовность страдать и требовать страдания за идею отцов, за веру в эту идею. Парадоксально ретроидея, сакрализация прошлых авторитетов приводит к активной переделке реальности согласно идее, завету, хотя человек имеет возможность свободного выбора без свержения и обожествления авторитетов, без иллюзий создания или воскрешения иной реальности.

Т. Рытова

РОЛЬ УСТНЫХ РАССКАЗОВ В ВОССТАНОВЛЕНИИ СВЯЗЕЙ «ОТЦОВ» И «ДЕТЕЙ» В РОМАНЕ Ю. БУЙДЫ «КЕНИГСБЕРГ»

Социокультурную ситуацию в России 1990–2000-х годов формируют изменения государственного устройства, выстраивание новой экономической модели общества и культурный взрыв, вызванный отменой социально-эстетической цензуры. В контексте апокалиптических настроений рубежа веков возникает ситуация, «которая резко отличается от предшествующего и последующего исторического процесса. Смысл этой ситуации состоит «в беспрецедентном разрыве, в исключительном нарушении преемственности»¹. Коллизии постсоветской цивилизации связаны в большой степени с противостоянием частного и массового человека, у которых нет прослойки рода, вытесняется традиционное понимание «поколения» как части «рода, племени, колена; однокровных в восходящем и нисходящем порядке, с праотцами и потомками»². XX век историческими разломами сделал более значимой не вертикальную, а горизонтальную связь людей в «поколениях»: «Структурный, формирующий поколение признак проявляется либо в критические моменты жизни общества, когда происходит резкое отмежевание, выделение некоей общности людей – с «роковой», героической, трагической и т.п. судьбой, либо по истечении времени – в ретроспективе»³.

В конце XX века разрыв связей между доперестроечными и постперестроечными поколениями прошел во всех сферах жизни вплоть до

¹ *Хренов М.* Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационного типа // *Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время.* М.: Наука, 2003. С. 19.

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

³ *Чудакова М.* Заметки о поколениях // *Чудакова М.* Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 377.

«языка», так как смена социального опыта осложнилась сменой цивилизационного опыта, вступлением в технологическую, постиндустриальную цивилизацию. Русская литература рубежа веков фиксирует и исследует проблему разрыва: «смысловые скрепы между эпохами из очевидности превратились в тайну, ... именно понимание <прошлого> требует наибольших усилий, и далеко не для всех эта задача выполнима. От прошлого гораздо легче отказаться, сделав ставку на культурный разрыв и невозможность диалога между поколениями, не говоря уже о преемственности»¹. В художественной прозе 1990–2000-х годов «внешний мир воспринимается как узнаваемый и привычный, но в значительной степени лишенный ориентиров» (И. Адельгейм). Современная реальность еще «лишена намека на грандиозный исторический смысл»,² поэтому персонажи современной прозы спонтанно, но постоянно обращаются к прошлому, чтобы что-то понять в себе нынешних (Л. Улицкая «Медя и ее дети», 1996; Л. Петрушевская «Время ночь», 1998; В. Маканин «Андеграунд, или Герой нашего времени», 1998; М. Бутов «Свобода», 1999; А. Чудаков «Ложится мгла на старые ступени», 2001; О. Зайончковский «Петрович», 2001; О. Павлов «В безбожных переулках», 2001 и др.).

Образ прошлого формируется в процессе повествования, прошлым становится то, что попадает в пространство повествования, чему найден язык, что получает словесное истолкование. Исследователи (М. Абашева, Т. Шмелева, Ю. Даниленко) говорят о «внимании к живой устной речи»³, акцентируют проблему «рассказа» как жанра живой устной речи, выстраивающей коммуникацию синхронную и диахронную, «встраивающую» прошлое в современность без закрепления повествования в материальное свидетельство о прошлом («вещь» или «текст»).

Эта тенденция, возможно, вызванная реакцией на постмодернистскую концепцию «мира как текста», сформировалась в литературе конца 1990-х годов и сохранила актуальность (А. Уткин «Самоучки», 1998; «Хоровод», 1996; Э. Гер «Дар слова, или Сказки по телефону», 1999;

¹ Лебедушкина О. Выжить и наблюдать: Семейная сага: метаморфозы и метафоры // Дружба народов. 2007. № 7. С. 189–190.

² Там же. ... С. 195.

³ Абашева М., Даниленко Ю. «Русские разговоры» в современной прозе // Филологический класс. Екатеринбург, 2007. № 17. С.54.

Е. Попов «Подлинная история «зеленых музыкантов», 1998; М. Палей «Основная профессия», 2000; Ю. Буйда «Кёнигсберг», 2003; И. Савельев «Бледный город», 2004; М. Шишкин «Венерин волос», 2005; И. Кочергин «Я – внук твой», 2007 и др.). «Рассказ» как акт коммуникации становится в том числе «инструментом» связи «отцов» и «детей». Немецкий философ и социолог Ю. Хабермас, разграничив два рода человеческих действий (действия, ориентированные на достижение успеха, и коммуникативные действия, направленные на установление взаимопонимания и сотрудничества), второй род деятельности соотносит с исторически зрелым, «децентрированным» мироотношением, которое является недогматическим: «происходит смена парадигм... от целенаправленного к коммуникативному действию»¹.

Феноменологическое представление о том, что именно коммуникативность («соогнесенность») укореняет наши фразы в реальности (Ф. Фреге, Э. Гуссерль), теория речевых жанров 1920-х годов (М. Бахтин, В. Виноградов) легли в основу постструктуралистской теории дискурса (Ю. Кристева, А.-Ж. Греймас, Ж. Курте, Ж. Деррида, М. Фуко)². Постструктуралисты опирались на идею онтологии языка М. Хайдеггера, а «Хайдеггер исходил из онтологической нагруженности сложившегося языка, каковым является язык мыслителя, поэта или проповедника»³. Мы же хотим подчеркнуть приращение смыслов, возникающее в «деятельности говорения» независимо от субъекта. П. Рикер подчеркивал, что «акт изречения – не только внешнее свершение, ...индивидуальное исполнение, но и свободное комбинирование, осуществление еще

¹ Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия // Вестник МГУ. Серия 7. Филология. 1993. № 4. С. 58.

² Для разведения понятий «повествование» и «дискурс» необходимо напомнить, что «дискурс (от лат. *discoursus* – рассуждение, довод) – понятие современной лингвистики, семиотики и философии. Означает речь, выступление, рассуждение» (Философский словарь. М.: Республика, 2001. С. 162). Теоретики постструктурализма А.-Ж. Греймас и Ж. Курте в «Объяснительном словаре теории языка» уточняли: «Коммуникация предстает... как веха на пути порождения дискурса <...> производство того или иного дискурса выступает как последовательно осуществляемый выбор возможностей, прокладывающий себе путь сквозь сетку ограничений (*contraintes*)» – Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 488–493.

³ Рикер П. Структура, слово, событие // Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. С. 140.

не выговоренных формулировок»¹. Появление нескольких измерений смыслов при акте говорения делает возможным («и даже обеспечивает», по Рикеру) не индивид-«говорящий», а «контекст» (сюжет, вызвавший акт говорения; пространство говорения; исторический фон и т.д.).

Отметим разницу устного рассказа как речевого жанра, используемого писателями для развития сюжетных ситуаций, и рассказы как литературного жанра. Устный рассказ имеет истолкование, близкое к общеупотребительному («словесное изложение каких-нибудь событий»), в литературе «рассказ — малая форма эпической прозы, повествовательное произведение небольшого объема»². Литературный «рассказ считался более близким к не преобразованной творчески реальности»³, и это позволяет осознать, что устный рассказ фиксирует реальность в ее неосвоенности (с ее «тайной»), даже если содержит «объяснения».

Смешивается семантика слов «предание» («рассказ о былом, переходящий от поколения к поколению в устной форме»⁴) и «повествование» («история какого-нибудь события»⁵), синонимичных «устному рассказу». В художественном произведении «повествователь» находится на границе вымышленного мира и действительности читателя; «рассказчик» — это персонаж, который находится на границе «первичной» вымышленной реальности (данной в «повествовании») и «вторичной» вымышленной реальности (устного «рассказа» какому-либо герою).

В момент «рассказывания» возникает, если пользоваться терминологией М. Бахтина, сосуществование в «неслиянии и нераздельности» двух «абсолютных ценностей», Я и Другого, когда субъект строит свой образ⁶. Акт рассказывания выявляет, что Я не обладает экзистенци-

¹ Рикер П. Структура, слово, событие // Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. С. 125. Ср.: «с помощью акта говорения говорящий преодолевает замкнутость универсума знаков», в то время как онтологический подход к слову обосновывает именно «замкнутость универсума знаков» (С. 126).

² Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 663.

³ Кормилов С. Рассказ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИПК «Интелвак», 2001. С. 856.

⁴ Словарь современного русского литературного языка. М.—Л.: АН СССР, 1961. Т. 11. С. 95.

⁵ Кормилов С. С. 856.

⁶ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 121—181.

альной автономностью (человек обретает Я в контакте с Другим) и не является константой (характеристика Я в контекстах «рассказывания» каждый раз приобретает новые черты). Коммуникация персонажей художественного произведения позволяет осознать, что ситуации устного рассказывания не только создают связь говорящих, но позволяют человеку перманентно познавать и создавать себя (самоопределяться) в контексте общения с Другим.

В романе Ю. Буйды «Кёнигсберг» (2003)¹ повествование от первого лица отдано главному герою (филологу-дипломнику Калининградского университета) Борису Григорьеву-Сартори, что переносит акцент с «событий» на самоопределение молодого человека. Повествовательная интенция Бориса сопровождается воспроизведением серии ситуаций рассказывания и устных рассказов Бориса и других героев. Это делает известный способ построения романа (чередование повествования с диалогами или монологами; вводный текст) содержательным, ибо рождается словесное оформление событий в процессе живой коммуникации, что делает устные рассказы о событиях, слабо связанных с фабулой, не столько сюжетно значимыми актами коммуникации, сколько актами самоопределения протагониста-рассказчика во времени, а не в конкретных событиях.

Роман Буйды создает образ предперестроечной современности начала 1980-х годов, неустойчивой, переломной для нескольких поколений. Исторический фон романа прописан редуцированно. В романе представлены три поколения русской интеллигенции второй половины XX века: поколение сталинской «империи» (отец Веры – Давыд Усольцев, бывший охранник в сталинских лагерях; бабка Бориса Анна Сигизмундовна – бывшая узница); поколение 1960–1970-х (Вера, муж Веры Макс Урусов, сослуживец Макса Андрей Сорока, родители Бориса); молодое поколение 1980-х (Борис и его круг: Катя, Гена Конь, Костян, Муравьед, Сикильдявка, Лана Хотилова). Отношения Бориса и Веры Давыдовны завершают судьбу двух родов: Григорьевых-Сартори и Усольцевых.

Буйда воспроизводит исторический период, который связывает живущие поколения, делая старших и младших современниками, и в

¹ Буйда Ю. Кёнигсберг // Новый мир. 2003. № 7. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

устных рассказах вводит прошлое, которое живому восприятию молодого поколения доступно лишь через посредников. В «рассказывании» представлены: 1940-е годы – в рассказе Костяна о самодурстве лагерного начальника его отца, генерала Котельникова; 1950-е – в рассказе Бориса о его «подвальном» детстве в Калининграде; 1960-е – в рассказе Бориса о гибели его родителей; 1970-е – в рассказе Андрея Сороки о затонувшем у норвежских берегов траулере и т.д. Упомянутые исторические ситуации пережиты частными людьми, с одной стороны, прозаически, в осязаемой бытовой и психологической конкретности, с другой стороны, они открывают связь личных трагедий с социальными трагедиями, воспринимаемыми как факты истории (частное проживание социального времени).

В ситуации «рассказывания» вовлечены в качестве рассказчиков и слушателей персонажи разных поколений (сам Борис; две его жены, Вера Давыдовна Урусова и ее дочь Катя; друг Веры и ее мужа Андрей Сорока; друг Бориса Гена Конь; двоюродный брат Бориса Костян). Выявляется самосознание поколений в новой исторической реальности. Самосознание «старших» проявляется в самооправдании, самосознание «младших» – в разгадывании тайны прошлого: основная психологическая коллизия в романе – замороженность Бориса тайной зрелой женщины Веры Давыдовны Урусовой. Интерес к жизни «отцов» вызван осознанием их жизни как тайны.

Таким образом, роман «Кенигсберг» позволяет поставить вопрос не только о роли устного рассказа в самоопределении молодого героя рубежа XX–XXI веков, но и о возможности преемственной связи в ситуации рассказывания между представителями разных поколений («отцами» и «детьми»).

Включенная в повествование Бориса система субъектов рассказывания и ситуаций рассказывания представлена настолько многообразно, что возникает представление о личностном опыте героя как о живом нерасшифрованном хаосе. Персонажи рассказывают сами о себе (Вера Давыдовна), о своих «отцах» (Борис, Костян, Вера Давыдовна), об отдаленных предках (Борис – о нескольких Сартори), о малоизвестных людях (друг Бориса Гена – о муже Веры; дочь Веры Катя – о брате Бориса Костяне). Рассказывают будучи свидетелями событий (Вера, Андрей Сорока, Борис), либо передавая чужие «свидетельства» (Борис о происхождении Костяна знает с его слов), либо пересказывая «пре-

дания» (Борис -- о предках). Дискурс «рассказов» может быть мифологический (Борис -- о прадеде Адаме Сартори), анекдотический (Борис -- об авантюрах Костяна), исповедальный (Вера -- о смерти мужа), исторический, в жанре исторического анекдота (Борис -- о генерале Котельникове); рассказ может включать как «дальнее» прошлое (Борис -- о первом Сартори), как «ближнее» прошлое (Борис -- о смерти родителей и Костяна), так и «настоящий момент» (Андрей Сорока -- о преступлении мужа Веры, Гена Конь -- о преступлении Сороки).

Можно отметить две устойчивые особенности, не меняющие многообразия и хаотичность коммуникации в романе. Несмотря на многообразие субъектов и коммуникативных ситуаций, «старшие» (Вера Давыдовна, Андрей Сорока) никогда не рассказывают о жизни молодых, сосредоточены на рассказах лично о себе и людях своего поколения, даже о своих «отцах» вспоминают только в преломлении к себе (как Вера -- об отце, Давыде Усольцеве). «Младшие», напротив, лично о себе в устных рассказах не говорят (и Гена, и Борис, и Катя, если и пытаются разобраться в себе, то на примере судьбы умершего Костяна) и много рассказывают о предках, об «отцах» (Борис -- о родителях, дяде, прадедах Сартори). Это свидетельствует о том, что в рассказ может войти только событийно завершенный материал (как уже воспринимают свою жизнь «старшие» и как не могут еще воспринимать свою жизнь «молодые»). Другая особенность введения рассказов -- все ситуации рассказывания возникают в особых обстоятельствах: прогулки по Калининграду-Кенигсбергу, поездки (на электричке, на поезде), совместного питья. С одной стороны, «рассказывание» предполагает выход из повседневной суеты и обязанностей в свободное пространство. С другой стороны, в романе социально значимые обстоятельства вынесены на периферию повествования: о дипломной работе Бориса, зачтенной как диссертация, сообщается вскользь; гибель танкера Макса Урусова и суд над обидчиками Веры Давыдовны -- только завязка, повод для рассказов о себе. Устные рассказы -- главный двигатель межличностных отношений.

В роман, состоящий из 23 глав, «ситуации рассказывания» вводятся в первой главе, но до восьмой главы их всего две, и субъектами рассказов в них являются второстепенные персонажи (Андрей Сорока и Гена Конь), хотя повествование идет от лица главного героя, Бориса Сартори.

Первая глава начинается с описания Борисом обстоятельств унизительного существования Веры и Макса Урусовых после гибели траулера (над инвалидом Максом смеются бомжи в пивной, Вера его ежедневно спасает от горожан). В главу включен рассказ в пивной друга Веры и Макса Андрея Сороки, в котором он объясняет молодым героям, Борису и Гене, историю «старших». Он говорит о переоценке ценностей «шестидесятников», пережитой его поколением («Когда-то мы играли в его <Хэмингуэя> игру... moveable feast... Для многих она кончилась плохо» [С. 16]); выявляет разрушение поколенческой близости и объясняет это скрытыми трагедиями прозаических семидесятых (после затопления рыболовного траулера «из-за дурачества властей» родственники погибших моряков «вот уже который год на кладбище разбивают молотком портреты капитана и старпома», обвиняя их в трагедии). В финале кражкого рассказа Сорока указывает на бессмысленные попытки представителей его поколения («старших») сохранить «лицо» («Вдовы капитана и старпома каждый год восстанавливают портреты, а другие приходят и разбивают»; «Макс фуражку сберег. Я свою выбросил... Я был офицером.. мой портрет тоже разбивали бы» [С. 16]). Неготовность брать вину на себя проявляется в рассказе Сороки, его портрет «тоже разбивали бы», потому он и рассказывает молодым, что хочет оправдаться.

Заканчивается сцена рассказывания сближением Сороки и Гени, так как оба – бывшие моряки (Гена до учебы на юридическом факультете отслужил на флоте, был в опасной экспедиции), то есть рассказ рождает не диалог, а коммуникацию в том контексте, который не был главным в сюжете рассказа, но близок «слушателю». После рассказа Гена Конь дарит Сороке свой морской нож, который он скрывал в коробке и не показывал даже другу Борису. «Нож в коробке» – оберегаемая личностная ценность: после исповеди «старшего» Гена готов ответно обнажить свою личность, без слов довериться Сороке. Этот жест прозрачен для последнего, и между «старшим» и «младшим» надолго устанавливается понимание без слов («тихими вечерами Андрей выносил из кочегарки аккордеон, и они по очереди играли с Конем» [С. 16]).

Однако следующий, включенный в пятую главу, устный рассказ Гены Борису представляет собой выговаривание вины: его ножом Сорока прямо в здании суда убил насильников Веры, из-за которых погиб инвалид Макс. Форма устного «рассказа», способного быть эмоционально разным, позволяет Гене скрыть исповедальность: он сухо излагает факты

«происшествия», что обнажает чувство вины. Важно, что ситуация рассказывания не отсрочена от событий во времени (как в рассказе Сороки): Гена ощущает потребность не только осознать вину, но и открыть ее другому. «Старшему», Сороке, рассказ, адресованный молодым, нужен, чтобы скрыть известную всем вину офицеров траулера (Сорока акцентирует последствия события, трагические для них). Гена же рассказывает другу такое, в чем только Борис (свидетель передачи ножа) может усмотреть вину Гены. Этот рассказ, как и предыдущий, задает дальнейший ход событий не в жизни «рассказчика», а в жизни «слушателя», Бориса (Борис осознает необходимость войти в жизнь страдающей Веры Давыдовны и взять на себя ответственность за нее).

Фабула романа – история любви Бориса и зрелой женщины Веры Давыдовны Урусовой, и завязка их отношений, данная в восьмой главе (приглашение Бориса на Новый год к Вере Давыдовне), совпадает с началом серии устных «рассказов» главных героев. Создается дублирование фабульных событий: до восьмой главы Борисом как повествователем кратко изложены те противоречивые факты жизни Веры Давыдовны, которые определили историю ее отношений с Борисом, а в следующих главах после устных рассказов «старших» (Веры, Андрея Сороки) дается их интерпретации. К таким «ключевым» противоречивым фактам жизни Веры, требующим от героя истолкования и переживания, можно отнести: с одной стороны, многолетнюю заботу Веры Давыдовны о первом муже Максе Урусове, ставшем инвалидом после катастрофы рыболовного траулера, с другой стороны, адюльтер Веры с друзьями мужа и аптечный наркобизнес, в который она включилась из-за болезни Макса; с одной стороны, глумление жертв бизнеса над Верой Давыдовной, вызвавшее смерть ее мужа, с другой стороны, суд над глумившимися, закончившийся выстрелом по подсудимому влюбленного в Веру Давыдовну сослуживца Макса Андрея Сороки и смертью обоих.

Однако значение введенных в роман устных «рассказов» шире фабульного. На это указывает то, что некоторые «рассказы» самого Бориса начинаются до его сближения с Верой Давыдовной и не заканчиваются после ее смерти. Эти рассказы адресованы молодым людям (другу Гене Коню и молодой жене Кате), и все они – о двоюродном брате Бориса Костяне, который умер молодым, но множеством необъяснимых абсурдных поступков спровоцировал друзей на «рассказы», то есть на объяснение, истолкование его жизни.

Устные рассказы Бориса можно разделить на две группы по адресату и по месту в сюжете. Рассказы Бориса, обращенные к Вере Давыдовне, — это часть сюжета их общения и взаимовлияния; рассказы Бориса о Костяне, обращенные к Гене и Кате, композиционно предваряют и завершают историю любви Бориса и Веры Давыдовны. Это определяет разницу в семантике и форме рассказов героя.

Первый введенный в роман «рассказ» Бориса Гене Коню происходит в «переломной» ситуации: проводы старого года (31 декабря, полдень) символизируют смену образа жизни (Вера Давыдовна пригласила Бориса встречать Новый год, и герой понимает перспективу их отношений). В этом контексте поминание усопшего Костяна в калининградском кафе означает для Бориса расставание с прошлым. Сопровождающий это событие «рассказ» Бориса об ухаживаниях Костяна за «старой девой», библиотекаршей, выявляет, что ценит Борис в своем прошлом. В пересказанных событиях, на первый взгляд, абсурдно всё: жизнь библиотекарши, посвятившей себя «коту кавалерийской стати»; ухаживания Костяна, сопровождающиеся уничтожением кота; акт «близости» («до утра отскребали от стен мелкие кусочки» тела кота — [С. 27]). Однако Борис заканчивает «рассказ» о «фарсе» констатацией обновления: «библиотекарша, надев белоснежный костюм и умопомрачительную шляпу, отбыла... в новую жизнь» [С. 28], а «Костян вскоре поступил в университет». «Рассказ» Бориса обнаруживает преодоление абсурда, но оставляет без объяснения, как тайну. Таким образом, «рассказывание» становится завершённой «историей» без истолкования причинно-следственных связей.

Второй «рассказ» Бориса Гене (до встречи с Верой Давыдовной) во время предновогодней прогулки по городу спровоцирован образом Калининграда-Кенигсберга, в котором, как воспринимает Борис, прошлое и современность сливаются без «исторического зазора» в «некое целое необозримой сферы космоса» [С. 29]. Город побуждает героя к «рассказу» о предсмертной тайне отца, выразившейся в стечении необъяснимых разнородных явлений: отец попросил дать ему какую-нибудь книгу; вместо того, чтобы читать, захлопнул в книгу пролетающую бабочку в этой случайно выбранной книге Борис успел рассмотреть строчку из стихотворения Бродского «Бабочка» с датой 1986 год, в то время как события происходили в 1970-х.

Цель этого «рассказа» Бориса – донести до другого «тайну» осознанного «сюжета реальности». Из «рассказа» следует, что «тайну» хранят «тексты» (онтологически опережающие реальность) и «материя» в момент своей смерти («увидеть раздавленную... бабочку... на страницах, – ... пока мне это не под силу» [С. 29]); интерпретировать «тайну» страшно («не под силу»). Форма «рассказа» позволяет, не интерпретируя, передавать «сообщение» о непостижимых сторонах реальности, «рассказ» – посредник между человеком и онтологией.

Новогодняя встреча Бориса Сартори и Урусовых (десятая глава) содержит три «рассказа» героя. Первая история – о родоначальнике «фамилии», обрусевшем ученике великого Вобана¹ Грегорио Сартори – представлена редуцированно, но с точностью исторического документа. Второй устный «рассказ» содержит исторический анекдот и политический фарс: Борис рассказывает, что, играя в общезитии от скуки в телефонные звонки, дозвонился «Ленину» (так представился сторож внутри памятника Ленину) и узнал, что памятник вождю боссы «застоя» используют как кафе и отхожее место. Третий «рассказ» – подробный пересказ семейной легенды о житии прадеда Адама Сартори: его жизненный путь дан как миф об историческом пути «человека». Например, в рассказе о прадеде акцентировано постоянное столкновение ищущего смысла человека с реальными границами природных и социальных условий («двинулся в сторону Москвы», «пересек Волгу», перезимовал в деревне на Алтае, «зарабатывал на хлеб, помогая лесорубам и сплавщикам» [С. 34]). Условный нарратив легенды подчеркивает, что историческое существование человека – всегда миф, тайна.

Рассказы Бориса, ставившего цель сблизиться на новогоднем вечере с Верой Давыдовной, содержат не только «сообщения» об истории семьи Сартори, но и зрелое сомнение молодого человека в исторической информации: документальные факты всегда минимальны (как информация о Грегорио Сартори); движущие историю идеи становятся анекдотом, творцы исторических идей остаются не столько в «памяти», сколько в «памятниках» (превращаются в знаки); историческое существование частного человека (Адам Сартори), не оставляющее «следов», может остаться в семейной «легенде», не раскрывающей тайны

¹ «Себастьян де Вобан (1633–1707) – маркиз, один из основоположников минно-подрывного дела... маршал Франции». БСЭ. М., 1971. Т. 5. С. 170.

его подлинной жизни. Тем не менее, «рассказывание» о предках важно молодому герою, ибо представляет его собственный образ окружающим. Из всех семейных разрозненных «рассказов», как осознает Борис, сложилось его Я («Я... со всем своим багажом... С Другим Сартори и прабабушкой – Хозяйкой Черного Дома, с безумным отцом, с маией и ее французским пальчиком, с братом Костяном, со всем-всем-всем, что есть я» [С. 36]), так как «душа, как и человек, не имеет собственной сущности» [С. 44]. Таким образом, сюжеты «рассказов» важны не как хранители информации о мире, а как «состав души» рассказчика. «Рассказы», на которые человек способен в данный момент, создают «гносеологический каркас», задающий параметры внутреннего мира и направленность познания.

Герои первого плана в романе Буйды (Борис, Вера Давыдовна) много «рассказывают». Дочь Веры Катя долгое время представлена на втором плане, пока не становится «рассказчицей» (ей принадлежит «рассказ» о брате Бориса Костяне), что совпадает сюжетно с тем, когда она стала женой Бориса. Второстепенные персонажи не проявлены как «рассказчики». Например, Гена Конь сопровождает Бориса и в его холостой, и в семейной жизни, провоцирует героя на рассказывание, но после первой главы лишен собственных рассказов.

В романе, сталкивающем ценности советских поколений, нет цельного «образа» разных поколений, нет коллективных ценностей: «рассказы» у каждого человека свои. Борис Сартори, окруженный людьми своего поколения (Костян, Гена, Сикильдявка, Муравьед, Катя, друг Кати Павел и т.д.), осознает «тайну» их жизни, которая всегда будет отчуждать одного от другого («Костян – человек, который набил карманы лучшего пиджака лучшими своими стихами, залил их клеем и в случае чего велел его похоронить именно в таком виде» [С. 65]). Сюжет «Кёнигсберга» – это «исповедь» главного героя, но не явно зреющая, а скрытая исповедь: в «рассказах» о других Борис сообщает всё, что устал понять о себе. «Рассказы» Бориса – это не рефлексия, а изложение уже отрефлексированных событий. Таким образом, «рассказ» опосредует трагизм реальности и трагизм переживания реальности.

Так, в двенадцатой главе Борис, переезжая к Вере Давыдовне, рассказывает Гене о своих родителях, хотя его родители не обозначены именами, становятся знаками социальной реальности середины XX века, ассоциируясь отец – со службой во фронтовой разведке, а мать –

с модным фасоном туфель «с открытым мыском. French toe. Французский пальчик» [С. 37]. Привычный вид семейного отдыха выдает в родителях Бориса интеллигентов-шестидесятников: «...в хорошие дни мы выбирались ... на пикник. Слова такого не было. Говорили: «Посидеть у костра» [С. 37]. Остранение позволяет Борису в «рассказе» сосредоточиться на подробностях страшного убийства матери во время такого семейного «пикника» случайным мужиком, что и составляет «исповедальный сюжет», объясняющий герою его детство. Это та информация, без которой сближение с Верой не может состояться: «Я принес тут... мне многое нужно рассказать...» [С. 40]. Эти слова Бориса показывают, что «рассказы» представляют человека, как накопленные «вещи», «багаж».

Аналогично этому «свадебная» поездка Бориса и Веры Давыдовны к бабушке Анне Сигизмундовне Сартори сопровождается не рассказом о бабушке, а рассказом о семейной реликвии Сартори, перстне средневекового штирского рыцаря Лихтенштейна. «Рассказы» Бориса всегда основаны на уже отрефлексированных артефактах; о том, что предмет «рассказа» Бориса может быть только «завершенное» явление, свидетельствует невключение в круг его внимания историй еще живущих людей. В истории о стороже «Ленина» его интересует судьба памятника вождю, в истории бабушки — хранимый ею перстень и легенда о нем. Вещи, как и истории умерших людей (Грегорио, Адама, матери, отца, Костяна), — это объекты, уже отчужденные от «существования», их образы завершены в реальности. И только они могут стать фундаментом самоопределения: субъекты и объекты, не завершившие «существование», непредсказуемы.

Буйда сталкивает в романе две позиции «рассказчиков»: Бориса и Веры Давыдовны. Три «рассказа» Веры после сближения с Борисом спровоцированы его «рассказами», выстроены по законам «рассказов» Бориса. Истории «ухода» ее матери и смерти отца представляют завершенные и отрефлексированные события; каждый из двух «рассказов» содержит образы-символы (образы «куклы» и «бабочки» в «рассказе» о матери; образ «портрета Сталина» в «рассказе» об отце), которыми Вера Давыдовна завершает истории близких, обретая позицию отстранения, дающую иллюзию личного понимания прошлого.

В пятнадцатой главе в «рассказе» о матери Вера трижды излагает (символизирует) сюжет превращения «куколки» в «бабочку». В восемь

лет она, пришившая тряпичной кукле крылья, получила объяснение матери, что куколки становятся бабочками в другом, «преображенном мире» [С. 44]; после «побега» матери от отца в 1952 году у Веры осталась от нее гравюра с изображением девушки («выросшая куколка»), «выбегающей в никуда», а одежда на спине девушки «взметнулась, будто крылья» [С. 44]; в годы юности Вера усваивает открытую матью модель существования как личную: «я вбила себе в голову, что у куколки должны вырасти крылья. Вырастут сами собой, и тогда я почувствую всё, что и должна чувствовать свободная женщина... как мать» [С. 45]. «Рассказы» открывают, что образ-миф «превращения куколки в бабочку» в сознании взрослеющей Веры выстраивается из соположения банальных реальных событий и интерпретации случайных деталей, сопровождающих эти события: пришив крылья кукле, восьмилетняя Вера буквально воплотила желаемое взрослыми, но невозможное для них превращение; побег матери из дома сопряжен с высокой интерпретацией «побега» на гравюре; а собственная интерпретация Верой «женской свободы» («крылья вырастут сами собой») включает знание ненужной свободы (после смерти отца-сталиниста).

Жизнь отца, Давыда Усолнцева, во втором «рассказе» Веры символизируется его отношением к портрету Сталина: «он не снял его ни в пятьдесят шестом. ... ни позже». Портрет «начинался в метре от пола и упирался в потолок... словно нависал над отцом...». «Отец не молился на него, но следил, чтобы портрет был всегда чист и ухожен» [С. 45]. Таким образом, портрет вождя и отношение к нему отца символизируют «высокую» мифологизацию истории сталинским поколением. Но протирание портрета эфиром с водой до тех пор, пока он не побледнел («белый мундир вообще слился с фоном. Лицо — глаза и усы, а нос едва угадывался... и губы» [С. 45]), демонстрирует стирание во времени исторических мифов и тайн, превращение их в «штампы» от частого использования (от похожего на божество Сталина на портрете остались видимы лишь глаза и усы, стандартно опознаваемые детали).

На первый взгляд, «рассказ» Веры разоблачает «тайны», мифы отцовской жизни: к ее отцу (бывшему охраннику сталинских лагерей) приезжает бывший зек, и после беседы с ним отец отравил себя «водкой пополам с эфиром». Однако «рассказ» сохраняет представление о реальности как о «тайне»: во-первых, Вера отмечает в «рассказе», что встреча гостя-зека и отца приоткрыла неоднозначность и затемненность исто-

рического прошлого, – зек оказался уголовником и убийцей детей активистов, а ее отец-охранник был жертвой карточных игр уголовника [С. 46]. Во-вторых, в «рассказе» Веры остаются не объясненными знаки, сближающие образ Сталина и образ Давыда Усольцева (Давыд – Иосифович); судьбу портрета, «текста», и судьбу человека (портрет смывает «смесью эфира с водой», Давыд отравился «водкой пополам с эфиром»). «Рассказы» Веры Давыдовны о матери, как и «рассказы» Бориса, оставляют образ реальности не расшифрованным.

Нужно отметить зафиксированный в рассказывании «сюжет разоблачений», сопровождающий взросление Веры. «Истории», рассказанные Борисом, не содержат «разоблачения» каких-либо явлений (как у Веры Давыдовны), позиция молодого «рассказчика» предопределена безыллюзорностью в оценке социальных мифов и признанием непознаваемости истории. Таким образом, «рассказчики» проявляют скрытые (но сформированные эпохой) черты личности. Третий рассказ Веры воплощает ее склонность к разоблачению скрытого. «Ситуация рассказывания» в данном случае проявляет импульсы «среды», побуждающие человека к «рассказу». Во-первых, еще до исповеди Веры Борис узнает от друзей, что о ней много и осуждающе говорят в городе: восемнадцатая глава романа включает сообщение друга Бориса, Муравьеда, служащего в «органах», об аптечном наркобизнесе Веры Давыдовны и о трагических судьбах ее любовников. Во-вторых, «рассказ» Веры сопровождается «визуальным» рядом: она привела Бориса на пустырь с гаражами, где ее изнасиловали на глазах мужа-инвалида. Это свидетельствует, что «рассказывание» Вера воспринимает как объяснение и образный ряд ее исповеди должна создать материальная «среда» (пространство – «большой пустырь... с гаражами и сарайчиками»; свет – «горел тусклый из фонарей»; звуки – «жестяной скрип фонаря», от гаражей «стук молотка и будто червя железного крутили... шуруп»; запах – «сильно пахло морем» – из-за этого муж, моряк-инвалид, побуждал Веру выходить на прогулки в глухой район окраин).

Выстраивание «ситуации» объясняет, почему рассказ Веры Давыдовны неполноценный. «Рассказывание» выводит человека к самопознанию, когда «рассказчик» не только информирует. В «объяснении» («повествовании») человек трактует смыслы реальности, в «изображении», создавая образ реальности, он выражает себя. Цель последнего рассказа Веры не самопознание, а объяснение реальных событий

другому: «я тебе собираюсь рассказать то, что много раз пыталась засказать себе. Перед зеркалом. В ванне. В пустынной аллее. Авось теперь получится» [С. 55]. Разъяснение событий, повлекших череду смертей, Вера Давыдовна предваряет воспоминанием о ее отношениях с мужчинами. Во всех упомянутых случаях она не субъект, а объект действий: жертва мужской страсти и похоти («когда я впервые надела лифчик, за мною стали подглядывать мальчишки», «когда я была уже хорошо пропеченной девушкой... Бичила подошел ко мне и ... снял штаны» [С. 55]), либо объект заботы отца, мужа и их влиятельных друзей, что позволяло ей избегать самостоятельных решений («я испугалась и убежала домой. Но мой отец... узнал, и через день или два Бичила исчез», «потом Макс... как за каменной стеной» [С. 56]). Последний «рассказ» Веры мотивирован как «исповедь» (рассказывать правду себе Вера не готова, находит «исповедника»). Однако в рассказе она делает главным не покаяние за чужие смерти, а переживание обстоятельств события: «у них даже ножей не было ... он даже голос не повысил... я стала раздеваться быстро, торопливо, путаясь там... лифчик, трусики» [С. 56]; «муж-инвалид лежал у... гаража и рыдал. А потом начал икать» [С. 56]; «я отчетливо, как душевнобольная, поняла, что люди сбегутся, но не на помощь, а — поглазеть ... плюнуть, посмеяться» [С. 57]. Поэтому рассказ героини заключает не самоосознание («самоанализ»), а «отчет».

Рассказ Веры значим в романе как антитеза рассказам молодого героя: Борис констатирует во всех своих рассказах неизбежное сохранение «тайны» реальности, Вера называет скрытые факты, чем замещает самопознание. Сюжетно автор показывает, что это опасный для индивида путь: после разоблачения окружавшего ее мира Вера Давыдовна не может жить в виновном перед ней мире, не хочет рожать ребенка и не идет в милицию с повинной за участие в наркобизнесе, убивает себя. Борис способен не только открывать в «тайне» реальности зло. Осознавая душевный кризис Веры («в Вере — только мрак, мрак и прошлое» [С. 59]), он распознает скрываемое ею решение убить себя и просит Веру отдать ему пистолет ее отца, то есть испытывает свою вину перед ней («А разве ты уже не предал Веру, с наслаждением трахая Катю» [С. 59]), думает о своей ответственности («Я понимал, что единственный способ спасти Веру жизнь — позвонить полковнику Павленко» [С. 59]).

То, как воспоминание о прошлом и рассказывание событий прошлого позволяет найти опору в безысходных личных обстоятельствах,

показывает воспоминание Бориса о спасении собаки Немки, которое не включено в «ситуацию рассказывания», но выстроено как «рассказ» (соблюдены все «каноны», которые были заданы в предыдущих «рассказах» Бориса): в нем есть многозначный образ-символ (рожающая немецкая собака, знающая места немецких «кладов»), есть универсализация сюжета (после войны мальчики прикармливают собаку, способную вывести их к «тайникам» рейха, но в момент ее родов осознают, что главная тайна – не военная, а онтологическая: сама жизнь). История о Немке вызывает многозначные ассоциации (она связывается с рассказом матери Бориса о прощенном за луковку бандите, восприятием отца, которому выросший Борис рассказал о Немке и луковке). «Тайна реальности» не расшифровывается: отец «плакал светлым-светло», что «живо оно, живо... – мусор, слезы, память, жизнь, убийства даже, грязь всякая... жизнь дурная, любовь уничтожающая...» [С. 60].

«Рассказ» о Немке выявляет самоопределение героя в непреодолимых обстоятельствах (когда весь город узнал о наркобизнесе и убийствах, связанных с Верой Давыдовной, а сама она ищет способ убить себя). В отсутствии «старших» (родители, подсказавшие притчу о «луковке», умерли), когда старшее поколение (в том числе и Вера Давыдовна) оказалось неавторитетным ориентиром, любовь к старшим свелась к заботе о них, Борис все же обращается к рассказам старших, извлекая из них сегодняшний смысл, основу для ориентирования в сегодняшней реальности. Даже и в самооправдании, содержащемся в истории Веры Давыдовны, Борис находит опору для самоопределения. Восприняв в ее рассказе право на самооправдание, он отыскивает в своей жизни историю, за которую можно оправдать себя, и сверяет свою позицию («Никаких сокровищ нет, – продолжал я. – ...Мы спасли <собаку> от холодной и голодной смерти. Когда-нибудь, как говорит моя мама, это нам зачтется» [С. 60]). Молодой герой, чуткий к любому «рассказыванию», способен уловить в чужом «рассказе» актуальный для себя смысл и расшифровывать применительно к собственной жизни, понимая, что чужая тайна не может быть адекватно понята. Вера Давыдовна искала внешнюю «инстанцию для отчета», ее самооправдание обусловлено претензиями к миру, у Бориса самооправдание связано с поиском в пережитых и услышанных историях доказательства возможности возвышения человека над обстоятельствами.

Вместе с тем от его «рассказов» воспоминание Бориса о Немке стилизует сосредоточенность на самом себе, что свидетельствует о применении им опыта Веры (все ее рассказы были о себе). Последующие рассказы Бориса показывают, что опыт самооправдания корректируется: не ставя себя в центр, он включает и себя в рамки «рассказов» после смерти Веры, воспринимая опыт говорить о себе, выстраивая контекст. «Рассказы» Бориса о Костяне – это и «биографическое повествование», и бытвой «анекдот» (как Костян покрыл татуировкой «самые такие места» лжиго жеребца Фрица), и «легенда» (об отношениях Костяна и Ланы Хотиловой, закончившихся их смертью).

Четыре истории о Костяне Борис рассказывает в московском поезде по просьбе своей молодой жены Кати (дочери Веры Давыдовны), формулируя представления о себе и своем поколении в противовес «старшему» поколению. Действующие лица «рассказов» – сам Борис, Костян, его возлюбленная Лана Хотилова, Гена Конь, мать и отец Костяна, Иван Сартори, лагерный начальник последнего генерал Котельников. «Ситуация рассказывания» мотивирована тем, что изменилось пространство существования молодых героев (Борис и Катя в конце 1980-х годов возвращаются в перестроечную Москву). Катя характеризует новое положение, играя словами: «Без Веры. Без Коня. Без и «сть бес: в поле водит, мы – одни» [С. 62], что можно истолковать как включение молодого поколения в поток времени («поезд») с прицелом на долгую жизнь («дальнее следование»), с ориентацией на официальный «центр» (Москва), но «без Веры» (без опор). Молодые герои осознают «оставленность», но не одиночество: от «рассказов» Бориса теперь зависит Катя, как раньше чужие рассказы и рассказы о других толкали к самоопределению Бориса.

Несмотря на то, что рассказов «о поколении» не получается (Борис способен осознавать только индивидуальную частную судьбу), опыт Веры Давыдовны-рассказчицы проявляется в объемности его осмысления чужой жизни. Первая «история» – это объяснение социально-исторических «корней» происхождения Костяна: «в сорок первом его отца за что-то там здорово посадили, и вышел он только в пятьдесят пятом, а на крыльчке его встречала жена с годовалым малышом на руках» [С. 62]. Абсурд истории обусловил существование нового поколения «задолго до его рождения». Сознание Костяна определяется неукорененностью существования: утрачено «личностное» достоинство (чаще

всего мать называла его «верблюдом безрогим» и «скотиной стоеросовой»), «родовое» сознание («отец исчез, мать спилась») и «национальная идентичность» (подняв голову от кухонной клеенки, спившаяся мать объясняла Костяну: «Родился ты от немца, а рос с русскими» [С. 62]). Костян учился существовать в абсурде, осознанно усиливая его: при оформлении паспорта он настаивал, чтобы в графу «национальность» записали «клеенка».

Борис-«рассказчик» видит корни абсурда в жизни предшествующего поколения, выстраивая судьбу своего дяди, Ивана Сартори, как сочетание профессиональной целеустремленности («Плывать и плавать, Борис. Рыть воду, как г..., в котором сундук с сокровищами зарыт» [С. 62]) и бессмысленности конечного результата («до войны он на всю страну был знаменитым пловцом» [С. 63], а «в сорок первом его за что-то там здорово посадили, и вышел он только в пятьдесят пятом» [С. 62]; научившись в лагерях для спасения жизни играть в карты, после освобождения распространяет законы зоны в школе — у военрука «отыграл» себе в ученики племянника Бориса; «был лучшим тренером, разработал специальную систему упражнений» [С. 62], а Борис, ставший под его руководством чемпионом Союза среди юниоров, получил из-за плавания рак среднего уха). Каждая из этих рассказанных Борисом историй содержит скрытое объяснение абсурда: в первом случае — нормами социальной системы (лучшего пловца посадили), во втором — социальными навыками (игра в карты позволяет отстоять «свое»), в третьем — профессиональными стандартами (тренировки важнее здоровья). Жизнь Ивана Сартори исчерпана до пустоты навязанными и усвоенными стандартами: «дядя Ваня скоро совсем спился... А потом исчез. Через год жена получила официальное уведомление о пропаже без вести» [С. 63].

Борис (как и Вера в «рассказе» об отце, Давыде Усольцеве) дает судьбе дяди историческое объяснение, введя в свой «рассказ» историю о генерале Котельникову, у которого зэк Иван Сартори служил тренером по плаванию. Борису, в свою очередь, ее рассказывал Костян. Таким образом, структура первоначального «рассказа» о «происхождении» Костяна усложняется не только другими историями (Ивана Сартори, генерала Котельникова), но и увеличением числа рассказчиков. Костян представлен в данном случае как «рассказчик», но не «интерпретатор бытия» (как Борис), а «транслятор» готовых историй. То, что история Котельникова известна Костяну «по рассказам», указывает на особый «исторический

опыт» нового поколения: апокрифический, не совпадающий с официальными мифами, аксиологически негативный, но «готовый» (увсвоенный без «участия»).

Рассказ выявляет противоречие «исторической» реальности, поставшей новому поколению в наследство от «отцов»: в середине войны «страшный взяточник» и «бабник» генерал Котельников, командуя «тыщами эков» в калмыцких степях, строит для собственного удовольствия открытый бассейн, нагревающуюся воду которого приходится охлаждать силами пяти тысяч вертолетов с соседнего полигона [С. 63]. Судьбу Котельникова воплощает разрушительный исторический опыт поколения «отцов» в середине XX века: моральную и профессиональную несостоятельность («бабник», «взяточник»), участие в войне и репрессиях, вовлеченность в развращающее управление массами, наделенность технической мощью («пять тысяч вертолетов»). Исторический контекст в рассказе о генерале Котельникове обозначен шифрами: события Сталинградской битвы зашифрованы упоминанием «дельты Волги», «калмыцких степей», датировкой («году в сорок третьем»), фамилия генерала Котельникова соотносится со «сталинградским котлом». Истории дяди Ивана и генерала Котельникова демонстрируют, что «историческое» для поколения Бориса и Костяна уходит в «рассказы», в игру знаков.

Рассказ о жеребце – бытовой анекдот, основанный на розыгрыше, устроенном Костяном-школьником: пообещав конюху Сашке взамен поездки на лихом жеребце Фрице покрыть татуировкой его «самые таинные места», Костян заменил татуировку расписным конским презервативом. Взрыв «биологического» в Костяне (возраст, когда «хотелось хоть разочек поразить воображение юных горожанок» [С. 64]) обусловил интерес подростка к «биологическому» регулированию (конюх говорит, что Костян обманул его «по правилам ветеринарной науки» [С. 64]). Этот «рассказ» Бориса открывает понимание поколением Бориса и Костяна «лбк-ви»: любовь рано открылась им в своей «биологической» сущности.

В последнем «рассказе» (о трагической любви Костяна к Лане Хотиловой) Борис демонстрирует неоднозначность и незавершенность представлений о Костяне, о себе и о своем поколении. Костян дарит Лане, больной и уже не выходящей из больницы, заклеенную коробку с воображаемым щенком, создавая «эффект постоянного присутствия» жизни рядом с Ланой. Его «коробка» – знак «континуума», отсутствую-

щий «щенок» — знак скрытой природы вещей, «тайны бытия» (неслучайно «придуман» щенок, за образом «собаки» закреплена семантика не только преданности, но и связи с загробным миром¹). «Домысливание, довоображение становится не пересозданием реальности, а выходом к скрытой духовной сущности событий»²: жизнь существует, пока ее «тайна» скрыта. Для Бориса важно, что если так понимать жизнь, она не заканчивается смертью, в каких-то формах продолжается. Согретая заботой Костяна, Лана, умирая, оставляет ему свою заклеенную коробку, на которой написано «Там худа нет» [С. 66], после смерти Костяна эта коробка переходит к Борису, Борис рассказывает о ней Кате и т.д. Вещь напоминает о возможности передачи скрытых знаний от человека к человеку.

Борис выражает в своем рассказе о любви Костяна к Лане и другую идею: «в соломенной голове Костяна случается озарение: только любовь мужчины к безнадежно больной женщине может быть подлинным предметом поэзии» [С. 66]. «Путь», который выбрал Костян: через «любовь» — отрыв от реальности, уход в поэзию. Борис понимает, что Костян при этом опирается на любовь не как на «естественное» чувство, инстинкт продолжения жизни (любовь мужчины к женщине), а как на чувство, которое способно вывести человека в круг вечности, небытия («только любовь к безнадежно больной может быть подлинным предметом поэзии»). Предмет поэзии — разгадывание тайны вечности, запредельности, не-жизни. Костян, увлекшись поэзией, включает переживание смерти в повседневную жизнь. Борис комментирует его отношение к еще живой Лане так: «Это именно та жизнь и та смерть, которых он искал чуть ли не от рождения» [С. 66], и, отрицая состоятельность такого пути, называет его «соломенной головой» («я пытался разговаривать с ним о том мраке, в который он себя вгоняет» [С. 66]). Овладение тайной творчества невозможно («тогда он <Костян> писал чертову тучу стихов, рвал, жег <...> Писал и уничтожал» [С. 66]) без самоуничтожения (смерть Ланы, состоянием которой Костян проникается, стала для него толчком к прожигающую жизни, завершившемуся смертью от руки карточных шулеров).

¹ См.: *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 344–345.

² *Рыбальченко Т.* Роман Ю. Буйды «Ермо»: метатекстовая структура как форма саморефлексии автора // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог.* Вып. 6: *Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры.* Томск: Издательство Томского университета, 2004. С. 210.

«Путь» самого Бориса – в осознании другой истины: тайна вечности – не в смерти, а в жизни («плоская реальность – лента Мебиуса» [С. 66]). Он выбирает иной способ познания и самовыражения – не «поэзию», а «рассказ». То, что это главный итог воспоминаний о Костяне, подтверждает эпилог. Борис и его поколение (Катя Урусова, Гена Конь) переживают свое «испытание историей»: Буйда изображает их в Москве, в самой гуще перестроечного времени («вся Москва в ржавых kiosках... Кидалы, киллеры, проститутки...» [С. 66]). Борис, опытный «рассказчик», сначала пытается уйти в создание вымышленных «текстов», но вскоре обнаруживает несостыкуемость вымышленных «текстов» и реальной жизни: «все это время я писал как сумасшедший... в метро, где поток моего беллетристического красноречия был остановлен жестом безусловным и абсурдным: ...тип в белом... всадил себе бритву в горло так, что кровью был забрызган даже потолок» [С. 68].

Так же как «безусловный, но абсурдный» образ Кёнигсберга, образ самоубийцы времен перестройки¹ вызывает у Бориса осознание, что ему нужны «слушатели» и «рассказы» («Я позвонил Кате, и тем же вечером Конь <...> оказался у нас в гостях» [С. 68]). В отличие от «мертвых» текстов, не только слушатели, но и сами рассказы – живые: роман заканчивается перечислением всех ярких персонажей кёнигсбергских «рассказов», оживших в воображении собравшихся слушателей Бориса. «Мы распахнули окно и увидели странную троицу, пересекавшую наш ...двор. Впереди шагал рослый мужчина... с посохом, вырезанным из какого-то дуба в 1613 году... Рядом шел другой Сартори, Адам... А из-за куста... лицо явно клеенчатой национальности. За ними ...собачка, ...тявкнущая по-немецки» [С. 68]. Отчужденные от «рассказывания», эти персонажи воспринимаются как элементы современной реальности, соединяя в сознании героев прошлое и настоящее, познанное и оставшееся легендой.

Таким образом, в романе «Кёнигсберг» новое поколение, благодаря «рассказыванию», осовременивает прошлое, соединяет его с сегодняшним нерасшифрованным опытом, восполняя целое, и, переводя в словесную реальность, остранивает переживание «негативного» ради продолжения существования.

¹ Образ самоубийцы исторически конкретен («тоший тип», «в метро») и многозначно неопределен («в белом плаще», «в белой шляпе и белых перчатках», с «шелковым белым шарфом»).

Т. Рыбальченко

ДЕТИ И ДЕТСТВО В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»

Роман М. Шишкина «Венерин волос» (2005)¹, соответствуя жанровой памяти, – это роман о сущности и проявлениях любви, что декларируется и названием, и фабульными ситуациями, и рефлексией персонажей. Контрапункт исторических обстоятельств (от начала до конца XX века), в которые помещены «истории» любви, призван показать значимость для сохранения жизни интимных связей людей в разрушительных для человеческой жизни социальных катаклизмах (сменяющие друг друга войны, социальный террор и социальная анархия), ибо тонкая связь природного и личностного влечения одного человека к другому – это единственная сила, соединяющая феномены жизни в целое, рождающая новые феномены жизни. Название декларирует любовное влечение как вселенскую первостихию, как проявление витальной силы в существовании индивида, как экзистенциальный «зов бытия» (М. Хайдеггер), как тонкую силу телесно-чувственной страсти и духовной интенции, прорастающей в людях, связывающей людей, оставляющей новый росток жизни: «Травка-муравка из рода адиантум, Венерин волос, Бог жизни. <...> Это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь.<...> А тех, бородатых в хламидах, которые придумали непорочное зачатие, рисуйте, ваяйти, сколько хотите. <...> Я прорасту сквозь все ваши холсты... А где меня не видно, там моя пыльца. Где меня нет, там я была и буду. Я там, где вы» [№ 6, с. 70]. Однако, противопоставив разрушительности социальных связей природно-личностную потребность индивида в другом индивиде, Шишкин обнаруживает амбивалентность любовного влечения, трагическую невозможность гармонизации существования любовью, поскольку и природная основа

¹ Текст романа цитируется по первому изданию (Знамя, 2005, № 4, 5, 6) с указанием номера журнала и страницы.

любовного влечения стихийна, хаотична, а проявляющийся в любви персональный выбор ситуативен и не взаимен, не принимается в расчёт потоком жизни.

Шишкина интересуется любовная коллизия в разных экзистенциальных ситуациях, метаморфоза превращения ребёнка, чувственно связанного с родителями, в мужчину или женщину, испытывающих влечение к другому как неуправляемую власть онтологии; в романе обнаруживается и повторяемость, и феноменальность любовного влечения, когда человек одновременно выступает и как биологическая особь, подвластная инстинктам, и как личность, индивидуальность, предъявляющая миру свои предпочтения. Экзистенциальный аспект изображения любовного влечения Шишкин соединяет с онтологическим именно в целях реабилитации античного представления о любви как о природной стихии, властвующей над человеком, ибо это влечение делает человека творцом жизни. В этом смысле любовь вписывает человека в бытие, в процесс вечного житетворчества, а дети – это реализация онтологической сущности любви. Дети – продукт эроса, последствия реализованного влечения к жизни, но это и новый феномен бытия, новое существование, что вносит в трактовку любовного влечения этический аспект, проблему экзистенциальной ответственности за сотворённую жизнь. Шишкин ставит и проблему природы чувства родителя к ребёнку и ребёнка к родителю: оно есть проявление природного или духовного родства; ребёнок наследует (продляет, повторяет) жизнь или вцелесняет предка, заменяя феномен жизни новым феноменом.

Тема отцов и детей выступает у Шишкина не в социальном аспекте, а в экзистенциально-онтологическом аспекте как проблема противоречий и неразрывности онтологии и экзистенции. Онтология предопределяет появление ребёнка, стадии его существования (детство и отторжение от природной связи с родителями; взросление и погружение во власть эротической стихии с последующим превращением в отца или мать; ослабление связи с детьми и самим бытием, смерть), а экзистенция требует избирательной, персональной связи с бытием, которая оказывается непостоянной, невзаимной, неполной. Природная обусловленность делает индивида творцом жизни, а избирательность существования обрекает человека на столкновение с бытием, с породившей и порождённой реальностью. Постановка проблемы связи отцов и детей имеет разные аспекты: иерархия (и её изменчивость) эроти-

ческого влечения между мужчиной и женщиной и между родителем и ребёнком; возможность генетической или/и духовной связи родителей и детей; миссия нового поколения - повторение, изменение, вытеснение существования предков; мера ответственности родителей за сотворённую жизнь и за мир, в который рождён новый человек; значение учительства старшего поколения для существования ребёнка, индивидуальной личности.

В центре романа «Венерин волос» – коллизия распада семьи, но не события, а переживание утраты взаимности между мужчиной и женщиной и расставания с сыном; поток сознания центрального персонажа, русского эмигранта (он называется в романе Толмачом), служащего переводчиком в швейцарском Центре приёма беженцев. Письма-монологи сыну, отлучённому от отца, составляют контур недавних событий: поездки в Рим, счастливое время взаимной любви; открытие неизжитой любви жены Толмача (Изольды) к погибшему мужчине (Тристану); последней семейной поездки в Италию, окончившейся окончательным разрывом с женой и сыном; воспоминаний о детстве Толмача, о его первой любви в России. Помимо интимной драмы лирического героя-повествователя фабулу романа составляют «истории», услышанные или записанные во время бесед-допросов русских беженцев: история Анатолия («афганца»), прошедшего войну в Афганистане, а в постсоветские годы оказавшегося в социальном хаосе, разрушившем его семью; история солдата чеченской войны, Еноха (Енохова); история женщины Саши, напомнившая Толмачу о его первой любви. В романе они названы «историями», потому что это повествования об отдельных событиях жизни, выстроенные самими участниками этих событий или их интерпретатором и фиксатором, Толмачом, но представляющие субъективные версии человеческой жизни. Автономно от современных «историй» в роман введена история жизни певицы, дневники Беллы, создающие временную перспективу в романе, ибо её жизнь представляет социально-исторические обстоятельства от начала XX века до времени жизни поколения лирического героя.

В этих историях в центре оказывается коллизия любви мужчины к женщине, но не менее значим контекст коллизий, связанных с детьми. Можно выделить, во-первых, детский взгляд на мир взрослых, воспоминания персонажей о детстве, воссоздание отношений между

родителями и детьми в аспекте открытия детьми тайной чувственной жизни взрослых. Таковы воспоминания о детстве, об отношениях отца и матери, о школьной учительнице Толмача; дневниковые записи-воспоминания Беллы о детских годах; краткие воспоминания «афганца» Анатолия о матери, учившей сына смирению; сцены из детства Енохова; эпизоды жизни Саши, бежавшей из России женщины, напомнившей Толмачу его первую любимую женщину. Второй повествовательный слой, реализующий тему детства, – это взгляд взрослых на детей, открывающий связь любовного влечения и отношения к появлению нового существа. Таковы коллизии в сюжетах Толмача (его отцовские чувства к отдаляющемуся сыну); событие рождения и утраты сына Беллой; отношение «афганца» и Еноха к детям, к приёмному сыну, к чеченским детям; признания персонажей-женщин о значении ребёнка в женской любви к мужчине и к жизни. Третий дискурс темы детства и детей – это рефлексия персонажей об ответственности творцов жизни, родителей, перед детьми, выводящая их из ситуации чувственного присутствия в Тут-бытии для нахождения этической нормы существования в стихии жизни. Рефлексия лирического героя вызывает конкретную вину перед сыном, с которым он разлучён, и экзистенциальной виной взрослого перед детьми, обречёнными жить в абсурде не ими сотворённой жизни. Герой-повествователь вступает в прямой и косвенный диалог с другими персонажами (протоколы, записываемые Толмачом, в некоторых случаях превращаются в философский спор); вводит исторические и культурные аллюзии, создающие параллель современным ситуациям и открывающие универсальность жизненных противоречий. Ассоциативный слой расширяет временную перспективу романа от древних времён (античный, иудейский, вавилонский миры) через Средневековье (когда христианство пыталось упорядочить хаос жизни духовными законами) до конца XX века, новой цивилизации, не избавившей ни от войн, ни от хаоса человеческих страстей.

Формально текст романа построен как коллаж, чередуя и смешивая фрагменты речи разных субъектов, «истории», рассказанные беженцами, записанные, досочинённые и сопровождаемые комментариями Толмача; поток сознания или более последовательно зафиксированные воспоминания Толмача; фрагменты повествования о современных событиях его жизни. В текст героя-повествователя включены чужие тексты: дневник певицы (Беллы); фрагменты из («Анабасиса» Ксенз-

фонта Афинского о его походе с армией персидского правителя Кира на Вавилон. Однако вопреки текстовой структуре роман монологичен, помещая почти все сознания в кругозор одного персонажа, по верному определению И. Каспэ¹, это «роман моноидеи», варьирующий ключевую идею на разном историческом и социальном материале. В романе возникает не полифония голосов и версий реальностей, а интерпретация разных текстов и сознаний в слове и сознании центрального персонажа. И всё же роман нельзя назвать модернистским, поскольку центральный персонаж склонен выявлять в потоке жизни архетипическое, в своей судьбе — сходство с «чужими» судьбами, хотя и демифологизирует стереотипы чужих сознаний, культурные, исторические мифы. Сознание центрального персонажа, не имея позиции всезнания, объёмлет все чужие сознания, что раздвигает субъективный кругозор. Толмач не фиксатор, не переводчик, а толмач, истолкователь, он в русских «историях» улавливает и «своё», и универсальное, возводит частное во всеобщее. Можно говорить о его экзистенциальной интенции к бытию, а не о сосредоточенности на самом себе.

Диалогическая позиция героя-повествователя проявляется в готовности услышать другого и быть понятым. Официальные протоколы бесед с беженцами превращаются в диалог, обмен знаниями, вопросы задаёт и опрашиваемый, спровоцированный позицией Толмача. Но при этом текст Толмача утрачивается подлинность протокола, воссоздавая внутренний спор в сознании самого героя, оказавшегося в одиночестве социальном (эмигрант) и приватном (ушёл из любимой семьи). Текстовая структура доказывает значимость темы «отец и сын» в романе: большая часть текста, помимо воспроизведения прямых и воображаемых диалогов с беженцами, адресована сыну, построена как письма к сыну, посланные или оставшиеся в компьютере, записанные или оставшиеся в сознании отца.

Письма сыну — способ материализации отцовских чувств при невозможности прямого общения: «Такие письма идут медленно, тем более если их не отправлять. Неотправленные письма доходят вернее. У некоторых писем есть особенность протыкать время. ... Можем через многолетия и многоземелья поболтать о погоде» [№ 5, с. 20]. Смысл писания писем — не восстановление контакта с сыном в будущем,

¹ Каспэ И. «И слава её венюк плела» // НЛО, 2005, №75.

а компенсация источающейся связи, её замещение текстом. Толмач живёт один в доме для одиноких и старых людей, страдающих об утрате связей с людьми, ищущих контакта с другими (так истолковывает Толмач странность старухи-соседки, бросающей разные предметы с верхнего этажа, чтобы напомнить о своём существовании). Пространство одиночества отождествляется с пространством смерти (дом расположен у крематория напротив кладбища), где обострённо осознаётся отсутствие детских голосов, знаков возможного продолжения жизни. С сыном Толмач пытается сохранить связь по двум причинам: из потребности в сохранении исчезнувшего, в продлении чувства любви, связывавшего его с женой и сыном, и под влиянием вины перед сыном, оказавшемся в непрочном мире. Толмач пишет письма, звонит сыну на Рождество, восполняя непосредственное общение текстами, но осознаёт необратимость расхождения, замену прежних связей новыми, го есть в отношениях с собственным сыном осознаёт неизбежность разрыва отношений между отцом и сыном. Вспоминая сцену окончательного разрыва с женой во время последней поездки в Италию (это воспоминание — «ещё одна неотправленная открытка» [№ 5, с. 79]), Толмач обострённо чувствует, какой поворот сознания сотворили родители в сознании ребёнка. Слушая ссору родителей, «ребёнок чувствовал, что его мир рушится» [№ 5, с. 80], одиноко «скулил» перед телевизором, и Толмач, страдая от отчаяния сына, понимал, что эта сцена неизбежна в жизни всех детей: Толмач смотрит на окна домов, где дети слышат, как рвётся «венерин волос» любви между родителями: «И рядом в кресле свернётся их ребёнок, захочет стать совсем маленьким, слепым и глухим, чтобы ничего не видеть и не слышать, как подушка» [№ 5, с. 81]. Взрослеющий сын отвечал на письма отца, посылал ему карту выдуманной им страны, рисунки воображаемой державы («каля-маля»), но всё реже Толмач находит письма в почтовом ящике и свои письма уже не отправляет сыну. Сын, благодаря за подарки, признаётся, что радуется возможности получать подарки сразу от двух отцов.

Сын называет себя Навуходиозавром, динозавром и Навуходиносором одновременно, и отец предполагает, но не раскрывает смысл имени, придуманного для себя сыном. Можно предположить в этом именовании сына преломление двух значений: психологического и символического. Психологически детская фантазия, создающая свой мир, возмещает утрату детской иллюзии о гармонии реального мира,

в который их вводят отцы и матери, символически воображаемый мир ребёнка проявляет черты природно-архаического мира, вымершего (динозавры и вавилонское царство исчезли) и негармоничного, даже в фантазии предполагающего опасности: острова, флора и фауна, вампиры и Дракулы, фломастерные заросли и столица, грамматические ошибки. Толмач знает о временности этой игры: «Императоры так быстро взрослеют и забывают о своих империях» [№ 4, с. 13], но и империи отцов для детей – не менее фантастический мир, сливающийся со множеством исчезнувших миров прошлого. Поэтому символический смысл имени отсылает к закону исчезновения как детского мира, так и родительского, становящегося чужим для ребёнка. Так, о своей покинутой родине и о своём прошлом, где провёл детство, где повзрослел и пережил первую любовь, где учительствовал, Толмач пишет сыну как о полумифической древности: «В профиль – гипербореи, анфас – сарматы, одним словом то ли ороци, то ли тунгусы» [№ 4, с. 14].

Но с потерей любви, с утратой сына Толмач возвращается к родовым, кровным связям, хотя отчуждение сына он осознаёт как природный закон, осознаёт, что любая новая жизнь не принадлежит человеку. Эпиграф романа из Откровения Варуха (4, XLII) акцентирует онтологический закон отчуждения: «И прах будет призван, и ему будет сказано: «Верни то, что тебе не принадлежит; яви то, что ты сохранял до времени». Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем». Если вторая часть эпиграфа отсылает к пониманию слова как силы, воскрешающей и творящей, то первая часть определяет меру телесного в продлении человека: тело хранит не только слово, не принадлежащее ему, но и тленное тело ребёнка, столь же не принадлежащее родившему. Во всех сюжетах романа обнаруживается антитеза желания ребёнка, телесно-чувственной связи с ребёнком и неотменимое отчуждение от ребёнка с акта рождения до смерти родившего. Амбивалентность биологической связи отцов и детей осознаёт Толмач, истолковывая чужие истории и испытывая в себе проявление генетических и духовных связей в предках и потомком.

Родство с теми, кто жил до него и рядом с ним, остаётся в памяти, в повторении тех состояний, жестов, положений, которые переживали предки, родители. Отец – подводник, переживший в годы войны угрозу смерти и любовь к полячке, пытающийся сотворить вокруг себя жизнь, но бессильный гармонизировать её. Взрослый Толмач, вспоминая

отца, понимает причину многих состояний отца, и то, что сам повторяет его. Пьянство отца, его обмолвки о встрече с Зосей из Любавы, то, как отец прислушивался к звукам метели в их бедной квартире, как мать укладывала сына между собой и мужем, всё это теперь находит объяснение и сопереживание: одиночество, сила чувственной связи, поле Венеры, придающее либо смысл, либо бессмысленность сосуществованию. Толмач повторяет судьбу отца — утрата первой любви, подмена первой любви влечением к другой женщине (его Изольда любит прошлого любимого и так же, как в прошлом мать, кладёт сына между собой и Толмачом), оставленный без отца сын. Но Толмач повторяет и поступки, состояния отца: прислушивается к звукам извне в своей одинокой квартире; боится воды, как и отец-подводник, тонувший в море во время войны; поддерживает иллюзию всемогущества в сыне, повторяя «чудо» отца: однажды тот стал великаном, заставив сына посмотреть на трамвай, соразмерный отцовской ладони, и Толмач повторил этот фокус для сына, прикрывая реальное бессилие изменить участь сына. Повторяемость рождает в Толмаче надежду на собственное повторение в сыне, вопреки разлуке и исчезновению из памяти: он представляет взрослого сына, который показывает тот же фокус своему сыну: «...думаю, что и ваш сын когда-нибудь покажет его своему ребёнку, станет великаном и протянет на ладони трамвай или дом, или гору» [№ 5, с. 21]. Шишкин возводит героя к осознанию архетипичности положений, в которые природа ставит мужчину и женщину, ребёнка и родителя, к осознанию власти онтологии, обрекающей детей на отпадение от гармонизирующей любви родителей.

Утверждая природную основу жизни, Шишкин проверяет в сюжетах и спорах персонажей романа миф о самозарождении жизни как объяснение отсутствия телеологичности жизни, если она рождается сама из себя, человеком. «Бог это то, без чего жизнь невозможна» [№ 5, с. 51], но и в таком случае человек необходим Творцу, а несовершенство человека — проявление онтологического бессилия Бога-творца, отца. Еноху объясняют, что жизнь началась из потребности Бога в любви: «Богу было одиноко и холодно. И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти — и вот Бог создал себе ребёнка, чтобы его любить... Он взял одного убитого под Бамутом солдата. Ты его знаешь, это же Серый. И вот из тела его сделал землю.

Из крови, что вытекла из его раны, получились реки и море. Горы – из костей. Валуны и камни – из передних и коренных зубов. Из черепа – небосвод. Его мозг – облака, пульс – сквозняк, дыхание – ветер, перхоть – снег. <...> Может, мы и есть только Его плевок» [№ 5, с. 51].

В созданном Богом или предками мире человек вынужден соучаствовать в абсурде, и сотворившая мир сила бессильна гармонизировать жизнь: «Господь опечалится и скажет: «Мне ли не пожалеть Ниневию, города великого, в котором сто двадцать тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множества скота». Сжалится и уничтожит Ниневию, чтобы не мучить больше ни людей, ни животных» [№ 5, с. 52]. Но даже если бы Бог пожалел Ниневию, всё осталось бы по-прежнему. Если жизнь – акт случайной воли или случайное проявление биологической материи, то в ней отсутствует универсальный смысл, побуждая человека искать смыслы, наделять ими бытие и собственное существование. Человек сам дитя, рождает новое дитя, так и не обретя истину, а значит, обрекая дитя на повторение существования в хаосе саморазвивающейся материи.

Другое истолкование смысла саморождения жизни принадлежит женщинам. Любимая Толмача утверждает в споре о том, что у Евы не могло быть пупка, хотя его изображают на её теле художники, причастность женщины к чуду создания жизни, женщина ценой утраты безмятежного блага приняла миссию самой создавать жизнь [№ 6, с. 34]. Именно власть любовного влечения доказывает целополагание жизни каждого индивида; оно связано не с вертикалью высшей предопределённости, а с горизонталью связей между феноменами бытия. Любовь – один из способов придания смысла своей частной жизни: жизнь предназначена другому, жизнь женщины – варежка или чулок, который осуществляет своё предназначение только будучи наполненным другой жизнью. Любовь в таком случае наделяет смыслом эрос, сексуальное влечение, данные природой, инстинктом. Человек подчиняется инстинктам, физиологии, но наделяет инстинкты избирательным персональным смыслом. Тогда повторяемость, архетипичность усложняется индивидуальным проявлением, феноменизируется, становится чудом, хотя и реализует онтологический закон. Чудом оценивается и продолжение существования в ребёнке, материализация в ребёнке любовного, то есть духовно-физиологического, акта. Поэтому открытие телесного и духовного повторения в ребёнке оценивается и как чудо

продления собственного существования. Мать Саши, утратив любимого мужчину, стремится повториться в дочери в лучшем варианте. Любовное влечение компенсирует невозможность установить гармонию в целом бытии.

Женщина получила возможность творить жизнь, но приобрела избирательность влечения, страдания от несовпадения чувств, ревность. [№ 6, с. 17]. Однако избирательность отделила людей от животных, власть инстинктов корректируется, одухотворяется персональностью влечения. Любя Толмача, Изольда верна Тристану, первому любимому, в сыне видит его черты, а не черты отца, Толмача, что разрушает гармонизирующую силу любовного влечения. Толмач не хочет быть повторением кого-то, он хочет любви персонально направленной.

Феноменальность – это направленность любви, а эрос предполагает подмену, повторение. Природная сущность женщины – интенция к любви, и женщина дарит себя в поисках соответствия своей потребностью: «...люди, которых любишь, намного меньше твоей любви, она в них не помещается» [№ 5, с. 48]. Одна из персонажей романа предлагает свою метафору любви – апельсин, состоящий их долек, не целостный, потому что нет всеобъемлющей любви. Этим объясняется и распространение женской любви на ребёнка, смешение в ней материнского чувства, чувства чуда, сотворённого самой женщиной, и принятие в ребёнке испытанного переживания любви, воплощения в ребёнке предмета любви. Лика говорит Еноху, что в другой жизни была ему матерью; Саша помнит признание любовника матери: «Мы, мужчины... – рабы гормонов <...> Бог загребает жар нашими телами! А почему в женском инстинкте заложено заботиться о мужчине как о ребёнке? Да потому что сотни тысяч лет, то есть всегда, люди жили в групповом браке, и любовники – мужчины – это её повзрослевшие дети! Любовник для женщины всегда и её ребёнок» [№ 6, с. 15].

Эрос делает человека творцом жизни, исполнителем онтологического закона, и поэтому человек ответственен за тот мир, который он создан. Но сотворённый кем бы то ни было мир столь же случаен, противоречив, что и стихийное самодвижение жизни. В сюжете Еноха представлена профанная теория происхождения жизни из случайного проявления воли; теория принадлежит сержанту, превращающему жизнь новобранцев в ад: вселенная происходит из плевка, если Богу было «раз плюнуть», чтобы создать мир и человека. Сотворённый мир

устроен так, что человек не находит ему онтологического оправдания; скорбящему человеку мудрец отвечает: «Ступай, куда тебя ведут – на то ты и создан» [№ 5, с. 44]. Толмач, реконструируя женское сознание, приводит притчевую сцену-воспоминание о причинах взрослой жестокости, обрекающей ребёнка, вопреки любви к нему, на самостоятельное столкновение с жестокостью мира. Воин, вернувшийся с войны с развороченной челюстью, выдержал испытание смертью и телесной раной после уроков матери: «Когда ему было четыре года, его побили во дворе мальчишки. Будущий воин пришёл жаловаться своей маме, та стирала бельё. Оставив стирку, она жалостливым голосом сказала: бедный мальчик! Потом выкрутила отцовские кальсоны и стеганула со всей силы по спине: никогда не приходи жаловаться!» [№ 6, с. 66]. Каждый обречён на самостояние в бытии, защита родителей не может быть вечным спасением.

Природное мироустройство устроено так, что один создан для другого, но полюса этой предназначенности абсолютно контрастны: любовь или подавление, житнетворение или жертва. Предназначенность равно приносит и продолжение жизни, и смерть, и счастье – и муки. Инициация – неизбежное подчинения индивиду роду в каждой культуре, в каждом государстве – об этом свидетельствует и Тацит, и Библия в сюжете Авраама. Насилие – это «превращение прыщавой гусеницы в перламутровую бабочку» [№ 5, с. 45]. Поэтому насилие сержанта Серого над новобранцами имеет цель подготовить к войне. В казарме Серый был мучителем, на войне в Чечне он жертвует собой, спасая своих подопечных. В сюжете «афганца» Анатолия дан урок подавления личности в мирных обстоятельствах. Вернувшийся из Афганистана Анатолий идёт служить в милицию, чтобы бороться со злом, с несправедливостью, опираясь на законы общества, то есть уповая на то, что люди не только творят биологическую материю, но и устанавливают разумные правила сосуществования. Но реальность демонстрирует власть произвольного толкования законов, власть корпоративных и материальных интересов, когда невинные становятся жертвами правосудия. Уроки Папашки, начальника по службе в милиции, учившего следовать не закону, не истине, а потоку жизни, стечению обстоятельств и возможности выживания своих близких, любимых людей: «Нужно жить как река – течёт и не знает, что зимой надо замёрзнуть. Потом приходит зима, и река замерзает» [№ 4, с. 36]. Анатолий же выдвигает критерием собственные

ценности, жить «вровень с собой», «я не шерстинка», сгибающаяся под властью чужой руки, что принимается окружающими за возрастное отсутствие мудрости. Самым важным аргументом конформизма становятся дети, миссия отца спасти ребёнка: «Ты сначала ручку своего ребёнка в своей руке поддержи». Другой аргумент – неизвестность истины в мире, устроенном человеком: «...истины не узиришь, а ослепнушь – ослепнешь, ...люди хотят друг другу добра и не умеют»; нельзя стать поперёк «силы жизни», нельзя сопротивляться считалке: «Негритёнок заупрямился, сказал считалочке, что не пойдёт к морю, так она его за шкирку» [№ 4, с. 41]. Государство, милиция – не та инстанция, где ищется и утверждается истина («не Петров, так Сидоров»), остаётся закон считалочки, где человек – исполнитель и жертва, а значит не может исправить мир, имея онтологическую возможность рождения жизни. В противоречие вступают универсальность и ограниченность человеческого существования: феноменальность человеческого существования обрекает человека избирать малый круг любви, но он вынужден вследствие избирательности подчиниться этому кругу: семье, коллегам, государству; отказаться от персональности, стать «шерстинкой».

Смирение перед близким спасительным кругом, отказ от экзистенциальных ценностей, как доказывает «история» Анатолия, не менее губителен и для самого человека, и для его детей, оставляя им несправедливое и абсурдное мироустройство. Анатолий, оказавшись в тюрьме, повторил для приёмного сына путь безотцовщины, который прошёл он сам, то есть воспроизводство несчастных и обречённых на одиночество (Ромка воспитывался в школе при церкви, был робок в общении с детьми, жил в мире книг и фантазии). Самому Анатолию уроки социального смирения и терпения ради существования были даны матерью, лишённой любви мужчины (муж оставил её с ребёнком в бедности и непосильной работе) и родительской любви. Мать выросла в детдоме и инициацию прошла рано, обретая опыт терпения, следуя ему и во взрослой жизни: «Я когда в детстве начинал канючить как-нибудь игрушку, она всегда про детдом рассказывала ...Кто посильнее, просто отнимали у младших... В первый вечер поставили миску супа, в котором плавала дюжина мух, и она не стала есть. А потом всё, что ни давали, ела и вылизывала, даже если сосед в тарелку плюнул» [№ 4, с. 45]. Смирение ради сохранения жизни подготавливает к позиции жертвы, подавляет все интенции любви, а не развивает их. «Когда умер

мой отец, она на работе не могла сдержаться, начинала плакать, и слёзы попадали на колодку. [Мать работала на фабрике резиновой обуви – ТР] Знала, что будет брак – и не могла остановиться. Там, где сле-за упадёт, резина уже ни за что не пристанет» [№ 4, с. 45].

Отцы бессильны изменить мир, в котором рождённое дитя обречено на страдания, на гибель, и в разные времена повторяется библейский сюжет об Аврааме, ведущем на заклание сына, который не может себе представить, что самый любимый человек обрекает на смерть: «А где же агнец, отец?» А старик отвечает: «Подожди, увидишь» [№ 5, с. 46]. Инициация во всех культурах закрепляла дальнейшее после родов отчуждение ребёнка от родителей: ребёнок должен был сам испытать неродственность бытия, чтобы получить право на существование в мире, созданном родителями, и родители всегда знают, что ребёнка ждёт участь жертвы, телёнка на заклание. Дети расплачиваются за несовершенство мира отцов.

В этом смысл отсылки эпиграфом романа к текстам Варуха, составляющие сопоставить судьбу Толмача и древнего ученика пророка Иеремии. Варух записывал предсказания Иеремии, указывавшего, что причиной бедствий (разрушения храма и вавилонское пленение) станут грехи отцов и самих иудеев, а не коварство халдеев. За это пророк и его сподвижник неоднократно наказывались властью, испытали отказ семьи, но разделили страдания своего народа. Важно, что Варух не посредник между Богом и людьми, а посредник между пророком и народом, толмач, по сути. Та же позиция отдана Шишкиным Толмачу: знание об этическом хаосе в человеке, лишённом авторитета отцовства (Бога или пророков-учителей). Поэтому повторяются национальные беды и родственные трагедии в разные исторические времена: сыновья не извлекают уроки из бед отцов, а дети становятся жертвами поступков отцов. Сеян, участник заговора против Тиберия, был убит, «но этого им было мало. Сюда привели его детей. Младшая девочка ничего не понимала и всё время спрашивала, за какое прегрешение её хотят наказать, она обещает ничего не делать, и нельзя ли её наказать, как наказывают детей – просто дать ей пару розог. А поскольку юристы обратили внимание на то, что в истории Рима не было прецедента казни маленькой девочки, не ставшей женщиной, то палачи, прежде чем задушить, обесчестили её. Но той девочке никто алтарь не поставит» [№ 6, с. 71].

Мир, устроенный взрослыми, воспроизводит одиночество, страдания, насилие и нелюбовь, то есть чувства, противоположные онтологической силе влечения, продолжения жизни. Экзистенция вступает в противоречие с онтологией. Индивидуальная жизнь детей соответствует архетипам, повторяя жизнь родителей: мать Анатолия повторяет судьбу своих родителей, Анатолий, как бы ни пытался оттолкнуться от опыта отцов, своего наставника (Папашки), вынужден признать себя шерстинкой, а значит, развеять миф детей о чудесных спасительных возможностях отцов.

Всё повторяется, хотя отцы отрекаются не от детей, а от мира, который устроен не так, как хочется: «Меня звали, как отца, а моего сына звали, как меня» [№ 5, с. 52], общая участь соединяет людей, но разделяет их во времени исполнения. Поэтому возобновляется насилие, хотя абсурд возобновления очевиден: русские солдаты убивают чеченских детей, чтобы защитить своих детей, и круг насилия неостановим: Енох, солдат в Чечне, замечает не улыбающихся детей («Мы им улыбались, пытались рассмешить, строить им рожи – никто из детей не улыбнулся» [№ 5, с. 48]), но стреляет в них, хотя осознаёт невозможность прощения за убийство ребёнка, потому знает о генетической памяти, о мести за отцов: «Этого нельзя простить. Вот он стоит, вытирает сопливый нос – рукава пальто по локоть блестят от соплей. Ещё совсем пацан, но знает, что это мы, русские, убили его отца. Он подрастёт и будет мстить. И нам он не простит. И деваться ему некуда. У него и выбора никакого другого нет. Вот мы схватили такого, и у него в карманах нашли десяток патронов – все пули были со спиленными кончиками. Попадая в тело, такая пуля действует, как разрывная. Этот пацан с руками, блестящими от соплей, не вырастет и не будет стрелять в моего сына. ...Меня никто не может простить, потому что никто не посмеет меня ни в чём обвинить» [№ 5, с. 50]. Историческая память подкрепляет генетическую повторяемость детьми отцов: в 1944 году выгнанных из домов мирных жителей ведут по горной тропе, и мужчины, схватив конвойного солдата, бросаются в ущелье, и это видят их сыновья, повторяя отчаянное сопротивление насилию.

Воспроизведение архетипической модели безотцовщины, оставленности родителями, вызвано не только бессилием родителей гармонизировать окружающий мир, но и силой эроса, заставляющего искать новые и новые связи с жизнью, с её феноменами, а не с целым. Остав-

ленный родителями ребёнок, став взрослым, повторяет отчуждение от детей, модель поведения отца или матери. Енох оставляет соседскую Ленку, медсестру Лику, которая рождает его ребёнка. Лика дарит любовь не только Еноху, но и другому, объясняя это готовностью женщины к несоответствию своей любви и любви мужчины: «Просто люди, которых любишь, намного меньше твоей любви, она в них не помещается» [№ 5, с. 48], возмещая утрату эротического влечения материнской любовью (Лика говорила Еноху, что в другой жизни была ему матерью). Природная интенция женщины – любить, но, не встретив всеобъемлющей любви, она делит её на дольки, не отрекаясь от прежних (образ-метафора любви – апельсин, а не целостный плод).

Феноменальность – это направленность любви, а эрос толкает к подмене, повторению. Поэтому для женщины чувство к ребёнку не только проявление материнского инстинкта, но и сохранение пережитого чувства любви к мужчине, инстинкт требует продолжения, повторения (тело – чулок, перчатка, форма, которую нужно наполнить). Однако подвижность эротического влечения, как и взросление, обособление ребёнка от материнского тела приводят к тому, что ребёнок отдаляется, остаётся один. Такую логику подтверждает признание Беллы, пережившей и драму ухода отца от семьи, отчуждение матери, и собственное отторжение от родителей, когда власть эроса оказалась сильнее других привязанностей, и смену объектов любви, каждый раз поглощающей и неизбежно ослабевающей в новых связях. Утрату ребёнка, оттеснившего эротические желания, Белла преодолевает не только творчеством, но и поиском новых «долек» любви. Смена объектов любви может быть и поиском своего Тристана или Изольды, единственно, экзистенциально предпочтённого (предпочтённой), в таком случае ребёнок закрепляет чудо пережитого биологического и духовного родства, тоже переходящего. Понимание неизбежности экзистенциального одиночества демифологизирует чувство родового бессмертия, своего воплощения и повторения в ребёнке, хотя это генетическое повторение обнаруживается.

Власть стихии эроса приводит к тому, что чувство к детям не сдерживает биологического влечения. После разрыва с женщиной мужчина покидает ребёнка (отец Толмача, отец Беллы, Саши, Еноха, «афганца»), но и женщины подвластны хаосу эроса: спасённая Анатолием от насилия девушка проявила эгоистическую природу эротической

страсти, требуя от мужчины отказа от других ценностей, требуя быть шерстинкой, податливой перед всеми обстоятельствами ради продолжения жизни: «Пусть у меня нет мозгов, но... я хочу родить ребёнка от отца, который рядом и любит» [№ 4, с. 38]. Инстинкт продолжения рода амбивалентно сосуществует с инстинктом биологического самосохранения, женщины спасаются, рожая ребёнка, «ребёнок для них – средство получить усиленное питание, к тому же они не работают.. и большинство таких матерей по статистике на воле детей бросают» [№ 4, с. 39].

Превосходящая сила эротического влечения проявляется в любви к ребёнку, в котором видится замещение объекта влечения. В материнском чувстве обнаруживается сохраняющаяся любовь, возможность видеть подобного тому, которого любила. Так, Изольда в своих письмах погибшему Тристану, мужчине, которого любила до Толмача, пишет, что сын похож не на отца, а на Тристана, то есть на любимого человека. Енохин вспоминает не столько о любви матери к себе, сколько о любви к покинувшему её мужчине, она и называет сына именем любимого, чтобы «крикнуть, позвать вас как его – просто, чтобы вы оглянулись» [№ 5, с. 47]. В романе есть следующее объяснение странностей женской любви, в которой смешивается любовь к мужчине и к ребёнку: «А почему в женском инстинкте заложено заботиться о мужчине, как о ребёнке? Да потому, что сотни тысяч лет, то есть всегда, люди жили в групповом браке, и любовники-мужчины – это её повзрослевшие дети» [№ 6, с. 15]. Отношение матери к отцу открывает Еноху этическую амбивалентность и власть любви. Енох так характеризует своего отца: «Он – подонок. Бросил нас, когда я ещё не родился» [№ 5, с. 47], – но мать повезла сына на Север, на могилу бросившего их человека, обнаружив нерациональность любви: «Мама сказала, прижав меня к себе, когда мы стояли там перед просевшей в моего отца глиной: “Ну вот, теперь нет у нас больше папы”. Как будто до той самой минуты он был» [№ 5, с. 47].

Для Саши её мать была доказательством естественности любви к себе всей жизни, таким знаком остался вкус морской воды, которой мать по утрам обмывала дочь: «Значит, на свете есть люди, которым нужны вот эти мои солёные обтирания» [№ 6, с. 15]. Но постепенно ребёнок понимает отдельные от себя проявления любви матери: изменение матери во время прихода любовников, когда дочь отсылалась на

кухню делать уроки; в том, что мать видит в дочери повторение собственной жизни: «У неё не получилась та жизнь, о которой мечтала, и ей казалось, что её жизнь – это черновик для меня, и я перепишу всё заново, набело, выйду замуж, всё у меня выйдет по-людски, семья и ребёнок от любимого и любящего мужа, и всё по-настоящему» [№ 6, с. 24]. Мать в дочери видит проявления души людей, которых утратила по собственной вине, своей сестры, мужчины, не хотевшего рождения дочери; их имена даны Саше, и она ощущает себя их заменой: «Вместо той девочки теперь у тебя я. Может быть, та девочка – я и есть». Отчуждение матери и выросшей дочери проявилось в соперничества во время отдыха на Рижское взморье: «Мама до этого лета была мне почти всем, я хотела быть, как она. А тут вдруг посмотрела на неё совсем другими глазами» [№ 6, с. 18]. В молодости Саша «больше всего на свете хотела не оказаться моей матерью. Я хотела во всём быть на ней непохожей и иногда с ужасом ловила себя на мысли, что я понимаю и чувствую всё, что когда-то понимала и чувствовала она» [№ 6, с. 26].

Историей Саши Шишкин доказывает повторяемость ситуаций отношений между мужчиной и женщиной, детьми и родителями. После детства и природной гармонической связи – отчуждения от родителей, отталкивание от их судьбы, подчинение эротической власти: мать рано или поздно уйдёт, а утрата любви подобна смерти, жизнь утрачивает смысл: «В одно мгновение перестаю быть человеком и становлюсь выброшенным на зимнюю ночную помойку чулком» [№ 6, с. 24]. В таком ощущении жизни как любви дочь повторяет мать, которая только в любовном переживании видела исполнение предназначения, и ребёнок становился продолжением эротической любви, переходом к любви ко всем людям, то есть к духовной связи с людьми: «Жизнь проходят людьми, нужно вбирать людей внутрь себя, и все, которых ты любил, никуда не исчезают, они живут в тебе, ты состоишь из них» [№ 6, с. 26]. С одной стороны, «мама сказала, что всю жизнь искала одного человека, свою первую любовь», но в конце жизни она говорила о любви ко всем прежде любимым: «разлюбить можно только если не любила» [№ 6, с. 26], – поэтому готова была всех встретить и прижать к груди. Саша поняла, что мать спасалась любовью «от этого ледяного холода. Ведь это невозможно – оставаться наедине с этим вселенским одиночеством, с самой собой» [№ 6, с. 25]. После смерти матери, бросая комок земли в её могилу, Саша

испытывает вину за отчуждение от матери: «Будто я бросила камнем в мёртвую, за всю её любовь ко мне».

Именно этому персонажу Шишкин даёт понимание любви не как чувственного эроса, но как духовной связи, сопровождающей телесное, природно-чувственное влечение. Если правы учёные, что после смерти тело уменьшается на пять граммов, то это и есть отлёт души: «Человек... не только животное, но и растение, и минерал», его тело ничего не помнит, «но вот те летучие граммы — это что-то совсем другое. Души умерших давят сильнее атмосферного давления. <...> Твой взгляд, который пристал к отражению лампы на ночном стекле, твой голос, который прячется от тебя <...> слова, которые ты пишешь, <...> — это уже не ты, но это не значит, что тебя нет. <...> Мы — лишь тень кого-то кого мы не можем ни увидеть, ни услышать, ни осознать» [№ 6, с. 20] В таком случае не только дети — следы любви, она остаётся после эроса связывается с другим телом, с жизнью ребёнка: «Мы — та же ветка, но на следующий год»; «Никакой прошлой жизни нет, жизнь одна»; «Мир так устроен, что исчезнуть в нём невозможно — если здесь ты исчез то где-то появился. Если исчез с поверхности, значит, прыгнул с головой и вот-вот вынырнешь <...> и потому человек всё равно не способен осознать, что его нет. <...> Моя мама не узнала, не поняла, что её больше нет ... У нас нет свободы исчезнуть» [№ 6, с. 19]. Взрослый человек, повторивший архетипическую схему жизни и внутренних состояний, осознаёт духовно-генетическую связь с родителями: «...у меня в голове, что, может быть, моя мама точно так же любила моего отца, когда я была где-то рядом с этим миром» [№ 6, с. 26]. В Толмаче после смерти возникло чувство тождества с отцом, «я стал с ним одним целым. Время и всё остальное вдруг превратилось в ничто, в труху» [№ 6, с. 26]. Саша напоминает Толмачу его первую любимую женщину, и рассказ Саши фиксируется Толмачом как текст об утраченной собственной любви: «тебя больше нет, только на этих страницах» [№ 6, с. 20].

Хотя ребёнок с детства чувствует, а потом и осознаёт первейшую силу любовного влечения в матери (женщине), материнская любовь остаётся единственно спасительным чувством для одинокого и затравленного нелюбовью человека в мире, устроенном отцами, покинувшими детей. Мать Еноха не дала сыну счастья, но компенсировала отчуждение мира и отдельность своего существования (бесплатными конфетами, приносимыми из магазина, где она работала продавщицей;

возвращалась к сыну от мужчины пьяная, но сын воспринимал холод, принесённый с улицы, как счастье). Ребёнок убеждается в спасительной любви матери, переносимой с мужчины на ребёнка: в детстве мать спасает Еноха, отняв у разгневанных хозяев гаражей, по крышам которых бегал мальчик; во время службы в армии ему возвращается желание жить образ матери: «Я просто хотел заснуть и проснуться кем-то другим. Перестать быть собой. Вернуться к себе под кожу не там и не тогда. И вот мне снилось, что я на посту, а она вдруг идёт. Я ей громко: стой, стрелять буду! А шёпотом: откуда ты взялась? Она подошла, поцеловала меня в губы и положила руки на плечи... И я проснулся и никак не мог понять — где?» [№ 5, с. 51]. Доведённый издевательствами до самоубийства, Енохов спасается воспоминаниями о прежнем спасении матерью: гром («стало греметь, гулко, раскатисто, будто кто-то бегал по крышам гаражей») напомнил о возможности жить в мире, одновременно обрекающем на насилие и дарящем любовь. Воспоминание спасло от самоубийства, но не спасло от насилия и от взросления как принятия законов страшного взрослого мира. Заслуживая право жить среди людей и избегая насилия за сопротивление, Енох бьёт солдатановобранца. Важна смена реакции на принятые правила человеческих отношений: от трагического вопрошания сакральной силы: «Господи, как ты мог всё это устроить?», — к вопросу, адресованному человеку, инициатору и исполнителю зла: «И тогда я спросил: “Как ты устроил этот мир, Серый”?» [№ 5, с. 44]. Переадресация вопроса сержанту, земному авторитету, свидетельствует о признании творцом хаоса, как и творцом жизни, человека, а не высшей силы.

Экзистенциально человек сопротивляется стихии неэтичной природной связи, противопоставляя ей персональную любовь, желание сохранить, защитить, поскольку в ребёнке родитель видит не только не принадлежащее себе, но и себя самого. Такое жертвенное желание присуще матери, хотя стихия эроса противоречит инстинкту материнства, связаны как амбивалентная стихия. Матери в Чечне, бессильные изменить мир, в который они родили детей, подобно мифическим богиням, бродят по чеченским поселениям с фотографиями пропавших сыновей, и чеченские матери отвечают им: «Видела, это тот, кто моего сына убил» [№ 5, с. 51]; матери молятся даже не о спасении сыновей, а о том, чтобы смерть была без мук: «Господи, сделай так, чтобы он был жив и здоров, а если не можешь, если он убит, то

сделай так, чтобы его убили и не мучили» [№ 5, с. 50]. Ожидающая ребёнка Белла подчиняется власти физиологии, забывает о значимости певческого успеха, но вместе с тем она преодолевает биологический и творческий эгоизм, приобщаясь к этике служения новой жизни. Её дневниковые записи прерываются сюжетом о святом семействе, бежавшем в Египет во имя спасения сына, и одновременно, сюжетом бегства Изиды с младенцем Гором из Египта от преследований Сета [№ 6, с. 42]. Столкновение сюжетов, с одной стороны, доказывает отсутствие спасительного пространства в земной жизни людей, с другой стороны, утверждает миф об этике материнства, в противоположность неэтической стихии чувственных связей. Няня Беллы рассказывает легенду о Богородице, спасавшей Христа от Ирода: на переправе она просит своего сына дать ей третью руку, так как с младенцем на руках она не может грести [№ 4, с. 56]. Здесь важен акцент, усложняющий семантику мифа: мать просит сына дать ей спасительные возможности, то есть давший жизнь бессилён управлять судьбой ребёнка. Но этическая составляющая мифа о материнстве остаётся как должное в сознании детей, остаётся и в сознании взрослых как дающая силы иллюзия.

Человек сопротивляется внеэтичности природного влечения, в чём и проявляется противоречие онтологии и экзистенции. Варьирование ситуаций и интерпретаций располагается между двумя полюсами: на одном полюсе вечный абсурд жизни, разнонаправленность её проявлений, насилия, измен, смертей, на другом — исчезающее (тонкий «венерин волос») влечение к жизни, к её продолжению, к соединению феноменов, препятствующее исчезновению жизни. Аргументам чувственного хаоса сознание противопоставляет возвышающую власть онтологии: через окно вагона, где рассказываются истории о женщинах, подчиняющих любовь к детям сексуальному наслаждению или прагматическим целям, Анатолия видит, как на снегу двое — он и она — вытаптывают буквы, «огромные, чтобы издалека было видно, из проходящих поездов, как раз из нашего окна». Но ответа на вопрос, какие слова вытаптывали влюблённые, нет: «Они только начали, а поезд уже проехал мимо. ... Не мог же я остановить поезд» [№ 4, с. 39]. В романе ответ ищется во множестве историях, где любовь возвышает, спасает вначале, а затем во времени меняется, исчезает, деформирует человеческие связи.

Помимо генетической и духовной связи Шишкин в романе показывает значение не кровно-природной связи поколений, связи через учительство, передачу опыта старших новым поколениям. Коллизии учительства представлены в сюжетах Толмача (воспоминания об учительнице Гальпетре), Беллы (записи об общении с педагогами по вокалу и театральному искусству), «афганца» Анатолия (уроки Папашки, начальника милиции), Еноха (уроки сержанта Серого). В ассоциативном слое эта тема развивается как апелляция к судьбам библейских персонажей: Еноха, чьё имя непреднамеренно для самого Енохова стало прозвищем униженного инициацией солдата; Иеремии и его ученика Варуха, поругаемых своим же народом; апостолов, учеников Иисуса, Петра и Павла, казнённых по легенде в Риме иноверцами, но не оставивших своих учеников, новообращённых христиан; к судьбе Януша Корчака, пошедшего в годы войны в газовую камеру вместе со своими учениками, чтобы не оставить их одних в губящем мире.

История Гальпетры, учительницы Галины Петровны, бездетной, служившей детям тем, что, будучи учительницей биологии, она вводила детей в мир культуры, в музейный мир красоты, оформленности, отстраняющий человека в эстетику от этики, обнаруживает неполноту учительской миссии спасения перед хаосом жизни. Толмач помнит, как она водила детей в музей, отстраняя детей от грубой природной реальности. Она восторгается красотой скульптурного тела Аполлона, лишённой физиологического, эротического воздействия, она почитает его богом Муз, искусств, отвлекаясь от тех его божественных проявлений, которые зафиксированы в мифах и связаны с амбивалентностью античного божества. Искусство не компенсирует редукцию жизни самой Гальпетры, и детьми неполнота проявления природной женской сущности воспринимается как безобразное, ученики в небрежной бедности одежды, в её манерах чувствуют неженственность, и для них равно неавторитетны как её уроки биологии, так и её уроки музейной культуры.

Гальпетра искусством отвлекает детей от безобразной и неутешительной сущности жизни, и дети естественно отталкиваются от эмигрирующей из биологии (жизни) в мир искусства учительницы, не способной продолжить жизнь, они лишают её авторитета. Однако взрослый Толмач вспоминает о Гальпетре, когда оказывается без сына и жены, когда прожитая жизнь исчезла, и воспоминания о ней придают

значимость музейных образов, компенсирующих утрату реальности. В ситуации утраты Толмач способен понять и принять Гальпетру с её трагедией нереализованной любви, с её неадекватной верой в преимущества искусственной красоты над жизненным хаосом. Реконструируя её судьбу, Толмач воображает сцену её смерти, переживаемую ею как рождение ребёнка, как мнимое осуществление природного предназначения. Раздражавшее в учительнице замещение сложной реальности артефактами теперь понимается Толмачом как неизбежность, как способ сохранения любви не в детях, а в текстах, то, чем он и занимается, проживая утраченную любовь Изольды и к Изольде, к сыну.

Искусство компенсирует непережитое реально, повторяет пережитое, чувственное взаимодействие с бытием, но подменяет чувственное эстетическим переживанием, при этом умаляя и этическую реакцию. Неоднократно в романе обсуждается классический скульптурный образ Лаокоона с детьми, утверждающий красоту страдания и бессильного сопротивления: «Как прекрасно античный скульптор изобразил страдания на лице отца, на глазах которого погибают оба его сына» [№ 6, с. 61] — иронически воспроизводит Толмач комментарии экскурсовода. Ни в детстве, ни вспоминая об этом взрослым, Толмач не может абстрагироваться от трагизма реальных прототипов этого античного шедевра. Гибель детей и страдания отца — это расплата за отстаивание истины, это несогласие роду и богам, и древний сюжет напоминает о неэтичности мироустройства, и отчаянное сопротивление отца, как его правота не искупают гибели детей. Толмач утверждает не красоту телесную, не красоту акта сопротивления смерти, запечатлённую в произведении искусства, а высоту этического жеста, бессильную попытку отца защитить детей. Человеческое этичнее божественного, бессилие в сопротивлении гибели детей этичнее воли богов, стихии бытия. Высшая этика взрослых, отцов, воплощена в поступке Корчака, разделившего смерть чужих детей, когда взрослый, учитель, оказался не в силах спасти их: «Януш Корчак и те двое детей, которых он взял за руки в газовую камеру. Они умирают от удушья. Это вовсе не красиво» [№ 6, с. 63].

Шишкин неоднократно, разными ситуациями, утверждает миссию отца не только как физического творца жизни, не только как старшего наставника, подавляющего личную значимость опытом приспособления (не только как иницилирующего), не как хранителя мифов о гар-

монии и любви, но как учителя, принимающего вину за негармонизируемую сущность бытия, за трагизм существования и разделяющего участь детей, не оставляя их в страдании. Лаокоона, гибнувшего вместе с кровными сыновьями, дополняет пример библейских персонажей, пророков (не Моисея, выведшего народ в землю обетованную, а Иеремию, принявшего страдание от народа и с народом), святого Петра, апостола, повторившего жертвенную смерть своего учителя, разделившего страдания некровных детей и учеников. Петр принёс в жестокий Рим истину учителя и был готов покинуть Рим в момент опасности, оставить детей своих без поддержки, не подтвердив этически, поступком любви к людям. Но Пётр, согласно апокрифической легенде, повторил урок своего учителя, Христа, сошедшего на землю для распятия и после распятия не для вмешательства в земной закон жизни-смерти, а чтобы дать экзистенциальные ориентиры детям-ученикам. Пётр, предупреждённый об угрозе казни, на пути из Рима встретил идущего в Рим Учителя и спросил его: «*Quo vadis, Domine?*» («Куда идёшь, Господи?»). Христос ответил: «В Рим, чтобы снова быть распятым», – и тогда Пётр вернулся в Рим, принял мученическую смерть, не оставив людей (детей) без отца и учителя. Пример Учителя, повторённый Петром, становится абсолютом для Толмача, возвращая ему чувство прямой и экзистенциальной вины перед сыном.

Сведения об авторах

Ащеулова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы XX века и журналистики Кемеровского государственного университета.

Гаврилова Наталья Сергеевна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

Дашевская Ольга Анатольевна – доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Каминский Пётр Петрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики журналистики Томского государственного университета.

Климутина Анна Сергеевна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор Института филологии и языковых коммуникаций Сибирского федерального университета (Красноярск).

Козлова Светлана Михайловна – доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного университета (Барнаул).

Кулянин Александр Александрович – магистрант Алтайского государственного университета (Барнаул).

Палачёва Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Кемеровского 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.

Сваровская Анна Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

Соколова Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, преподаватель Томского филиала Московского государственного гуманитарного университета.

Содержание

<i>В. Палачёва.</i> Родословная Черубины де Габриак.....	3
<i>Н. Ковтун.</i> Дети как проверка социального самоопределения женщины в романе Ф. Гладкова «Цемент»	21
<i>О. Дашевская.</i> Тема отказа от отцов и идея патернализма в прозе Б. Пильняка 1920-х годов	38
<i>А. Сваровская.</i> Чувство родовой сопричастности в лирике первой волны русской эмиграции.....	67
<i>С. Козлова, А. Куляпин.</i> Отцы и дети в мире «черного юмора»: Д. Хармс и О. Григорьев	92
<i>Н. Гаврилова.</i> «Серенада отца», или Образ ребенка в поэзии И. Бродского	110
<i>О. Соколова.</i> Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алексей Айги.....	129
<i>А. Климутина.</i> Проблема отцовства в романе А. Королёва «Эрон»	157
<i>П. Каминский.</i> Проблема разрыва связи поколений в публицистике В. Распутина (1990–2000)	187
<i>И. Ащеулова.</i> Проблема поиска, сохранения и реализации ценностей как проблема связи поколений в романе В. Шарова «Воскрешение Лазаря»	200
<i>Т. Рытова.</i> Роль устных рассказов в восстановлении связей «отцов» и «детей» в романе Ю. Буйды «Кёнигсберг»	225
<i>Т. Рыбальченко.</i> Дети и детство в романе М. Шишкина «Венерин волос».....	247

- Предыдущие выпуски сборника
«Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог».
Томск: Изд-во Том. 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.
- Выпуск 8. Деонтологические аспекты художественной словесности. 2006.

Кафедра предлагает сборник статей по материалам Международной
интернет-конференции «Русскоязычная литература
в контексте восточно-славянской культуры»
(Томск: Изд-во Томского университета, 2007).

Научное издание

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

Выпуск 9

«Отцы» и «дети» в русской литературе XX века

Редактор *Т.Л. Рыбальченко*
Технический редактор *Л.Д. Кривцова*
Корректор *М.В. Камарова*

Лицензия ИД 04617 от 24.04.2001 г.

Подписано в печать 19.12.2008. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура «NewtonС». Печ. л. 17,06; усл. печ. л. 15,86.
Тираж 500 экз. Заказ

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4

Статьи сборника посвящены осмыслению
ключевых проблем в раз
литературы XX века. Они
материал для более уг
типологических сравнений, поэтому авторы
не ограничивают свое внимание
исследованием межтекстовых связей, ставят
задачу понять эстетику, мировосприятие
и поэтику крупнейших русских
писателей XX века.

Томский госуниверситет 1878



Получен библиотек 00691235

Сборник предназначен филологам,
преподавателям и читателям
серьезной литературы.



Сообщение ТАСС
Редколлегия
РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ

