НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Посвящается 100-летию филологического образования в Томском университете

МАНИПУЛЯЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ И ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Под редакцией В.А. Суханова

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2017

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)
М23

Авторы:
И.В. Ащеулова, А.Н. Губайдуллина, О.А. Дашевская, А.В. Малькова,
С.К. Пестерев, Е.А. Полева, В.А. Суханов, М.А. Хатямова, А.С.. Шаладонов

М23 **Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности** / под ред. В.А. Суханова. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. – 166 с.

ISBN 978-5-94621-660-9

В монографии феномен манипуляции исследуется в двух основных аспектах: как феномен реальности и как феномен искусства. В первом случае манипуляция рассматривается как часть идеологической стратегии социальных систем и социальных практик, как специфический механизм интерсубъектных отношений, воплощенных в художественных текстах разных направлений и творческих индивидуальностей. Во втором случае – как авторский прием поэтики направленного читательского восприятия (понимания), реализуемый в произведении.

В соответствии с этим выстроена и структура монографии, в первой главе которой в анализе различных уровней поэтики прозы М. Алданова, А. Битова, В. Маканина, Ю. Трифонова, В. Шарова, Л. Элтанг рассматриваются прямые и скрытые механизмы воздействия идеи на человека и общество, последствия следования идеям, выделяются разные формы и уровни социальной и межличностной манипуляции, способы её проявления. Во второй главе на материале прозы В. Шкловского, Замятина и Н. Берберовой, прозы для детей 1960–2010-х годов, рок-поэзии К. Кинчева исследуются различные формы манипуляции читательским восприятием (затрудненная поэтика иносказательного слова, игра с разными адресатами, мимикрия участников коммуникации, использование аудио- и видеоэффектов в рок-музыке).

Для филологов, социологов, философов, культурологов и читателей, интересующихся русской литературой XX века и новейшей русской литературой.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)

Рецензент
доктор филологических наук *С.А. Комаров*

ISBN 978-5-94621-660-9

© Томский государственный университет, 2017
© Авторы, 2017

1. МАНИПУЛЯЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

1.1. СИТУАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО УБИЙСТВА В ОЧЕРКАХ М. АЛДАНОВА: ПРОБЛЕМА ЛАТЕНТНОЙ МАНИПУЛЯЦИИ

С.К. Пестерев

Политическое убийство принадлежит к числу наиболее частотных сюжетов в очерках М. Алданова. Мотивы, которыми руководствуются убийцы, зачастую различны, но в их основании всегда лежит тот или иной тип манипуляции. Очерки «Убийство Урицкого», «Убийство президента Карно» и «Сараево и эрцгерцог Франц Фердинанд» демонстрируют разные грани манипуляции и способы её проявления. Выделяются три наиболее существенных фактора формирования необходимой ролевой модели: участие в группе заговорщиков – коллективистский, влияние старшего товарища – менторский, воздействие художественных текстов – художественный.
Ключевые слова: манипуляция, Алданов, очерк, политическое убийство, заговор.

Исследователи творчества М. Алданова неоднократно указывали на устойчивость сюжета политического убийства в его прозе. Так, М. Цетлин, комментируя сюжет повести «Бельведерский торс», отмечал интерес Алданова к «загадочной психологии политического убийства»[1], имея в виду прежде всего характер убийцы. В конце 1990-х годов появилось в определённом смысле провокативное суждение А. Солженицына, который написал: «Но хотя автор показывает обилие безвинных жертв (ведь у Курского вокзала взрывали уже не царский поезд, а второй, где царя не было), – он предлагает нам видеть скорей увлеченных, симпатичных фанатиков, спортсменов покушений (отблик либерального восхищения террористами), нежели отвратительных убийц. Нравственная сторона тут очень блеклая»[2]. Современные исследователи обращаются к ситуации политического убийства в контексте других проблем прозы Алданова.

Н.С. Рыжкова, анализируя проблему смерти в произведениях Алданова, видит в убийстве частный случай финала человеческой жизни; вместе с тем в контексте художественной танатологии проступает авторское внимание к моральной составляющей убийства. Обращаясь к роману «Истоки», Н.С. Рыжкова пишет: «Прошлая история является фоном, и

---

[1] Цетлин М. Рец. на кн.: Алданов М.А.: Бельведерский торс // Современные записки. 1939. № LXVIII. С. 478.
[2] Солженицын А. Приемы эпопей (Из «Литературной коллекции») // Новый мир. 1998. № 1. С. 174. (172–190).

Алданов пытается проследить, как на этом фоне люди, в данном случае народовольцы, относятся к смерти. Является ли стремление к убийству неотъемлемой частью человеческой психологии? На этот вопрос Алданов ясно отвечает – нет, убийство должно быть противно любой личности, самой природе человека»[3]. Исследовательница полагает, что для Алданова обращение человека к подобному способу достижения собственной цели свидетельствует лишь о его слабости и силе страстей, одолевающих его. Убийцы заслуживают не столько осуждения, сколько жалости, страшным оказывается и само преступление, и последствия, вызванные им.

Аналитическое рассмотрение ситуации политического убийства и типа политического убийцы у М. Алданова было предложено в диссертации канадской исследовательницы И. Грабовски «The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov» (1969). Она полагает, что такие персонажи интересуют Алданова в первую очередь как участники исторического процесса. Глава «People Behind the Scene» посвящена террористам, заговорщикам и шпионам. Грабовски настаивает на равнозначности террористов и политических деятелей как катализаторов изменений хода истории ("Their role, irrespective of their personal position and status of society, could be as important as that of the acknowledged political leaders"[4]). Теневые персонажи истории, к которым принадлежат политические убийцы, интересуют Алданова в психологическом аспекте: мотивация, повод, достижение цели ("As in the case with politicians and dictators, Aldanov's interest in the people behind the scenes is mainly psychological. He would like to know what type of people they are: what is their chief motivation, why they are attracted towards their work, and whether or not they find it rewarding"[5]). Грабовски пишет, что автора интересуют социальные и «духовные» ("spiritual") предпосылки политической жестокости. Исследовательница предлагает типологию заговорщиков и террористов: идеалистические энтузиасты, бессердечные идеалисты, карьеристы-профессионалы и «спортсмены» террора. Первая группа – террористы-разночинцы (Вера Фигнер и народовольцы). Они удостаиваются, по мнению Грабовски, наибольшей авторской симпатии, однако Алданову важно дезаувировать их «положительность» («goodness»). К группе «бессердечных идеалистов ("cold-hearted idealists") Грабовски относит таких фанатиков, как Шарлотта Корде; отмечает, что некоторые политики «проросли» из этого ти-

---

[3] Рыжкова Н.С. Концепция человека в «философии случая» Марка Алданова : дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 1999. С. 83.

[4] Grabowski. Y.S. The makers and making of history in the works of Mark Aldanov // Thesis of Doctor of Philosophy dissertation. Toronto, 1969. P. 158.

[5] Ibid. P. 159.

па: Ленин, Сталин, де Валера. Тип карьеристов от террора (в очерках «Большая Лубянка», «Картины октябрьской революции» и «Убийство Троцкого») получает отторжение автора, они лишены уважения. «Спортсмены террора» обозначаются алдановской метафорой «тройное сальто мортале», характеризующей рискованные ситуации самопроверки и заполнения внутренней пустоты. К ним Грабовски относит убийц В. Ратенау и С. Карно. Некоторые типы террористов не попадают ни в одну из категорий; они не знают, для чего совершают преступление, а само преступление близко к безумству: Луиджи Луккени, убийца Елизаветы Австрийской, и Бенедетто Аккольти, покушавшийся на Папу Пия IV. Отсутствие реальных мотивов приводит автора (например, в случае с Луккени), объяснению причин преступления невежеством, умственной нестабильностью и тщеславием, а Аккольти остаётся для автора необъяснимым.

Формулируя авторское отношение к мотивам террористической деятельности (мечты о социальных преобразованиях, навязчивая идея, инструмент для достижения политической власти, тяга к риску, стремление к карьерному и финансовому благополучию), Грабовски говорит о широком диапазоне оценок: к народовольцам автор выразил сочувствие, хотя их поступки подлежат осуждению. Терроризм, по Алданову, – одно из наибольших препятствий для прогресса, но тип «идеалистического» террориста исчезает, когда на арену истории выходят фанатики XX века.

Нам представляется, что выявление типов политических убийц и их оценок в очерках Алданова невозможно вне анализа трансформации сознания героев в процессе возникновения убежденности в допустимости и необходимости террора как политического метода исторической деятельности. Такой аспект предполагает как манипулятивные цели террористов, так и террористов в качестве объектов манипуляции.

Многие трактовки манипуляции людьми (социумом) представлены в работе Е. Доценко: форма духовного воздействия, скрытого господства и насилия (Б.Н. Бессонов[6]); управление изменением внутреннего мира (Д.А. Волкогонов[7]), скрытое применение власти вразрез с предполагаемой волей другого (Р. Гудин[8]), косвенное воздействие в интересах манипулятора (О.Т. Йокояма[9]), скрытое влияние на выбор (Л. Прото[10]),

---

[6] Бессонов Б.Н. Идеология духовного подавления. М. : Мысль, 1971. С. 6.

[7] Волкогонов Д.А. Психологическая война. М. : Воениздат, 1983. С. 112–113.

[8] Goodin R.E. Manipulatory politics. New Haven: Yale University Press, 1980. Цит. по: Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М . : Изд-во МГУ, 1997. С. 51.

[9] Yokoyama O.T. Disbelief, Lies and Manipulations in a Transactional Discourse Model // Argumentation. 1988. Vol. 2, is. 1. P. 146. (133–151).

побуждение поведения посредством обмана или игрой на предполагаемых слабостях другого (Дж. Рудинов[11]), скрытое принуждение, программирование мыслей, намерений, чувств, отношений, установок, поведения (Г. Шиллер[12]), управление и контроль, эксплуатация другого, использование в качестве объектов, вещей (Э. Шостром[13]). Е. Доценко предлагает следующее определение манипуляции: «Вид психологического воздействия, искусное исполнение которого ведет к скрытому возбуждению у другого человека намерений, не совпадающих с его актуально существующими желаниями»[14]. Выделим важные для исследования террористов в очерках Алданова характеристики манипуляции: скрытое воздействие, психологическое воздействие, использование слабостей объекта, стремление получить нужный для манипулятора результат, отношение к объекту манипуляции как к средству достижения целей.

В разных очерках М. Алданова высвечиваются разные грани манипуляции и процесс проявления её: вначале скрыт непосредственный субъект манипуляции, который проступает постепенно, в процессе рефлексии над судьбами своих друзей и восприятия разного рода текстов героем, оказывающимся манипулируемым объектом.

В очерке «Убийство Урицкого» (1923) Леонид Канегисер, будущий убийца Урицкого, рождён в культурной и богатой семье; повествователь упоминает, что лично знаком с ним, читал его дневники. Одна из сцен очерка представляет их беседу о литературе. Предметом их беседы становится «Кинжал» Пушкина, молодой Каннегисер интересуется судьбой Карла Занда, убийцы драматурга А. Коцебу. Предзнаменования убийства обнаруживаются в характеристике атмосферы дома Каннегисера, в котором «царские министры встречались с Германом Лопатиным»[15]. С Лопатиным были знакомы не только родители Каннегисера, но и он сам, что не могло не повлиять на намерения юноши. Непосредственным мотивом

---

[10] Proto L. Who's pulling your strings? How to stop being manipulated by your own personalities. Wellingborough: Thorsons, 1989. Цит. по: Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 51.

[11] Rudinow J. Manipulation // Ethics. 1978. Vol. 88, № 4. P. 343. (338–347).

[12] Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. М . : Мысль, 1980. С. 87.

[13] Шостром Э. Анти-Карнеги, или Человек-манипулятор. Минск : ТПЦ «Полифакт». Московская издательская группа, 1992. С. 5.

[14] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 58. (344 с.)

[15] Алданов М.А. Собрание сочинений : в 6 т. М. : Правда, 1991. Т. 6. С. 488. Далее рассказ цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте.

убийства начальника петербургского[16] ЧК Урицкого называется месть за казнь Перельцвейга, его товарища по группе заговорщиков; мотив признаётся автором как первичный.

Содержание внутренней жизни персонажа выдаёт его податливость к разным источникам влияния, которые обосновывали допустимость и даже желательность насилия как политического инструмента. Можно выделить три главных фактора воздействия на сознание героя, которые могли сделать его политическим убийцей: участие в группе заговорщиков, дружба с Германом Лопатиным и рефлексия над художественными текстами. Группа заговорщиков, даже если это лишь неопытные студенты, – один из примеров «закрытого общества»: общества с четкой внутренней структурой, «участием в общих делах, одинаковыми опасностями»[17] и закрытого для посторонних. Связи внутри такого общества значительно важнее повседневных, поэтому идеологические императивы воздействуют на участников гораздо сильнее: «Идентифицируясь с той или иной группой, человек оказывается подвержен, выражаясь словами К.Г. Юнга, “психической инфляции”, – он “раздувается” до размера этой группы, становясь своеобразным проводником ее нормирующего воздействия»[18]. Объединяющая «союз юнкеров-социалистов» идея – борьба с советским правительством – автором оценивается иронически указанием именно на методы борьбы: планы взорвать Смольный институт, место пребывания правительства. Важно, что зарождение идеологии антисоветского насилия автор связывает с политикой Советов: «Этих петербургских заговорщиков никто не науськивал на советскую власть. Их на советскую власть, главным образом, науськивал Брест-Литовск» (С. 495). В основе – оскорблённое патриотическое чувство от «крупнейшего и самого унизительного военного и политического поражения России в ее истории»[19]. Эмоционально окрашенное слово «науськивал» своей иронией направлено сразу на двух адресатов – власть, как провокатора возмущения, получившую в результате Брестского мира восстание левых эсеров (отраженное в очерке М. Алданова «Убийство графа Мирбаха») и террористов с их «животной» готовностью реагировать на политические

---

[16] Автор использует в очерке дореформенное название города, отдавая приоритет личным чувствам над исторической точностью.

[17] Поппер К. Открытое общество и его враги / пер. с англ. В.Н. Садовского. М. : Феникс, 1992. Т. 1: Чары Платона. С. 218.

[18] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М : Изд-во МГУ, 1997. С. 69.

[19] Уиллер-Беннет Дж. Брестский мир. Победы и поражения советской дипломатии / пер. с англ. С.К. Меркулова. М. : ЗАО Центрполиграф, 2009. 415 с. С. 8.

раздражители. Одномерность и примитивность поведения Каннегисера обусловлена влиянием общества заговорщиков: «Общечеловеческая мораль преподносится как вымысел идеологов враждебного класса, а свои “ценности” провозглашаются как истинные»[20].

Помимо воздействия на сознание Леонида Канегисера коллектива, сплочённого возвышающей его членов идеей сопротивления насилию, есть ещё одна притягательная инстанция – Герман Лопатин. Судьба Лопатина была отмечена множеством событий: участием в «Народной Воле», освобождением Чернышевского двадцатилетним заключением в Шлиссельбургской крепости[21]. В очерке образ Лопатина представлен редуцированно. Влияние Лопатина на взгляды молодого человека закрепляется словом автора: «Он преклонялся перед личностью Г.Л. Лопатина» (С. 508).

Влияние Германа Лопатина на Каннегисера основано на авторитете опыта и возраста. Бывший народоволец и узник Шлиссельбурга становится для юноши «живым образцом» борца с режимом. «Поэт» Каннегисер со своим юношеским одномерным восприятием в первую очередь видит в нем именно революционера и жертву власти, а не совесть революционных идей и критику бесконтрольного аграрного и экономического террора.

С одной стороны, Лопатин «не принимал никакого участия в их кружке: он в тот последний год жизни уже был неспособен ни к какой работе» (С. 508), с другой – «Лопатин, сохранивший до конца дней свой буйный темперамент, не стеснялся в выражениях, когда говорил о большевиках и способах борьбы с ними. Помню это и по своим разговорам с покойным Германом Александровичем» (С. 508). Алданов не указывает способы воздействия, но личное свидетельство автора выдает его уверенность, что Лопатин мог считать насилие способом политического воздействия. Другое дело, что он вряд ли предполагал направить Каннегисера на реальное убийство: «Едва ли он (Лопатин. – *С.П.*) имел основания обвинять себя в чем-либо, кроме страстных слов, которые могли у него сорваться в разговоре с Леонидом Каннегисером; он очень любил молодого человека» (С. 508). Воздействие в данном случае оказывается латентным. «В тот самый день, когда мать Леонида Каннегисера была выпущена из тюрьмы, ей по телефону сообщили из больницы, что Герман Лопатин умирает. Р.Л. Каннегисер немедленно отправилась в Петропав-

---

[20] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. С. 69.

[21] Подробнее см.: Антонов В.Ф. Русский друг Маркса. М. : Соцэкгиз, 1962; Давыдов Ю.В. Герман Лопатин, его друзья и враги. М. : Советская Россия, 1984.

ловскую больницу. Герман Александрович, бывший в полном сознании, сказал Р. Л., что счастлив увидеть ее перед смертью. “Я думал, вы на меня сердитесь…” “За что?” “За гибель вашего сына” “Чем же вы в ней виноваты?” Он промолчал, – не сказал больше ничего» (С. 508).

Покаяние Лопатина меняет ситуацию, когда субъект воздействия обнаруживает отсутствие скрытой цели, более того, признаёт вину за непредвиденные последствия своих «страстных слов». Манипулятором в данной ситуации оказывается сам Каннегисер. Заводя знакомство с Лопатиным, он ищет человека, способного вдохновить его на прямое действие, а Лопатин, не зная об истинных намерениях юноши, своей эмоциональной несдержанностью заряжает его.

Третий источник подспудного влияния на Каннегисера – тексты и образы мировой художественной культуры. В очерке они представлены двумя типами: те, с которыми Каннегисер был знаком непосредственно и обсуждал их, и тексты, используемые автором для характеристики своего персонажа. Тираноборческий «Кинжал» Пушкина, столь любимый Каннегисером, вдохновлял на насилие, а авторитет Пушкина снимал для юноши этическую проблематику покушения. Автор, с одной стороны, иронически замечает: «Страшная вещь искусство! Не был ли Пушкин одним из виновников гибели шефа Петербургской Чрезвычайной Комиссии?» (С. 492).

«Кинжал», относящийся, как указывает М.Ю. Лотман, к «агитационно-политическим стихотворениям, обращенным к широкой аудитории»[22], не содержит прямых призывов к покушению. Однако богатая оценочная образность приводит сомневающегося читателя к идее необходимости насилия во имя политической свободы[23]. Воздействие пушкинского текста оказывалось манипулятивным в культурном контексте мифа о героереволюционере как «манифеста монархомахии»[24].

Другие художественные тексты, содержащие тему политического насилия, принадлежат сознанию повествователя в качестве ассоциативного фона возможного влияния. Подчеркнем равноправие двух типов текстов: безусловно, круг чтения характеризует персонажа, но очевидно знакомство и Каннегисера с текстами, упоминаемыми автором. Его замечания о том, что Каннегисер «был исключительно одарен от природы», «талантливый поэт», выдают в персонаже сильное притяжение к литера-

---

[22] Лотман Ю.М. Пушкин. СПб. : Искусство, 2011. С. 78.

[23] Подробнее о значении образа кинжала в российском революционном движении см. : Одесский М., Фельдман Д. Поэтика террора // Общественные науки и современность. 1992. № 2. С. 84.

[24] Там же.

туре. Достоевский (переживания Раскольникова перед убийством и после, его поведение), Гюго (образ заговорщиков в «Эрнани»), Гоголь (казнь Остапа в «Тарасе Бульбе»), к которым апеллирует автор для характеристики персонажа, безусловно, входили и в круг чтения героя, а также оказывали на него влияние, аналогичное пушкинскому «Кинжалу». В дневнике персонажа автор видит романтические страдания и декабристскую жертвенность: «И на каждой странице дневника видны обнаженные нервы и слышно: “Душа из тела рвется вон”» (С. 490).

Во всех трех случаях отсутствует заинтересованный в осуществлении преступления субъект манипуляции: ни Герман Лопатин, ни А.С. Пушкин, ни даже советское правительство не обнаруживают намерений конкретного убийства. Намерение исходит от самого Каннегисера, который проецирует на собственные намерения суждения своих собеседников и культурные образцы. Имеет место своего рода «обратная» манипуляция: жертва больше самого манипулятора заинтересована в результате и сама идет навстречу оправдывающим её факторам. Каннегисер ищет авторитетные инстанции, которые санкционировали бы его право на убийство.

В других очерках формы манипуляционного воздействия как отличны от каноничных, так и совпадают с ними. В очерке «Убийство президента Карно» (1937) Алданов обращается к истории анархистского движения, и сюжет убийства президента Французской республики становится аргументом в умозаключениях автора о связи идеологии и практики. В портрете убийцы, Санто Казерио, как и в случае с Канегисером, значима биографическая составляющая. Детство его было благополучным, несмотря на бедность семьи, школьная характеристика положительная: «Очень славный и добрый мальчик, но ленится, и гордость повредит ему в жизни»[25]. Переломная для его судьбы встреча с анархистским проповедником произошла в семнадцать лет. Решающей причиной приобщения юноши к анархизму автор называет убедительность речей некоего адвоката, «анархистского проповедника», внушавшего Казерио догматы новой идеологии: «Но каков бы ни был Савонарола из миланского совета присяжных поверенных, ловил души он, по-видимому, тоже с большим успехом. У 17-летнего булочника “открылись глаза”: теперь все ясно! Да здравствует анархия…! – Казерио стал анархистом на весь недолгий остаток своих дней» (С. 496). Фрагмент обнаруживает примитивность социальных представлений молодого буржуа. Характеристика Казерио складывается из наблюдений сторонних исследователей, автор избегает

[25] Алданов М.А. Портреты : в 2 т. М. : Захаров, 2007. Т. 1. С. 493. Далее очерки цитируются по данному изданию с указанием страницы в тексте.

категоричных суждений: «Профессор Ломброзо доказывал, что Казерио был дегенерат – не то матоид, не то криминалоид, точно не помню. <…> В недавней диссертации Жоржа Косса делается вывод, что Казерио принадлежал к “описанной Дидом промежуточной породе страстных идеалистов, у которых страсть сочетается с болезненной натурой”. Современники отмечали, как это ни странно и ни глупо, крайнюю доброту убийцы президента Карно» (С. 497).

Автор представляет своего персонажа, выросшего в деревне и получившего элементарное образование, как человека со стандартными представлениями, в которых идеалистическая доброта не обременена глубоким понимание сложности реальной жизни. Подобные люди не обладают надежными механизмами защиты от воздействия новых идей и становятся жертвами пропаганды. Два риторических вопроса («Чего ж было требовать от Казерио?», «Мог ли 20-летний булочник думать…?») закрепляют образ простака и снимают долю ответственности с Казерио, перенося её на пропагандистов анархизма. Итальянский террорист – жертва агитаторов, сами агитаторы – хотя и манипуляторы, но тоже идеалисты. Суд в очерках Алданова зачастую проясняет авторское отношение к персонажу, в очерке «Убийство президента Карно» персонаж продолжает играть роль анархиста, пытаясь действовать в соответствии с каноном: «Держал себя на суде мужественно, с оттенком вызова», «Перед приговором он, по ритуалу, огласил свою “декларацию” <…> Мысли его были просты и примитивны» (С. 509). Маленький человек остается незначительным не только лично, но и исторически, хотя совершил убийство короля; он не изменил ход истории.

В очерке возникает некоторое противоречие: автор признаётся в нежелании считать поведение убийцы одним лишь влиянием анархистской риторики: «Да, наиболее вероятная схема такова: мрачно настроенный юноша, доведённый до безумия всевозможными “агитками”, <…> совершил тяжкое преступление. Не скрою, однако, я без полной уверенности привожу <…> эту схему. Что мы знаем в таких делах с уверенностью? <…> Факты изложены мною верно, но вдруг внутренняя (курсив автора) сторона дела была иною?» (С. 506). Однако пространные комментарии истории анархизма доказывают близость анархистской агитации к манипулятивной практике. Автор обращается к персонажам, каждый из которых привлекал под знамена анархизма новых сторонников. В галерею «ловцов человеческих душ» включается Себастьян Фор, красноречивый агитатор, который, «быть может, несет отдаленную моральную ответственность не за одно тяжкое преступление» (С. 496).

Автор высказывает ключевую для очерка мысль об «ответственности талантливого человека за произносимые им слова» (С. 496). Этот вывод закрепляется личным опытом присутствия автора на митинге, где Себастьян Фор демонстрировал ораторское мастерство. Анархисты проявляют свой талант различными способами. Луиза Мишель привлекает внимание к себе, а тем самым – к движению анархизма своим бескорыстием, самоотверженностью и готовностью к жертвенности. Менее привлекателен пример разбойника Равашоля, который использовал идеи анархизма для прикрытия криминальных намерений. Примеряя роль Робин Гуда, он декларирует близость анархизму, принятие насилия против угнетателей, хотя в основе его деятельности лежат «самые обыкновенные уголовные преступления» (С. 503). Казерио, «инфицированный» идеями анархизма, вдохновлялся примером Равашоля, перешедшего от теории к живой и прибыльной практике. Неспособность простого человека сопротивляться талантливым демагогам вводит его в сообщество, а неумение анализировать обстановку и структуру нового сообщества подталкивает его к активности в демонстрации своего значения внутри сообщества.

Выстрел Гаврилы Принципа, положивший начало одной из величайших трагедий XX в., становится в очерке «Сараево и эрцгерцог Франц Фердинанд» закономерным финалом череды недоразумений и никем не предвиденных случайностей. Основная задача очерка – демонстрация хаотичности исторического процесса, тем не менее вопросы манипуляции также интересуют повествователя. Образы убийц Франца Фердинанда автор создаёт с указания на их причастность к националистической организации «Черная рука». Отмечается, что у общества были тщательно разработанный устав и насыщенная знаками насилия символика: «В кружке изображены рука, держащая знамя, череп, скрещенные кости, кинжал, бомба и какой-то флакон, очевидно, с ядом» (С. 659).

Ритуализованность закрытого общества ослабляла персональную волю его членов и упрощала манипулятивное воздействие на Принципа. Решение о покушении на австрийского наследника предпринималось без участия Принципа, о необходимости участия в нём он был извещен через конспиративную почту – ещё одну авантюрную «приманку» для шестнадцатилетнего молодого человека. Габринович, товарищ Принципа по заговору, на суде описывает механизм психологического подавления сознания молодых людей: «Нас увлекли люди, считавшие Фердинанда ненавистником славянского народа. Никто не говорил нам “Убейте его”. Но жили мы в атмосфере, которая делала его убийство естественным» (С. 683).

Организаторы вовлекают исполнителей покушения в тайное общество и идеологически обрабатывают их, внушая идеями патриотизма и ксено-

фобии ненависть к властителям. Принцип разделял идеи своей организации, но без стимулирования вряд ли решился бы на преступление.

Была и другая сторона, чей интерес в смерти Франца Фердинанда не столь очевиден, но благодаря которой преступление смогло осуществиться. Алданов настойчиво фиксирует всеобщую нелюбовь к наследнику престола: славян, венгров, евреев, католиков, жителей Вены, правительства Германии; «очень не любил наследника и сам Франц Иосиф» (С. 655). Австрийское командование, направившее Принципа на военные маневры в Боснии и Герцеговине, не могло предпринять усилий на устранение Фердинанда, вряд ли желало его гибели, – но, как намекает автор, не было против. Не случайным видится выбор времени визита Франца Фердинанда в Сараево, 28 июня – день битвы сербов с турками в 1389 г., ставшей основой эпического цикла «Лазариц». Главный герой цикла – Милош Обилич (в тексте – поднявшийся из «груды убитых»), заколовший кинжалом турецкого султана и отомстивший за свой народ. Указание на эти факты комментируется оценочно: «Едва ли австрийские власти избрали этот день с целью умышленного вызова – это значило бы проявлять храбрость за чужой счет, за счет эрцгерцога, охрана которого была поставлена из рук вон плохо. Но и не знать о сербском национальном эпосе австрийское командование никак не могло» (С. 667).

Подготовка визита в Сараево оказывается цепью как бы «подстроенных» событий, в которых можно обнаружить скрытое желание устранить эрцгерцога. Сюжетная развязка закрепляет итог общих не согласованных действий и общего беспорядка; провал покушения по пути в ратушу – месту прибытия Франца Фердинанда – оборачивается «успехом» на пути его обратного следования. Это возможно только потому, что «шофёрам власти забыли сказать, как надо ехать. Между тем шофёры знали лишь прежний маршрут» (С. 674), и на дороге оказался именно Гаврила Принцип. Его присутствие случайно («Принцип не мог знать, куда поедет из ратуши Франц Фердинанд, если за пять минут до того не знал этого и сам эрцгерцог» (С. 675). В сложившейся цепи: от атмосферы ненависти к будущей жертве до импульсивного выстрела Принципа – реализуется влияние непроявленной позиции субъекта манипуляции, присутствует и действие, имеющее обманчивую для объекта цель, и выгода от случившегося для неперсонифицированного субъекта влияния.

Уверенный в случайной природе исторического процесса, автор обнаруживает факторы, меняющие планы человека. Жизнь, по Алданову, – борьба сознания, организующего мир, с хаосом вокруг. В большинстве случаев реализации планов мешают непредвиденные случайности, и результат оказывается иным, чем ожидание. Манипуляция – продукт чело-

веческого сознания, как манипулятора, так и манипулируемого, и её реализация чаще всего далека от программных построений. Алданов показывает, что в реальности случается множество непредвиденных положений; манипуляторы могут не догадываться о своем влиянии, а жертвы – искать авторитетных лиц (возможных манипуляторов) для обоснования собственных целей. Персонажи очерков наделены прошлым и представлены в развитии; при выявлении механизмов превращения человека в политического убийцу важны последствия идей и их носители, что не всегда очевидно той и другой стороне. Речь может идти о влиянии на личность принадлежности к групповой идеологии, желания внешнего одобрения собственных убеждений. Остаётся неизменной готовность объекта манипуляции к воздействию.

Тип человека, становящегося заложником различных влияний и собственных заблуждений, объяснимых утилитарным характером усвоения чужих идей, не занимает большого места в очерках Алданова и не даётся как особый тип исторических персонажей. Они стали известны после убийства политических лидеров, исторических субъектов, но вряд ли могут быть названы субъектами истории. Однако такой тип человека, загадка его поведения, внутренних мотивов, становится заметным объектом алдановской рефлексии о роли личности в истории, когда трагические ситуации оказываются следствием действий маленького человека, упрощающего чужие идеи и испытывающего потребность занять место в истории.

ASSASSINATION PLOT IN M. ALDANOV'S ESSAYS: TO THE PROBLEM OF LATENT MANIPULATION

S.K. Pesterev

Assassination is one of the most frequent plots in M. Aldanov's essays. The reasons for murder may vary, but in the foundation we can always trace one or another manipulation type. The essays "Ubijstvo Uritskogo", "Ubijstvo prezidenta Karno" and "Saraevo i ertsgertsog Frantz Ferdinand" show different types of manipulations and its representation. The three factors of assassin model formation are the influence of a collective, an experienced elder or fiction literature.
Keywords: manipulation, Aldanov, essay, assassination, plot.

1.2. ФЕНОМЕН МАНИПУЛЯЦИИ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1960-х годов: А. БИТОВ И Ю. ТРИФОНОВ

В.А. Суханов

Исследуется проза А. Битова и Ю. Трифонова 1960-х годов в аспекте манипуляции как феномена межличностных и внутриличностных отношений. Вскрывается диалектика манипулирования, когда процесс взаимных манипуляций превращает охотника в жертву и наоборот, а самообман становится комфортным способом манипулирования императивами и абсолютами в целях обретения компромиссного существования как единственно возможного в неэтичной реальности.
Ключевые слова: Битов, Трифонов, повесть, манипуляция, самообман.

Манипуляция – специфический вид деятельности, разворачивающийся в сфере интерсубъектных отношений. Как *деятельность* она предполагает действующего субъекта и сферу его целеполагания («манипулятор», «охотник», единичный или коллективный) и «объект манипуляции» (С. Кара-Мурза), «жертву». Манипуляция разворачивается в ситуации невозможности для субъекта (манипулятора) прямого достижения некой желаемой и, как правило, скрываемой цели. Между манипулятором и его конечной скрытой целью располагается *орудийное* поле средств манипуляции (вещей, языка, идей, смыслов, других субъектов) и действий. Именно область целей определяет выбор манипулятором средств манипуляции и образа действий.

Уровень целеполагания манипулятора распадается как минимум на два этапа. Первый – обретение скрытой *власти* над объектом («прибирание к рукам» в терминологии Е.Л. Доценко), без которой невозможна реализация второго этапа деятельности – собственно манипулирования объектом, т.е. скрытого управления (контроля) им, позволяющего достичь конечной цели манипулятора, скрытой от объекта (тайная цель манипулятора, сокрытие лица). Власть достигается путем перверсии, подмены знаков, значений, смыслов, ценностей, которые становятся возможными через ограничение жизненного опыта (пространства), внедрение необходимых манипулятору инструментов (смыслов, ценностей) для создания у объекта иллюзии самостоятельности действий, невозможной без искусного владения средствами манипуляции.

В этом отношении манипуляция предстает как минимум в трех основных формах: 1) институциализованная, т.е. осуществляемая через со-

циальные институты различного типа и обладающая собственной технологией (С. Кара-Мурза); 2) межличностная, т.е. осуществляемая на уровне повседневной коммуникации и частных взаимоотношений людей; 3) имманентная, или аутоманипуляция, т.е. манипуляция внутри самого себя, основанная на разграничении себя и Другого в себе (дневники Л. Толстого, проза Ф. Достоевского) и осуществляемая в акте самообмана, внутренней ценностной перверсии.

Манипуляция как коммуникативный акт основана на кодировании и декодировании информации: манипулятор кодирует свое сообщение таким образом, чтобы Другой смог декодировать его только так, как это необходимо (выгодно) манипулирующему. Манипулятор работает на трех основных уровнях: 1) с сообщением (вербальные и невербальные каналы передачи сообщения); 2) с индивидуальными особенностями реципиента; 3) с общечеловеческими (онтологическими) особенностями личности (архетипические слои бессознательного).

К средствам, используемым в межличностной манипуляции, можно отнести убеждение, внушение, клевету, слухи, сплетни, доносы, ложь, обман, полуправду, мистификацию, мифологизацию, вербальное и невербальное провокативное и игровое поведение. Каждый из этих феноменов коммуникации заслуживает отдельного глубокого анализа, что невозможно в пределах настоящей статьи.

В русской литературе интерес к исследованию всех уровней феномена манипуляции возобновляется в период оттепели, когда социальные условия способствовали, с одной стороны, осмыслению реального опыта взаимодействия человека с различными социальными институтами, с Другим вне меня и Другим во мне, а с другой стороны, обретению дистанции, позволяющей обнаружить системность манипуляции как антропологического фактора жизнедеятельности.

Межличностный и внутриличностный, имманентный уровни манипуляции в литературе 1960-х годов исследовались в психологической прозе Ю. Трифонова («Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание»), А. Битова («Бездельник», роман-пунктир «Улетающий Монахов»).

Роман-пунктир «Улетающий Монахов» создавался на протяжении 30 лет, отдельные части романа были написаны в разное время, А. Битов публиковал их и как повести[1], роман выходил в разном составе новелл (издания 1989 и 1991 годов состоят из 5 новелл)[2] и с разными эпиграфа-

---

[1] Битов А. Обоснованная ревность. М. : Панорама, 1998. 496 с.

[2] Битов А. Улетающий Монахов // А. Битов Повести и рассказы. М. : Советская Россия, 1989. С. 244, 434; Битов А. Жизнь в ветреную погоду. Л., 1991.

ми. В итоге окончательный вид роман обрел в издании 1996 года в составе 6 новелл: «Дверь», «Сад», «Образ» (третий рассказ), «Лес», «Вкус», «Лестница» (шестой рассказ), представляющий собой поэтический текст[3]. Все это свидетельствует об относительной самостоятельности каждой из частей в структуре романа, авторское жанровое обозначение которого – роман-пунктир.

Роман охватывает временной промежуток в 20 лет, но принципы свободной вариативности, используемые автором, позволяют выделить для анализа в аспекте исследования манипуляции новеллы «Дверь», «Сад», которые были созданы в 1960-е годы, и «Образ».

Фабульная ситуация повести «Дверь» воссоздает события одного вечера, «Сад» моделирует канун нового года и события пяти дней: с вечера 29 декабря по 2 января, а «Образ» – случайную встречу Монахова и Аси через 10 лет. Основная сюжетная коллизия воплощает три этапа отношений главных героев Алексея и Аси: этап «до» – мальчик (школьник) до половой инициации и молодая женщина («Дверь»), «после» – молодой мужчина (студент) и женщина старше его на 5 лет («Сад»), зрелый женатый мужчина накануне рождения первенца и бывшая возлюбленная («Образ»). Фабульные завязки первых двух повестей сюжетно объединены общим переживаемым состоянием героя, закрепленным в мотивах *ожидания* прихода Аси («Дверь) и звонка от нее («Сад»), *неизвестности и недоверия* к Асе, порожденных чувством ревности: «чем больше упирается Ася, тем вернее, что он придет»[4]. Фабульная ситуация повести «Образ» (случайная встреча) организует основную внутреннюю коллизию – реальность, зафиксированная в ментальном образе, и распад образа при встрече с новой реальностью.

Характер изображения реальности в романе (реальность как проекция внутреннего мира героя) определяет повествовательный уровень, который организован позицией безымянного рассказчика, выступающего в роли комментатора эмоций, чувств, мыслей и состояний героя, которые становятся главным предметом изображения. Рассказчик фиксирует постоянную смену состояний героя, в которой *процессуальность* ощущений и эмоций выступает как механизм, препятствующий стабильности одного переживания. В потоке состояний выявляется как чрезвычайно сложная структура внутреннего мира человека, так и механизмы его функционирования.

Внутренний мир Алексея предстает динамической системой, взаимодействие которой организовано, с одной стороны, осознаваемыми мно-

---

[3] Битов А. Улетающий Монахов. С. 176–372.

[4] Там же. С. 188. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

жественными разного рода телесными ощущениями (мышечная радость, сексуально-эротическое томление, опознание автономности жизни тела). Телесность выступает как момент идентификации, подтверждение факта существования. С другой стороны, в самоощущении важную роль играют как бессознательные, так и социально сформированные (представление о норме переживания) ощущения.

Ср.: *Телесные*: «Тело вдруг затеплилось, зацепенело» (С. 197); «появлялось ощущение, что он очень высокий, хотя просто проход был очень низкий» (С. 201); «ликование тела», «Тело теперь сопротивлялось» (С. 213).

Бессознательные (страх, самооправдание, эмоциональная память детства): «Неосознанная и страшноватая ученическая боязнь…» (С. 196); «Там, где-то на донышке, где у нас мотивировки и оправдания это звучало так…» (С. 197); «видел глазами детства» (С. 202).

Социальные: «сладкое и лживое ощущение отличника снова забралось в него» (С. 197); «Что-то очень унизительное почувствовал вдруг Алексей… но тут же постарался прогнать это ощущение» (С. 199); «очень сладкое и тоже школьное ощущение» (С. 202).

Текучесть и автономность первичных переживаний, их несовпадение с социально должными обнаруживаются в расхождении с тем, что герой должен чувствовать в соответствии с общепринятой нормой: «что должен и обязан чувствовать» (С. 195).

У А. Битова ощущения[5] выступают как переживаемая реальность мгновения, как квант существования с семантикой стать, оказаться (вдруг, неожиданно) в момент ощущения именно таковым. Так возникает в новеллах тема кажимости, мира как субъективного представления о нем, переживания его и себя в нем:

Ср.: «Ему представлялось, что поставлен огромный спектакль, потребовавший усилий всего мира, и он – главное действующее лицо. <...> Безумное одиночество, обманутость, единственность в мире, сладко ныли в Алексее» (С. 232).

---

[5] Семантика «ощущения» восходит к ст.-слав. *оштоутити*, *оштоуштати*, то же вместо исконно русск. очутиться. «Глагол «очутиться» в современном русском языке имеет значение вдруг попасть куда-*нибудь*, *неожиданно оказаться где-нибудь*, в каком-нибудь положении. Между тем этот глагол, представляя собой возвратную форму от глагола *очутити*, имел до XVIII в. более разнообразное значение и применение. Глагол *очутити* был широко употребителен в языке древнерусской письменности в качестве синонима старославянского *ощутити (*ср. др.-русск. *очутие* – ощущение, сознание). Он имел значения: 1) `воспринять чувствами (слуха, зрения и т.п.); 2) `распознать, раскусить, увидеть, услышать и т.п., `проникнуть в сущность кого-нибудь, чего-нибудь. URL: http://www.worklib.ru/dic/очутиться

«Он казался себе очень спокойным и взрослым. Поджимал губы, делал твердое лицо, рассматривал себя в оконном стекле, думал о себе в третьем лице разные вещи» (С. 180).

В новелле «Образ» эта семантика усиливается темой образа как посредника в контакте с реальностью, с которой человек никогда не взаимодействует непосредственно.

Ср.: «Той Аси, Аси, которую он помнил, вообще никогда не было. Был образ» (С. 242).

«Открывая дверь с табличкой «Заведующий», Монахов был уже так высок, что слегка пригнулся, чтобы не задеть головой притолоку. Ася встретила его очень деловито, почти не взглянула. Монахов тут же стал своего роста, это получилось резковато, так что он почувствовал себя приниженно» (С. 250).

Проблема соотношения внутреннего самоощущения и внешнего образа «для других» в целом романа развивается в авторской теме «жизни-в-образе», в «представлении о…». Отделенность ото всех миром представления фиксируется и в фамилии. Именование главного героя Алексея менялось при сохранении имени. Первоначальная фамилия Кропоткин с семантикой кро́пот «ворчание», кропота́ть, кропта́ть «ворчать, суетиться» была изменена на Монахов (из греч. μοναχός «одинокий»), что более соответствовало как авторскому пониманию проблемы существования человека во времени, реализуемой в сюжете всего романа, так и одной из ее составляющих – роли манипуляции и аутоманипуляции (самообману) в человеческих отношениях.

Новое именование героя (Монахов) акцентировало замкнутость в келье собственного представляющего сознания, «улетающий» – отрывающийся, отлетающий от реальности. Феномен существования вне реальности и Других в иллюзорном внутреннем пространстве, человек, существующий как «вещь в себе», вне почвы.

Феномен представления (ментального театра) обладает сложной структурой и связан с разными формами манипуляции. Можно выделить следующие уровни этого феномена: 1) представлять – осуществлять внутреннее (ментальное) конфигурирование реальности в соответствии с личной волей, субъективно устанавливающей правила этого конфигурирования; 2) представлять – подменять реальность ее субъективным образом (уход от реальности), видеть реальность не такой, какая она есть, а такой, какой «я» хочет ее видеть: «когда, в детстве, были реальны чувства – нереальны были люди: они были носители, объекты, они были – образы. Когда опыт придал людям реальность в наших глазах: вот они перед нами, объективные как есть, объемные, без суда, – нереальны стали

наши чувства» (С. 259); 3) представлять – навязывать себя реальности и существовать в своем собственном восприятии не как личность, а как образ; 4) представлять – существовать, полностью совпадая со своим бессознательным Я-для-себя; 5) представлять – обладать реальностью и Другими (так как я их автор); 6) представлять – защищаться от реальности, восстанавливать собственную значимость (через обладание) и самоутверждаться; 7) представлять – порождать, переживать и оправдывать эгоистически необходимые эмоции (от телесных до этических). В двух последних значениях феномен представления выступает в функции психологического механизма утверждения как эгоизма (бессознательный аспект), так и права на эгоизм (сознательный).

Новелла «Дверь» строится на плетении возможностей в сознании мальчика: «А может, она уже вошла и поднялась на третий этаж. <...> Но, может, она подумала, что он сам зайдет туда» (С. 177); «А если действительно ее там нет» <…> «А может, это подруга обманула и его и ее?» (С. 179); «Да, если она ушла по делу и если ему не соврали, тогда надо скорее бежать домой. Ну, а если он не ошибся – и это ее голос...» (С. 181). Этот мерцающий план условного «если» легко переходит в ментальный театр: «Вот сейчас раскроется дверь – и выйдет она...»; «...Вот он врывается – она там – он смотрит на нее взглядом и говорит ей резкие, гордые слова, полные жестокой правды»; «Вот он лежит больной и умирает»; «Прошли годы. Вот он приходит к ней» (С. 181–182).

А. Битов обнаруживает разницу между самоанализом и представлением. В представлении – Я такой, каким хочу (сознательно или бессознательно) казаться, а не такой, какой есть. Представление – уход от постижения себя и реальности (их подмена), в отличие от самоанализа, направленного на отыскание истинных мотивов. Гносеологические возможности представления и самоанализа – при всей субъективности обоих процессов – совершенно различны: максимальные у самоанализа и нулевые у представления, что рассказчик и обнаруживает в механизме недодумывания до конца, в механизме самоцензурирования: «И никогда не позволял он себе дойти до логического конца, а начинал думать о чем-либо другом, не об этом…» (С. 195); «…он бросал мысль на полдороге – дальше была яма, пропасть, шагать туда не хотелось, так уж привычен был механизм этой мысли и механизм ее избегания, что и нельзя было уже говорить, что он так думал» (С. 196). «Особому анализу он, впрочем, не придавался» (С. 255). Отбор отдельных слоев психики с уходом остальных слоев в сферу бессознательного связывается в психологии с понятием «фиксированной установки», «которая складывается в процессе

формирования личности путем закрепления установок, наиболее для нее характерных»[6].

Такой фиксированной установкой становится избегание эмоциональной и рациональной целостности, подавленность рефлексией, разъедающей целостность переживания, которое А. Битов определяет как «зрение не по чувству», позднее развернутое в «Пушкинском доме» в фигуре Левы Одоевцева. «... знаю то, чего сердце не должно знать умом своим, а не мозгом (моргом) проклятым» (С. 309). Содержание монаховского сознания тщательно отсеяно этой «цензурой» – отобрано только то, что безопасно для героя.

В коллизиях Монахов – Ася воплощен разнообразный инструментарий средств манипуляции. Первоначально Монахов переживает отношения с Асей как такие, в которых им, влюбленным, как он ощущает, Ася манипулирует, держит как некий удовлетворяющий ее самолюбие вариант, параллельно выстраивая отношения с другими мужчинами («Дверь»). Мучимый ревностью, он не может уйти из подъезда, несмотря на то, что дома его ждет мать. А. Битов фиксирует работу психологического механизма внутренней манипуляции (самообмана), когда герой знает правду о возлюбленной, скрывшейся в квартире с другим мужчиной: «Гадина, – сказал мальчик. – Гадина, – сказал он вслух. Гадина! – сказал он, спускаясь по лестнице» (С. 179). Но первоначальное решительное желание уйти домой сменяется противоположным: «А если действительно ее там нет, рассуждал он. Если мне, глупому ревнивцу, просто показалось, что это был ее голос… Она ведь не может так обмануть. <…> Это его как-то успокоило. А может, это подруга обманула и его, и ее? Не сказала, что пришел мальчик» (С. 179). Самообман героя фабульно завершается сном в подъезде и утренней встречей с Асей, которая, манипулируя фактами, «ласково и тихо» убеждает героя в нужной ей интерпретации событий, формируя у Монахова ложное чувство вины: «Так оно и было, как она говорит. А я свинья. Я перед всеми виноват. И дома. И перед ней. Свинья. Все именно так и было» (С. 185).

Причины такой имманентной манипуляции и нежелания принять правду укоренены в нескольких областях психической жизни героя, входящих в область представлений и реализуемых на сознательном и бессознательном уровнях: 1) желание пережить первый сексуальный опыт обладания женщиной (гедонистический аспект); 2) сильная эмоциональная привязанность к объекту любви, разрушение которой травматично и означает необходимость обретения иного опыта существования; 3) страх

[6] Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. М., 1966. С. 253.

разрушения собственного образа как особенного (Ася замужняя женщина, она на пять лет старше Монахова-школьника); 4) избегание боли разрыва и необходимости действовать.

К непрямому убеждению (Ася) и самообману (Монахов) в первой новелле «Дверь» в новелле «Сад» к ним добавляется провокативное и демонстративное поведение (Ася), основанное на понимании индивидуальных особенностей Алексея как жертвы манипуляции (эксплуатация ложной вины). Разговор Аси и Монахова пронизывает мотив неспособности героя совершить некое действие (привести Асю к себе домой, достать денег, чтобы выкупить новогоднее платье или поехать отдыхать на юг, войти в детский сад). Ася тут же дезавуирует эти обвинения («Ты не слушай… Ну, конечно, любимый мы будем вместе. Что нам юг?! Ты кончишь институт – я подожду – что такого, на пять лет старше – ведь пустяки – бывает жена и на десять лет старше – и ничего… Не расстраивайся, ну, хороший мой… стоит ли из-за меня» (С. 194).

Эмоциональная провокация как средство манипуляции, актуализирующая чувство вины, определяет последующие поведенческие мотивы героя, управляет Алексеем, решившимся ради денег на кражу облигаций, поскольку так он может доказать свою личностную и мужскую состоятельность в отношениях с Асей.

Ася прибегает и к пейоративной самооценке, которая является элементом ее манипулятивного поведения, поскольку тайно предполагает, что Алексей должен опровергнуть доводы ее самоосуждения: «Ты не обращай внимания, когда я такая. Не слушай. Тут ведь столько подлого во мне – ты не представляешь…<…> Я злая, прости…» (С. 194). Она прибегает и к прямой лжи, когда говорит о новогоднем свидании в «Астории» с мужем.

В каждой из новелл Монахов переживает свое положение как положение жертвы, заложника отношений и обстоятельств, но на уровне авторского сознания в новелле «Сад» дополнительное развитие получает мотив добровольного согласия героя на манипулирование. С одной стороны, в начале отношений с Асей Монахов стремился к их предельной ясности: «Он и тогда ждал часами на лестницах и в подъездах и вроде видел, как Ася уходила с кем-то другим, и вот-вот все должно было стать ясно – и тогда конец. Только еще одно доказательство – и конец» (С. 195).

С другой стороны, самообман героя, манипулирование – способ сохранения созданного мифа о любви: «...когда вроде бы и доказательство появилось и обольщаться больше нельзя было, когда все наконец стало ясно и надо было решать, он вдруг перестал видеть, замечать следить, больше того, он стал *не* видеть, *не* замечать, *не* следить (Курсив автора. – *В.С.*). Потому что, если раньше он все твердил себе, что любовь требует веры, то

есть правды и ясности, и не терпит обмана, то теперь любовь становилась выше ясности, и в неведении, в отказе от выяснений заключалась теперь вера и продолжение или гибель – кто знает? – его любви» (С. 195).

Разрушение этого мифа означало бы необходимость действовать, самоутверждаться в новой реальности, но эта мысль «приводила лишь к ощущению дикой беспомощности и зависимости от всего: родителей, института, жилплощади, денег, собственного иждивенчества и мальчишества…» (С. 195). Монахов не может себя совершить, поскольку занимает в существовании позицию заложника.

Однако Монахов не только жертва Асиной манипуляции, но и сам манипулятор, поскольку его инфантильность, неспособность к совершению поступка заставляет определенным образом действовать и других, что реализуется в теме роли, театра. В новелле «Сад» Алексей размышляет о «нелепом спектакле, где все знают назубок свои роли и никогда не собьются, и только он без роли живет, принимая спектакль за жизнь, и живет для себя, «взаправду», и не знает, что играет для кого-то, кто сличает его действия с уже написанной ролью» (С. 234).

Эта мысль героя о жизни «взаправду» корректируется автором в желании героя определенным образом выглядеть перед миром Других, быть в роли, что воплощено в лейтмотиве важности чужого взгляда: «Она прошла мимо как-то боком, смерив его с ног до головы. Так и поднималась, не отрывая взгляда от мальчика и по мере подъема разворачиваясь вокруг собственной оси. К двери она подошла уже совсем задом» (С. 178); «Эти пялились, а некоторые оборачивались. Некоторых мальчик узнавал: вчера вечером они поднимались и разглядывали его с любопытством. Теперь их взгляды сочились любопытством, изнывали вопросом» (С. 183–184); «Вот что он забывал, Монахов: что никто его в эти ответственные моменты не наблюдал, никто сверху не свешивался, приложив ладонь козырьком: а что это наш Монахов, струсит или нет?» (С. 271).

Герою хочется, чтобы его воспринимали так, как это будет приятно ему. Он все время выдумывает для себя «благосклонную» точку зрения другого: «Он казался себе очень спокойным и взрослым. Поджимал губы, делал твердое лицо, рассматривал себя в оконном стекле, думал о себе в третьем лице разные вещи» (С. 180); «Словно бы смотрел на себя со стороны, как он легко и красиво бежит. Тут нужны были девушки, чтобы это видеть» (С. 214).

Монахов-манипулятор начинается там, где он с готовностью принимает формы, предлагаемые ему социальным миром и другими, поскольку в таких формах осуществляются взаимодействие и коммуникация в мире прагматических отношений, что он открывает и в Асе, миф (образ) кото-

рой претерпевает трансформацию от «всамделишной», той, что «выдает ту настоящую жизнь, что за спектаклем», к Асе, которая «держит в каждой руке по маске на палочке и немножко путается, какую приложить» (С. 252).

Так проблема межличностной и имманентной манипуляции соединяется с манипуляцией как свойством современного социального мира, предлагающего готовые роли и маски, не требующие личностной экзистенциальной проявленности: «Будь он самим собою, а не тем, чем он стал, не тем, кто кажется всем, и ему самому, Монаховым, не тем, кого в нем хотели увидеть и увидели, да и его убедили...» (С. 322).

Монахов сам сознательно манипулирует внешними проявлениями своей внутренней жизни – теми самыми «симптомами», которые были единственными источниками его знаний о других: «Всякое движение может быть понято как угодно, и лишь слегка направить его надо: так, не в силах скрыть некоторого своего смущения и даже неприятности происходящего, успел он придать смущению своему форму как бы естественного волнения и замешательства» (С. 241). Монахов в этом случае уже учитывает внешние проявления своей душевной жизни. «Если же пластически – живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас же отрывается от нудительной серьезности своей цели, от действительной нужности, новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в *игру*, вырождается в *жест*» (курсив Бахтина М.М. – *В.С.*)[7].

В целом романа вырождение подлинного существования в «жест» фиксируется в трансформирующемся лейтмотиве ребенка: от ребенка как непосредственного до мертвого ребенка: «Странно, – сказала она. – Какой ты, оказывается, ребенок. <…> Мертвый ребенок, – досказала Наташа» (С. 296), в этом случае реализуется переход от детства к смерти без опосредования. «Так он смотрел перед собой в ту же точку и с легкостью представил себе, что его нет, что он – умер» (С. 327).

В иной – экзистенциальной ситуации (писателя интересует человек как состояние)[8] – исследует проблему манипуляции Ю. Трифонов в повести «Обмен» (1969): ситуация повседневности (вечер в семье, приготовление ко сну) погружена в контекст бытийной – неизлечимой болезни матери Дмитриева. Именно в этой ситуации Лена и возвращается к идее обмена с Ксенией Федоровной, но если раньше идея обмена была связана с жизнью, то сейчас она связана со смертью, хотя внешне Лена

---

[7] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. С. 43.

[8] См.: Суханов В.А. Романы Ю. Трифонова как художественное единство : дис. …. д-ра филол. наук. Томск, 2001. С. 74–95.

подает ее как обычную житейскую вещь: «Во-первых, ты уже начинал этот разговор, правда же? Много раз начинал. А во-вторых, это нужно всем нам, и в первую очередь твоей маме»[9]. Лена апеллирует к прежней жизненной инициативе героя, представляя именно его инициатором обмена, а нынешнюю ситуацию – всего лишь заключительным этапом его инициативы, не упоминая (скрывая) о том, что в прежних обстоятельствах она не могла быть поддержана ни Леной, ни матерью Дмитриева по причине взаимной вражды с Ксенией Федоровной. Таким образом, Лена выдает прагматическую цель (подмена) – расширение жизненного пространства за духовно-нравственную (выполнение долга – «нужно всем нам», поддержка близкого человека в последние дни жизни («первую очередь твоей маме»). Она старается выделить и усилить в муже чувства родственности в переживании, близости, сострадания, доверия: «Витька, родной мой, я же тебя понимаю и жалею как никто, и я говорю: Это нужно! Поверь…» (С. 9).

Первая задача Лены как манипулятора заключается в том, чтобы подготовить мужа к утренней фразе, которая его ошеломит: «Совершенно буднично и мирно она сказала: «Витька, я тебя прошу – поговори сегодня же с Ксенией Федоровной. Просто предупреди, что Маркушевичи могут смотреть ее комнату, и надо взять ключ» (С. 17).

Вторая задача Лены – сделать так, чтобы Дмитриев сам захотел взять ключи от комнаты у матери, хотя его внутренние намерения совершенно не совпадают с желаниями Лены: «И пока он, подавленный ужасом, носился по врачам, звонил в больницы, устраивал, терзался, – она обдумывала, соображала» (С. 9).

Дмитриев разгадывает прагматический план жены («Он понял тайную и простую мысль Лены…»), понимает аморальность, но не улавливает манипулятивного аспекта, поэтому уже изначально оправдывает Лену: «мелькнуло только – о беспощадности жизни, Лена тут ни при чем, она была частью этой жизни, частью беспощадности» (С. 9).

Второй этап в сюжете открывает, как внешний манипулятор (Лена) уступает место внутреннему манипулятору (самообман Дмитриева): «Они обменяются, получат хорошую отдельную квартиру, будут жить вместе. И чем скорее обменяются, тем лучше. Для самочувствия матери. Свершится ее мечта. Это и есть психотерапия, лечение души! Нет, Лена бывает иногда очень мудра, интуитивно, по-женски – ее вдруг осеняет. Ведь тут, возможно, единственное и гениально средство, которое спасет

---

[9] Ю. Трифонов. Обмен // Трифонов Ю. В. Собрание сочинений. М . : Худ. лит., 1986. Т. 2. С. 9. Далее текст цитируется с указанием страниц в тексте.

жизнь. Когда хирурги бессильны, вступают в действие иные силы… И это то, чего не может добыть ни один профессор, никто, никто, никто!» (С. 18).

Дмитриев, прозревая суть манипулятивного механизма в поведении Лены, добровольно соглашается стать объектом манипуляции и инструментом беспощадности в её руках в обмен на комфортное бытовое существование, что приводит к разрушению личностного начала (бесформенность героя в финале).

В повести «Долгое прощание» (1971) Ю. Трифонов продолжает исследование различных типов манипуляции. В повести изображается социальная ситуация конца 1940 – начала 1950-х годов, герои связаны с творчеством (Ребров) и театром (Ляля и др.). Но театр этого периода не является пространством подлинной культуры, обращенной к общечеловеческим ценностям, а предстает инструментом социальной манипуляции: в театре ставятся пьесы на «заказные» темы, отвечающие запросам господствующей идеологии, в этом пространстве ложной культуры нет места творчеству, плетутся интриги, идет борьба за место и материальные ценности (Смурный интригует против Сергея Леонидовича, Смолянов пытается устранить из театра Маревина, Сергея Леонидовича): «Спектакль был серый, но не по вине Сергея Леонидовича, а по вине пьесы. Какая-то скукота о лесополосах. Поставили из-за темы. В газетах похваливали, но публика ходила вяло»[10].

Ю. Трифонова, в первую очередь, интересуют в повести возможности человека в понимании происходящего, его способности увидеть истинную суть событий во вне и в себе, поэтому он исследует систему взаимозависимостей, возникающую в человеческих отношениях. Зависимость выступает в повести как один из инструментов манипуляции. Так, путь Ляли Ребровой начинается с борьбы за личную независимость, свободу, сохранение возможности персонального выбора в эмоционально-чувственной сфере человеческих отношений. Она отвергает домогательства организатора театральной студии «Голубой ковчег», поскольку ответ на домогательства превращал профессиональную и личностную самореализацию (театральное будущее) в инструмент манипуляции её интимной жизнью: «самое страшное и невозможное – зависимость. Когда зависимость, тогда конец, тупик, не перепрыгнешь» (С. 134).

Цена Лялиного поступка – кризис разочарования, который преодолевает как объективное течение жизни, так и витальная сила молодости: «Два дня не выходила из своей мансарды на втором этаже, говорила, что больна, а на самом деле рыдала оттого, что жизнь кончилась, мечты не

[10] Ю. Трифонов «Обмен». С. 134. Далее текст цитируется с указанием страниц в тексте.

сбываются и людям верить нельзя, но на третий день вышла из дому, дошла до метро “Сокол” и купила мороженое – это была новинка, довоенная радость, впервые стали продавать свободно, хотя и по дорогой, коммерческой цене, но это значило, что карточки непременно отменят, прежнее счастье близко и новое недалеко, – наступило успокоение и душевная тихость, что всегда происходило внезапно от совершеннейших пустяков» (С. 133).

Полученный опыт, казалось бы, должен сформировать у Ляли понимание, что личностная самодостаточность – необходимое условие свободного существования вне любых форм манипуляции, но в сюжете повести Ляля не способна прозреть это условие. В 1948–1949 годах в ее жизни повторяется ситуация, схожая с ситуацией в «Голубом ковчеге»: чтобы получать роли в театре, Ляля должна ответить на ухаживания режиссера Смурного: «Было похожее…» (С. 132). На уровне автора-демиурга возникновение повторяющихся ситуаций становится знаком присутствия человека в бытии как постоянного испытания, которое он должен проходить вновь и вновь, отстаивая свое место в мире.

Ляля вновь отвергает ухаживания человека, от которого зависит ее место в театре: «Ляля мыкалась на седьмых ролях, и все-таки – нет, заколодило» (С. 134), и оказывается в ситуации унижения (Смурной мстит: ухудшает ее бытовые условия в театре, не дает ролей).

Необходимость работы и заработка (Ребров почти ничего не зарабатывает) делает ее зависимой от театра и труппы (не сможет найти место в другом театре), что рождает сомнения в собственном таланте, ощущение неустойчивости своего профессионального и социального положения (Смурной постоянно напоминает, что у нее нет театрального образования), что и рождает необходимость самоутверждения любой ценой: Лялю не интересует качество пьес, она готова пойти на компромисс, лишь бы получить роль в спектакле.

Переживание новой кризисной ситуации как жизненного тупика включает механизм самообмана (коллизия Ляля / Смолянов).

И организатора студии «Голубой ковчег», и Смурного Ляля отвергла, поскольку они открыто пытались получить над ней власть, то в ситуации со Смоляновым Ляля становится и объектом, и жертвой отказа от самопознания: ради собственного стремления возвыситься в театре, самоутвердиться она «уговаривает» себя «пожалеть» Смолянова, т.е. прячет за жалостью к Смолянову желание благополучно устроить свою жизнь. Ляля не замечает, как идет на компромисс, попадает в зависимость, которой боялась, становясь любовницей Смолянова, что дает ей возможность стать примой в театре (ей кажется, что она реализует свое призвание),

чувствовать себя состоявшейся женщиной («Да, да, говорила она, где-то внутри, в подкорке, – и это самое ужасное – было, наверное, вот что: как-то себя устроить» (С. 211–212).

Ловушка самообмана разрушает личностное начало Ляли: она соглашается играть в тех спектаклях, которые ставятся, перестает стремиться к истинному искусству: в юности играла Неле в спектакле о Тиле (вечные образы, общечеловеческие ценности), теперь – директоршу сельской школы-семилетки (социальный заказ).

Ориентация на социальную оценку (Ляля не пытается, в отличие от Реброва, оценивать события сегодняшнего дня с точки зрения истории и культуры) не дает ей понять истинное значение происходящего, увидеть случайный, временный характер пришедшей к ней популярности (мотив забвения, непонимания).

Манипулирование внутри собственного «Я» лишает Лялю способности нравственной ориентации в реальности: первоначально способная дать истинную оценку пьесам Смолянова, она позднее начинает считать успех пьес Смолянова истинным на основании того, что его хвалят в газетах, что «Лесополосы» идут «в сорока театрах».

Критерием ее собственного успеха становится то, что с ней первый здоровается Смурный, что с ней одной подолгу работает Сергей Леонидович, что гримерша начинает называть ее Людмилой Петровной, что за ней присылают директорскую машину, чтобы ехать на радио, что ей завидуют актрисы, ее портрет печатают на обложке журнала, она носит дорогую шубу, может вкусно есть и пить. Ради достижения всего этого Ляля отказывается от рождения ребенка (делает аборт).

Манипуляция собой рождает страх потерять обретенную в ее результате социальную и материальную стабильность, что приводит к неосознанной подмене истинных человеческих ценностей (любовь, понимание, талант) социальными (успех, популярность, слава, деньги). Серьезное и ответственное отношение к жизни вытесняется игровым, театральным, поскольку только так Ляля может компенсировать отдаление от своей сущности.

Пребывание «в образе» делает переживание настоящего «невсамделишным», окружающий мир начинает восприниматься как пространство театра, что определяет потерю истинных ценностей (любовь, ребенок).

Таким образом, А. Битов и Ю. Трифонов вскрывают и исследуют диалектику манипулирования как на уровне межличностных отношений, так и в отношениях человека с самим собой, когда процесс взаимных манипуляций превращает охотника в жертву, и наоборот, а самообман становится комфортным способом манипулирования императивами и абсолю-

тами в целях обретения компромиссного существования как единственно возможного в неэтичной реальности.

Манипуляция понимается как неотчуждаемый атрибут отношений с собой и другими, связанный с эгоистической природой человека и нуждающийся в преодолении.

В новейшей литературе институциональные аспекты манипуляции подвергнутся критике и деконструкции в границах русского литературного постмодернизма, вовлекая постсоветские социальные институты рекламы, СМИ, виртуальные инструменты манипулирования современным человеком (многообразие компьютерных игр, Интернет) в творчестве В. Пелевина, В. Сорокина, М. Кононова, в то время как исследование манипуляции средствами психологической прозы перейдет на периферию новейшего литературного процесса.

STUDYING THE PHENOMENON OF MANIPULATION IN PSYCHOLOGICAL PROSE OF 1960-s: A. BITOV AND YU. TRIFONOV'S CASES

V.A. Sukhanov

The article interprets A. Bitov and Yu. Trifonov's 1960-s novels by studying manipulation as a phenomenon of interpersonal and intrapersonal relationship. We reveal the dialectics of manipulation when the act of mutual manipulations transforms a hunter into a prey and vice versa. Self-deception becomes a comfortable variant of manipulating imperatives and absolutes to achieve a compromise existence as the only possible way of living in unethical reality.
Keywords: Bitov, Trifonov, novel, manipulation, self-deception.

1.3. МАНИПУЛЯТИВНОСТЬ ОТНОШЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ: ПОВЕСТЬ В. МАКАНИНА «ПРЕДТЕЧА»

А.В. Малькова

В повести В. Маканина «Предтеча» (1982) воспроизводятся как манипулятивность межличностных отношений в современном посттоталитарном обществе, так и социальная манипуляция сознанием личности в обществе, утратившем моноидеологию, в разнонаправленном массовом сознании. В истории центрального персонажа повести выделяются следующие формы манипулирования: а) влияние одного человека на сознание другого; б) влияние одного человека на группу людей (социум); в) влияние группы (социума) на человека.
Ключевые слова: В. Маканин, манипуляция, массовое сознание, повесть, сюжетостроение, вариативность, современная русская литература.

Проблема манипуляции многоаспектна, затрагивает разные области гуманитарного знания. Отдельные философские вопросы о средствах манипуляции были разработаны философами нового времени (Н. Макиавелли, Р. Декарт, Г. Гегель, Ф. Ницше, Ф. Ларошфуко[11] и др.). Проблема манипуляции массовым сознанием в XX веке интересовала таких исследователей, как Г. Лебон, З. Фрейд, М. Фуко и др.[12], изучивших в своих работах психологию масс, ученые проанализировали механизмы как негативного, так и позитивного влияния на толпу. Проблема манипуляции в культуре в XX веке поднимается в исследованиях Э. Фромма[13], для которого отделение человека от природы является причиной возникновения социальных отношений, основанных на господстве-подчинении. В работах современных русских исследователей С. Кара-Мурзы, Е. До-

[11] Макиавелли Н. Государь. М., 2005. 461 с.; Декарт Р. Описание человеческого тела. Об образовании животного // Декарт Р. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1989. Т. 1. С. 423–461; Гегель Г. Нравственность // Гегель Г.. Философия права. М. : Мысль, 1990. С. 200–379; Ницше Ф. Человеческое слишком человеческое // Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла. М. : Эксмо, 2002. С. 11 295; Ларошфуко Ф. Максимы и моральные размышления // Ф. Ларошфуко. Мемуары. Максимы. Л. : Наука, 1971. С. 149–191.

[12] Лебон Г. Психология толп. М. : Ин-т психологии РАН, 1998. 416 с.; Фрейд 3. Психоаналитические этюды. М . : АСТ, 2008. 608 с.; Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. К. Стаф; М . : АСТ, 2010. 698 с.

[13] Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М . : Республика, 1994. 447 с.; Фромм Э. Бегство от свободы. М . : АСТ, 2006. 571 с.

ценко, С. Зелинского[14] определяется специфика манипулирования в современном российском обществе.

В аналитической психологии под словом «манипуляция» понимается «скрытое влияние на людей»[15]. З. Фрейд и К. Юнг[16], говоря о значении бессознательного (или подсознания) в психике человека, обратили внимание на сложные механизмы и источники рождения желания, устремлений, поступков и мыслей, которые индивид не может полностью контролировать. Постоянное воздействие извне какой-либо идеи, образа, мысли на сознание человека приводит к тому, что человек подсознательно начинает воспринимать чужие идеи как собственные, следует навязанной модели поведения как результату собственного выбора.

Психологи (Е. Доценко, С. Зелинский) выделяют такие уровни манипуляции, как межличностная и массовая. Межличностное общение предполагает «обмен личностно значимой информацией»[17], при которой один человек использует другого в личных целях.

Массовая манипуляция – средство управления носителем власти или системой власти (государства), массовым сознанием. В отличие от прямого насилия, с помощью манипуляции власть (или отдельный манипулятор) пытаются скрыть общественную несправедливость или этическую неправомерность своих целей или мотивов, на которые манипуляторы склоняют другую личность или общество в целом (массы). Сокрытие подлинных целей опирается именно на коллективное бессознательное – в сознании отдельного индивида или в общественном сознании. Бессознательное возбудимо, изменчиво, и манипулятор может направить стихию бессознательных представлений и реакций в выгодном манипулятору направлении.

Повесть В. Маканина «Предтеча» (1982) отражает социально-философский кризис периода «застоя» – утрату обществом веры в коммунистические идеалы и научно обоснованный прогресс. В повести

---

[14] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М. : Изд-во МГУ, 1997. 344 с.; Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М. : Эксмо, 2007. 864 с.; Зелинский С.А. Манипуляция массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик. СПб. : СКИФИЯ, 2008. 248 с.

[15] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М . : Изд-во МГУ, 1997. С. 47.

[16] Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб. : Азбука-классики, 2008. 192 с.; Юнг К. Адаптация, индивидуация, коллективность // Юнг К. Психология бессознательного. 2-е изд. М. : Когито-Центр, 2010. С. 338–345.

[17] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 79.

отображён процесс перехода от одной системы ценностей к другой. Коммунистическая идеология, вера в технический прогресс, сменяется интересом к оккультному знанию, а разочарования интеллигенции в науке замещаются интересом к мистическим силам, к нематериальным формам бытия. Маканин не только изображает смену массового сознания, но и ставит философско-историческую проблему: невозможно усовершенствовать человеческую природу, сделать её идеальной, в которой бы человек сознательно совершенствовал себя, а общество без угнетения и насилия жило бы не по идеалам, а по природным законам.

В повести «Предтеча» Маканин показывает не диктат идей, а неизбежное влияние идей на сознание человека и массовое сознание. В новой, нетоталитарной, социокультурной ситуации разрушение иерархического сознания создаёт дезориентрацию как индивида, так и социума. Именно в такой ситуации манипулятивные практики становятся доминирующими: появляется возможность, во-первых, отбора идей и аргументов из полиидеологического набора, во-вторых, возможность сокрытия подлинных целей и желаний под маской бескорыстного служения истине, в-третьих, возможность создания у объекта убеждения иллюзии добровольного выбора «истины» из множества других, вариативных идей. Возникает обманное убеждение оппозиционности, государственной недрессированности, с другой стороны – отличия от стандартизованной массы, заблуждение индивида или какого-то круга в своей избранности. Своего рода неосектантство в массовом обществе. В выстроенной Маканиным модели современной культуры сознание человека огорожено условиями деятельности, поведения, мышления, что превращает человека в потребителя не только материальных, но и интеллектуальных достижений.

Возможен ли прорыв становлений и стереотипов: без революций, в свободном развитии личностей и их идей? Какова роль культуры, продуцирующей не только научно-практические, но и духовные идеи? Может ли культура дать общий идеал, имеющий не временное, не субъективное значение? Эти вопросы Маканин ставит и даёт свои ответы, прежде всего историей центрального персонажа повести, Якушкина, массового человека, ставшего на время проповедником идей духовного преображения человека, общества и самой материи, «предтечей» более совершенной личности, пришедшей к краху мессианских идей.

В связи с Якушкиным проблема манипулятивной сущности современного общества ставится и как проблема социальной манипуляции (Якушкин как продукт манипуляции социальных идей и социальной жизни), и как манипулятор людьми, уверовавший в истинность и спасительность своих идей.

Повесть – этологический жанр, хранящий (по концепции Н. Тамарченко[18]) связь с эпосом во внимании к потоку социальной жизни. Маканин, хотя и выделяет названием главного героя, изображает бытовой поток жизни горожан. Повседневное течение жизни наполнено бытовыми ситуациями, соединяющими разные слои современного города, что позволяет со / противопоставить разные способы существования, тем не менее вскрыть в них типическое, неизменяемое. Ж. Бодрийяр характеризует повседневность как форму жизни, в которой современный человек не субъект, а потребитель, стремится «переинтерпретировать мир для “внутреннего потребления”», создать подобие мира «без видимости участия в нём»[19].

В повести «Предтеча» жизнь центрального персонажа Якушкина представляет следующие стадии: типичная телесно-практическая жизнь – духовное прозрение (не то чудесное, не то случайное, беспочвенное) – жизнь превращается в спасение всех (проповеди и лечение) идеей изменения образа жизни и ценностей – неудачи исцеления и отвергнутость людьми – осознание иллюзорности своей идеи совершенствования жизни перед смертью. Цикл демонстрирует отсутствие выхода из потока жизни – социальной и природной (единственный выход – смерть). В истории центрального персонажа можно выделить три основных «семантических поля» (по Ю. Лотману[20]): 1) жизнь без идеалов, следование практическим («хапание») и физиологическим потребностям; 2) вера в спасение всех от смерти и бессмысленного существования следования духовным идеалам; проповедь, применяющаяся в лечении болезней окружающих людей; 3) осознание бессилия и невозможности противостоять законам природы.

Центральной эпической коллизией повести можно назвать пародийно трактуемый сюжет прихода к людям учителя и спасителя, изображение влияния его идей как на сознание отдельных людей, так и на социальную среду. Именно с изображением Якушкина связано исследование манипуляции как формы воздействия одного человека на другого. В отсутствии диалогического общения получает признание и подавляет инициативу и поиск собственных ценностей идея одного из индивидов. Причины этого способа скрытой манипуляции и её результаты показаны в череде исцелений врачевателя-Якушкина и в изображении проповедей учителя-Якушкина. Ситуация прихода нового учителя и спасителя архетипична, восходит к мифам о мессиях (избавителях и путеводителях) – Моисее,

---

[18] Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. 47 с.
[19] Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М. : Республика, 2006. С. 17.
[20] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М . : Искусство, 1970. 384 с.

Давиде (в иудаизме), Иисусе (в христианстве), Мухаммеде (в исламе), Бодхисаттве (в буддизме). Они предлагают обществу альтернативную концепцию жизни, но, в отличие от простых проповедников, их идеи соответствуют конечной сакральной истине, божественны. В повести Маканина ситуация прозрения индивидом истины и активная деятельность по утверждению этой истины дана анекдотически – осуждённому за нелегальную продажу стройматериалов Якушкину в лагере на голову падает бревно, в результате чего он «прозревает»–постигает ложность своей жизни и жизни всех современных людей, начинает проповедовать новый, праведный образ жизни, считает своим долгом исцеление не только отдельных людей, но и общества. Для доказательства себе и другим исцеляющей правоты идеи духовного совершенствования Якушкин начинает врачевать и исцеляет неизлечимо больных. С рационалистической точки зрения (медицинской), Якушкин болен шизофренией, а идеи его – шизофренический бред. В его собственном сознании и с точки зрения больных телом или духом он познал неизвестные истины о человеке, мире, приобщение к которым может преобразить жизнь.

Основной принцип повествования воспроизводит не многоголосие жизни, а её повторяемость, стереотипность, сериальность (от лат. series – «ряд»). Сюжет строится на повторении однотипных ситуаций. В истории центрального персонажа дублируются ситуации лечения, проповедей, даются варианты ситуаций, которые могут быть только однократными: прозрение Якушкина, его смерть. В сюжетах ряда персонажей-учеников и последователей Якушкина фиксируется тиражирование схемы: прозрение под влиянием слов целителя, излечение в процессе буквальной манипуляции над больным, изменение образа жизни, например после встречи с целителем Коляня Аникеев начинает изучать народную медицину, публикует статьи; студент Кузовкин увлечён поисками таинственной истины; фармацевт Инна Галкина стала «тихонькой, сломлено-сговорчивой, ловила каждое словцо своего полубога, соангел, тихо кивающий головой»[21]; рабочий Дериглотов отказался от вредных привычек, старается «возлюбить ближнего». Эти персонажи следуют чужому примеру и слову, на них оказывают влияние чужие идеи, будто бы побуждают искать новые способы жизни, но собственного прозрения и преображения не происходит. Этим приёмом тиражирования коллизии исцеления второстепенными персонажами Маканин, как писал о подобном приёме У. Эко, разрушает «впечатление, что новая история отлична от предыду-

[21] Маканина В. Избранное. М . : Советский писатель, 1987. С. 388. Далее указываются страницы этого издания.

щей, на самом же деле нарративная интрига не меняется»[22]. Серийность, множественный повтор, как принцип наррации повести, превращается в авторский прием, демонстрирующий и процесс, и результат манипулирования сознанием. Отсутствие результата – это и есть авторское отношение к манипуляции как средству спасения других людей извне.

З. Фрейд, выделяя способы манипулирования, говорит не о логически выстроенной убедительной аргументации, а о «живописании ярчайшими красками, преувеличении и о постоянных повторах». Для нас важна мысль Фрейда о «поистине магической власти слов»[23]. В повести «Предтеча» словесная манипуляция представлена не только дискурсом (ситуация убеждения, стилистика речи, метафорика, образный контекст, принимаемый как доказательность), но и наррацией, выстраивающей логику какого-либо утверждения, основанной на отборе явлений и соединяющих их причинных связей, называемых говорящим, которые должны быть восприняты как истина, а не как субъективные варианты говорящего.

Якушкин влияет на людей не только действием (исцелением смертельно больных), но и словом: «…после каждых десяти минут сумбура искорка, молнийка, проскакивала, убеждая привыкших и уже притерпевшихся к старику людей, что они слышат его» (С. 380), создавая у слушающих учеников, у больных ощущение мистического контакта, в котором шизофренический бред превращался в ситуацию откровения, прозрения. Якушкин предлагает-твердит в своих речах-проповедях, в частных беседах, в ситуациях лечения свой способ спасания от «бездуховности».

Центральный персонаж наделен шизофреническим сознанием, часто повторяет свою концепцию «любви друг к другу» (С. 421), об идеальном человеке, «нацеленном на свою совесть, называемую иначе интуицией» (С. 431), о «нейтрино – самой коллективисткой частицы» (С. 432). Автоматическое повторение какой-либо концепции характерно для шизофренического дискурса, связанного с синдромом «психологического автоматизма»[24]. «Человек теряет отношения с реальностью»[25], для целителя реальны и космические антимиры, где покоятся души умерших и инопланетный разум с летающими тарелками. Речи Якушкина разорванные,

---

[22] Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна : сб. переводов и рефератов / сост. и ред. А. Усманова. Минск, 1996. С. 69.

[23] Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб. : Азбука, 2008. С. 20.

[24] Руднев В. Психотический дискурс // Логос. 1999. № 3. С. 118.

[25] Руднев В. Смысл как травма: Психоанализ и философия текста // В. Руднев. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М. : Аграф, 2000. С. 235.

разноплановые, эклектичные; неслучайно повествователь постоянно подчеркивает их шизофреническую природу: «корявость речи малообразованного человека <…> без логики, скачками» (С. 380); «Сбивался он беспрестанно. Затянув о людях, идущих к обрыву, он сбился, на галиматью о нейтрино <…> и вдруг осёкся, хмыкнул, после чего уже и вовсе в своих запасниках потерявшись и блуждая» (С. 446). К своим речам Якушкин готовится, «постоянно бубнит» «книжные мысли» (С. 391), этот подготовительный этап повествователь называет «дегустация на слух», необходимый целителю для того, чтобы «прочитанные мысли сделались своими знакомыми и родными» (С. 391). «Постоянное бубнение» также может быть интерпретировано как симптом шизофрении – резонёрство (от французского «raisonner» – рассуждать), стремление к многословию, понимаемое физиологом И.П. Павловым как «склонность к бесплодному мудрствованию», «словесная опухоль»[26], с характерным неосознанным употреблением терминов, абстрактных понятий.

Якушкин использует в речах-проповедях примеры-наррации, опираясь как на свой личностный опыт, так и на культурологический, старается аргументировать, подтвердить эмпирически свою философско-нравственную систему. Например, целитель, ругая страсть современных людей к «всевозможным благам», признавался: «Я и сам был такой…» и «рассказывал о том, как и какие немалые хапал он, Якушкин, деньги в своё время: как расхищал он стройматериалы, за что и был судим» (С. 423). Исповедь персонажа одновременно подчеркивает его родство с современным потребительским обществом и представляет личный пример выхода из круга материальных желаний.

В речи о нейтрино Якушкин вводит шокирующую многих слушающих учеников песню: «До свиданья, мама, не горюй, не грусти, // В антимиры – счастливого пути» (С. 432), изменяя последнюю строфу известной «Комсомольской песни» А. Галича. Комсомольский бравый миф о победе коммунизма подменяется другим – верой в загробную жизнь. Коммунистические идеи замещаются квазинаучными «антимиром», «нейтрино», «позитрон» (С. 449). Якушкинская концепция загробного мира (антимира), псевдообновленной жизни – всего лишь иллюзия, скрывающая смерть, не только физиологическую, но и духовную.

Идея об утрате духа, «бездуховности» современного общества ярко предстаёт в философско-нравственной притче Якушкина об «окликающим старце» (С. 445). Фабула притчи проста: старец во время путеше-

[26] Павлов И.П. Физиология высшей нервной деятельности // Павлов И.П. О типах высшей нервной деятельности и экспериментальных неврозах. М., 1954. С. 112.

ствия вынужден постоянно окликать своё племя, чтобы не случилось беды с родичами, которые потешаются над советами старца, прогоняя его прочь. Фигура старца архетипична олицетворяет мудрость, отвергаемую молодым племенем. Сюжет притчи аллюзивен, восходит не только к мифам о героической личности, спасающей людей (например, Прометей, Моисей, Иисус), но и к литературной легенде М. Горького о Данко. Однако мораль притчи выходит за рамки концептуальных дидактических истин: послушания, принятия советов старца, уважения к опыту старшего поколения, потому что изображённое общество агрессивно, самоуверенно и не способно воспринимать советы слабой, неавторитетной личности (старец), ничем не подтвердившей свой опыт. Якушкин относит себя к «окликающим старцам»: «…это я мол, заботился и забочусь о племени больных и уже ведь отвлёк вас хоть на волосок от болезней – я окликаю вас!» (С. 446). Но он, в отличие от старца, не «тихо окликает», а яростно кричит, заставляя верить людей в свою целительную «систему». В финале повести потерявший дар Якушкин повторит путь отверженного племенем тихого «окликающего старца» – тихо, безропотно будет спасть уснувших на морозе пьяниц от гибели.

Разорванная, хаотичная речь с многочисленными культурологическими примерами шокирует последователей, заставляет сознание слушателей выйти за пределы повседневности, соглашаясь со словами учителя: «…якушкинец в углу, бледноватый и просветленный, кивал: как всё верно, как точно» (С. 431).

В истории центрального персонажа можно выделить несколько аспектов манипулирования: 1) влияние одного человека на сознание другого; 2) влияние одного человека на группу людей (социум), 3) влияние группы (социума) на человека.

Начнём с ситуации, где главный герой – манипулятор. Выделим две формы воздействия: индивидуальные манипуляции и манипуляции коллективом.

Индивидуальные манипуляции буквально проявляются в лечении телесно больных раком. В коллизиях врачевания можно увидеть и миметический смысл – отражение интереса к неофициальной медицине в советском обществе 1970-х – 1980-х годов; и этический смысл – проверка укоренённого в традиции представления о возможности духовного преодоления телесной и душевной болезни; и авторская метафора попыток человека преодолеть онтологический закон, строить жизнь в соответствии с высокими идеалами.

Якушкин обращается не ко всем больным, только к «братьям по духу» / «братанам по духу» (С. 403), «родным» (С. 416). Это приветствие –

евангельская аллюзия, имеющая двойную семантику: обращение к другому как к человеку, разделяющему веру в чудо, в таком случае вера, внутренняя установка понимается как превосходящая реальное положение вещей; во-вторых, обращение к будущему объекту воздействия (лечения) – это психологический прием, скрывающий намерения подчинять другого: целитель причисляет себя не к здоровым, а к больным, тогда как цели лечения есть осознанное превосходство целителя над больным, но оно скрывается.

Больной ослаблен не только физически, но психически: чувством одиночества, подавленностью, сильным нервным напряжением, связанным со страхом смерти, побуждающим человека к поиску защиты, спасения, все это в совокупности делает его зависимым от обещающего спасение, то есть потенциальной жертвой манипулятора.

Ситуация лечения многократно повторяется в истории Якушкина, он исцеляет больных раком Дериглотова, больного «К», Хиругова, больного астмой психиатра Понячева, лечит старух, главного инженера. В основе лечения благая цель – исцеление страдающего. Однако в процессе целительства Якушкин использует приемы непрямого воздействия: сначала он входит в доверие: улыбается, подбадривающе кивает, затем меняет интонацию – кричит на больного, обвиняя в неправильной жизни, доводит до раскаяния, но раскаяние не свободно, не результат самоанализа; оно вызвано возникшей зависимостью от обещающего спасение; следующий ход Якушкина – он демонстративно уходит. Оставшемуся в одиночестве больному страшно, он зовет знахаря. Признание правоты и власти целителя по форме – добровольно. Но оно – результат тайного плана целителя – заставить больного покаяться, сменить ценности, изменить образ жизни.

Например, больного раком желудка «К» знахарь лечит проповедями о нравственной жизни, «совестью, называемой иначе интуицией», втиранием своей энергии, специальными настоями. «Старик нудил – подумай, стоит ли тебе, червяку, жить, и чем же ты, как человек, такое строгое право жить обрёл и заслужил?.. «Ничем не заслужил!.. Я и жить-то не хочу, гад такой!» – с воплем и стоном выплеснулась в ответ злость умирающего, а Якушкин и дальше как ни в чём не бывало нудил и заговаривал болезнь, все не отставал, мучая и все нашептывая» (С. 440). Безостановочное монотонное бубнением знахаря вызывает одновременно у больного и раздражение, и раскаянье, и желание начать новую «правильную» жизнь. Постоянное самоуверенное нашептывание фразы: «Не умрешь, пока я здесь… не умрёшь, не пугайся!» (С. 440) убеждает, помогает смертельно больному человеку поверить в исцеление, в оздорови-

тельный метод целителя. Знахарь становится олицетворением «панацеи», «здоровья» в сознании больного, злость сменяется беспрекословным подчинением воли Якушкина.

Знахарь, возвышаясь над объектом лечения, подавляет его волю, его сознание, что противоречит идеальному намерению – изменение сознания во имя спасения жизни, телесной жизни. В процессе лечения не рождается «здоровый дух», наоборот, больной превращается в раба, зависимого от воли лекаря. Следовательно, происходит подмена благой цели обманом-манипуляцией.

Манипуляции коллективным сознанием показаны в ряде сцен поучений, проповедей Якушкина на собраниях его последователей и учеников: о вреде химии; о «совести, называемой иначе интуицией»; об излишней «любви к собакам»; о негативном влиянии технического прогресса на общество.

В 1980-е годы социальная мода на оккультное знание, целительство порождает предложения, появляются целители, экстрасенсы, маги, вокруг которых возникают группы адептов и ищущих альтернативные официальным ценности. В ситуации социально-философского кризиса в годы «застоя» реабилитируются мистические учения, в частности эсхатологические настроения, рисовавшие тупиковые линии настоящей социальной жизни и побуждающие людей «верить в благополучный исход, несмотря ни на что, верить в мессию, который придет и наведёт порядок»[27]. Диссидентское сознание обнаруживало готовность некритически принять альтернативные идеи спасения и авторитет гуру, учителя. Якушкин вписывается в ряд целителей, экстрасенсов: истории целителей Суханцева, Шагиняна, Караваева даются как повторение одной схемы: мнимое прозрение, эклектическое соединение расхожих псевдофилософских идей, объединяемых критикой социальных норм, городского образа жизни, технической цивилизации, научных знаний, а в замену предлагается простой и понятный способ спасения.

На примере Якушкина Маканин показывает, как в малообразованной среде массового общества возникает человек, бескорыстно верящий в обнаруженный им способ духовного преображения людей, искренне готовый исцелять больных. Однако само исцеление необходимо как подтверждение правоты идей, высказываемых в проповедях. Поэтому и сцены целительства, и сцены проповедей показывают манипулятивную тактику Якушкина, у которого наряду с целью принести благо есть цель возвыситься, стать авторитетным.

---

[27] Абанькин В. Аномальное явление // Век XX и мир. 1990. № 12. URL: http://old.russ.ru/antolog/vek/1990/12/yavl.htm

В вечерних собраниях, например у «тихого студента» Кузовкина, Якушкин применяет приёмы коллективной манипуляции, обличает не присутствующих, а общество, потакает самолюбию собравшихся, начинающих считать себя избранными, отличными от общей массы. Ученики, как правило, люди несостоявшиеся («вечный студент» Кузовкин, не имеющая семьи Инна Галкина, пьяница Дериглотов и др.) компенсируют чувство неполноценности иллюзией ухода к правильной, высшей – духовной жизни, создают коллективную иллюзию круга посвященных избранных: «Какой человек! Как нам повезло в жизни» (С. 396) – восклицают ученики Якушкина Кузовкин и Люся.

В социальной психологии принято выделять четыре психологических механизма воздействия на сознание и поведение людей. Это механизмы убеждения, внушения, эмоционального заражения и подражания[28]. Убеждения Якушкина основываются на постоянных повторах, отсылках к авторитетам (например, использование народной мудрости: притч, песен, шуток «вот и зверобойчик – микробов убойчик!..» (С. 378)), современной журнальной хроники, употребление неподтверждённых фактов об инопланетном разуме, летающих тарелках. Стадия убеждения сменяется внушением; прием запугивания проявляется предсказыванием всем страшных испытаний. Например, в одной из фраз проповеди Якушкин использует одновременно приемы и убеждения (последовательно аргументируются причины возникновения рака), и запугивания смертельной болезнью: «хапанье, загнанное вглубь и совестью не выявленное, ведет изнутри свою разрушительную, хотя и не видимую работу – там-то и возникает поторапливанье и подхлёст в погоне за новыми и новыми благами. Там-то и разгоняется самый простейший наш клеточный материал – возникает рак: мщение природы за нашу гонку» (С. 379).

В своих выступлениях Якушкин, следуя роли знахаря, ругает врачей, которые лечат физические проявления болезни и ничего не смыслят в их истинных, нетелесных причинах. Наконец, неагрессивно, скромно высказывает идеи всеобщего спасения: через любовь «вы должны любить окружающих вас» (С. 437); следование «совести, называемой иначе интуицией» (С. 437), вера в бессмертие души: «после смерти человека сотни и тысячи маленьких нейтрино могут, неумирающие, переходить в тело и душу другого человека» (С. 431). Убедительные и понятные всем идеи выдвигаются знахарем как панацея. У каждого слушателя возникает «тяга» к мудрецу из народа, чужие идеи воспринимаются как собственные.

---

[28] Евгеньева Т.В. Технологии социальных манипуляций и методы противодействия им: Спецкурс по политической психологии. СПб. : Питер, 2007. С. 46.

Власть проповедника усиливается именно групповым восприятием, влиянием благоговейного отношения к Якушкину других: «они не разбегались, верили, у них была тяга к Якушкину, день ото дня уже перераставшая в некое нешумное родство» (С. 378). Маканин использует желание и готовность самих учеников быть жертвами манипулятора, а манипулируемые тешат себя самообманом избранности, будучи не способными мыслить и поступать самостоятельно.

Успех проповедей и причины предрасположенности современных людей к манипуляции объясняются и тем, что они слышат знакомое, известное в будто бы альтернативных идеях проповедника. Его идеи принимаются как «свои», потому что они банальны или известны, но не господствуют в современном обществе. Рецепт изменения телесной и духовной жизни людей близок христианскому учению, понятому упрощённо, в адаптированной версии устной низовой традиции. По христианским представлениям[29] болезнь посылается Богом. С одной стороны, для грешника это кара, наказание (например, египетская казнь язвами и нарывами), с другой стороны, для праведника болезнь – испытание, благо (например, библейское сказание о многострадальном Иове[30]). Якушкин же утверждает расхожую современную мысль, сниженный вариант экологических идей: болезнь – наказание природы за безнравственную жизнь человека, в том числе за чрезмерное пользование её благами: «Природа выждет свой час и свой урок, отомстит за нашу гонку» (С. 379). Целитель проповедует любовь к окружающим людям, близость к природе, аскезу (усмирение плоти).

Якушкин соотнесён и с предтечей мессии, Иоанном Крестителем[31], обличающим пророком, носителем эсхатологической вести: «покайтесь, ибо придёт царствие небесное» [Мф. 4:17), и с Иисусом[32], мессией. Иисус принёс идею божьей искры в грешном человеке, то есть обосновал возможность наступления царства вечной жизни и подтверждал это своими чудесами, не только исцеляя, но и воскрешая. Чудеса подтверждали сущность Иисуса как Сына Бога. Совершая исцеления, Якушкин стремится не только изменить духовно-нравственные убеждения больного, но пока-

---

[29] Лосский В.Н. Богословское понятие человеческой личности // Лосский В.Н. Боговидение. М. : АСТ, 2006. С. 645.

[30] Лопухин А.П. Иов, библейский персонаж // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1907. Т. 13. С. 722.

[31] Аверинцев С.С. Иоанн Креститель : энциклопедия // Мифы народов мира: // под ред. С.А. Токарева : в 2 т. М. : Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 551–553.

[32] Аверинцев С.С. Иисус Христос // Мифы народов мира : энциклопедия // под ред. С.А. Токарева : в 2 т. М. : Советская энциклопедия, 1987. С. 490–504.

зать другим свою силу, возвыситься, чтобы его проповеди были убедительны, не подвергались бы сомнению учениками. Это и есть тайная цель манипулятора, несмотря на то что Якушкин исцеляет людей безотказно и бескорыстно.

Другой статус главного персонажа, актанта и манипулятора, – он сам – жертва манипуляции, во-первых, окружающих людей, во-вторых, социальных идей, социального сознания времени, в котором он живёт. Влияние и зависимость учителя и целителя Якушкина от окружающих людей проявляются в отношениях Якушкина с учениками, особенно с Коляней Аникеевым, журналистом и недоучившимся медиком. Влияние настроений и идей общества, определяющих «призрение» и само «учение» проповедника, выявляется не только аллюзивностью речей Якушкина, дублирующего и смешивающего «чужие» идеи, но представлена ситуациями чтения Якушкиным газет, журналов, массовых брошюр, его фармацевтическими (алхимическими) опытами, возвращающими его ко времени зарождения наук: «гений, развиваясь, должен скорым шагом и чуть ли не бегом пройти этапность человечества» (С. 393). Маканин обнаруживает, что манипулятор – сам продукт влияния другого человека, среды, которую он пытается изменить, общества.

Ученики, окружающие Якушкина, копируют предложенную целителем манеру поведения: «тихую» аскетическую жизнь. Однако чрезмерное поклонение «полубогу» заставляет их вторгаться в частную жизнь целителя: следить за здоровьем целителя, когда он «выходит на смерть» (С. 397), тем самым мешая опытам знахаря; ухаживать за ним – готовя травяные супы, чай. Они отбирают новых слушателей, формируя публику для проповедей учителя. «Якушкинцы» собираются и без учителя, чтобы «посидеть, поговорить» (С. 395) об учении целителя, в разговорах они стараются понять учение Якушина, профанируя идеи своего учителя. Переписчик Кузовкин искажает основные мысли Якушкина постоянным конспектирования: он, «копаясь в откровениях полубога, вглядывался в каждое слово, пусть случайное, так как в случайных словах, конечно же, мог таиться свой неслучайный смысл» (С. 395). Конспекты Кузовкина распространяются, многократно переписываются другими якушкинцами, происходит искажение идей, намерений учителя.

Коляня потратил немало времени, чтобы изучить особенности Якушкина: регулярно посещал проповеди целителя; жил с ним в гостиничном номере. В разговорах Коляни с Якушкиным доминирующая роль принадлежит Коляне, он спрашивает, интересуется, Якушкин неохотно отвечает. Профессия Коляни – журналист, современный «вестник», апостол. В современном мире журналист является не вестником «истины», а лишь

репортёром, передающим, тиражирующим идеи, социальные желания, выполняющим функцию кривого зеркала.

Для Коляни Якушкин – источник знаний о методах / способах лечения народной медицины. Коляня беседует с целителем, чтобы разузнать мечты, стремления целителя, и поражается отсутствием таковых. Сила манипулятора добывается из слабости партнера[33], у Якушкина это неосознанное желание обнародовать свою оздоровительную программу. Манипулятивное воздействие строится на низменных желаниях человека – жажды славы, восхищения, любви. Журналист постоянно повторяет, формирует образ общей мечты о «небольшой медицинской лаборатории, о маленьком отделении в больнице, чтобы врачевать» (С. 454). Знахарь (благодаря влиянию Коляни) начинает думать о признании своей системы официальной медициной, наивное (искреннее) желание изменить мир сменяется эгоистическим, знахарь противоречит своей системе, осуждающей любые личные стремления (желания). Коляня играет роль соблазнителя – открывая-заманивая новыми перспективами, уничтожает основы учения Якушкина.

Коляня манипулирует Якушкиным не только словом-внушением, но и визуально. Журналист приводит знахаря посмотреть эксперимент японских ученых, чтобы показать целителю научное подтверждение его системы лечения: «считайте, Сергей Степанович, что наука подхватила вашу мысль… неверие парализует защитные силы организма» (С. 527) втолковывает Коляня Якушкину.

Сюжет отношений Якушкина и дочери Лены пародирует пиететное восприятие учеников Якушкина. Отношения с дочерью амбивалентны: с одной стороны, Лена не поддаётся влиянию отца, не имитирует духовные поиски и потому является в повести инстанцией критического отношения к отцовским занятиям. При этом в потоке собственных забот она способна искренне сочувствовать отцу как больному человеку, несмотря на то что жизнь и воспитание в отцовском доме подкосили авторитет родителей. Однако практицизм дочери Якушкина уравнивает её с людьми стандартного образа жизни и сознания, что проявляется в любовной коллизии Лены и Коляни. Равнодушие Лены к страданиям людей, тем более экологическим и духовным проблемам общества, контрастно бескорыстному сочувственному отношению к жизни Якушкина. Конечно, его больное сознание далеко от экзистенциальной «заботы о бытии», несамостоятельно, но больное сознание оказывается способно к выходу из манипу-

---

[33] Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М . : Изд-во МГУ, 1997. С. 86.

лирующих норм социума, тогда как здоровое, стандартизированное сознание добровольно отказывается от поиска идеалов улучшения жизни.

В отличие от обывателей, сознание врачей не подвержено манипуляциям Якушкина, пока они здоровы. В ситуации обращения за помощью к Якушкину больного астмой психиатра Потяничева – не только врачебный интерес (наблюдение за больным шизофрений), но и желание исцелиться, прекратить постоянные приступы удушья, внезапного приближающие его к смерти. С другой стороны, у врачей рационалистическое сознание, в котором человеческий организм понимается как биологический механизм, в котором болезнь, смерть, естественные последствия энтропии – необратимого процесса распада организма.

Ученые веру в чудесное спасение превращают в научный факт, демонстрируемый в повести экспериментом японских биологов над крысами. Цель ученых – доказать биологическую функцию сознания. Крысы должны пройти лабиринт, оснащенный смертельными ловушками – острыми иглами, пронзающими тело грызунов, звуковыми сигналами – лаем собак, кошачьим криком, топотом человеческих сапог, что усиливает страх, отчаяние. Из множества крыс две (самец и самка) были многократно спасены «рукой человека» (С. 530), именно опыт спасения, приобретённый рефлекс, по мнению ученых, помогает крысам преодолеть смертельные ловушки лабиринта, бежать, несмотря на боль и страх, зная о возможности спасения.

Пространство эксперимента – «архитектурный двойник тела, двигаться в нем – все равно, что двигаться внутри некой памяти тела, хранящей следы многократно проделанных маршрутов»[34]. Лабиринт – не только память тела, но и культурный знак инициации: преодолевший лабиринт приобретает новое знание, значит, его сознание может противостоять материальной необходимости, искать выход, делать выбор, преодолевать неизбежность.

Однако рационалистические идеи о роли сознания в сопротивлении человека материи подвергаются авторской эстетической корректировке. Искусственно созданное пространство лабиринта как смертельного испытания – это не только эксперимент, но жестокое зрелище. Эксперимент предполагает не только поиск действительного знания, он тоже способен манипулировать сознанием, убеждать зрителей внешним безразличием учёных. Расположение лабиринта в центре зала, восторженность публики пробуждает древние инстинкты толпы, жажду крови, неэтическое отно-

---

[34] Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М. : Новое литературное обозрение, 1996. С. 83.

шение к смерти. Ученые, руководящие процессом (открывающие и закрывающие загон с крысами), управляют не только поведением крыс, но и коллективным сознанием зрителей, участников эксперимента. Научный опыт сопряжён с массовым зрелищем: «...все следили за покалеченным самцом, сопереживали и не скрывали чувства, охали, когда бедная тварь натыкалась» (С. 532).

В этой ситуации важна реакция Якушкина, отличная от реакции образованных профессионалов. Наблюдающий за экспериментом Якушкин жалеет животных, которые мучительно умирают, потрясенный, он убегает, не дождавшись окончания опыта. С одной стороны, целителю неприятны мучения (что подтверждает искренность и бескорыстность его проповеди спасительных изменений), с другой стороны, эксперимент зеркально отражает собственные эксперименты целителя над сознанием больных. Якушкин сознает свою роль мучителя-палача перед смертельно больными людьми, что казалось ему тогда только средством пробуждения духа, способного исцелить.

В повести В. Маканин изображает процесс трансформации идей – научных, философских, религиозных, нравственных, которые адаптируются в современном обществе через средства массовой информации путем многократного тиражирования, повтора, «дробления (парцелляция), изъятие из контекста, смешивание идей, мнений, постоянных ссылок на авторитеты»[35].

В повести нет политической агитации, давления государства на человека. В центре повести изображение массового общества, отстранившегося от монокультуры государства, прописывающего ценности, ритуалы, круг чтения. Художественное время повести соответствует историческому: конец 1970-х – начало 1980-х годов – время не только политического кризиса, но кризиса веры в технократическое общество, экологического кризиса.

Возникают критические настроения в элите – диссидентство, андеграунд; в массовом обществе – самокритика потребительства, критика современной науки и рационалистического мышления, взамен пропагандируются иррационализм, интуиция. Якушкин впитывает через газеты, журналы настроения серединных людей. Речи Якушкина проповедуют не только нравственные, духовные идеи спасения, но и научно-технические достижения (нейтрино, космические ракеты, клетки, атомы и др.), в котором целитель видит трагическое разрушение основ общества, физического и нравственного здоровья. Якушкин многократно повторяет-дублирует

[35] Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М. : Алгоритм, 2004. С. 31.

в своих речах журнальные истины: «Бездуховно живете!», «Без духа живете!» (С. 421).

Идеологическая основа учения Якушкина близка «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова[36]. Центральная идея – борьба со смертью – является частью общего дела, преобразовывающая извращенный (по терминологии Н. Федорова, «неродственный») материальный мир[37], в котором царит зло противоборства и вытеснения. Якушкин, так же как и Н. Федоров, мыслит спасение человека в коллективе, а духовное и физическое здоровье – в истинной любви. Идея Якушкина о нейтрино как «о самой коллективисткой частице» («после смерти человека сотни и тысячи маленьких нейтрино, не умирая, переходят в душу и тело другого человека») (С. 431) продолжает мысль космистов о бессмертии. Идеи космистов, так же как и оздоровительная система Якушкина, во многом фантастичны, утопичны.

Вторая причина неисцелимости человека – в самой идее Якушкина о том, что дух управляет (манипулирует) материей. В отличие от духа, материя не подчиняется управлению Якушкина. В этой ситуации Маканин показывает онтологический тупик – негармоничность, нестатичность природы, в которой нет ни эволюции, ни вечного покоя. Поэтому система всёисцеляющего духа Якушкина фабульно приходит к поражению: эпизоды смерти больной раком женщины, Дериглотова. Сюжетно центральный персона, прозревает, приходит к трагическому знанию – нельзя одновременно искренно желать добра и вести / управлять людьми; поэтому персонаж отказывается и от идеи исправления общества, и от реальности.

Индивидуальная и коллективная манипуляция – часть глобальной системы управления человеком и массой, присущей современной, либерализованной системе, скрывающей несвободу сознания и образа жизни, поскольку освободившийся от тотального контроля человек не способен к ориентации в мире. Тогда и вступают в силу манипулятивные практики, дающие лёгкие и понятные ориентиры. Жёстко выстроенный телеологический сюжет повести разрушает иллюзии как сознательного исправления жизни, так и надежд на приход новой, лучшей, по сравнению с прежней, жизни.

Финал повести раскрывает этическую позицию автора: отказ Якушкина от влияния на других людей, принятие законов беспощадной к человеческим желаниям жизни. Фабульно отказ объясняется потерей чу-

---

[36] Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 538.

[37] Семенова С.Г. Русский космизм // Русский космизм: Антология философской мысли. М. : Педагогика-Пресс, 1993. С. 29.

десного дара, однако «прозревший» Якушкин понимает, что ни исцелить человека, ни преобразовать мир в полной мере невозможно. Исчезнувшая вера в чудо сменяется жалостью к духовно больным людям: пьяницам, ворам, проституткам, которых Якушкин стремится спасти-«окликнуть». В итоге, выйдя из непрекращающейся цепи манипуляций общества, Якушкин остается в одиночестве. Радостное принятие смерти Якушкиным: «Я <…> умираю без дерганий и ликуя. Ты понимаешь – ликуя! Я вот ослабел и на ноги встать не могу, а радуюсь – вижу облака и траву какую!» (С. 542) – проявление личностной свободы, сознательный выход из-под власти не только законов общества, но и бытия.

MANIPULATIVE RELATIONS IN MODERN SOCIETY: THE NARRATIVE BY V. MAKANIN «PREDTECHA»

A.V. Malkova

In the narrative by V. Makanin's «Predtecha» (1982) are reproduced as the manipulation of interpersonal relations in modern post-totalitarian society, and social manipulation of consciousness of personality in society, the loss of mono ideology, mixed in the mass consciousness. In the history of the Central character we can see the following forms of manipulation: a) the influence of one person at the consciousness of another; b) the influence of one person on a group of people (a society); C) influence of the group (society) at person.
Keywords: V. Makanin, manipulation, mass consciousness, narrative, construction of the Plot, variability, modern Russian literature.

1.4. ВЛАСТЬ ИДЕИ И СЛОВА В РУССКОЙ ИСТОРИИ В ПРОЗЕ В. ШАРОВА

И.В. Ащеулова

В романах современного русского писателя В. Шарова открывается авторская историософская концепция, идеократичность русской истории. Идеи (теократические, философские, политические и др.) определяют для индивидов и социума смысл истории, цели, способы достижения целей. В статье анализируются прямые и скрытые механизмы воздействия идеи на человека и общество и последствия следования идеям.
Ключевые слова: художественная историософия, идеи как средства социальной манипуляции, романы В. Шарова.

Художественная историософия выявляется в художественном произведении на нарративном уровне текста и на уровне риторического слова, в устных и письменных свидетельствах персонажей, нарраторов, оценках автора-творца, когда он разрушает границы художественной реальности, обращаясь к рефлексии по поводу художественной либо затекстовой реальности. Нередко риторическое выражение представлений писателя о законах истории в художественном произведении совпадает или проясняется публицистикой писателя. Оба дискурса – художественный и публицистический – раскрывают важнейшие социальные, философские и нравственные проблемы существования человека в историческом процессе, позволяют обнаружить представления писателя об истории, философию истории.

Термин «философия истории» впервые был употреблен Вольтером, который понимал историю не как хронологическое перечисление фактов и событий или историю правящих династий, но как изменение жизни людей, культуры, нравов, ремесел, промышленности. Сущность истории Вольтер понял как социальное творчество людей, народов и рас, в противовес идее исторического провиденциализма он выдвинул идею человеческого разума, ведущего от бессознательного существования к просвещенной цивилизации[1]. Вслед за Вольтером историки и философы

[1] О понятии «философия истории» Вольтер пишет в статье «Опыт о правах и духе народов» (1769). Предисловие к первому варианту статьи «Опыт всеобщей истории и о правах и законах и духе народов» было напечатано отдельной брошюрой в 1765 году и называлось «Философия истории, сочиненная покойным аббатом Базеном»; в России перевод появился в 1868 году. С основными положениями статьи и предисловия можно познакомиться по источнику: Вольтер. Статьи и материалы / Вступительная статья Е.А. Косминского. М. ; Л., 1948.

пытаются обнаружить истоки и смысл и исторического процесса, раскрыть его закономерности, используя научные знания о культуре той или иной эпохи.

Термин «историософия» ввел в 1833 году А. Чешковский для описания гегелевской концепции мировой истории как проявления мирового духа. Историософия как раздел философии истории предпочитает принцип дедукции, раскрывая исторический процесс как разворачивание метафизической идеи. Отбор исторического материала в таком случае зависит от взглядов философа, историка, писателя. Историософские концепции XIX-XX вв.: «Восток, Россия и славянство» (1885–1886) К. Леонтьева, «Христос и Антихрист» (1895–1905) Д. Мережковского, «Закат Европы» (1918–1922) О. Шпенглера, «Смысл истории» (1936) Н. Бердяева, «Исследование истории» (1934–1961) А. Тойнби, «Этногенез и биосфера Земли» (1973) Н. Гумилева и других мыслителей – отличаются субъективными представлениями о метафизической направленности исторического процесса.

Внимание к историософским проблемам в современной отечественной литературе можно заметить в творчестве многих писателей: А. Иванов, Л. Юзефович, В. Личутин, В. Пелевин, В. Пьецух, Ю. Буйда, П. Крусанов, В. Рыбаков, Л. Вершинин, Д. Трускиновская. Формируются разные стратегии в дискурсе исторического повествования: исторический роман с элементами реконструкции (А. Иванов «Сердце Пармы», Л. Юзефович «Самодержец пустыни», В. Личутин «Раскол»), постмодернистский псевдоисторический роман (В. Пелевин «Чапаев и Пустота», В. Пьецух «Роммат», Ю. Буйда «Борис и Глеб», П. Крусанов «Укус ангела», «Бим-бом»), фантастический исторический роман (В. Рыбаков «Гравилет «Цесаревич»», Л. Вершинин «Лихолетье Ойкумены», «Время царей», Д. Трускиновская «Шайтан-звезда»). Проза В. Шарова, с одной стороны, опирается или имитирует опору на исторический документ, с другой – она альтернативна документальности, иронична, деконструирует или мистифицирует исторический нарратив, в-третьих, проза Шарова обнаруживает негативное отношение к истории как к линейному целенаправленному процессу.

Восемь романов В. Шарова о русской истории: «След в след» (1989), «Репетиции» (1992), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть...» (1995), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2003), «Будьте как дети» (2007), «Возвращение в Египет» (2013) – дают основание говорить об авторской художественной историософии. Познавая русскую историю, Шаров создаёт модель человеческой истории, в которой сильнейшую позицию занимает начало, истоки. Шаров ищет метафизическую, трансцендентную силу, корректирующую человеческую деятель-

ность, определяющую законы возникновения и смены отношений людей в обществе, нормы существования народов и стран. Писатель соотносит свою модель русской истории как инварианта человеческой истории с моделью истории избранного Богом народа, представленной в древних текстах Торы, Ветхого и Нового заветов. В интервью Шаров так определяет провиденциальную основу истории человечества: «Вне истории жизни как бы и вовсе нет. Это касается всего человечества, что же собственно до нас, тех, кто живёт в России, в Европе, – это пространство христианской библейской культуры, и каждый наш шаг, каждый поступок соотносится с тем или иным эпизодом известных сюжетов»[2]. «Я всю русскую историю понимаю через Библию. И пытаюсь это написать. Наша история представляется мне не Книгой Бытия, а книгой комментариев, толкований библейских текстов»[3]. «…ветхо- и новозаветные книги стали основанием русской истории, жизнь и страны, и отдельного человека, каждый поступок и страны, и человека неизбежно стал выверенным и выстраданным комментарием к тем или иным главам и стихам Писания»[4].

Главным субъектом истории становится метафизическая телеология (можно назвать её Божественным Промыслом). Человек, тем не менее, оказывается не рабом некоего надчеловеческого закона, он сопричастен трансцендентной силе, выбирая способ существования и действий. История предстает у Шарова объективно-субъективным процессом, где непознаваемый замысел выражается в противоречиях воли и стихии социальной жизни, в законах органической природной жизни, ибо человек – природное существо. Человеку дано личностное познание исходного замысла, которое может признаваться как истинным, так и ложным. Собственно, идеи, истолковывающие цель и назначение истории, играют важнейшую роль в практической жизни людей, в социальных процессах. Именно поэтому, как нам представляется, Шаров называет человеческую историю толкованием и комментированием библейских текстов, тогда библейские тексты могут быть названы историческим каноном, критерием для реальной истории как проверки, испытания канона. Русская история

---

[2] Шаров В. «Я люблю бумагу…». Интервью Н. Кириллову для газеты «Частный корреспондент» // Частный корреспондент. 2009. 18 дек. URL: http://www.chaskor.ru/article/vladimir_sharov_ya_lyublyu_bumagu__13558 (дата обращения: 2.10.2011).

[3] Шаров В. Комментарий к Бытию. Интервью В. Шарова Клариссе Пульсан // Российская газета. 2014. 18 сент. URL: http://www.rg.ru/2014/09/18/sharov.html (дата обращения: 7.02.2016).

[4] Шаров В. «Каждый мой новый роман дополняет предыдущие…» Беседа с Марком Липовецким // Неприкосновенный запас. 2008. № 3 (59).

стала для Шарова примером реального комментария Библии: соответствия и расхождения, сакрализация и отвержение библейских версий человеческой истории определяют цели русских людей в реальных исторических ситуациях. Библия могла быть как критерием исторического деяния, так и источником социальных манипуляций.

Крещение Руси трактуется как принятие завета Богом, привело к распространению идеи избранного народа, религиозные и светские институты утверждают в русском народе эту метафизическую миссию и в разные эпохи дают различную трактовку цели национальной истории. Появляются теократические, философские, политические идеи, ссылающиеся на Замысел, но субъективно корректирующие цели Творца. Поэтому русская история циклична, так как то отступает от заданной матрицы, то к ней возвращается. Шаров определяет такую модель как чередование «верховых» и «низовых» революций. «Наша история – это столкновение нескольких идеалистических, утопических идей. Ключевые темы в истории XX века – религиозные учения о воскрешении, о достижении рая на земле, идеи Н. Федорова, большевики не победили бы, если бы их лозунги не совпали с коренными народными упованиями и верованиями. Без этого невозможно постичь историю России»[5].

В идеецентричности русской истории Шаров видит идеалистичность, утопичность национального мышления. Отсюда установка Шарова увидеть в русской революции XX века развитие исконно русских религиозно-утопических идей. Февральская и Октябрьская революции в России являются, по мнению писателя, не отклонением от закономерного исторического движения, а правилом нетерпения то народа, то власти к тому, что не соответствует, по мнению первых и вторых, заданному Творцом канону. Экономические, политические, национальные идеи получают значимость только тогда, когда их соотносят с религиозными идеями, понятыми в эту эпоху как истинные. Русская история, по мнению Шарова, предстает как развитие христианских идей о конце земного мира как исконно греховного. Эсхатологизм определяет сознание русских людей – вера в наступление конца истории и начала царства божия на земле, в России, если русский народ будет следовать Завету. Русский человек живет при знании конца, поэтому его отношение к истории связано не с идеями строительства жизни, а с желанием приблизить конец, уничтожая небожественное устройство жизни на земле. Историософема «Москва –

[5] Шаров В. «Пытаюсь написать душу истории» (интервью А. Мирошкину) // Книжное обозрение. 2003. № 5. URL: http:www.club366.ru/articales/sharov.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

Третий Рим» доказывает избранничество русского народа в приближении нового мира радикальным путём, революционно.

В художественном дискурсе романов Шаров выявляет механизмы и последствия воздействия этой идеи приближения подлинной и вечной жизни на людей и всё общество. Очевидно, что эсхатологические идеи в разной интерпретации становятся действенным средством влияния на социум, народ, зачастую – манипуляцией массами ради вовсе не универсальных целей.

Цель исследования – выявление как власти идеи и слова, так и их бессилия в реальном историческом процессе. Определяется ли слово искренними, хотя и субъективными представлениями их субъектов и адептов, что их слово (идея) соответствует некоему абсолютному смыслу, или слова об абсолютных смыслах используются для совершенно профанных, противоречащих идее и слову целей, для манипулирования другими, чтобы привести их к этой цели обманно манифестируя благие идеи? Исследуя сюжеты и риторику персонажей Шарова, мы сможем обнаружить изображение манипуляций, которыми подвергается народ и отдельные индивиды либо авторитетным, либо сакральным словом. С другой стороны, следует рассмотреть возможные варианты ухода личности от власти идеи и слова. В том и другом случае важно выявить авторскую концепцию роли слов и идей, подчиняющих представление о реальной действительности, и практики манипуляции власти и отдельных адептов идей народом и другими людьми посредством власти слова.

В романе «Репетиции» (1992) исходной историософской идеей, имеющей сюжетообразующее значение, является теократическая идея «Москва – третий Рим», базирующаяся на тождестве царства и священства. Историософский статус идеи может быть истолкован с двух позиций[6]. С одной стороны, она актуализировала религиозный аспект, соответствие Московского государства сакральным ценностям православия, центром которого была Византия и Константинополь как «второй Рим», происходило отделение христианской православной земли от земель иноверцев, «нечистых». При этом подчеркивались благость и священ-

[6] О семантике этой историософемы см.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 352–354; Ранчин А.М. К истолкованию теории «Москва третий Рим» в русской культуре нового времени // Россия XXI: общественно-политический научный журнал. 2012. № 6. С. 26–57. Или: Ранчин А.М. Теория «Москва – третий Рим» и ее место в русской культуре XVI–XVIII вв. URL: Филологический портал «Слово» http://www.portal-slovo.ru/philology/44938.php

ство Москвы, символом которых в христианстве выступал Иерусалим, тем самым Москва становилась новым Иерусалимом, обретала статус священного, избранного государства. С другой стороны, был важен политический аспект, молодое Московское государство во главе с царем (отсылка к римскому Августу-кесарю) выходило на европейскую политическую арену и занимало важнейшие позиции. В данной трактовке идеи акцентировался имперский, государственный статус, где символом выступал Рим как образ власти и царства, отсюда политическое значение русского оружия – приращение империи, расширение ее границ. В любом случае идея «Москва – третий Рим» должна была перестроить русскую государственность и русскую обыденную жизнь с учетом особого, мессианского предназначения Руси в общемировом историческом процессе.

В сюжете романа персонажем, воплощающим идею в реальность, становится патриарх Никон. Он считает себя избранным носителем истинной веры, жизненаправляющей идеи, поэтому в детстве Бог несколько раз спасал его от смерти. С его точки зрения, возможность создания теократического государства на Руси позволит осуществить преображение Руси в Святую землю, Новый Иерусалим, что возложено на избранный русский народ, призванный приближать грядущий конец времен и наступления Царствия Небесного. Точная формулировка идеи, перспективы, ею открываемые, позволяют Никону начать перестройку русской реальности, которая должна развиваться по установке Никона, в двух направлениях. С одной стороны, перестройка пространства, ландшафта с целью воссоздания Святой земли, куда возможен второй приход Христа (строительство монастырского комплекса на Истре – Новый Иерусалим, переименование рек, озер, сел). С другой стороны, перестройка сознания русского православного человека (сознания царя Алексея Михайловича, сознания духовенства, сознания простых обывателей) с целью торжества благочинного, «чистого» православия. В сюжете романа начинается длительный процесс осуществления метафизической воли, а с точки зрения автора – социальная манипуляция, в которой используются все средства: угрозы, насилие, казни.

Авторскую модальность выявляет главное фабульное событие – репетиции мистерии о жизни Христа для воздействия на сознание царя Алексея Михайловича, любившего театральные мистериальные представления. Никон становится идейным вдохновителем репетиций, выполняя функции художника-декоратора (преображает ландшафт, «выстраивая» Святую землю), претендуя на главную роль (не верит в приход Христа, надеется занять его место, сыграть роль Христа). Понимание иных целей

постановки мистерии режиссером Жаком де Сертаном и актерами постепенно вскрывает ложность идей Никона. Он подменяет волю Христа своей волей, Его цели своими, он стремится уподобиться Христу и доказать царю преимущества священства над царством. В этом смысле мистерия является финальным этапом в длительной череде событий, выстраиваемых Никоном и ведущих его к цели. Мистерия должна быть готова к 7 января 1666 году, ее подготовка начинается со строительства Новоиерусалимского монастырского комплекса в 1656 году. Земли на реке Истре, село Воскресенское под Москвой должны приобрести вид Святой земли и стать центром православного мира.

Незадолго до этого, в 1652 году Никон становится патриархом и начинает именоваться во всех документах «Патриарх Московский и всея Руси, Божиею милостию великий господин и государь, архиепископ царствующаго града Москвы и всеа великия и малыя и белыя России и всеа северныя страны и поморна и многих государств». В романе избранию на патриарший престол предшествует акт захоронения мощей митрополита Филиппа, убитого Иваном Грозным, в Успенском соборе. Для Никона это должно стать свидетельством покаяния царской власти и подчинения её власти церковной. «…хотел править церковью «на всей своей воле». И он получил ее. Он сделал так, что в Успенском соборе около привезенных им мощей святого Филиппа царь и бояре, распростершись на земле, клялись и молили его не отрекаться. И тогда он, Никон, встал и, обратясь к народу, спросил: «Будут ли почитать меня как архипастыря и отца и дадут ли мне устроить церковь?!» Все плакали и клялись, что дадут»[7]. Никон, безусловно, верит в свою избранность, мистерия должна поставить финальную точку в истории личного служения Никона Богу, в истории отношений между Никоном и Богом. Это его вера в высшую цель, так он понимает высшую волю, объективный закон. В авторской концепции это пример личного комментария человека к начальному закону бытия, пример субъективного понимания, толкования воли и слова Бога. Мистерия Никона есть его личностный вызов метафизическому закону, человек берет на себя функции Творца и сам определяет сюжет его воплощения и время пришествия. Настаивая на репетициях непрофессиональных актеров, Никон искренне верит в возможность присутствия Бога в сюжете мистерии: «вот эта игра Господа Бога, Его столь явное и безусловное присутствие, присутствие, создаваемое словами и движениями прочих действующих лиц, рисующих Его и Его волю, было то новое, огромное

[7] Шаров В. Репетиции. СПб. : Изд-во «Лимбус-Пресс», 2003. С. 84–85. Далее страницы указываются по этому изданию.

новое, что внес Никон в театр» (С. 86). Он как бы направляет волю Создателя, «помогает» ему начать Судный день, одновременно доказывая царю и православному миру, что избран, прав в борьбе со староверами и еретиками. Поэтому в какой-то момент репетиций Никон ставит себя на место Христа и считает себя вправе «сыграть» Его роль. «Никон во всем – и в поведении, и по рангу, и по судьбе, и по явной уклончивости и недомолвкам – был первый кандидат на роль Христа… раз Никон в этой постановке так много мог, значит, это его постановка, и опять же сходилось, что именно Никон – Христос» (С. 121).

Однако в собственном толкования метафизического закона Никон перестает различать добро и зло, отступает от христианских принципов любви и милосердия (Сертан отмечает в своем дневнике, что в Никоне нет и не было доброты). Навязывая свою интерпретацию царю, Сертану, актерам, Никон пользуется принципами манипуляции, что раскрывает ложность его целей. Первым это понимает Сертан, пересказывая в дневнике истории Никона и обнаруживая в его поведении законы драматургической игры: «Сертан вдруг спокойно и холодно понял, что из рассказа Никона ясно следует, что просто он знает правила той игры, которой всю жизнь занимался Сертан, более того, знает их много лучше Сертана» (С. 85). Затем это становится понятно и царю Алексею Михайловичу, освободившемуся от давления путем свержения Никона с патриаршего престола. Таким образом, в романе «Репетиции» теократическая идея, подчиняя себе сознание верующих людей, используется для манипуляции ради достижения ложных целей.

Другим типом идеи, используемой для достижения целей конкретных людей, можно считать философское учение, идеалистическую или материалистическую теорию, увлекающую власть и народ. Романы «До и во время» (1993) и «Воскрешение Лазаря» (2003) представляют историю XX века, в особенности историю русской революции, как активное внедрение в реальность философских идей Н.Ф. Федорова, Р. Штайнера, Л.Н. Толстого. Россия в XX веке стала страной воскрешения, попыткой материализации идей. А затем, после их неосуществления, – отречением от них.

Рассмотрим случай, когда философская идея может стать средством манипуляции в разнообразных проектах верховной власти по перестройке реальности. Обратимся к рассмотрению философии Н.Ф. Федорова, имеющей огромное влияние на В. Шарова как писателя, что подтверждается его публицистическими статьями и интервью[8].

---

[8] См. напр.: Шаров В. Меж двух революций. Андрей Платонов и русская история // Знамя. 2009. № 5.

Актуализация и истолкование философии Н.Ф. Федорова в романах В. Шарова, на наш взгляд, неслучайны, ибо обращают современного человека постиндустриального общества к главной проблеме существования в историческом контексте – преодоление зла смерти с помощью науки и развитых технологий и преображение человека. Утопическая философия Федорова, в понимании Шарова, созвучна социальным целям советского общества 1920–1930-х годов. Более того, философия Федорова могла преодолеть существовавший в русском обществе начала XX века раскол, ибо философ дал универсальную цель истории, которая могла объединить верховную власть и простой народ. Истоки русской революционности обнаруживаются в «общем деле», проекте, предложенном Федоровым. «Он сказал им, – <…> больше ничего и никого торопить не надо: человеческий род может и должен сам построить царствие Божие. Причем не на небе, а прямо посреди океана греха, то есть здесь, на земле. У человека есть на это силы. Ему дано не просто исправить нынешнюю свою жизнь – Тот, кто был распят за каждого из нас, благословляет его и на воскрешение всех…»[9]. В романе «До и во время» Н. Федоров становится центральным персонажем, вдохновителем, духовным лидером русской революции.

В сюжете романа философия общего дела – победа над смертной материей и воскрешение предков – рождается как духовный продукт «алхимического брака» Николая Фёдорова и Жермены де Сталь, реинкарнированной в русской помещице Евгении (Екатерины) Францевны Сталь. Мадам де Сталь и Федоров становятся идеологами русской революции, которая откроет новую историю. Жермена де Сталь выражает физически активное, материальное начало русской революции, образ верховной власти, метафору тотального господства. В романе дается следующая характеристика ее русского воплощения: «Она сама так же, как Господь Бог, так же, как революция, была источником власти, он был в ней самой, в ее нутре, и те, кого она впускала в себя, получали власть»[10]. А.-Л.-Ж. де Сталь становится для автора романа символом революции. Известно, что будучи одной из активных сторонниц идей Французской революции (братства, равенства, справедливости), де Сталь пропагандировала их в художественном творчестве (роман о свободолюбивой актрисе «Коринна») и в критических, философских статьях (например, «О литературе в ее связи с общественными установлениями»).

---

[9] Шаров В. Там же. С. 183–184.

[10] Шаров В. До и во время. М. : АСТ ; СПб. : Астрель-СПб, 2005. С. 135. Далее роман цитируется по этому изданию.

Для Шарова она становится не только «синонимом влияния французской культуры на русскую»[11], но судьба Жермены де Сталь оказывается примером общей логики любой революции – восторженное приятие, увлечение гуманистическими идеями, а затем разочарование, оппозиция и смерть либо изгнание. Французская революция, предавшая идеалы Просвещения, скатившаяся в террор и диктатуру, становится зеркалом для русской революции, в которой де Сталь видит возможность повторения истории, но с другим исходом. Поэтому она активно включается в ход революционной борьбы, финансирует ее, надеясь на воплощение тех же идей в России. В этом смысле она не манипулирует Федоровым и его идеями, но является их источником. Только познав ее, Федоров понимает ложность и греховность внешнего мира и создает философское учение по его переделке.

Федоров выразил метаисторическое содержание русской революции: изменение созданной Богом реальности руками и разумом самого человека, без божественного вмешательства, сотворение Царства Божьего на земле «здесь и сейчас».

Вольная авторская трактовка биографии и философии Н.Ф. Федорова в романе, вызвавшая неоднозначные оценки, вписывается в контекст художественной историософии Шарова. В сюжете романа формирование Федоровым основ «Философии общего дела» начинается под влиянием опиума. Федоров, будучи от природы экзальтированным юношей, воспринимает окружающую реальность в измененном виде, спящая в стеклянном портшезе де Сталь видится ему то Девой Марией, то Спящей царевной, которую надо расколдовать, себя он воспринимает рыцарем, в наркотическом сне становится любовником Сталь. С этого момента Федоров видит в де Сталь символический образ погрязшего в грехе и зле мира, который следует очистить и воскресить, как Христос когда-то воскресил Лазаря. Федоров, творя утопическую философию, вступает в диалог с Богом, пытается убедить Творца в правоте человека, уставшего бороться с грехом. В борьбе с несовершенством Божьего мира, образом которого предстает жизнь де Сталь, рождается философия Федорова как комментарий к метафизической изначальной идее. Федоров оказывается не богоборцем или атеистом, но истинно верующим в возможности человека, в путь, который указывается самим Творцом. «…она часто думала, что он (Федоров) – замечательная иллюстрация слов Христа: «Спасешься верою», – его вера и Его жизнь были так равно чисты и искренни, что ей временами приходило в голову, что он как бы считал себя совершеннее

[11] Шаров В. «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком…». Беседу ведет Н. Игрунова // Дружба народов. 2004. № 8. С. 191.

Бога, во всяком случае, он не боялся, был готов к тому, что его учение идет против Бога. То есть людям, когда они праведны, Бог, создавший мир, в котором есть зло и смерть и зла этого становится больше и больше, этот Бог должен казаться несовершенным, и здесь нет гордыни, такие люди не могут и не должны мочь принять никакую несправедливость, из-за этого они очень рано уходят от Господа, начинают Его не понимать» (С. 178). Нам представляется, что роман – «пародийно-абсурдирующая деконструкция»[12], но размышление автора о русской историософии, где философия Федорова – пример проекта переделки основ бытия. По версии Шарова, нетерпение Федорова, выразившееся в его учении, стало идейной основой русской революции, уничтожавшей мир зла, но не приведшей к царству вечной и гармоничной жизни.

Философия Федорова как соединение материалистических и идеалистических проектов оказывается глубинной основой социальных преобразований в России первой половины XX века. Федоровские идеи в виде государственной программы могли бы определить будущую судьбу России, стать тем ключом, что откроет возможность согласованных действий власти и народа по изменению реальности. В этом случае история преобразованной России двинулась бы по пути преодоления раскола, осуществила историософему прогресса, торжества человеческого разума, идущего по пути изменения самой материи жизни, изгнав из неё распад, конечность.

Однако в романе фиксируется иное: идеи Федорова интерпретируются властью (сначала Ленин и Троцкий, затем Сталин в союзе с де Сталь) как средство давления на реальность, насильственное ее изменение. Глобальная идея Фёдорова становится орудием социально-политической манипуляции народом. Шаров усматривает связь между федоровской философией и победой коммунистической идеологии. В романе Федоров и его ученики образуют в 1880-х годах первую политическую партию. Федоров, как и русские революционеры, отвергает существующее социальное устройство, а не «делает» позитивную работу по изменению с помощью разума основ бытия. Метафизическая идея упрощена, и цели тем более: немедленно должно быть изменено общество (цели преодоления смерти и воскрешения отодвигаются из центра на периферию), общество должно быть упрощено: «Большинство бед человека связано именно со сложностью мира, он все время путается, все время теряется, ничего и

---

[12] Об интерпретации романа «До и во время» в деконструирующем постмодернистском ключе см.: Скоропанова И.С. Деконструкция исторического нарратива в романе В. Шарова «До и во время» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в литературе XX века / ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005.

никак не может понять, ни в чем разобраться, зло он творит по неведенью, без умысла» (С. 179).

Федоров в романе мечтает о простой и понятной жизни, в которой человек делается солдатом, человечество собирается в трудовые армии, где все равны, все братья, все совершают трудовой подвиг по организации, регуляции и умиротворению сил природы: «Федоров думал, что армия упрощенных и уравненных людей сама поймет, что мир таким сложным, каким он был создан Богом, даже если он и вправду прекрасен, ей не нужен <...>, и тогда люди совместным трудом всего за несколько лет сроют горы и возвышенности, засыпят болота, впадины, превратят реки в прямые, сделают множество дамб, вырубят леса <...>, и вот, когда вся земля станет одним огромным ровным полем и уже никто не будет голодать, человек сможет заняться главным делом – делом воскрешения своего рода, высоким делом преображения земного, смертного по своей природе мира в мир без смерти – Царствие Небесное» (С. 185–186).

По романной логике революция большевиков и последующие за ней гражданская война, голод, разруха, массовые репрессии, создание ГУЛАГа – есть следствия претворения в жизнь учения Федорова, понятого по-своему властью и используемое в целях манипуляции народным сознанием. Федоров порождает идею, замысел которой велик, ее воплощение уничтожит смерть, страх перед нищетой и голодом, неравенство людей, хаос природы, вернет человечеству возможность возвращения в рай, в земной рай. Идея постепенно увлекает все большее количество людей, рядовых учеников Федорова, мыслителей (Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Соловьева, Иоанна Кронштадтского), затем политиков-революционеров (Ленина, Троцкого, Сталина), которые прикрывают привлекательную идею как обоснование конкретных политических целей. Власть идеи заключается в том, что люди действуют во имя высшей цели вопреки очевидному: совершают насилие в революционных действиях, принимают репрессивные законы, «чистки» инакомыслящих, развязывают братоубийственную гражданскую войну. Они уверены, что действуют во имя прекрасной цели, они избраны творить историю дабы привести мир к конечному торжеству гармоничной жизни: «Ведь так жить нельзя, нельзя это больше терпеть, что-то немедленно надо делать <…> все надо менять, именно им все придется менять, они вытянули счастливый жребий. <…> И они завидовали себе, что Господь избрал именно их» (С. 218). Масштабы идеи превышают реальные возможности людей, прорывается нетерпение, бессилие, жажда власти, и проект по изменению реальности заходит в тупик. Думается, что именно о бессилии человека в истолковании метафизического закона бытия пишет Шаров.

В финале романа Федоров оказывается смешным и обманутым стариком: мнимая смерть, рожденные обманом дети, крах идеи воскрешения, сам он не может воскресить своего отца, измены Сталь – все это приводит к новому потопу, концу времен, где спасаются только избранные (в основном идиоты и душевнобольные), где процесс воскрешения даже не начат.

Воплощение идеи невозможно, и использование идеи в социальных проектах оборачивается манипуляцией с реальностью, индивидуальным и коллективным сознаниями. Подобный пример демонстрирует событие воскрешения Лазаря в романе «Воскрешение Лазаря». Федоровская идея воскрешения предков, преодоления смерти оборачивается чекистской операцией, имеющей целью государственный переворот. Безумие России XX века, по мысли автора, состоит в том, что великие идеалистические учения были поняты как руководство к действию и материализованы, а значит, искажены. В неспособности человека-идеолога разделять материальное и нематериальное, идеи и реальность кроется опасность, свободная мысль становится жертвой воплощения-воскрешения, формирует рабское сознание и поведение, 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 люди, реализуя идеи социального равенства, национального братства.

Не только сакрализованная религиозная идея может стать обоснованием социально-исторических изменений, деятельности людей, скрывающих искажение высшей идеи и манипулирующих с её помощью индивидами и народом, политические идеи могут ставить привлекательные цели и быть движущей силой исторического движения и средством манипуляции людьми.

В романе «Мне ли не пожалеть…» (1995) мужской хор «Большая Волга» (1910–1940) под руководством талантливого музыканта и композитора Владимира Лептагова являет модель общества, организованного общей целью, идеей и способом жизни. Важно, что Лептагов воспринимается как избранный Богом, знающий путь спасения от греха в начале нового XX века. Голоса хора как бы «собирают» всю греховность человека и ищут путь покаяния, путь к Богу. Единство хора позволяет реализовывать идею о соборности народа, о возможности общего договора, общего спасения. Хор позволяет объединить «большинство» и «меньшинство»: коммунистов (власть) и народное политическое и религиозное подполье – эсеров, хлыстов, скопцов, раскольников. «Вчерне то, что могло быть построено, было закончено скопцами и эсерами к семнадцатому году, а полностью все завершено к двадцатому, сразу вслед за окончани-

ем гражданской войны. <…> Везде скопцы и хлысты давно уже были разными сектами. В хоре же все как бы обратилось вспять, причем по соображениям чисто политическим»[13].

Политическая идея объединения, нужного власти, обосновывается метаисторическим эсхатологическим проектом: хор революционными методами перестраивает существующую социальную реальность, отбрасывая старые законы, которые учитывали первородную греховность человека. Политические цели власти обосновываются возможностью пришествия суда над земной жизнью, сопряжённого со спасением покаявшихся и искупивших грехи. Революция как средство утверждения политической идеи приобретает значение религии (связи верой), как и христианство, хотя новые спасителя создают новые ритуалы, утверждают новые правила отношений между людьми. Но правота новой власти отождествляется с божественными, библией утверждаемыми представлениями о человеческой истории, имеющей очистительный конец: либо наказание отпавших от божественных законов, либо вечная жизнь праведников. Лидер правящей партии (скопческо-хлыстовской) обладает непорочностью и безгрешностью, он и сам – адепт веры в земное преображение, готов отдать жизнь ради спасения народа. Его авторитет поддерживается верованиями хлыстов (еретическими верованиями-«комментариями» библейской истории), что он происходит от Бога Отца. По модели Евангелий создаётся в реальности евангелический сюжет. Власть принимает право Бога – карает и милует; чекисты становятся ангелами, возвещающими волю Господа (власти); священники могут претендовать на пост начальника следственной части, ведущего счет грехам; народ на исповеди не просто кается в совершенных грехах, но доносит на самого себя. Русская революция, создающая новый мир (мир, создаваемый злом и страданиями жертв), демонстрировала Богу, что час настал, спаситель должен явиться народу, и он воплотился в новых судьях и спасителях. По сути, революционеры в подмене сакрального сюжета реальным манипулируют не только верующими, но и самим символом веры, указуя ему на свое право осуществить то, что им же и предписано. Земными людьми творится конец истории как наказание людей за нарушение законов Бога, и должно наступить вечное торжество якобы божественных законов на земле. Эта идея неоднократно «пропевается» в партиях хора, свидетельствующего, что человек готов покаяться и вернуться к Богу, по сути – повиноваться тем, кто осуществляет волю Бога на земле. «Все они: и скопцы с хлыстами, и

[13] Шаров В. Мне ли не пожалеть… СПб. : Лимбус-Пресс, 2014. С. 153. Далее текст цитируется в скобках по данному изданию.

народники – были убеждены в бесконечной, не имеющей никаких оправданий греховности земной человеческой жизни, в необходимости покончить с ней, уничтожить ее раз и навсегда» (С. 166). Революционный проект по перестройке общества и сознания человека осуществляется различными средствами. Начиная с двадцатого года устраивались публичные процессы, на которых рядовые члены партии обвинялись в терроризме и вредительстве и приговаривались к смертной казни. Тем самым власть культивировала страх, чтобы не возникало и тени сомнения в правоте выбранного курса и в праве властителей на суд и наказание. Эсеры становятся авторами политики военного коммунизма, скопцы внедряют нэп, коллективизация придумана вновь эсерами, «больно тосковали они по русской общине, по совместному коллективному владению землей и такой же совместной коллективной работе на ней – уж больно любили старую народническую идею, что русский мужик изначально, по природе своей, коммунист» (С. 174).

Кульминационной точкой манипуляции властей становится идея покаяния власти перед народом за собственные преступления (за Голодомор) и покаяния «народа власти» перед «народом веры». Здесь применяется характерный для манипулирования народом способ мнимого уравнивания властью себя и народа перед высшим авторитетом. Власти («хору») таким способом удаётся утвердить мнение, что Бог хочет покаяния и прощает покаявшуюся власть, легитимизируя её право вершить божий суд над не покаявшимися. Однако этот способ ведёт к неопределенности: виноваты все перед всеми, комбедовцы перед кулаками, кулаки перед «миром», партсекретари и партфункционеры перед народом и перед властью, отделить «чистых» от «нечистых» невозможно, остается только общее сожаление о неправедности всех людей, что мешает осудить народу реальных преступников из власти. При этом находится ссылка на Библию, где сказано и милосердии Господь к Ниневии. «Тогда сказал Господь: “Ты сожалеешь о растении, над которым ты не трудился и которого не растил, которое в одну ночь выросло и в одну ночь пропало. Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более ста двадцати тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множество скота?”» (С. 283). В названии романа приведена дословная цитата из «Книги Пророка Ионы», отражающая милосердие Бога и нетерпение Ионы, неверие Ионы в истинность раскаяния жителей Ниневии. Таким же нетерпеливым и неверующим предстает в романе народ, требующий от Господа и власти, представляющей Господа, немедленной реакции на собственное покаяние и наступления царства справедливости.

В романах В. Шарова обнаруживается типология идей, становящихся началом любого исторического изменения: теократическая идея, фило-

софская идея, политическая идея. История идеократична, хотя идеи рождаются людьми, они, соотносясь с сакрализованными представлениями о божественной цели истории – наступление конца земной истории и вступление человечества в царство вечной справедливости, в метаисторию, начинают властвовать над сознанием людей, мешая проверять идеи реальностью, побуждают подчиняться адептам идей, действующим будто бы по воле высоких идей (неважно, верят ли сами адепты или просто используют веру в своих прагматических целях). Каждый виток власти идеи завершается её сменой, но и новая идея в русской истории опирается на религиозные истины и с их помощью манипулирует сознанием общества, подчиняя общество и конкретных людей аргументами верховной правоты. Постоянный «комментарий» русских людей к Библейской модели истории не богоборчество, а декларация божественного права на историческое творчество, на создание идеального обществ самими людьми, но, будто бы, по воле Бога.

Идея порождается человеком, посягающим на изначальный миропорядок, не только социальный, но и онтологический. Но это посягательство на творение Бога оправдывается отношением самого Бога к земной жизни как к греховной. Абсолюто противоположной трансцендентной реальности Бога. Идея есть метафора диалога Бога и неудовлетворенного порядком мира человека, опираясь на идею (свой «замысел»), человек пытается откорректировать несовершенный мир. Воплощая идею в реальность, человек творит историю, пытаясь доказать собственную правоту свершениями. Однако после исторических изменений по замыслу-идее раскрывается подлинный смысл идеи, последствия ее реализации. В романе «Репетиции» за сакральностью идеи «Москва – третий Рим» проступает личная воля патриарха Никона, преследующего собственные прагматичные цели. В романе «До и во время» бескорыстная цель победы над смертностью человека вплоть до воскрешения предков используется для достижения власти. В романе «Мне ли не пожалеть» политическая идея объединения народного религиозного подполья и социалистической партии эсеров оборачивается манипуляцией тайного правительства отдельным индивидом и народом в целом. В романе «Воскрешение Лазаря» фёдоровское учение о воскрешении опрощается дополитического проекта государственного переворота.

Шаров, показывая идеократичность русской истории, раскрывает негативный потенциал идеи: она не объединяет, а разъединяет, она снижает потребность в анализе фактических причин развития социума, заглушает сомнения и провоцирует прожектерство, нетерпение, напротив – подчинение уверенным в правоте идеи, что приводит Россию к историче-

ским тупикам, повторяющимся циклам «верховых» и «низовых» революций. При этом любой сторонник идеи, будь то ее творец, носитель, фанатик, окажется жертвой, его жизнь, подчинённая идее, будет лишена смысла. С точки зрения автора, социальные чудеса абсурдны потому, что строятся на бессмысленных жертвах.

Образ русской истории для Шарова – революция как бездна, которая увлекла власть и народ и в которой пропали миллионы людей. Нам представляется, что в историософском контексте Шаров в своих романах предлагает собственный путь человека в истории. От первого романа «След в след» до последнего «Возвращение в Египет» писатель разрабатывает тему «Синодика» – списка, книги усопших, поминаемых в молитвах, у Шарова – людей, остающихся в истории как «следы», которые можно обнаружить в исторических тупиках, личных архивах, текстах, рукописях, мемуарах, письмах. Свидетельствуя о себе, событиях, людях, человек обретает возможность примириться с существующим онтологическим законом, прожить собственную жизнь, а не жизнь идеи. Тем самым осуществляется не борьба, не противостояние человека и мира в истории, а сохранение духовной энергии, памяти, «…и в самом деле все это есть, каким-то образом где-то записано, предположим, у Бога, и, следовательно, уцелеет, сохранится» («До и во время». С. 42).

Обратимся к другому манипулятору – слову (сюжету, тексту), оформляющему идеи. О тотальной власти слова и сюжета над человеком в романах Шарова писал Д. Бавильский, видя в прозе Шарова два пересекающихся нарратива: истории и словесности. Бавильский отметил, что писатель создает не альтернативную историю, а параллельную, в которой важны не события, а представления, слова, заметки, наблюдения, индивидуальные и сакральные сюжеты. «Важным и нужным для Шарова оказывается не то, как было на самом деле, и даже не то, каким все могло быть, но то, как все преломилось в воспаленном воображении рассказчиков и толкователей. Его утопии как раз и посвящены не истории как таковой, но возможностям сознания, механизмам возникновения всевозможных фантазмов и заблуждений. Ошибка оказывается много существенней правильного ответа, именно она-то и наделяется приоритетом первородства»[14].

Остановимся нанациональной традиции видеть в слове сакральность. В концепции Шарова, диалог с Богом как попытки реализовать сюжета священной истории соединяется в стремлении не только подтвердить

[14] Бавильский Д. Ниши Шарова // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 269–284, 270.

(«комментировать»), но и переписать Писание. Русский человек переживает утопию, не свершившуюся идею, но неизменен эсхатологизм русского сознания, побуждающий уточнять сакральный сюжет, корректировать священный текст.

Сюжет Второго пришествия Христа в романе «Репетиции» представлен как процесс разыгрывания текста, мистерии о жизни-смерти-воскрешении Христа и о спасении праведных после прихода Мессии. Репетируя мистерию, все (Никон, и актеры, и свидетели репетиций) ждут представление как последний акт в истории человечества, то есть ожидают воплощения текста в реальности. Мистерия должна разделить праведников и грешников, разделить Христа и его антагониста. Участие в мистерии актёры воспринимают как преддверие конечной истины, и каждое слово роли наполняется для них надвременным смыслом. Каждый актер словесно делает выбор в пользу добра или зла, ситуация роли вторгается в реальную, бытовую жизнь. Зрители мистерии получали возможность отчётливо увидеть борьбу добра и зла и выбрать ту или иную сторону.

Власть сюжета жизни Христа и власть слов роли имеют двоякий смысл. Безусловно, в репетициях есть выбор каждого актера между добром и злом, и преображение человека, начинающего понимать слово Божье. Актеры не механически повторяют слова Писания, но заново постигают законы Божьего мира, слышат Его зов, видят Его объемы. «Христос был, Он был ими точно и полно очерчен, Он был очерчен ими в своих живых, настоящих размерах. Все, что они делали, было так выверено, как сыграть, тем более массовые сцены, невозможно; он заставлял их по десять раз <…> – ему нужна была истина, что это есть, чудо или нет – идти толпой, останавливаться и снова идти: Христос был»[15]. Чудо внушено не созерцанием реальности, созданной Богом, но игрой в скрытую сакральную реальность, закреплённую в тексте Библии, но и в словах ролей, в которые «актеры» уверовали, сделали целью своей жизни. Актёры становятся посвященными, достойными участвовать не только в постановке, но и в грядущем сакральном действе. Они не сомневаются ни в подлинности слов, ими произносимых, ни в подлинности событий, ими воспроизводимых, слова «ролей» приобретают функцию поступка, совершаемого в данный момент. Избирая игру смыслом жизни, актеры начинают путь служения будущему, спектакль становится реальностью, рождая канон в мире «секты», живущей своей идеальной жизнью, вне контекста истории государства. Пришествие Спасителя действительно происходит, пока идут репетиции, пока сильна вера человека в произнесенное им слово.

---

[15] Шаров В. Репетиции. С. 110.

Но автор отмечает и иные последствия веры в слово, телеологии нарратива позволяет манипулировать исполнителями. Мессианский сюжет, меняя сознание, поглощает и отменяет собственное имя, собственную судьбу, диктуя судьбу того, кого играет актёр. Подмена реальности словом и сюжетом заставляет человека идеализировать слово и не выбирать способ существования в реальности. Во время репетиций происходят жестокие убийства, а их циклы совпадают с историческими ситуациями. Так, политические репрессии 1930-х годов провоцируют убийства, подспудно управляя поведением людей. Занятых исполнением сакрального сюжета. Сюжет позволяет реальным событиям (реальным политическими задачам) манипулировать сознанием людей, лишая их потребности рационального мышления, отказывая в личностном поступке и выборе. По мысли автора, подобное пиететное следование слову, рождающее веру в преображение словом ради будущего спасения, – отличительная черта русского национального сознания, готового воплотить в реальности религиозно-философскую или политическую утопию собственными страданиями и усилиями.

В романе «След в след» Сергей Крейцвальд, лишаясь собственной семьи и предначертанной ему судьбы, подпадает под влияние идеологии партии социал-революционеров. Партия заменяет ему семью, а сюжеты и слова-завещания, оставленные эсерами, формируют сознание и поведение, поступки персонажа. Год жизни с эсерами в камере Курганской тюрьмы становится для Сергея своеобразной инициацией, он забывает о родителях и обретает новый родовой устав. От новых отцов-учителей Сергей получает разнообразные знания об истории партии эсеров, о политической программе, об идеях и идеалах. Пытаясь сохранить этот след в русской истории и истории революции, после освобождения Сергей начинает писать энциклопедию народничества. Так Сергей становится человеком-энциклопедией, носителем сюжета, при этом полностью отказываясь от собственной личности. В этом отказе видится власть слова, ставшего средством манипуляции. Не случайно, в сюжете романа Сергей сам становится манипулятором и организатором бунта в психиатрической лечебнице, и кончает жизнь самоубийством тогда, когда необходимо признать несовпадение реальности и созданного сознанием сюжета.

В романе «Воскрешение Лазаря» власть слова над человеком можно воспринять как давление философского учения (Н. Федоров, Л. Толстой, Р. Штейнер) и сюжетов Писания, в котором заложена идея родового постижения Бога, Богом определенного смысла человеческого пребывания на земле. Персонажем-теоретиком становится Николай Кульбарсов, персонажем-деятелем – Ирина.

Идея Николая состоит в «собирании», 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, вернув его в русло христианских идей. Сюжеты Евангелия и Писания давлеют над Николаем, заставляют его бросить жену и дочь, посвятив себя судьбе служения божьему слову. Николай Кульбарсов уповает на Бога, пытается вступить с Ним в диалог, шантажирует Его, провоцирует, ждет от него знака и дальнейшего воскрешения погибающего народа и страны. Он предстает в роли Лазаря, ждущего своего воскресителя, буквально принуждающего себя воскресить. Он как бы манипулирует Богом, безусловно поверив слову Писания. Ради этой идеи Николай готов жертвовать не только семьей, но и тысячами людей и даже самим Богом, а в итоге приходит к мысли о вине Бога во всем зле мира, о необходимости суда над ним и снимает ответственность с человека. Кульбарсов, пытавшийся примерить на себя сюжет борьбы Каина и Авеля, отсылает к образам безумцев, фанатиков служения слову, приведшим к историческому безумию XX века.

Но если идеи Кульбарсова имеют теоретический смысл (воплотить в реальность библейский братоубийственный сюжет не удалось), то другому персонажу – Ирине – удается достичь практических результатов. 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»[16]. 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, как бы вновь рождается, возвращаясь в родные места. Ирина чувственно ощущает плоть отца, а он узнает её. Всерьез отдаваясь делу воскрешения, она отказывается от своей жизни, от любви, от участия в жизни своих детей. Автор акцентирует умаление личности в следование текстам, акт телесного воскрешения противоестествен: воскрешение совершается против воли тех, кого воскрешают, воскрешение совершают дети, не справившиеся со своей жизнью, они по большому счёту манипулируют предками для помощи себе.

В романе «Возвращение в Египет» семейный клан. Гонимый реальными историческими событиями XX века, подчиняет свою жизнь сюжетам и словам своего предка – Н.В. Гоголя. Тексты Гоголя обретают вторую жизнь в русской реальности XX века, по убеждению членов рода,

[16] Шаров В. Воскрешение Лазаря. С. 22.

они могут влиять на дальнейшую русскую историю. Дописывание гоголевских «Мертвых душ» позволит выйти на путь очищения, замысленный во втором томе Гоголем, и обрести совершенный облик, построить Град Небесный. Как было замыслено Гоголем в третьем томе. Сюжеты и тексты манипулируют сознанием людей, однако без подлинной социальной власти. Персонажи, живущие текстами, не становятся манипуляторами с помощью текстов.

Представления о русской истории В. Шаров формулирует в художественном дискурсе своих романов. В начале любого исторического события, очередного исторического витка он видит возникновение некой идеи, способной объединить народ и власть в общем движении к намеченной цели. Смысл существования в истории русским людям видится в служении высшей идее преображения исконно греховного земного бытия,а реально – в переделке действительности (социального и даже природного миров) ради воплощения практических идей справедливости, как её понимают люди в данный исторический момент. Идеи становятся движущими силами истории, опосредуясь в действиях их создателей, последователей или просто спекулирующих этими идеями.

Модель истории у Шарова принципиально непрогрессистская и не эсхатологичная, как этого хотелось бы его персонажам. Помимо циклов революций, Шаров констатирует в стремлении воплощать идеи разрушительные последствия – огромное количество человеческих жертв, утрату свободного исторического деяния: и как фанаты идеи, и ее жертвы оказываются либо субъектами, либо жертвами манипуляции: «в России никто не прожил жизнь так, как хотел…»[17]. Идеи, сменяющие друг друга, создают, по мысли Шарова, повторяющиеся исторические тупики. Шаров оставляет возможность освобождения от власти слов и идей–память, позволяющая впускать в сознание другие истины, нежели господствующие в данный исторический момент, и аналитическое, критическое отношение к разным текстам, необходимость разгадывать архивы, обнаруживая разные следы в истории. По словам П. Бавильского, «зафиксировать – значит запомнить, а запомнить в свою очередь означает победить небытие, подарить бессмертие. Это традиционная для писателя вера в сверхъестественное значение всякого рода документов и рукописей, имеющих самое важное, наджизненное значение»[18]. Таковы у Шарова безымянные повествователи из романов «Воскрешение Лазаря», «Мне ли не пожа-

---

[17] Шаров В. «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком…». Беседу ведет Н. Игрунова // Дружба народов. 2004. № 8. С. 191–198.
[18] Бавильский. Указ. соч. С. 278.

леть…», Алеша из «До и во время», пишущий личный «Синодик», таков Федор Голосов (Крейцвальд) из романа «След в след», собирающий следы своего рода, Катя Колпина, о. Феогност, Александр Петрович Грубер из «Воскрешения Лазаря». Этим персонажам удается уйти от власти идеи и выйти к частным идеям предков или современников.

Столкновение множества точек зрения и свидетельств в романах Шарова создают полифоническое восприятие прошлого и позволяют прийти к пониманию, истории не как движения к цели, а как органический процесс развития усилиями многих людей. Тогда ошибки одного человека будут иметь менее глобальные последствия. Но сами по себе идеи и тексты, создаваемые людьми, – это неотъемлемая сущность и назначение людей как носителей сознания: «история движется духовными импульсами людей»[19].

THE POWER OF IDEAS AND WORDS IN THE ART OF HISTORIOSOPHY V. SHAROV'S

I.V. Asheulova

In the novels of the modern Russian writer V. Sharov, the author's historiosophical conception, the ideocratic nature of Russian history, opens. Ideas (theocratic, philosophical, political, etc.) define the meaning of history, goals, ways of achieving goals for individuals and society. The article analyzes the direct and hidden mechanisms of the idea's influence on the individual and society and the consequences of following the ideas.
Keywords: Sharov, novel, artistic historiosophy, ideas as a means of social manipulation.

[19] Быков Д. Что случилось с историей? Она утонула: Интервью с В. Шаровым // Русская жизнь. 2007. № 3 (8 июня). URL: http://www.intelros.ru

1.5. ПИСЬМО КАК СПОСОБ ОСВОБОЖДЕНИЯ ОТ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МАНИПУЛИРОВАНИЯ В РОМАНЕ ЛЕНЫ ЭЛТАНГ «ДРУГИЕ БАРАБАНЫ»[1]

Е.А. Полева

Исследуется система мистификаций в романе, направленная на манипулирование. Фабульные события вписываются в широкий философско-культурологический контекст осмысления вопросов свободы / несвободы выбора личности, факторов и субъектов, влияющих на судьбу человека. Герой понимает, что не свободен от манипуляций других. Альтернативой социальной реальности оказывается пространство письма, миграция в которое снижает зависимость от других, даёт возможность передышки и свободы интерпретации обстоятельств настоящего и прошлого.

Ключевые слова: современная русская литература, модернизм, литература русской эмиграции, Элтанг, манипулирование.

«Другие барабаны» (2011) Лены Элтанг[2] – роман в форме электронных писем Костаса Кайриса, перволичный «повествователь является фокальным персонажем» (Ж. Жанетт[3]): субъективированное повествование создаёт условия манипулирования адресатом писем внутри рассказываемого мира и читателем романа – реципиентом затекстового пространства. Позиция ненадёжного повествователя может свидетельствовать как об игровом отношении к фиксируемой в тексте реальности, так и об ограниченности сознания, обусловливающей неполное, субъективное понимание и интерпретацию реальности[4]. Недостижимость достоверного и исчерпывающего знания о себе и действительности для фокального персонажа объясняется противоречивой позицией: с одной стороны, он прояв-

---

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (РГНФ) в рамках научного проекта № 17-34-00017а1.

[2] Лена Элтанг (1964), уроженка Ленинграда, эмигрировала в 1988 году, жила в разных странах Европы, сейчас – в Литве. Автор стихотворений, рассказов и четырёх романов «Побег куманики» (2006), «Каменные клёны» (2008); «Другие барабаны» (2011), «Картахена» (2015).

[3] Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры / ред. и вступ. ст. С.Н. Зенкина : в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 203.

[4] Жданова А.В. К истории возникновения литературного феномена ненадежной наррации // Вестник ВУиТ. 2009. № 2. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-vozniknoveniya-literaturnogo-fenomena-nenadezhnoy-narratsii (дата обращения: 09.02.2016).

ляет интенцию к постижению своей личности и судьбы, с другой не может занять по отношению к себе «позицию вненаходимости», необходимую для «завершающего» знания о себе[5]. Отсюда повествовательная логика *расследования* в произведениях с таким типом героя, в том числе и в романе Элтанг.

В основе фабулы «Других барабанов» – двойная мистификация, жертвой которой оказался центральный персонаж и в результате которой он попал в заключение: его шантажируют одним и обвиняют в другом убийстве. Оба преступления *инсценированы для достижения своих целей* незнакомыми друг с другом людьми – любовницей Костаса Додо и его бывшим одноклассником Лютасом Раубой. В письмах Костас пытается определить, являются ли оба инициаторами мистификации, «кукловодами» или сами лишь куклы-исполнители чьей-то воли: «Хотел бы я знать, что ты за птица, Додо…? И кто этот мадьяр, который *дергает за твои веревочки*? И *дергает ли кто-нибудь за веревочки* самого мадьяра?» (курсив мой. – *Е.П.*)[6]. Костас выдвигает и другую версию: что его заключение и всё произошедшее с ним – следствия его «paranoia» (С. 422, 628), то есть порождение сознания, точнее бессознательного, скрыто от его воли (манипулятивно), влияет на принятие решений в столкновении с потоком действительных ситуаций. Однако сомнения в подлинности событий не снимают достоверности эмоциональных переживаний и рефлексивных интенций понять происходящее с ним.

В процессе письма Костас разгадывает переживаемые состояния и открывает каждый раз новые детали «запутанных обстоятельств», что провоцирует возвращение к *одним и тем же* событиям для уточнения их подлинности и их смысла, так рождается череда новых версий произошедшего. Изменение трактовок, а не событий, на наш взгляд, доказывает, что прошлое – не порождение сознания персонажа, а реальность. Расширение «герменевтического круга» не достаточно, чтобы выстроить собственную историю, объяснить свою судьбу, но позволяет понять манипулятивную природу социальной реальности.

Как субъект восприятия Кайрис выражает искреннее понимание, а как субъект письма даёт каждый раз правдивую, но необъективную интерпретацию реальности. Наррация в романе проявляет ограниченность человеческих возможностей как самопознания, так и постижения внешней реальности. В этом контексте актуализируется вопрос о субъекте выбора

---

[5] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худ. лит., 1972.

[6] Элтанг Л. Другие барабаны. М. : Эксмо, 2011. С. 230. Далее страницы романа указаны в тексте в скобках.

и судьбы индивида: человек сам принимает решения или они – следствие манипулирования им; подлинны ли обстоятельства существования либо они плод его интерпретации, или искусственно созданы другими в их целях? Тогда даже личный выбор теряет статус свободного. В письмах Костаса повторяются метафоры реальных сюжетных ситуаций, которые становятся мотивами с семантикой манипулирования: куклы и кукловоды, театрализации (создание псевдореальности), мистификации (создание мнимой реальности), (драго)ценности и подделки. Они коррелируют с мотивами прямого принуждения: физического насилия в отношениях мужчины к женщине, следствием которого становится рождение человека (воспоминания тётки о насилии и рождении дочери); мотив «пригибания» головы; многократные упоминания о дрессуре животных. В этом ряду мотив корриды, предполагающей манипулирование агрессией животного тореадором. Но также и тореадор тайно зависим от зрителей, манипулирующих его искусством ради безопасных сильных собственных эмоций. (Костас неоднократно сравнивает себя с быком, которого *обманом* загнали в угол.)

Версия мистификации выдвигает на первый план фигуры манипуляторов. Самые явные из них – любовница и друг. Отношения с женщиной и дружба открываются не как партнёрские, равноправные, а подчинённые законам манипулирования. Расследуя, что в прошлом привело его к настоящему, Костас обнаруживает манипулятивные действия и своей сводной сестры Агне (он предполагает, что она подстроила смерти отчима и матери, вернулась в дом Костаса именно в тот момент, когда он находился во власти мистификаторов убийств (С. 409)), а за действиями друга угадывает сведение счётов из-за женщины – Габии. Габия по профессии *кукольница*, у неё есть свои причины мстить Костасу, а это рождает подозрение, не является ли Лютас куклой в её руках.

Все женщины (исключая мать Костаса, которая для него *ненастоящая* женщина, и Ханну / Хани, адресата своих писем) характеризуются как «хитрые» («хитрые крыжовенные глаза» тётки, хитрые губы Габии, «хитрая Додо» (с. 187)), «вероломные», коварные («коварная русалка», «мавка» Додо (С. 170–171), «спокойное коварство» Агне), хищницы (Додо – куница, Бабушка Йоле – щука). Так формируется представление о женщине как о манипуляторе от природы: «Женщины созданы для того, чтобы мы разгадывали *их уловки*. Я пытаюсь разгадать уловку Додо, но в голове у меня вместо мыслей распускается бутон ее хитро закрученного пупка… О чем я думаю? *Бесхитростная женщина противна природе, вот о чем*» (курсив мой. – *Е.П.*) (с. 42). То, что Хани Костас адресует свои письма, позволяет говорить об исключительности образа. Она фик-

тивная жена Костаса, отвечает критериям человека, с которым возможны доверительные отношения. Это подчёркнуто метафорическим жестом: в общении Ханна клала Костасу голову на плечо, что интерпретируется как знак искренности и доверия; она не испытывает заинтересованности в Кайрисе, как и он в ней: нет ни ненависти, ни любви, ни прагматических целей, с ним связанных. Она способна оказать ему поддержку: фиктивный брак спасает его от отчисления из университета, а когда он оказался в заключении, она становится мнимым, безответным («условным»), но необходимым Костасу адресатом: «Если кто-то сказал бы мне тогда, что ты станешь моим… Ором (нет, лучше Аароном, эстонцы любят сдвоенные гласные), когда начнется битва с амаликитянами, что ты будешь поддерживать мои руки, когда они станут падать, *до самого захождения солнца*[7], я бы засмеялся» (С. 340–341).

Имена женщин в романе содержат семантику жизни и огня (Зоя – жизнь и Зоя – мать Агне, имя которой означает огонь; Габия – богиня огня в литовской мифологии), а также власти (Мириам – вариант имени Мария – госпожа). Овладение женщиной ассоциативно связано с укрощением стихии, с владением самой жизнью. Женщины поколения Кайриса (Габия, Агне, Додо-Мириам), исключая Ханну, испытывают по отношению к Костасу претензии и гнев, который можно интерпретировать как проявление огненной стихии (этимологическое родство слов «огонь» и «гнев»): Костас изменял Габии с её сестрой Солей, а затем внезапно исчез, а Агне и Мириам винят его в присвоении их наследства (дома на Терейро до Паго).

Значима история дома (в романе символа идеальной личной реальности, автономности): хозяином дома Костас стал по праву наследства, но это право имеют и другие (дочь Зои Агне, например). Костас не смог ни отстоять право на наследство, ни стать хозяином дома, поэтому дом в его сознании ассоциируется с женщиной: «Я любил этот дом, как любят женщину… Я хотел его иметь, овладевать им, давать ему кусать меня... Я и теперь его люблю, хотя знаю, что потерял. Единственное, что я мог с ним сделать, это потерять. Разве это не доказывает, что мой дом был женщиной?» (С. 305). В финале дом *сгорает*.

Для постижения смысла желания Костаса разгадать женщину, владеть ею важна ассоциативная цепочка: женщина – жизнь, стихия (огонь), а огонь – настоящее, реальное («...я должен раз в день посмотреть на огонь,

---

[7] Курсивом Элтанг выделяет цитату из Ветхого завета (Исход, Пятикнижие Моисея, 17 глава: «…но руки Моисеевы отяжелели, и тогда взяли камень и подложили под него, и он сел на нем, Аарон же и Ор поддерживали руки его, один с одной, а другой с другой *стороны*. И были руки его подняты до захождения солнца».

тогда я уверен, что видел что-то настоящее» (С. 247)). Значит, владение женщиной является метафорой владения реальностью, бытием, которое коварно и потенциально опасно (семантика огня-гнева). Владение не означает просто близости, но именно оно и не воплощается. Все женские образы в романе многократно ассоциируются с рыбами или птицами (бабушка Йоле – щука, «Моя бабка была не простая рыбка…», Додо – птица, «девочка-дронт», Зоя – коноплянка, Ханну Костас называет птицей циту[8], на что она отвечает: «Нет, я – рыба хело … Съешь ее и излечишь свои болячки!» (С. 62)) – существами иных стихий – воды и воздуха / неба (метафорически воплощающими глубинные, бессознательные желания и идеалы). Женщины ускользают, улетают, умирают – так проявляется семантика невозможности обладания и неспособности понимания. Это подчёркивается ассоциациями: если женщины – жизнь и огонь, то Костас – «слабая вода» (противоположная огню стихия) и нежилец: «Ли сказал мне однажды, что древние китайцы верили в *слабую воду*, жошуэй. Это была не просто спокойная река, скорее – полоса безнадежности, окружающая *огненную* гору Кунлунь. В этой воде мгновенно тонуло всё... Есть такие люди, сказал Лилиенталь, в которых эта вода плещется вместо крови, они ничего не способны удержать ни в руках, ни в сердце, все роняют, все умудряются потерять и прошляпить. И не то, чтобы они плыли по течению, они сами – течение, вялое и еле теплое…» (С. 248). Слова Лилиенталя Костас ассоциирует с образами воды из русских народных сказок и, примеряя семантику мёртвой и живой воды к себе, приходит к выводу: «В какой-то момент на меня побрызгали мертвой водой, и мои разрозненные части срослись, с виду я стал совершенно человек, но не ожил, потому что живой воды у того, кто брызгал, под рукой не оказалось» (С. 249).

В образе реки Жошуэй содержится семантика границы: в китайской мифологии Куньлунь – место обитания богини (Си-ван-му), насылающей мор и наказания, но одновременно владеющей эликсиром бессмертия. Путь к горе преграждала «Жошуй – Слабая вода. Достаточно было пёрышку упасть на воду, и оно сразу тонуло, а лодка с людьми и подавно»[9]. Стремление попасть на гору Куньлунь связано с поиском лучшей судьбы, желанием избавиться от наказания и получить бессмертие.

Костас соглашается с Ли, что он подобен этой реке. Он ощущает себя застрявшим на границе (в самом себе). Это подчёркнуто мотивом дверей,

---

[8] «Мясо птицы циту предохраняло от нечисти Зверей, обладавших чудодейственной силой…» // Кэ Юань Мифы древнего Китая. М. : Наука, 1965. URL: http://profilib.com/chtenie/22828/yuan-ke-mify-drevnego-kitaya-20.php (дата обращения: 12.03.2016).

[9] Кэ Юань. Мифы древнего Китая. М. : Наука, 1965. URL: http://profilib.com/chtenie/22828/yuan-ke-mify-drevnego-kitaya-42.php (дата обращения: 12.03.2016).

во многих ситуациях возможность открыть их Костас упускает, хотя видит в двери «другие возможности»: «…я снова уставился на дверь и вдруг понял, что мне все это напоминает: сцену из моего ненаписанного романа, начало первой главы. “Герой сидит в пустой комнате, качается в кресле и смотрит на дверь…”» (С. 333). Костас сидит в бутафорской тюрьме, даже не пробуя открыть дверь камеры, то есть принимая навязанные другими условия существования.

Он соотносит себя с героем мифа, пытающимся преодолеть Жошуй; в его случае это попытка преодоления самого себя, ибо он и есть «слабая вода». И Костас осознаёт невозможность этого: «Что я должен найти в прошлом, чтобы объяснить себе настоящее? <…> Мое прошлое – это мертвая вода, заживляющая раны, но не способная возвратить дыхание. А мое настоящее – это вода слабая, чистая и равнодушная, способная поглотить и корабли, и людей, и всяческий смысл» (С. 249). Самопознание и разгадывание, кто (или что) манипулирует им, не приводит ни к исправлению своих ошибок, ни к обладанию пониманием реальности, которая недостижима, но направляет его (манипулируя им).

Копание в прошлом связано с попыткой понять, почему он не смог овладеть любимой женщиной Зоей, не смог удержать её в жизни. Зоя для Костаса воплощает невозможность обладания тем, что ценно, подлинно, желаемо (остальные женщины по сравнению с ней – подделки, пустышки). При первой встрече с Зоей он почувствовал: «Она была из моей жизни, жизни четырнадцатилетнего созерцателя, собирателя марок, живущего у подножия вулкана Чико…» (С. 30). Кайрис провёл с ней ночь в отеле «Барклай», когда она приехала навестить его в Тарту, но Зоя объясняет недопустимость физической близости не кровными узами (она – тётка Костаса), а сходством натур: «Никакая я тебе не тетка. Причина в другом: ты и я на три четверти состоим из воды. Печально, правда? <…> Выходит, если мы соединимся, то воды станет шесть четвертей, и она перельется через край. Все здесь поплывет, вода закружится, свернется воронкой и быстро-быстро унесет и кровать, и гостиницу, и город, и эту маленькую смешную страну…» (С. 141). Прикосновение Зои вызывает у Костаса ощущение, что он кукла – «Степка-растрепка», «Дурилка картонная», управляемая чьей-то (понятно, что Зоиной) рукой: «Мне и до этого клали руку на грудь, и даже несколько раз. Мне нравилось, как ты это делала, Хани... Но тут было что-то другое, рот у меня пересох, а тело расправилось как тряпичная кукла, когда в нее вдеваешь руку…» (С. 142). Костас также сравнивает себя с «ошалевшим тореро», не справившимся со сбежавшим от него быком («Бык прыгнул в ряды!»), как это изображено на гравюре.

Ассоциации содержат семантику манипуляции, которой Костас пытается противостоять. Прозвище «тётка» возникает в тот вечер от обиды, что Зоя воспринимает его как ребёнка (не единожды подчёркнута «детская злость» Костаса по отношению к Зое), он чувствует свою беззащитность перед ней, власть над собой и желает перестать быть тем, кому доверяют, видя неспособность ни к манипулированию, ни к прямому принуждению («*пригнуть голову*»): «…я был племянник Рамо, девственник, пустое место, собутыльник, милый ночной собеседник. Тот, Кому Кладут Голову на Плечо» (С. 361). Стремясь изменить такое отношение к себе, при следующей встрече он применяет насилие. Но оно свидетельствует не о его силе, а о власти бессознательного над ним: «Мне так хотелось увидеть ее голой, что я потерял дар речи и весь превратился в глаз <…> Тетка сидела тихо, будто лиса в капкане <…> тогда, в «Барклае», я был ничто, умирающий от желания волчонок, я смотрел, но не видел, любовная хмарь помутила мое зрение. Теперь я хотел *увидеть* ее и резко потянул за край полотенца.

Полотенце упало на пол, обнажив правую грудь и два зубчатых розовых шрама вместо левой» (С. 362).

Насилие не привёло ни к обладанию, ни к пониманию: физически обнажённая, уязвлённая тетка осталась для него загадкой и человеком, способным «вертеть» им, как ей хочется, – так полагает Костас. Сопротивляясь зависимости от неё, несвободе, он игнорирует просьбы Зои приехать к ней в Лиссабон. Но после её смерти понимает, что просьбы были вызваны не стремлением приблизить влюблённого юнца, а желанием поддержки, близости того, кто может подставить плечо. Позднее понимание этого вызывает чувство вины, ставя в новую добровольную зависимость от власти другой женщины: «Сегодня я весь день вспоминаю женщину, которая *вертела меня*, словно абрикос, примеряясь к зеленому недозрелому боку и не решаясь вонзить в него зубы. *Женщину, которую я сильно подвел.*

Я мог бы стать ее другом, любовником или хотя бы японской *куклой* надэмоно – это такая соломенная *кукла, которой натирают больное место*, а потом кидают в реку в третий день третьего месяца, или относят в храм, или просто бросают в огонь» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 345). Разбираясь в причинах своей злости на тётку, Костас понимает, что его нежелание ехать в Лиссабон, в дом-мечту на Терейро до Паго к самому любимому человеку было вызвано не только попыткой не подчиняться страсти, но и отношением к старению тётки, а также иллюзией, что та, несмотря на возраст и болезнь, никуда не исчезнет.

Объясняя своё отношение к Зое в пору её болезни, Костас пользуется образами древнегреческой мифологии – Эос и Тифон. Последнему по

просьбе влюблённой в него Эос Зевсом была дарована вечная жизнь, но не молодость (Тифон остался бессмертным стариком, в другой версии – превратился в цикаду). Костас подмечает: «Я жалел ее, но какой-то олимпийской прохладной жалостью, как человек, который знает, что никогда не умрет. Так Эос жалела морщинистого Тифона, которому просто не могла помочь... Наверное, я немного боялся увидеть тетку: вдруг она сморщилась и покрылась зеленой ряской, или, наоборот, высохла, или еще страшнее – превратилась в цикаду?» (С. 60).

Отсылка к мифу свидетельствует об иллюзии Костаса (которая опровергалась жизнью), что тётка может состариться, но не умрёт, а значит, он сможет в любое время приехать к ней. Здесь акцентировано переживание Костасом собственной юности: он чувствует онтологическое превосходство над Зоей, ощущая себя вечно молодым, это даёт ему основания для ответа на подозрение в манипуляции им тёткой: не приезжая к тётке, он доказывает способность не подчиняться её желаниям.

Смерть Зои, «превратившейся в пепел», означает утрату надежды на обладание. Но сохранившееся желание владеть ею предопределяет последующую судьбу Костаса. Размышляя над тем, как Додо удалось сделать его объектом манипуляции, Костас сознаёт, что поддался иллюзии сходства, желанию представлять с собой Зою: «Ты спросишь, как я мог попасться на такой простой крючок, как Додо? Да видел я этот крючок. Так же ясно, как его видит окунь за мгновение до того, как повиснет на кукане над темной водой. Мы лежали поперек постели, белые волосы Додо лезли мне в глаза, низкий голос щекотал мне щеку, *так что я мог прищуриться и думать, что это вовсе не Додо, а кто-то другой*» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 421). Смешение Додо с Зоей многократно всплывает в сознании Костаса. Он видит сон, где сквозь образ Зои проступает «плутовка Додо»: «Моя тетка не могла лежать вот так, с задранными ногами, со сбившимся платьем, с виноватой гримасой, это не могло с ней случиться, по крайней мере, в моем сне – не могло. Я смотрел на неё не отрываясь, а она смотрела на меня и вдруг плутовато улыбнулась. Я даже задохнулся от неожиданности. <…> “Додо!” – сказал я и тут же проснулся…» (С. 290).

Манипулирующее его действиями бессознательное, его неисполненные желания обусловливают то, что Костас стал куклой в игре Додо. Когда ему открылось, что Додо – пропавшая соседская девочка Мириам, незаконнорожденная дочь мужа Зои и владельца альфамского дома Фабиу, Костас понял, что потенциальная наследница полученного им дома сознательно подстраивала свой образ под Зою, чтобы можно было манипулировать им: «Вот что не давало ей покоя – <…> в доме воцари-

лась русская жена, а потом и того хуже, племянник, незаконный наследник, литовский бастард. Но это поправимо, подумала севильская (или теперь уж лиссабонская?) куница: светлый парик, смуглые абрикосовые щеки, низкий голос, что еще нужно Костасу, влюбленному в собственную тетку, пусть и мертвую?» (С. 597).

Додо и Зоя связаны в сознании Костаса. Костас называет дом, подаренный ему тёткой, *голубятней* («Как бы я хотел подняться в свою *голубятню*…» (С. 557), «со своей *голубятни*» (С. 622)), сравнивает Зою с «чубарым *голубем*» (С. 296); Додо – второе название маврикийского дронта (вымершего в XVII веке) семейства *голубиных*. Зоя – «смешливая коноплянка» (С. 223), а коттедж, в который Додо отправила Костаса снимать видео, запечатавшее убийство, называется «Весёлый реполов» (С. 52) (реполов – то же, что коноплянка). Дом Зои («гнездо мёртвой коноплянки») соотносится с псевдомом Додо (коттеджем «Весёлый реполов»).

Сопоставление Зои и Додо раскрывает представление о том, что манипулирование обусловлено неспособностью Костаса разглядеть подделку, отличить её от оригинала / подлинной драгоценности. Семантика того и другого обыгрывается в образе колье из цитринов. Они принадлежали «*подлинной* хозяйке дома» – Лидии Брага – и воспринимались Костасом как настоящая драгоценность, которую он ассоциировал с любимой женщиной Зоей. Надевая цитрины, Додо соблазняет Костаса: «Холодные цитрины прильнули к моему лбу. Я знаю, что по-испански «torear» означает не только *нападать*, но и *водить за нос*, и даже *утомлять*. Застежка ожерелья царапала мне ладонь, и я не стал гладить Додо по шее, хотя это мое любимое место у женщин…» (курсив Элтанг. – *Е.П.*) (С. 162). В соответствии с семантикой мотива пригнутой головы отказ Костаса прикасаться к шее объясняется неспособностью покорить Додо. Но цитрины, как и Додо, оказались подделкой, которую Костас не смог разглядеть вовремя и оказался одурачен: «…*enchiquerar* означает *посадить в тюрьму*, тот же глагол в другом контексте означает *завести быка в стойло*. Похоже, маленькой резвой Додо удалось и то и другое, хотя она и была стеклянным камнем, имитацией женщины» (курсив Элтанг, подчёркивание моё – Е.П.) (с. 214).

Контекстуально и композиционно с Додо связан образ школьного друга Лютаса Раубы. Письма (главки) об одном содержат упоминание о другой или соседствуют. Изначально связь с Додо Костас объясняется не её сходством с Зоей, а своим стремлением быть похожим на школьного друга, способного на манипулирование другим, прежде всего Костасом. Глядя на Додо, Кайрис вспоминает отношения Лютаса и Габии (С. 57) и восстанавливает свои чувства к ней: «Самое смешное, что я не хотел

спать с Габией. <…> *Я хотел владеть Габией, как ей владел Лютас*, вот и все» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 27).

В понимании Костаса, он отличался от школьного товарища пристрастием к словам, которые уводили его от реальности, делали слабым: «Я провел с Додо немало ночей, старательных и безучастных. Таких же пустых, как её коттедж <…>. Да полно, разве я не этого хотел, когда решил поставить крест на писанине и стать похожим на своего школьного друга? <…> Буквы тянули меня вниз <…>. Я отказался от букв, и мне удалось оттуда вырваться.

У меня появился дом... Мой школьный друг нашел меня неузнаваемым. Женщины теперь говорили со мной иначе, они видели, что я пьян без вина, знали, что я навеселе от других возможностей…» (С. 341–342).

Если женщины – манипуляторы от природы, то мужское манипулирование связано со способностью приручать реальность. Лютасу свойствен рационалистический европейский тип мышления, право на манипулирование окружающими: литовец по национальности, он у Костаса вызывает ассоциации с римлянином, уверенным в превосходстве, в праве подчинять своим законам. Став взрослым, Лютас появляется как режиссёр из Германии, куда эмигрировал, променяв мечту о морских приключениях на стремления сделать карьеру.

В Лютасе подчёркивается «равнодушие» и безжалостность к окружающим, которыми он готов пользоваться, в том числе мистифицируя ситуации, режиссируя, управляя людьми. В школьные годы он придумал, как заставить Костаса *как бы добровольно* отдать нужную ему марку: «Через восемь лет он признался мне, что купил рыбок нарочно... Он не собирался резать моллинезий по имени Альби. Он знал, что я захочу их выкупить» (С. 339); затем Лютас режиссирует реалити-шоу, используя Костаса (перед этим, глядя на Лютаса, Кайрис вспоминает «про злополучный аквариум с рыбками, хотя лет двадцать уже не вспоминал» (С. 338), что свидетельствует о связи событий прошлого и настоящего, о повторяемости ситуаций обмана и манипулирования).

Образ Лютаса раскрывает не только манипулятивный потенциал дружбы, но и манипулятивные возможности творческой профессии. Мистификация Лютаса ассоциируется в сознании Костаса с историей об итальянском архитекторе и скульпторе эпохи Возрождения Филиппо Брунеллески: «Я читал… старинную историю о столяре Грассо, которого друзья разыграли, заставив поверить в то, что он больше не Грассо... Придумал эту шутку его друг Брунеллески, знавший его довольно хорошо. У него не было сомнений, что наивный столяр поверит, что превратился в другого человека, если все в одночасье станут называть его Мат-

тео. <…> еще и пристав поймал его, растерянного, на улице и отвел в тюрьму за долги, сделанные Маттео, а оттуда писец, участвовавший в розыгрыше, отправил его в каземат, где тот сидел тихо и не рыпался. Мой школьный друг тоже был уверен, что какое-то время – довольно долго! – я буду сидеть тихо, *низко склонив голову*, особенно если вначале хорошо припугнуть» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 590).

С одной стороны, Костас завидует хладнокровию Лютаса, с другой стороны, поведение школьного друга вызывает отвращение, неприязнь: «Лютас стал мне неприятен…» (С. 339).

Социально-психологическое манипулирование предполагает осознанное и скрытое управление другим с целью достижения собственных целей за счёт объекта воздействия (жертвы)[10]. Костас, в отличие от Раубы, не способен управлять событиями даже в письме о реальности: он не завершает начатый роман и создаёт эпистолярий с элементами дневника, следуя за событиями собственной жизни: «Хотел бы я знать, куда потекла бы сюжетная линия, не приведи я девку себе домой…» (С. 212). Одна глава содержит вымысел, но её статус неподлинной и «безжизненной» разоблачается героем-повествователем: «Похоже, мнимую развязку – то есть седьмую главу – придется уничтожить, персонажи в ней заляпаны моей paranoia, будто плащ матадора бычьей кровью... Сразу видно, не жильцы…» (С. 628). Герой зависим от реальности, которая при этом, во-первых, подложна, театрализована, неподлинна, во-вторых, необъяснима, требует постоянных и тщетных интерпретационных усилий.

Костас понимает невозможность стать таким, как Лютас. Он принципиально не манипулятор, но он сознаёт и свою неспособность не поддаваться манипуляциям. Костас соотносит себя с ещё одним другом, который демонстрирует свою свободу от окружающих и способность владеть реальностью без насилия над ней и обмана. Лилиенталь (художник-философ, калека, наркоман) воплощает восточный (буддийский) тип мышления; не стремясь никого подчинять, он и сам никому не подчиняется. Он не уходит во внутренние миры, не отстраняется от реальности в прошлое или письмо, как это делает Костас, а принимает жизнь как дар, обстоятельства своего существования – как данность. Он способен владеть подарками (женщинами, вещами), не претендуя на роль режиссёра своей и чужой судьбы: «Я так и не смог понять, как попадают в сети эти легкие, смешливые существа, которых мой друг *приручает с завидной*

---

[10] См.: Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. 3-е изд. М.: Речь, 2003. 304 с.; Кара-Мурза С.Г. Власть манипуляции. М.: Академический Проект, 2007. 380 с.

легкостью…» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 156). Костас подозревает, что кукловодом, приведшим его в тюрьму и отнявшим дом, может оказаться и Ли, но подозрения кажутся ложными, когда Костас оказывается не в бутафорской, а настоящей тюрьме, и Лилиенталь вносит залог, привозит его на руины сгоревшего дома.

Лилиенталь привлекает Костаса независимостью, не Ли нуждается в нём и ищет общения, а Костас – в Ли как в собеседнике, и это тоже даёт другу условие быть манипулятором не менее, чем Лютасу. Позиция Ли более приемлема для Кайриса, но недостижима для него самого. Как объясняет Лилиенталь, неспособность овладеть вещью, покорить женщину связано с миграцией Костаса в писательство: «”Хочешь сказать, что у меня никогда не будет ни денег, ни женщин?”. “Майн гот, – он покачал головой, – я говорю о *приручении реальности*, а ты ведь можешь просто взять и украсть, пако. Из тебя выйдет дельный опрятный вор с убеждениями. Только нужно перестать путать окно билетной кассы с окошком исповедальни. Ты подпускаешь к себе слишком близко, даешь подуть себе в шкуру между ушами... В нашем лесочке это считают покорностью, и никому нет дела до того, что писательская покорность – это рабочий инструмент… незаметный и чужеродный с виду…”» (С. 238).

Лилиенталь убеждён, что писатель – слабый человек, желающий убежать от реальности. Но игнорирование действительности не означает её отсутствие: «Люди используют слова, как песок, они прячутся в него,… им кажется, что слова помогают не замечать реальности, опротивевшей... Им кажется, что там, в этих текстах… кроется объяснение и сладость, а сегодняшнего дня можно не замечать, задернув шторы… Но закрывать глаза на реальность – это значит признать, что она существует!» (С. 444–445).

Попытка Костаса догнать настоящее, реконструировав прошлое, обречена на провал: сознание не успевает за реальностью; поэтому текст, фиксирующий прошлое, всегда оказывается устаревшим, дающим неполную и неадекватную интерпретацию событий, открывающих в реальности всё новые фазы развития.

Выбор Костаса колеблется: то он устремляется к социальной реальности, включается в отношения с другими, то погружается в стихию языка. В его поведении раскрывается одно из значений названия романа: «другие барабаны» – «сигнал к отступлению. Другие барабаны услышишь, значит, бой окончен: потери слишком велики, и нужно отступить, *перестроиться и вернуться с подкреплением*» (курсив мой. – *Е.П.*) (С. 244). Герой не свободен от манипулирующей им реальности, но письмо даёт ему ощущение защищённости и, как оказалось, делает несостоятельным потуги манипуляторов добиться своего: Додо не может получить дом,

что обусловлено особенностью завещания (он не может быть продан, подарен и т.д.), Лютас не получает своей реалити-истории, так как предполагаемая развязка – обнаружение Костасом фиктивности тюрьмы и выход из неё – происходит, когда «режиссёр» перестал следить за созданным им проектом (всё идёт не по сценарию). Погружаясь в самокопание и ища ответы в прошлом, герой не стремится проверить подлинность своего положения, подозревает «нарисованность» тюрьмы, проговаривается об этом, но не проверяет свои догадки. Получается, что небольшая ценность того, на что делает ставку манипулятор, делает жертву свободной от манипулятора.

Костас приходит к пониманию, что Рауба (и другие манипуляторы) – только внешняя и мнимая причина разрушения дома (устойчивого образа бытия, дорефлексивного, досамоидентификционного, бессознательного состояния). Дом семантизируется как остановка, покой, однако он, как любая собственность, обременяет, требует сил и сноровки для удержания. Дом, как материальная реальность, разрушается (Костас ассоциирует себя со «стаей термитов», «йейтсовским кабаном», способствующим разрушению). Противостоять насилию, манипулированию, как и энтропии, Костас может только письмом: «Если я остановлюсь (писать. – *Е.П.*), все исчезнет, это я тебе как историк говорю» (С. 110). Ценность дома сменяется ценностью поиска смыслов в самом себе, поэтому пишущий герой выбирает бездомье, тюрьму, слова. Письмо существует параллельно физическому существованию.

Благодаря письму, направленному на осмысление жизни, Костас понимает, что все близкие ему люди «ушли», «исчезли», «испепелились»: «Я скучаю по всем, кого я знал, по всем, кто исчез без следа…» (С. 610); «Бесполезно писать им письма, подбрасывать в небо почтовых голубей…» (С. 622). Он проигрывает в выдуманном тексте седьмой главы расправу над манипуляторами (Лютас умер, Мириам в тюрьме) и своё приближение к ушедшим: «Греки думали, что у человека… в голове – золотая нить, соединяющая его с космосом, так вот, хочу я сказать им, проходящим вереницей там, внизу, моя нить ни к черту не годится, без вас она ослабла, пошла волнами и уже не привязывает меня к эфиру так крепко, как раньше. Где была моя глиняная голова, когда я дал вам уйти?» (С. 623). Но восьмая (финальная) глава свидетельствует, что Костас не властен над другими, не управляет их судьбой, а для себя выбирает не самоубийство, а письмо.

Таким образом, понимая свою неспособность постичь подлинную реальность, персонаж романа Элтанг занимает позицию, близкую модернистской: не отрицается существование социальной и эмпирической ре-

альности, но она предстаёт хаотичной, неконтролируемой, непознаваемой; доступна лишь её субъективная интерпретация в сознании, в письме. Погружение в текст, в его создание интерпретируется Костасом как спасение «от кипятка действительности» на своём «нарисованном дне». Кайрис понимает, что он не может быть свободен от манипулирования им другими в социальной реальности, но письмо даёт возможность передышки и свободы (хотя бы толкования событий, обстоятельств) и выбирается им сознательно.

THE LETTER AS A WAY OF CLEARING OF SOCIAL PSYCHOLOGICAL MANIPULATION IN THE NOVEL OF LENA ЭЛТАНГ «OTHER DRUMS»

E.A. Poleva

In the novel of the emigrant of the fourth wave Lena Eltang “Other drums” (Drugie barabany), social psychological manipulation becomes a judgment subject of the central character and storyteller Kostas Kayris. Love and friendship relations are interpreted as manipulative and not partner ones in their nature. By the intertextual plan, certain events of the plot in the narration are written in the philosophical culturological context of comprehension of some eternal questions: freedom/lack of freedom of choice, factors and subjects influencing the destiny of a person. Being in a stream of events, the focal character and storyteller is not capable to look from the distance at himself and at the condition of his existence to correctly understand the events. It conditions the logic of investigation in the narration. While understanding the impossibility to comprehend the true reality, Kostas chooses a position close to the modernist: social and empirical reality is not denied, but appears chaotic, uncontrollable, incognizable. Its subjective interpretation in consciousness is only accessible in a letter. The creation of a text is interpreted by Kostas as rescue “from boiled water of reality” on the “painted bottom”. Kayris understands that he cannot be free from the manipulation by others in the social reality. But the letter gives some breathing space and the possibility of freedom (at least, interpretation), and is chosen by him meaningly.
Keywords: modern Russian literature, modernism, literature of Russian emigration, Eltang, manipulation.

2. МАНИПУЛЯЦИЯ В ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

2.1. ФОРМЫ МАНИПУЛЯЦИИ ЧИТАТЕЛЬСКИМ ВОСПРИЯТИЕМ В РОМАНЕ В. ШКЛОВСКОГО «ZOO, ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ»

О.А. Дашевская

Исследуются авторские стратегии манипуляции читательским восприятием. Показывается, как В. Шкловский реализует теоретические идеи ОПОЯЗа – приемы „остранения“ вещей и затрудненной формы, увеличивающие трудность и долготу восприятия. Таким образом, выстраивается иносказательный, игровой роман «не о любви», а о принципах создания новой прозы. Рассматривается, как «любовный сюжет» и «методологический» переплетаются и образуют содержательную основу романа. С другой стороны, доказывается, что «Письма не о любви» оборачиваются письмами о любви к русской литературе и России.
Ключевые слова: В. Шкловский, романная форма, манипуляция, прием иносказания.

Неклассическая эстетика в разных ее вариантах более других парадигм использует манипуляцию читательским восприятием. Особенно это имеет отношение к поэтике авангарда. Роман В. Шкловского (1893–1984) «Письма не о любви…» (1923), одно из лучших произведений автора, исследован мало. Между тем он актуален в современной культурной ситуации и при возрастающем интересе к формальной школе, которая использовала разнообразные стратегии. Для формирования читательского восприятия формалистов (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум) художественное творчество было полем реализации их теоретических идей[1]. А. Разумова отмечает: «Им было мало статуса теоретиков и историков литературы: от размышлений об эволюции Пушкина и Толстого они естественным образом переходили к рефлексии по поводу собственной эволюции. <…> И не так уж ясно, что преобладало в их рецептах и прогнозах – пафос ученых, стремящихся воплотить в жизнь свои умозрения, свои идеи, или пафос писателей, теоретически «мотивирующих» свое творчество»[2]. Исследователи видят эволюцию В. Шкловского от теоретических идей к художественной практике. Для нас важно следующее: художественное творчество В.

[1] См . : Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. СПб. : Наука, 2004. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/raz6.html; Матвеева Д.А. Поэтика малой исторической прозы Ю. Тынянова : автореф. дис. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2016. 23 с.

[2] Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе. Там же.

Шкловского проявляет стратегию манипуляции, маневрирование читательским восприятием. Роман «Zoo, или Письма не о любви» – это вариант реализации теоретических представлений филолога в практике создания «новой прозы», адекватной сознанию XX века.

Термин «манипуляция» имеет разные значения, из которых можно взять общее: «обращение с объектами со специальным намерением, особенной целью»[3]. Важен также рецептивный аспект: «Манипуляция – вид психологического *воздействия*, искусное исполнение которого ведёт к скрытому возбуждению у другого человека намерений, не совпадающих с его актуально существующими желаниями»[4]. Манипуляции – это, во-первых, вид духовного, психологического воздействия; во-вторых – скрытое воздействие, при котором факт манипуляции должен быть не замечен объектом манипуляции; у объекта сохраняется иллюзия самостоятельности принятия решений; наконец, манипуляция – это воздействие, требующее в данном случае от автора произведения знаний и мастерства.

В 1916 году В. Шкловский стал одним из зачинателей «Общества изучения теории поэтического языка» (ОПОЯЗ). До романа «Zoo…» им были написаны статьи «Воскрешение слова» (1914), «О поэзии и заумном языке» (1916), «Искусство как прием» (1916). В. Шкловский занимался теорией прозы, в названных статьях им уже были введены базовые понятия, определяющие пути развития литературы XX века: прием, «остранение», автоматизация, «искусство есть способ пережить делание вещи».

Эти и введенные позже термины «пародия», «сдвиг», «искусство как метафора» «отрабатываются» в романе. Формирование читательского восприятия в игровом романе «Zoo, или Письма не о любви» целенаправленно выстраивается автором.

I. Многоуровневая система романа в письмах направляет восприятие начиная с архитектоники: *заглавие, предисловия, эпиграф, последовательность писем.*

«Жанровое» название указывает на главную тему «Zoo…» – историю любви двух разлученных обстоятельствами влюбленных. Роман организован как объяснение автобиографического героя в любви к женщине, которая его не любит и запрещает писать о чувствах. Это первый план романа. Его второй план – «теоретический».

В фабуле героиня живет на острове, который «опоясан Опоязом» (С. 36). Автобиографический герой пишет ей письма «не о любви», а о

---

[3] Доценко Е. Психология манипуляций: феномены, механизмы и защита. М. : Изд-во МГУ, 2009. С. 43–44.
[4] Доценко Е.Л. Там же. С. 59.

литературе: об А. Ремизове, А. Белом, П. Богатыреве, Р. Якобсоне, Б. Пастернаке и многих других, о том, как, почему и зачем «сделано» произведение литературы; «метод» и «прием» – ключевые понятия в романе Шкловского. «Любовный сюжет» и «методологический» переплетаются и образуют содержательную основу романа. Иносказание, игровой принцип становятся ведущими установками «Писем не о любви».

Ключевые идеи Шкловского были им сформулированы в статье «Искусство как прием»: «…для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»[5]. «Остранение» – термин, производившийся от слова «странный»; автор рассуждает об «остранении» не как о единственно возможном, а как об одном из способов, ссылаясь на творческую практику Л.Н. Толстого.

В названии на первый план вынесена традиция европейского и русского романа в письмах XVII–XIX веков как романа о любви, однако традиция тут же снимается: роман в письмах Шкловского – «не о любви». Эта установка («роман не о любви») мотивируется тем, что героиня не любит и запрещает писать ей о любви, что многократно повторяется персонажами. Игровая ситуация выдерживается до последнего письма, в котором возникает новое разрушение читательского восприятия, выясняется, что «женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел сговориться. Аля – это реализация метафоры»[6]: символизированный женский образ, одновременно связанный с биографической реальностью.

Роману предшествует посвящение: «Эту книгу посвящаю Эльзе Триоле[7] и даю книге имя Третья Элоиза» (С. 6). Имя Эльзы Триоле обретает особый смысл в романе, ее реальные биографические факты обыгрываются, образуя объемный содержательный пласт. Эльза Каган – младшая сестра Лили Брик, обе были тесно связана с культурной жизнью в России 1910–1920-х годов:

---

[5] Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М. : Круг, 1925. С. 14.

[6] Шкловский В. Zoo, или Письма не о любви. СПб. : Азбука-классика, 2009. С. 90. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[7] Эльза Триоле (урождённая Элла Юрьевна Каган; 1896, Москва – 1970, Франция). Известная французская писательница, переводчица, лауреат Гонкуровской премии (1944).

Осип Брик был одним из основателей ОПОЯЗа. Эльза была возлюбленной В. Маяковского и познакомила с ним сестру в 1915 году, потеряв его (с Эльзой связаны поэма «Облако в штанах»). Среди поклонников Эльзы был В. Шкловский. В 1918 году, выйдя замуж за французского офицера Андре Триоле, она уехала во Францию. С 1922 года Эльза Триоле занялась литературным творчеством, что было известно В. Шкловскому[8].

Шкловский, занимавшийся западно-европейским сентиментальным романом, отсылает читателя к произведению Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1760). В основе романа Руссо переписка Юлии д`Энтаж и Сен-Пре; однако «Новая Элоиза» Руссо отсылала к средневековой легенде о любви Элоизы и Абеляра. «Третья Элоиза» Шкловского, с одной стороны, прочно закреплена в традиции романа о любви. Три паратекстовых названия создают «заминку», разрушая автоматизацию восприятия. Вместе с тем семантизируется число три, как и другие числа в романе.

Роман Шкловского предваряют *четыре предисловия*, написанные к разным его изданиям. В них продолжается «запутывание» читателя: в игровой форме утверждается, что любовь есть главное содержание жизни человека – любовь к женщине и *к своему делу* – к изучению принципов создания литературного произведения.

В «Предисловии автора к *первому* изданию» 1923 года в центр выносится «сделанность» романа: объясняются принципы его «построения»:

> Книжка эта написана следующим образом. Первоначально я *задумал дать ряд очерков русского Берлина*, потом показалось *интересным связать эти очерки какой-нибудь общей темой*. Взял «Зверинец» («Zoo») – заглавие книги *уже родилось*, но *оно не связало кусков*. Пришла мысль *сделать из них что-то вроде романа в письмах*.
>
> Для романа в письмах *необходима мотивировка* в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как *основной материал книги не любовный*, то *я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я ввел в подзаголовке*, – «Письма не о любви».
>
> Тут *книжка начала писать себя сама*, она потребовала связи материала, то есть *любовно-лирической линии и линии описательной*. Покорный воле судьбы, я связал эти вещи сравнением: *все описания оказались тогда метафорами любви* (С. 2).

Выделенные нами слова актуализируют тему *создания текста* как главную в романе. В определенном смысле «Zoo…» – роман-признание в

---

[8] Ее первые рассказы 1920-х годов были опубликованы в России: «На Таити» (Л., 1925), «Земляничка» (М., 1926). Хотя эти произведения были напечатаны после написания романа, очевидно, Шкловский знал о ее литературных опытах, которые датируются 1922 годом.

любви к литературе и филологии. В этой области располагаются главный интерес жизни лирического субъекта, ее основное содержание и смысл существования его автора.

В предисловии к третьему изданию (1963 года) главной называется лирическая любовная тема: «Мне семьдесят лет. Душа моя лежит передо мною. / Она уже износилась на изгибах. / Та книга ее согнула тогда. Я ее выпрямил <…> / *Верен любви: люблю другую*. / <…> Утру песни не бывает конца, только мы уходим» (С. 8–9). Это издание имеет постскриптум: «Аля умерла, а мне восемьдесят лет. Я не видел еще ее могилу» (С. 8–9). Постскриптум вносит новые акценты в содержание романа: а) меняет его модальность, б) расширяет пространственно-временные границы (автобиографический сюжет романа продолжен в реальность, в перспективу жизни его героев). Таким образом, «письма не о любви» на самом деле оборачиваются своей противоположностью.

Обратимся к ключевой части названия романа – «Zoo». В переводе с немецкого «Zoo» – зверинец, зоопарк, зоосад, зоологический парк. С темой «Zoo» в роман входят «русские» темы, так как русские эмигранты в Берлине селятся вокруг него: а) образ жизни (быт) русского эмигранта в Берлине, б) тип русского художника и основы его сознания, в) русская культура и пути ее изменения в эпоху новых темпов жизни, г) тема корней национальной культуры и западный контекст, д) вопрос о внутренней и внешней свободе писателя и его этических принципах, е) поэтика новой литературы.

Эпиграфом к роману выбрана поэма В. Хлебникова «Зверинец» (1909)[9], дублирующая название. Эпиграф игровым образом включен в роман: функционально является письмом, так как соответствует ему по объему (он занимает три страницы), выполнен так же графически – расположен не в начале и сбоку, а так, как и текст романа, хотя и выделен курсивом.

«Зверинец» Хлебникова впервые был опубликован в «Садке 1», эстетическом манифесте авангардного искусства, и вошёл в ряд теоретических программных текстов. В романе Шкловского эпиграф уточняет генезис формальной школы и указывает на стратегические установки его автора.

Образ «Зверинца» у Хлебникова – метафора райского сада («О Сад! Сад!»). Он символизирует равенство всего живого, существующего под единым небом и созданного Творцом. Каждое предложение поэмы начинается с наречия «где», что уравнивает все уровни бытия и всех, населяющих землю, многообразие рас и национальностей, флоры и фауны. В. Шкловский сокращает текст Хлебникова в двух направлениях: а) снимает высказывания о

[9] Впервые напечатано в «Садке судей I», 1909 г. в издательстве «Гилея». Посвящена Вяч. Иванову. См. : Велимир Хлебников. Творения. М. : Сов. писатель, 1987. С. 185–187.

победах русских в войне и любые противопоставления наций, переделывая отдельные фразы; б) уходит от частностей, усиливая пацифистскую идею. Процитируем важные фрагменты в варианте романа Шкловского.

О, Сад! Сад!

Где железо, подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку. <…>

Где верблюд знает разгадку Буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем.

Где наряды людей баскующие. <…> (красивые. – *О.Д.*).

Где нетопыри висят подобно *сердцу современного русского*.

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой. <…>

Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого магометанина и читаем сущность Ислама.

Где мы начинаем думать, что веры – затихающие струи волн, разбег которых – виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют видеть Бога. <…>

Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов смотреть на небо, ожидая грозы. <…>

Где утки одной породы подымают единодушный крик после короткого дождя, *точно служа благодарственный молебен утиному* <…> *божеству.* <…>

Где волки выражают готовность и преданность. <…>

Где челюсть у белой возвышенной ламы и у плоскорогого буйвола движется ровно направо и налево, ***как жизнь страны с народным представительством и ответственным перед ним правительством – желанный рай столь многих!*** <…>

Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в Часослов Слово Полку Игореви.

Сокращения, сделанные Шкловским в стихотворении Хлебникова, минимальны. Выделенная жирным шрифтом фраза – единственная, дописанная им. Выбранная в качестве эпиграфа и почти полностью процитированная поэма Хлебникова свидетельствует о близости автору «Писем не о любви» идей и поэтики Хлебникова, воссоздающего уровни бытия как цельность взаимоотраженности и проницаемости. Смысл поэмы – утверждение земли-сада как должного состояния бытия.

Поэма Хлебникова ритмически организована, это стихоподобная проза, получившая название версэ: особая урегулированность объема строф (каждая строфа равна предложению)[10]. Взаимодействие стихов и прозы

[10] См : Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж : Изд-во ВГУ, 1991. С. 28.

часто встречается в эстетических манифестах Серебряного века. «Зверинец» Хлебникова представляет классический вариант версэ. Каждая строка в «Зверинце» Хлебникова начинается с придаточного предложения, написанного с большой буквы, то есть воспринимаемого как самостоятельное. Вместе с тем весь текст поэмы «Зверинец» воспринимается одним предложением – придаточным места, где главным предложением оказывается первая фраза: «О, Сад, Сад». Роман Шкловского в целом написан тоже версэ, исключение составляют некоторые письма. Соизмеримой единицей в «Zoo…» становятся предложение и абзац, включающий небольшие по объему предложения (см. приведенный фрагмент предисловия). Тем самым роман обретает особую теоретико-эстетическую функцию как манифестация программы формальной школы. С другой стороны, разрушаются родо-жанровые границы литературы, обыгрываются разные жанровые формы.

Письма Али тоже написаны версэ. Например, «Письмо седьмое», в котором есть предложение, начинающееся с придаточного, выступающего самостоятельным целым:

> …Больше всего мне сейчас хочется, чтобы было лето, чтобы всего, что было, – не было.
>
> Чтобы я была молодая и крепкая.
>
> Тогда бы из смеси крокодила с ребенком остался бы только ребенок, и я была бы счастлива» (С. 30).

Необходимо отметить еще одну причину интереса Шкловского к поэтической речи. В статье «О теории прозы» автор отмечает: «Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности»[11].

Эпиграф из Хлебникова – один из важнейших приёмов, определяющих игровую природу романа. Он имплицитно и прямо присутствует в разных письмах, задает основные смысловые векторы.

Образ сада в «Зверинце» как выражение согласия и мира контрастирует с настоящей жизнью XX века, которая определяет изображаемую реальность в романе, в котором воссоздан контраст жизни персонажей в

---

[11] Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М. : Круг, 1925. С. 18.

Берлине и прежней – в России. Несмотря на недомолвки, по намекам можно воссоздать «эпоху войн и революций», оставшуюся за страницами спокойной жизни в Берлине.

В приведенном письме Али входит сквозная тема романа – тепла и холода, всего «ужасного», что было; мотив «смеси крокодила с ребенком» формирует в сознании читателя мысль о голоде как норме жизни в постреволюционной России.

Об этом же времени в «Письме пятом» свидетельствует иронический рассказ о способе А. Ремизова носить воду на четвертый этаж бутылками: «Зимой в 1919 году жил Ремизов в Петербурге, а *водопровод в его доме взял да и лопнул.* Всякий человек растерялся бы. Но Ремизов собрал у всех знакомых бутылки, маленькие аптекарские, винные и всякие другие, какие попались, *построил их ротой* в комнате на ковре, потом брал по две и бежал по лестнице вниз за водой. При таком способе воду нужно носить для каждого дня неделю. *Очень неудобно, но – забавно!* (Выделено мной. – *О.Д.*) (С. 25).

Биография субъекта писем – фронт и гражданская война. В десятом письме автобиографический герой приходит в гости во френче вместо фрака, тем самым оскорбляя хозяйку. «Невежливость» его и Слонимского объясняется обстоятельствами эпохи: «А мы фраков никогда не носили. Носили сперва гимназические и студенческие пальто, а потом солдатские шинели и френчи, перешитые из этих шинелей. Мы не знали иного быта, кроме быта войны и революции. Она может нас обидеть, но мы из нее уйти не сможем» (С. 37–38). Запрещение автору романа вернуться в Россию тоже маркирует негармоничность современного состояния бытия. Шкловский не разделяет веры Хлебникова в то, что человек – субъект гармонизации мира: «Силовые линии сейчас пересекаются не в нас. Построение нового мира даже скорее сейчас зрелище для нас, чем наше дело» (С. 25).

В «Письме четвертом», о жизни и гибели В. Хлебникова, центральное место занимает «Моление о чаше» – о любви. Автор «Зверинца» умирает от нелюбви женщины (нелюбовь «как гвозди, которыми прибивают»). Поэт Серебряного века и любой пишущий выступают «сосудом» любви к людям. Эта тема вводится через христианские коннотации, предваряющие в кратком изложении содержания письма: «О холоде, предательстве Петра, О Велимире Хлебникове и его гибели. О надписи на его кресте. Здесь же говорится: О любви Хлебникова, о жестокости нелюбящих, о гвоздях, о чаше *и о всей человеческой культуре, построенной по пути любви*» (С. 21).

Существенно, что Хлебников соотносим с субъектом писем системой мотивов: холода, моления о любви, нелюбви как распятии и др. С другой стороны, автобиографический герой осознает себя учеником Хлебникова,

отступившим от защиты учителя: «Прости меня, Велимир Хлебников, за то, что я издаю свою, а не твою книжку. Климат, учитель у нас континентальный» (С. 22). «Моление о чаше», или о любви, в письмах повествователя и нелюбовь женщины в сюжете романа повторяют ситуацию жизни Хлебникова, создавая параллелизм судеб.

Перед четвертым письмом помещены два: о любви автобиографического героя (Письмо второе) и о ее запрете писать о любви (Письмо третье). В контрасте они подготавливают письмо о Хлебникове. Процитируем по очереди:

> Ты город, в котором я живу, ты название месяца и дня.
>
> Плыву, соленый и тяжелый от слез, почти не высовываясь из воды.
>
> Я люблю тебя. Аля, а ты заставляешь меня висеть на подножке твоей жизни.
>
> У меня *стынут* руки. <…>
>
> Я не могу не видеть тебя. Ну что мне делать, когда любовь ничем нельзя заменить?
>
> Ты не знаешь веса вещей. *Все люди равны перед тобой, как перед Господом.* Ну что же мне делать? (С. 19).

Метафора медведя, тонущего в море слез, отсылает к теме «обезлюбленного мира» и связывает роман с поэмой В. Маяковского «Про это» (1923), лирический герой которой распят на кресте любви. Тем самым роман Шкловского включается в эстетический и автобиографический контекст, и оба значимы для литературоведческих стратегий Шкловского. Мы выше говорили о роли Маяковского в жизни Эльзы Триоле; письмо Али к сестре включено в роман. Вместе с тем здесь можно усмотреть пародийный компонент.

Процитированному письму автобиографического героя противостоит письмо Али, которая просит «не писать ей о любви»: «Милый, родной. Не пиши мне о любви. Не надо. Я очень устала… Нас разъединяет с тобой быт. Я не люблю тебя и не буду любить. …Ты умеешь отравлять мне дни. Мне нужна *свобода*, чтобы никто даже не смел меня спрашивать ни о чем. Будь легким, а не то в любви ты сорвешься» (С. 20).

Поэма Хлебникова «Зверинец» связана с метафорой Zoo в романе. Если на первом плане это место поселения русских в Берлине, то на втором – с этим понятием связано обозначение русских писателей, художников, критиков, образующих «великий обезьяний орден». Они представляют особую «касту», «племя» других людей, живущих по своим законам. В письме о Ремизове излагается их мировоззренческая «программа» и принципы существования. У них другой быт и иное сознание: царя «обезьяньего ордена» А.М. Ремизова «опять выселяют из кварти-

ры»; Ремизов давно «ушел от людей, – он уже заранее знал, что они за птицы, – и пошел к великому обезьяньему народу», он сам «построил» свою жизнь – «собственнохвостно» (С. 25).

Zoo в романе – образ Германии, «клетки», в представлении повествователя. Здесь всем отведена своя роль, все регламентировано, внешне все благополучно. Образ жизни в Германии – аналог зверинцу, что ощутимо только иностранцу.

> *Звери в клетках Zoo не выглядят слишком несчастными.*
> *Они даже родят детенышей.* <…>
> Львят выращивали кормилицы-собаки, и львята не знали о своем высоком происхождении. <…>
> *Скучают* взрослые львы.
> Тигры ходят вдоль прутьев клетки.
> Шуршат своей кожей слоны. <…>
> *Очень красивы ламы. У них теплое шерстяное платье и голова легкая. Похожи на тебя.*
> На зиму все закрыто.
> *С точки зрения зверей это не большая перемена.*
> Остался аквариум (С. 28).

В приведенном фрагменте из «Шестого письма» проявляется принцип «остранения». Шкловский в статье «Искусство как прием» поясняет его на примере творчества Л. Толстого: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах»[12]. В приведённом фрагменте звери описаны, как люди (скучают, плодят детенышей, красуются в клетках); в три часа «едят с тарелки», ходят по клетке, иногда скучают. В письме одиннадцатом будет сказано о неумения русских есть, «модная тема» у эмигрантов: «Ты говоришь о нас, что мы не умеем есть. / Мы слишком низко наклоняемся к тарелкам, а не несем пищу к себе… Многое для меня удивительно в этой стране» (С. 40). Иронический взгляд на Германию русского человека.

Выстраивается игровой мотивный ряд: «обезьянье войско» – выбранное автобиографическим героем прозвище «короткохвостый обезьяненок» – обезьяна в берлинском зоопарке: «Обезьяна, Аля, приблизительно моего роста, но шире в плечах, сгорблена и длиннорука. Не выглядит, что она сидит в клетке. Несмотря на шерсть и нос, как будто сломанный, она про-

[12] Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М. : Круг, 1925. С. 14.

изводит на меня впечатление арестанта. *И клетка – не клетка, а тюрьма*» (С. 28). В письме обыгрывается сходство человека и его первопредка: «И целый день скучает этот иностранец во внутреннем Zoo». Процитированное письмо – аналог поэмы Хлебникова, так же построено на перечислении разных зверей, однако оно завершается смертью обезьяны.

Русских писателей, связанных другим образом мыслей, объединяет идея свободы, пренебрежение к меркантилизму и материальным ценностям. Они живут творчеством («Ремизов живет в жизни методами искусства»). Из Письма пятого.

> «Говорит он (Ремизов. – *О.Д.*) мне раз:
>
> – Не могу я больше начать роман: «Иван Иванович сидел за столом».
>
> Так как я тебя уважаю, то вот тебе открытие тайны.
>
> Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы.
>
> Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. Наше обезьянье великое войско живет, как киплинговская кошка на крышах – «сама по себе». <…>
>
> Их дело – создание новых вещей (С. 26).

До неразличимости в тексте соединены манеры речи Ремизова и автобиографического персонажа. Важнее другое – представлена неразделимость процесса жизни и творческой рефлексии. Иронически обыгрывается «тайна» манеры Ремизова, якобы неизвестная Шкловскому, носителю инфантильного в филологическом смысле сознания: «Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький, когда не думает о синтезах, и знаю я, короткохвостый обезьяненок» (С. 27). Реализуется метафора «обезьяньего ордена» как содружества личностей, связанных творчеством как формой существования.

Ключевую оппозицию романа образует противопоставление массового, «бытового» сознания («страшный, тупой, косный» человеческий быт, «женщины человеческие» и т.д.) и свободы существования: «Я не отдам своего ремесла писателя, своей вольной дороги по крышам за европейский костюм, чищеные сапоги, высокую валюту, даже за Алю» (С. 28). «Мы быт превращаем в анекдоты» – эта выделенная в тексте письма строка подразумевает и жанр новой литературы, и значение пародии и алогизма как приема искусства, и создание текстов как способ выживания.

II. «Методологический» сюжет: тема культуры, участвующей в становлении бытия.

Начиная с пятого письма (о Ремизове), на первый план выходят «теоретические замечания» во многих письмах: об Андрее Белом (№ 8), П. Богатыреве и Р. Якобсоне (№ 10), об И. Пуни (№ 14), М. Шагале (№

24) и др. В них автор высказывается по поводу принципов создания современной литературы, выдвигает идею художественного произведения как «приема», размышляет о творческом процессе и его противоречивости, судьбе русского художника в эмиграции. Дело «обезьяньего войска» – «создание новых вещей», рассуждения о способе создания текста и сам процесс его написания слиты до неразличимости, одно поверяет другое. Обозначим ключевые моменты.

Одна из ведущих тем романа – *тема ремесла.* Её открывает «Письмо вступительное», которое написано «всем, всем, всем». Постулат этого письма – «*мужчину изменяет его ремесло*», «вещи переделывают человека» (С. 14).

Шкловский для аргументации отсылает к примеру из романа «Война и мир» Л. Толстого, в котором писатель XIX века рассказывает, «как робкий и незаметный артиллерист *Тушин во время боя оказывается в новом мире*, созданном его артиллерией» (С. 15). Дополнительно цитируется объемный фрагмент романа Толстого, уточняя и демонстрируя мысль классика: «Вследствие… страшного гула, потребности внимания и деятельности, Тушин не испытывал ни малейшего неприятного чувства страха. <…> Напротив, ему становилось все веселее и веселее. <…> Из-за оглушающих со всех сторон звуков своих орудий, из-за свиста и ударов снарядов неприятелей, <…> из-за вида крови людей и лошадей, из-за вида дымков неприятеля на той стороне (после которых всякий раз прилетало ядро и било в землю, в человека, в орудие или в лошадь), – из-за вида этих предметов у него в голове установился *свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту. <…> Сам он представлялся себе огромного роста, мощным мужчиной, который обеими руками швыряет французам ядра*» (С. 15). Шкловский фиксирует, как изображается преображение человека в ситуации защиты отечества, как меняется человек вследствие понимания значимости свершаемого. Отметим, Шкловский во многих теоретических работах цитирует Толстого как вариант художника, подготовившего новую прозу, который использует прием «остранения» (в статье «Искусство как прием» анализируется «История лошади»).

Далее вводится иная мысль: «Пулеметчик и контрабандист – продолжение своих инструментов»; «Шоферы изменяются сообразно количеству сил в моторах, на которых они ездят. Мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль» (С. 16). Тема «ремесла» развивается в разных контекстах. «Ремесло» автобиографического героя – создавать «вещи», тексты, меняя реальность.

Одной из сквозных в романе является *тема Дон Кихота*. Письмо восьмое – «как сделан Дон Кихот», развивает мотив пародии как клю-

чевого элемента в искусстве. Рецепция романа Сервантеса выливается в критическое «эссе» автора о нем и становится отправной точкой целого ряда размышлений лирического повествователя: *«Дон-Кихот» сделан в тюрьме по ошибке. Пародийный герой был использован Сервантесом не только для совершения карикатурных подвигов, но и для произнесения мудрых речей. <…> Дон-Кихот получил мудрость в подарок, больше некому было быть мудрым в романе; от сочетания мудрости и безумия родился тип Дон-Кихота»* (С. 31). Дон-Кихот выступает двойником автора. Они связаны мотивом тюрьмы (Zoo), он совершает карикатурные подвиги для возлюбленной (ирония над любовью к Але). Автопародия становится приемом в романе Шкловского, создает образ «своего Дон-Кихота»: *«Солнце встает все выше и выше, как у Сервантеса: «оно растопило бы мозги бедного гидальго, если бы они у него были»* (С. 31). Но пародийность романа Шкловского – «аналог» пародийного романа Сервантеса: «…вставлю в своего Дон-Кихота еще одну мудрую речь» (С. 32).

Тема Дон-Кихота – «связка», прием, используемый для связи разных фрагментов романа; вместе с тем это знак качества «вещи», пароль для героев в романе.

> Солнце стоит у меня над головой.
> А я не боюсь, я знаю, как сделать Дон-Кихота.
> *Он крепко сделан.*
> Смеяться же будет тот, кто всех сильней.
> *Книга будет смеяться* (С. 32).

Роман Сервантеса – современная «вещь» для героя-повествователя, с ним связываются понятия «конструкция», пародия, «прием», свидетельствующие о «сделанности» вещи («Для создания параллелизмов годится все») (С. 39). «Крепко» сделан «Дон-Кихот», и все стремятся сделать так же. Тема Дон-Кихота завершается упрёком автору в последнем Алином письме и в предпоследнем письме романа: «Ты говоришь, что знаешь, как сделан Дон-Кихот, но любовного письма ты сделать не можешь» (С. 89).

Повествователь произносит «мудрые речи» про безумцев: Андрея Белого, Ивана Ремизова, Ивана Пуни, Петра Богатырева и др. «Мудрая речь» о Белом иронична: по Берлину ходит «большой человек», «я его знаю, мы несколько раз обменивались по ошибке кашне; «метод Андрея Белого – очень сильный, непонятный для него самого». Антропософия – «вещь небольшая и созданная для сведения концов», «очень неподходящее слово для сегодняшнего дня» (С. 33–34).

История развития искусства и ее современное состояние: теория жанра. В логике развития темы путей манипуляции читательским восприяти-

ем необходимо указать на следующее. Важным игровым элементом романа становится соотношение краткого «резюме», предваряющего письмо, и реальное содержание письма. Так, одному из писем предшествует следующая преамбула:

Письмо двадцать второе,
неожиданное и, по-моему, совершенно лишнее.
Содержание этого письма, очевидно,
убежало из другой книги того же автора,
но, может быть, это письмо показалось
необходимым составителю книги для разнообразия.
Письмо это разошлось с письмом о Таити» (С. 69).

Обратим внимание на форму записи прозаического текста, имитирующего стихотворный, но произвольно разбитого на строки. Автор использует в предварении несколько игровых характеристик письма, каждая их которых подвергает сомнению значение письма («неожиданное», «совершенно лишнее», «из другой книги автора»), тем самым усиливая его роль; под новым углом зрения предстает авторство и способ создания книги. Письмо это, напечатанное после письма о Таити, написанное Алей, никак с предыдущим не связано, Алино письмо о другом. Однако письмо не неожиданно, напротив, оно продолжает размышления автора о «методе». В нем зафиксирован и имитируется процесс рождения идеи актуального для современности жанра. Основное содержание письма о том, как рождаются теоретические идеи. Представление в театре «Scala», состоящее из «кусков» (номера в цирке), приводит повествователя к открытию логики развития культуры: «Самое живое в современном искусстве – это сборник статей и театр variété, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из их соединения» (С. 71). Это третья стадия развития искусства: в первой «личность героя – способ соединения частей»; в процессе изменения искусства «интерес переносится на соединительные части» (второй этап). Автор делает вывод, что сейчас необходимо «перейти на моменты, разорвать соединения, ставшие рубцевой тканью». Шкловский выявляет и четвертую, зарождающуюся стадию: эксцентрик в конце программы «разоблачает» фокусы, пародируя номера. Так пишется роман «Третья Элоиза». Это письмо заканчивается фразой: «Пишу я эту книгу для тебя, и писать ее мне физически больно» (С. 72). Последняя мысль уравновешивает игровую основу романа Шкловского и его серьезные темы.

Тема любви к своему делу и трудности создания книги. В композиции романа осуществляется игровая «перекличка» тем и мотивов. «Письмо четырнадцатое» о том, «как рождаются книги и картины». В письмо о художнике Иване Пуни и его жене Ксане Богуславской входит мотив «печальной любви» художника к картинам и сложности жизни

Пуни. Он «нерадостно на всю жизнь любит искусство», для него «все не просто, и он не уверен в любви завтрашнего дня» (С. 49); речь идет о неразделимости любви к искусству и печали. Приведенные эпизоды из жизни семьи двух художников позволяют развить важные параллели, значимые для раскрытия лирического субъекта. Во-первых, значение «приема». Ксана Богуславская – «неплохой, хотя и сладкий, художник сама, скорее даже хороший, потому что сладость ее сознательна – это прием, а не слезы» (С. 50). Во-вторых, трудности жизни талантливого человека, которому необходимо «халтурить», чтобы зарабатывать деньги, и которого не понимают современники. Дом Пуни – «Святое семейство»; перевернутый вариант метафоры бегства в Египет: Ксана будет Иосифом, Пуни – матерью, а картина – младенцем. Пуни соотносится с повествователем («Письмо двенадцатое»): «Нужно писать халтуру. Рекламную фильму для мотоциклеток» (С. 42). Параллели с лирическим субъектом появляются и в этом письме: «Трудно жить всякому, любящему женщину или свое ремесло». В-третьих, трудности творческой работы: «…вещи рождаются, как дети. Их зачинают весело, весело и не постыдно, носят трудно, рожают больно, а живут они потом горько» (С. 51). Шкловский выдвигает *идею органического искусства*.

Тема значения слова развивается в нескольких письмах. В письме двенадцатом автор вспоминает юность в Петербурге, когда гимназисты «хотели скорее поймать жизнь», но слов не знали, думали, что «женщину можно взять, как вещь, за ручки», «хотели узнать любовь под разными номерами» (С. 44). Посещение публичного дома в Берлине приводит к размышлению о смысле «ремесла» как необходимости в жизни человека: «Есть люди со словами и без слов. Люди со словами не уходят, и, поверь мне, я счастливо прожил свою жизнь. *Без слов нельзя ничего достать со дна*» (С. 45). В первой части высказывания речь идет о значении избранного автором поприща, в основе которого находится слово (занятие литературой). С выделенными словами связана рассказываемая богумильская легенда о том, как Бог хотел достать со дна моря песок, который можно зачерпнуть, лишь повторив слова от Бога, а не от черта: в притче черт пытается зачерпнуть песок от своего имени, а не Бога, но ничего не может взять.

В другом письме (№ 17) ставится вопрос о сущности человека и о его месте в бытии:

> На свете много разных зверей, и все они по-своему славят и хулят Бога.
>
> Ты (проститутка. – *О.Д.*) ныряешь на дно морское без слов и выносишь со дна моря один песок, текучий, как грязь.
>
> А я имею много слов, имею силу… (С. 59).

В представлениях Шкловского литература (филология) славит Творца, является любовью от Бога, во втором случае – наоборот. Сопоставление своего ремесла и поведения женщины в публичном доме обнаруживает этические основы призвания повествователя и цинизм как основу европейской цивилизации: «Все устроено очень портативно, и, вероятно, на семейных началах. Разврата же, по всей вероятности, нет» (С. 45). Письмо завершается иронией: сила слов автора не имеет ответа.

III. Роман о любви к России. Любовный и «теоретический» сюжет, переплетаясь до неразличимости в игровой поэтике романа, связаны с сюжетом любви к России, в котором «переживание» интимной жизни и спонтанное написание романа о ней преследует цель получить разрешение о возвращении в Россию. Эта цель выражена в последнем письме и его названии: «Заявление во ВЦИК СССР». И далее: *«Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. <…> Я поднимаю руку и сдаюсь»* (С. 90). Эта тема пронизывает весь роман, скрыто и декларативно читаемая в игровой форме, в манипуляции темами, приемами, метафорами, мотивами. Манипулятивный характер игры текстами осознаётся лишь в конце, когда читатель сам приходит к пониманию ностальгии по России героя романа.

Роман подводит к пониманию героя как человека, не мыслящего свою жизнь вне России, без участия в процессе рождения русской литературы, без свободы общения, создания и интерпретации текстов литературы.

Роман «Письма не о любви» – документ, биография, реально творящаяся на глазах. Соединение «быта» и «литературы» и борьба с литературностью – важные положения теоретика формальной школы В. Шкловского. Роман – свидетельство «работы» автора для России, несколько раз повторяется: «Нас нельзя унизить. Мы работаем».

Последнее письмо переводит всю переписку в другой ракурс, переворачивая и по-новому высвечивая конкретное содержание разных писем и их прежние смыслы: в его свете становится понятным значение признаний в любви, исповеди, русской сентиментальности и т.д. Обратимся к основным моментам.

Женский образ. Аля в романе – предмет любовного поклонения (в традиции жанра романа в письмах), она пассивна, ею написаны всего шесть писем (одно из них – сестре), им же – двадцать пять; так что перепиской роман трудно назвать, это письма автобиографического повествователя. Героиня – условный женский образ, ее пространство – цветы, комната, зеркало, палантин, любовь к танцам, к автомобилям, роскоши. Аля – фантазия, вымысел, она часто утрачивает определённость: «Я не

роковая женщина, я – Аля, розовая и пухлая» (С. 30). В другом письме подчеркнута отдалённость от реальности, отсутствие желаний: «Куча книг, которые я могу читать и не читаю, телефон, в который я могу говорить и не говорю, рояль, на котором я могу играть и не играю, люди, с которыми я могу встречаться и не встречаюсь, и ты, которого я должна была бы любить и не люблю» (С. 51).

Образ Али развивается, становится многогранным: женщина «чужой» культуры и одновременно «своей». Ее сущность завуалирована, героиня многофункциональна: «Ходом коня наискось я пересек твою жизнь… Но, Алик, ты попадешь в мою книгу, как Исаак на костре, сложенном Авраамом» (С. 27). И далее: «Впрочем, ты не будешь жертвой, это я обменной жертвой, барашком, впутался рогами в кустарник». Ветхозаветный миф о жертвоприношении Авраамом своего сына Богу современной реальностью скорректирован: вместо Исаака в жертву был принесен барашек, герой романа вынужден, скрываясь от ареста, покинуть Россию.

Аля – прием, необходимый компонент романа: «жертва» в угоду создающемуся тексту. «Ход конем» – важная метафора Шкловского, под таким названием выходит в 1923 году его книга. Исследователи отмечают, что название не случайно: «В основе этой прозы лежит не эффектный стилистический прием, а определенная организация мышления. Заимствовавший «короткую фразу из русского газетного фельетона, в частности у журналиста и публициста В.М. Дорошевича, а некоторые интонационные ходы у В.В. Розанова, Шкловский выстраивает контент не в соответствии линейной логике изложения, а следуя за собственными ассоциациями, порой напрочь удаляясь от предмета разговора, чтобы нежданно к нему возвратиться. В начале сборника автор поместил изображение шахматной доски, пояснив: «Конь ходит боком… Много причин странности хода коня, и главная из них – условность искусства… Вторая причина в том, что мерин не свободен – он ходит вбок потому, что прямой путь ему запрещен»[13]. Этот принцип использует Шкловский.

Мотив «хода коня» связывает это письмо с семнадцатым «О неизбежности и предсказанности развязки…»: «…я одновременно с письмами к тебе пишу книгу. И то, что в книге, и то, что в жизни, спуталось совершенно. В любви есть свои методы, своя логика ходов, без меня и без нас установленная. Я произнес слово любви и пустил дело в ход. Началась

[13] Левченко Я. Послевкусие формализма. Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128). [Электронный ресурс). URL: http://www.nlobooks.ru/node/5270

игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу свои шах и мат. Начало уже сыграно. Никто не может изменить развязки» (С. 55). Цитата связана с мотивом жертвы (отсылка к биографии), с условностью искусства (ход конем), с заданностью любовного сюжета.

Аля «слишком женщина», одновременно бессердечна и жестока, все мольбы и просьбы героя остаются безответны. Он создает для нее «пьесу», пишет сказки. Аля – метафора России. Героиня – прием, вымышленный адресат, безответная любовь к ней претворяется в книги. Вместе с тем признания в любви навязчивы, к концу романа они становятся откровенно пародийными. В письме предпоследнем Алей выявляется игровая природа писем к ней.

> Ты пишешь мне по два письма в день. Писем набралось много.
> Я наполнила ящик письменного стола, запрудила карманы и сумочку <…>
> Ты пишешь о себе, а когда обо мне, то упрекаешь. <…>
> Любовных писем не пишут для собственного удовольствия. <…>
> Ты под разными предлогами пишешь все о том же.
> Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем «как» я начинаю думать о постороннем (С. 89).

В письме проявляется профанация любви и иное, скрытое, предназначение писем и цель их написания. Одновременно персонажи соревнуются в понимании литературы: «В литературе я понимаю мало, хотя ты льстец и утверждаешь, что я понимаю не хуже тебя; в письмах же о любви я знаю толк» (С. 89).

В конце романа Аля – равный собеседник, они говорят на одном языке. Из письма Али: «Ты говоришь, что знаешь, как сделан «Дон Кихот», но любовного письма ты сделать не можешь» (С. 89). Слово «делать» соединяет ее с автором-повествователем. Содержание писем свидетельствует, что Шкловский размышляет о принципах создания литературы и сам экспериментирует, создавая роман. Процесс создания анализируется, оговаривается в письмах Але, так что она вовлекается в процесс творчества. В романе существенное значение занимает «филологический», а не любовный, диалог.

Алей написано ключевое письмо в романе. В композиции игрового текста оно единственное, как бы вычеркнутое из него – красным цветом перечеркнуто крест-накрест. Ему предшествует письмо, названное «Предисловие к письму девятнадцатому», мотивируется, почему его не надо читать. Приводятся взаимоисключающие аргументы. Объясняется, что это «Алино лучшее письмо во всей книге», которое прочитать нужно после ее окончания. Сам автор прочел, когда закончил писать роман

(«Письмо прежде всего очень хорошо написано. Честное слово, я его не писал»). Вводится «двойная разгадка действия», как об Онегине у Пушкина: «Уж не пародия ли он?». В письме дается «вторая повышающая разгадка женщины, к которой писал» и «вторая разгадка себя самого» (С. 63). С одной стороны, это письмо самое лучшее, с другой – написано карандашом, и читать его надо вне общего текста, с третьей – оно выброшено в корректуре. Наконец, в последнем письме повествователь высказывается об Але: «Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию» (С. 90).

В этом ряду значимо письмо о Стеше, русской женщине, которая была кормилицей Али, оно высвечивает связь с Россией героини, Аля оказывается «своя»: она сентиментальна, ей свойственно чувство справедливости, забота о других и т.д.

> Вчера целый день думала о моей кормилице Стеше.
>
> Я вот думаю и уезжаю в обратную сторону на трамвае, – потом плачу.
>
> Я больше похожа на Стешу, чем на маму. Стеша белая и розовая, полная, хохотунья, совершенно незлобивая и любит мужской пол. Оттого не раз была кормилицей.
>
> Каждый раз, как в Воспитательный идти, приходила к папе – денег нет.
>
> Папа ее ругает, что она с того негодяя не взяла.
>
> – Бог с ним, барин!
>
> Меня она любит, как родную дочь (С. 65).

Стеша – метафора России, история жизни Стеши, рассказанная Алей, иронический и пародийный (в рамках теории) образ России. Стеша – воплощение природного начала, стихия самой жизни, рожает детей и отдает их в Воспитательный дом. Она сама себя не осознает, она простая, ее легко обмануть, она прощает обидчиков, сидит в тюрьме за чужое воровство (боялась подвести монахинь).

К зачеркнутому письму по смыслу примыкает «Письмо восемнадцатое» с историей любви японца Тарацуки к Маше, которую лирический субъект рассказывает Але. Маша – аналог Стеши: «Ее все любят. Она настоящая женщина, она, как трава, у нее нет как будто имени, нет самолюбия, она живет, не замечая себя» (С. 62). Маша отказывается от благ, которые ей обещает влюбленный японец, пытаясь спасти ее от революции и Гражданской войны. Она остается сама собой, ее по-прежнему все любят, а она всех жалеет, как японца Тарацуки, когда его вспоминает.

Все, что пишется повествователем, – о России и для нее. В ряде писем развивается образ «железной Германии», чужой во всем. Якобы для Али автор описывает разыгрывающуюся на глазах драму. Города Германии

разворачиваются как театральные декорации: «А пока расскажу *только для себя* о месте, где происходит действие. …Когда въезжаешь в свободный порт города Гамбурга, то раздвигаются шлюзы, как занавес. Театральный эффект» (С. 57). С одной стороны, рассказ – выполнение ее требования; с другой – разыгрывающаяся драма имеет отношение только к нему. Описаны гигантские железобетонные постройки порта в Гамбурге; «кланяющиеся подъемные краны», черные черпаки, у которых «челюсти, как у крокодилов», «высокие, как выстрел из нагана, подъемники». Масштабы железобетона и техники угрожающи; героя окружают пути, семафоры, тысячи огней, железные шары на трех ногах, он проходит под двенадцатью железными мостами Берлина. «Эмигрантская тоска» загнала его сюда, хочется, чтобы «сказал паровой кран: «Смотри, *сентиментальный щенок*, на *железо*, поднятое дыбом. Нехорошо ныть и плакать, а если не можешь жить, то всунь свою голову в железный угольный черпак, чтобы ее откусило». Правильно!» (С. 56). «В сырости и в поражении ржавеет железная Германия, и ржавчиной срастаемся, ржавея вместе с ней, *нежелезные мы* (С. 57). *Сентиментальность* сопровождает рассказы повествователя о русских эмигрантах, например Богатыреве, который заплакал в немецком ресторане от униженности бедностью.

Сентиментальность – отличительная черта лирического повествователя: «Я очень сентиментален, Аля. Это потому, что я живу всерьез. Может быть, весь мир сентиментален. *Тот мир, адрес которого я знаю. Он не танцует фокстрота*» (С. 59). Этот мир – Россия. В данном контексте фокстрот – модный западный танец, и Аля проводит время на танцах с английскими и американскими партнерами.

Практически в каждом письме в подтексте развивается тема России. Письмо № 16 – о встрече с Пастернаком и роли его поэзии. Однако незаметно разговор переходит к мотиву нового темпа жизни: «нашу землю тянет куда-то на буксире». Воплощением рождения нового мира и новых ощущений являются трансатлантический пароход, вариант механической тяги у иностранцев, и творчество Б. Пастернака, поэзия которого воплощает чувство «тяги истории». Анализ поэзии Пастернака перспективно выстраивает направленность судьбы повествователя.

> Этот человек <…> чувствует движение, его стихи прекрасны своей тягой, строчки их рвутся и не могут улечься, как стальные прутья, набегают друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поезда. Хорошие стихи.
>
> В Берлине Пастернак тревожен. <…> Мне кажется, что *он чувствует среди нас отсутствие тяги*. Мы беженцы, – нет, мы не беженцы, мы выбеженцы, а сейчас сидельцы.
>
> *Пока что.*

Никуда не едет русский Берлин. У него нет судьбы.
Никакой тяги.
Как отчетливо я это чувствую. <…> Может быть, тебе скучно с нами, потому что ты тоже чувствуешь это (С. 54).

Несмотря на то что англичане и американцы умеют на палубе трансатлантического парохода танцевать «джимми», поэтому они интересней для женщины, лирический повествователь ориентируется на другое: «наше дело бурлачить», «для палубы у нас нет бальных башмаков». В этом и других примерах видна двунаправленность писем: с одной стороны, они обращены к *ней*; с другой стороны – в них формируется самоопределение автора – направленность к России.

Тема России входит через размышления о национальной идентичности и культуре: «Каждая страна имеет свою культуру, и ее нельзя взять иностранцу. У меня болит сердце за Петербург, я думаю о его мостовых, а ты не можешь вернуться к России, ты любишь Францию, но не умрешь от тоски по ней. Ты – человек слишком общеевропейской культуры» (С. 74). Автор говорит о значимости национального компонента в творчестве любого писателя, отстаивая мысль о специфике русского.

Художник теряет мастерство в эмиграции: «Бедная русская эмиграция! У нее не бьется сердце» (С. 76). Русские эмигранты сравниваются с «мертвым аккумуляторным автомобилем». Оценка русской эмиграции – отказ писать о ней (Письмо 26). Иронично упоминание о «европейском» писателе И. Эренбурге, который ходит по Берлину, как ходил по Парижу и другим городам, «согнувшись, как *будто что-то потерял*» (Письмо 25). В письме о Марке Шагале художник противопоставляется русским эмигрантам, так как сумел сохранить «местное»; он в картинах не «европеец, а витебец»; «в искусстве нужен собственный запах» (С. 76).

Центральное место занимает ***письмо в Россию***, тринадцатое (несчастливое) по счету. Оно обращено к друзьям, в нем сохраняются принципы игрового текста в просьбе о спасении: «Друзья мои, братья! До чего неправильно, что я здесь!». Идите все… на Невский, просите, требуйте, чтобы мне разрешили вернуться. Заявлена безусловная значимость Петербурга для героя: «…если бы мне сказали: «Можешь вернуться», – я, клянусь Опоязом, пошел бы домой, не обернувшись, не взявши рукописей. Не позвонив по телефону» (С. 47). В последнем предложении расставлены приоритеты: Россия, рукописи, Аля.

Роман Шкловского «Письма не о любви» представляет собой многоуровневую систему манипуляций. Он строится на «разрушении» привычных, ожидаемых стереотипов восприятия. В нем утверждается значение неканонических, непредсказуемых принципов в процессе создания

«вещи». Основу романа образуют переплетающиеся «любовный» и «методологический» сюжеты, они становятся поводом высказаться о себе и русских писателях в Берлине, о западноевропейской и русской литературе. Процесс создания текста педалирован автором.

Выстраивая читательское восприятие, Шкловский, в частности, показывает, как ремесло литературы меняет человека. Филология, техника создания текстов, в широком смысле – культуры, построенной «по пути любви», – единственный способ сохранения бытия, возможно, и его изменения.

Манипуляция читательским восприятием в романе Шкловского – один из ключевых векторов формирования его смыслов. Мы рассмотрели манипуляцию в «Zoo, или Письма не о любви» как поэтику направленного восприятия и как деконструкцию стереотипов линейного восприятия художественного произведения.

Большую роль в формировании читательского восприятия играет обманное название романа «Письма не о любви», переворачивающее его реальный смысл. Преднамеренно формируется образ несчастного, отвергнутого, преданного безумца Дон Кихота: в любви к женщине, к филологии (литературе), к России. В романе возникает двойная манипуляция – игровая и пародийная; почти каждая ситуация направлена к нескольким адресатам одновременно.

Цель композиционной манипуляции (чередование писем, их зачеркивание, игровое выстраивание содержания аннотации и самого письма и др.) – привлечь и удержать читательское внимание. Одной из важных стратегий манипуляции становится *навязывание образов* (прежде всего – обманный образ героя, создается иллюзорная цель (не то признание в любви, не то разговор о литературе), истинная цель и стратегия автора остается завуалированной.

FORMS OF MANIPULATING THE READER'S PERCEPTION IN THE NOVEL BY V. SHKLOVSKY “ZOO, OR LETTERS NOT ABOUT LOVE”

O.A. Dashevskaya

The article studies the strategies used by the author to manipulate the reader's perception. It reveals the way V. Shklovsky applied theoretical ideas of OPOYAZ (Society for the Study of Poetic Language); namely the methods of “defamiliarization” of things and hindering of forms, which increase the difficulty and longitude of perception. In this manner, the author constructed an allegorical and playful novel “not about love” but about the principles of creating new prose. “A love plot" and "a methodological one" are proved to intertwine and form the content basis of the novel. However, it is argued that “Letters Not About Love” turn into letters about love for Russian literature and Russia.
Keywords: V. Shklovsky, novel form, manipulation, allegorism.

2.2. СКАЗОВОЕ СЛОВО КАК СПОСОБ ИГРОВОГО ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ МЕТРОПОЛИИ И ДИАСПОРЫ 1920-х годов

М.А. Хатямова

Исследуется игровой потенциал сказового слова в творчестве писателей метрополии и диаспоры 1920-х годов. Анализ написанных в технике сказа рассказов Е.И. Замятина («Икс», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину») и Н.Н. Берберовой (из цикла «Биянкурские праздники») в контексте дискуссии о сказе и современных научных представлений о возможностях сказового слова позволяет сделать вывод, что сказовое повествование Замятина и Берберовой второй половины 1920-х годов претерпело сходную эволюцию: из инструмента изображения массового человека в катастрофических обстоятельствах сказ стал и способом авторской эстетической рефлексии; игра с разными адресатами давала возможность воздействовать на читательское восприятие в нужном автору направлении.

Ключевые слова: литература метрополии и диаспоры, творчество Е.И. Замятина, проза Н.Н. Берберовой, наррация, повествовательные стратегии, сказ.

Сказ как повествовательная стратегия, опирающаяся на устное и спонтанное слово рассказчика из демократической среды, является порождением русской литературной традиции и актуализируется в эпохи национального самосознания, слома и демократизации традиционной культуры, приводящих к формированию нового типа авторства в литературе: отказ автора от позиции «всеведения» в пользу героя, «кризис репрезентации как проявление власти ложного, как самообнаружение симулятивности тел и слов»[1]. Классическая сказовая традиция Н. Гоголя, В. Даля, Н. Лескова в XX веке порождает целую плеяду разнообразных феноменов: от А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина 1910-х годов к «Серапионам», Л. Леонову, А. Неверову и др. в литературе 1920-х годов. В. Шмид, проанализировавший различные определения сказа в русской эстетической традиции, признается, что «в теории повествования нет другого столь же многозначного и покрывающего столь же различные

[1] Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : НЛО, 2007. С. 472.

явления термина, как «сказ»[2]. Отвлекаясь от сопровождающих бытование термина теоретических нюансов, в определении сказового повествования мы будем опираться на сложившееся в науке представление о двух основных типах сказа: 1) «орнаментальный» («идущий от авторского Я», «безличный», «воспроизводящий», «лирический») и 2) мотивированный образом нарратора («характерный», «повествующий», «юмористический», «прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю»), а также на дифференциальные признаки сказа, выделенные В. Шмидом (нарраториальность, ограниченность умственного кругозора нарратора, двуголосость, устность, спонтанность, разговорность, диалогичность)[3].

Развитие сказовой формы в 1910–1920-е годы оказалось в центре научной дискуссии о языке современной прозы. Теоретическое осмысление сказа, предпринятое в статьях Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Виноградова, М. Бахтина и других участников журнальной полемики, проходило параллельно появлению «сказовых» произведений. В начале 1920-х годов всем пишущим о «сказе» было понятно, что этот тип повествования не исчерпывается стремлением писателей предоставить носителям массового сознания «возможности заговорить непосредственно от своего имени»[4]. Сказ воспринимался как способ обновления языка прозы и модернистского текстопорождения. Б. Эйхенбаум назовет «проблему повествовательной формы» «основной проблемой современной русской прозы», в которой «фабульное построение отошло на второй план»[5]: «…Появление в повествовательной прозе сказовых форм <…> знаменует собой, с одной стороны, перенос центра тяжести *от фабулы на слово* (курсив автора. – *М.Х.*) (тем самым от «героя» на рассказывание того или другого события, случая и т.д.), а с другой – освобождение от традиций, связанных с письменно-печатной культурой, и возвращение к устному, живому языку, вне связи с которым повествовательная проза может существовать и разви-

---

[2] Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 186.

[3] Там же. С. 191–192.

[4] Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. С. 9.

[5] Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 223–224. О том же пишет анализирующий творчество А. Белого В. Шкловский: «Современная русская проза в очень большей части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от А. Белого непосредственно, некоторые, как Всев. Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит» (Шкловский В. Орнаментальная проза // Шкловский В. О теории прозы. М. : Федерация, 1929. С. 216).

ваться только временно и условно»[6]. Попытки «победить Запад», возродить «разные формы авантюрного и детективного романов» критик называет искусственными, лежащими вне основной линии современной русской прозы. Анализ сказово-орнаментального повествования приводит представителей формальной школы к разграничению «языковой» и «сюжетной» орнаментальности, а М.М. Бахтина – к выделению в повествовании «события реальности» и «события рассказывания». В работе «Проблема сказа в стилистике» (1925) В.В. Виноградов писал о театрализованности сказовой прозы: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски…»[7].

Е.И. Замятин является наиболее репрезентативной фигурой в литературе метрополии 1920-х годов, обратившейся к сказовому слову: 1) в 1910-е годы он (причисленный критикой к ремизовской школе) активно пишет как в технике орнаментального сказа («Уездное», «На куличках», «Алатырь», «Север»), так и характерного («Непутевый», «Старшина», «Кряжи», «Правда истинная», «Письменно»); 2) в конце 1910 – начале 1920-х гг. он – наставник «Серапионовых братьев», создающих свои сказовые произведения (М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Никитин и др.), читает лекции по технике художественной прозы, в том числе о теории сказа (излагая концепцию «диалогического языка»); 3) его орнаментальные опыты окажут влияние на следующую генерацию советских писателей – И. Бабеля, Б. Пильняка, Л. Леонова; 4) в качестве критика, развивающего диалогические идеи акмеистов, с одной стороны, и близкого к формализму, с другой, он окажется в центре научных (формалистских в том числе) штудий языка художественной литературы и сказа как современной повествовательной возможности обновления языка прозы.

Теория «диалогического языка», сформулированная Замятиным в начале 1920-х годов, обнаруживает связь с концепциями М.М. Бахтина и В.В. Виноградова. Сказовое слово диалогично, поэтому оно продуктивно для нового искусства. Во-первых, сказ предполагает встречу устной и письменной речи, народной культуры и развитой культуры европейского типа. Во-вторых, в сказе печатное слово вбирает слуховой («рассказ») и зрительный («показ») образы. Театральность сказа позволяет выстроить диалог автора с читателем: «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре раз-

---

[6] Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза. С. 214–215.

[7] Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М. : Наука, 1980. С. 53.

делены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор»[8]. Сказ осознается Замятиным инструментом диалогического искусства, дающим возможность разыграть «чужое слово»: «Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе является, строго говоря, только лирик. Эпик же, т.е. настоящий автор художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр»[9]. Установка на воспринимающее сознание актуализирует приём маски: автор – актер, надевающий маску. Литературная маска – способ сокрытия автором собственного лица с определенной целью[10].

В начале 1920-х годов представления Замятина о сказе, вытекающие из собственного «сказового» творчества, утверждают модернистскую концепцию «орнаментального» или «стилизованного» сказа как способа выражения авторского сознания. «Сказовая концепция» Замятина развивала символистские представления об образе автора как «имперсонализированной множественности», тяготеющей к «масочности», а прямыми предшественниками Замятина можно назвать А. Белого и А. Ремизова[11]. В произведениях 1910-х годов *игра масками* в орнаментальном сказе Замятина – это принцип модернистского текстопорождения: мифологический сюжет создается разворачиванием «метафорической сущности» персонажей, закодированной в их именах и речевых масках.

В повести 1910-х годов «Уездное» главное – не «событие реальности», а «событие рассказывания» – «показ» в форме сказа. В «сказовом представлении» «Уездного» участвуют несколько нарративных масок. Маска уездного рассказчика, слово которого открывает повествование, служит самораскрытию мифологического «мы»-сознания[12], создаёт ми-

---

[8] Замятин Е.И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6. С. 90. Особенности пунктуации Замятина сохраняются.

[9] Там же. С. 79–80.

[10] Модернистская трактовка авторской маски обнаруживается в книге «Лики творчества» М. Волошина, с которым Замятин близко общался: «…Маска составляет необходимое свойство лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубокого личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть или себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно» (Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 403).

[11] О смене масок в литературе символизма см.: Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 152–168.

[12] Этот «голос»-маска впоследствии будет осознан Замятиным как необходимый «язык изображаемой среды»: «…Язык (в произведении. – *М. Х.*) – должен быть языком изобража-

фологическую картину мира, идентифицирует себя с другими, рассказывает о мире изнутри: «Почесть, сколько веков жили, бога боялись, царя чтили. А тут – как псы с цепи сорвались, прости господи»[13]. Изоморфность «коллективной маски» сознанию «барыб» и «чеботарих» проявляется порой в неразграничении слова нарратора и персонажа. Равноправное присутствие слова «уездного» персонажа среди других голосов свидетельствует об авторском восприятии массового сознания как реальной, объективной силы, которую «уловить и победить категориями мысли нельзя» (М.М. Бахтин)[14].

Кроме уездного рассказчика, выделяются маски фольклорного сказителя и книжного повествователя (обозначим названные маски соответственно Маска 1, Маска 2 и Маска 3). Уже в первой главе при изображении главного героя уездным рассказчиком (Маска 1) возникает другая повествовательная инстанция: герой показывается извне, слово нарратора утрачивает зависимость от сознания героя и приобретает поэтическую составляющую (Маска 2). Два субъектно разнородных фрагмента разделены репликой персонажа (отца): «Встанет Барыба наутро смурый и весь день колобродит, зальется до ночи в монастырский лес. Училище? А, да пропадай оно пропадом! Вечером отец возьмется его бузовать: “Опять сбежал, неслух, заворотень?” А он хоть бы что, совсем оголтелый: зубы стиснет, не пикнет. Только еще колючей выступят все углы чудного его лица. Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, может, и страшный, а все же лад»[15].

Если первую повествовательную позицию можно назвать сказом рассказчика, воспроизводящего сознание и слово героя, то вторая – воспроизведение авторского сознания, имитирующего стиль примитива. Последовательность смены нарративных масок может быть и обратной: от сказителя – к уездному рассказчику. Однако границы между повествовательными масками подвижны. Маска сказителя иногда «сползает», и ей

емой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно <…> не буквальный язык среды, а художественный синтез языка среды, стилизованный язык среды» (Замятин Е.И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 80–81).

[13] Замятин Е.И. Собрание сочинений : В 5 т. М. : Русская книга, 2003. Т. 1. С. 120–121.

[14] Бахтин М.М. Записи лекций по истории русской литературы. Замятин // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 2. М. : Русские словари, 2000. С. 385.

[15] Замятин Е.И. Собрание сочинений : В 5 т. М. : Русская книга, 2003. Т. 1. С. 80–81.

на смену приходит нейтральный повествователь. Переключение позиции рассказчика с внутренней (по отношению к уездникам) на внешнюю (смена Маски 1 на Маску 2) и укрепление внешней точки зрения провоцирует в финале «срывание масок», прямое авторское слово завершает повествование: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба»[16].

Современная провинция изображается Замятиным не только «на фоне интеллигенции»[17], но и на фоне народной традиции, стилизуемой в слове народного сказителя как одного из «авторских» рассказчиков (Маска 2). Орнаментальная оформленность этой повествовательной инстанции онтологизирует народную традицию, узаконивая ее этические и культурные ценности в пространстве текста. С этим «всезнающим» рассказчиком, близким автору и читателю, связан двойственный взгляд, совмещающий «внутринаходимость» и «вненаходимость» при сохранении дистанции между субъектом повествования и повествуемым миром. «Уездное» Замятина не только самоизобличается, но и оценивается субъектом, сознание которого выделилось из мифического мира и способно его критически осмысливать.

Благодаря сказовой игре фольклорный код меняет функции: фольклорное слово, «обслуживающее» и авторские интенции, и мифологическое сознание уездников, утрачивает традиционные ценностные позиции и последовательно развенчивает «феномен провинции» и связанные с ней надежды на спасительность народной жизни. Сказовая структура, основанная на смене повествовательных масок, позволяет прочитывать первую повесть Замятина не только в контексте реалистической традиции (воспроизведение русской провинции и национального сознания), но и в контексте модернистской прозы как мифа автора, в сознании которого мир распадается на оппозиции: коллективное / индивидуальное, материя / сознание, природа / культура, народное / официальное.

«Неосинкретичная» форма стилизованного сказа Замятина, имитирующая неразличение голосов (масок) автора и персонажей, выявляет неклассическую позицию автора как «неопределенного» и вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе»[18]. Масочная структура орнаментального сказа проявляет антиутопическую позицию: смена ма-

---

[16] Там же. С. 135.
[17] Бахтин М.М. Лекции… С. 384.
[18] Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М. : РГГУ, 2001. С. 297–298.

сок не абсолютизирует одну точку зрения, ставя читателя в ситуацию неопределённости. Стилизация сказа совмещает мифосознание с мифотворчеством, противоречия творческого сознания для модерниста – единственная реальность, которой можно доверять в ситуации «распыления» национального мифа.

Вопрос об адресате орнаментального сказа решается в пользу носителя сознания, способного реконструировать мифологический сюжет, конгениального авторскому. Как следствие эстетических установок может быть понята и поведенческая театральность Замятина-модерниста, смена писательских масок в псевдонимах (Мих. Платонов в постреволюционной публицистике, епископ Замутий в Обезвелволпале А. Ремизова, автора пародийных литературных обзоров в журнале «Русский современник» Онуфрия Зуева).

Постреволюционная эпоха поставила задачу изображения «некой недоступной литературному языку образности» простонародной речи. В прозе А. Белого, А. Ремизова и Е. Замятина («Островитяне», «Ловец человеков», «Русь») орнаментальный сказ трансформируется в орнаментальную стилизацию, в творчестве начинающих прозаиков (М. Зощенко, К. Федина, Вс. Иванова, Л. Леонова, Н. Никитина и др.) рождается «интерес к новому языковому сознанию, становящемуся достоянием самых широких слоев, ко всему еще нерасчлененному сумбуру»[19]. Авторский орнаментальный сказ уступает место фольклорному характерному сказу героя, набор авторских речевых масок – рассказчику. Е. Замятин предостерегал «серапионов» от увлечения фольклоризмом и сказом народного рассказчика, упрощающими реальность эпохи изображением не «бытия», а «быта»: «“изографы”, фольклористы, живописцы. Новых архитектурных сюжетных форм они не ищут… а берут уже готовую: сказ» («Серапионовы братья», 1922)[20].

В статье «Новая русская проза» (1923) Замятин противопоставляет «сюжетную» прозу Б. Пастернака, А. Малышкина, И. Эренбурга, Б. Пильняка прозе «бытовой»: «богатый груз слов» ее «тянет к земле, к быту», а ее представители <…> могут застрять на «станции импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма»[21]. Сказ воспринимается Замятиным как «готовая форма» в отличие от «сюжетного» повествования. Удостоивается высокой оценки Замятина лишь «ремизовский» орнаментальный сказ Л. Леонова: «с еще большим уклоном в фан-

[19] Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М. : Наука, 1979. С. 57.
[20] Замятин Е.И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и ком. А.Ю. Галушкина. М. : Наследие, 1999. С. 72.
[21] Замятин Е.И. Я боюсь. С. 84.

тастику, даже в миф; это – гарантия большого диапазона, гарантия, что автор не оплотнеет в быту»[22].

В статье 1924 года «О сегодняшнем и о современном» Замятин называет сказовую форму «канонизированной», изображающей «плоский мир быта», по-настоящему оживить которую не под силу опытам Бабеля («Иисусов грех»), Леонова («Гибель Егорушки»), О. Форш («Для базы»)[23]. Перспективной Замятину видится попытка И. Рукавишникова возродить ритмико-поэтический орнаментальный сказ («Сказ скоморошиий»). «Ритмическое строение народного эпоса <…> и ритмическое строение художественной прозы – по сути аналогичные – до сих пор остаются не раскрытыми»[24].

Модернистская эстетическая позиция Замятина синтезировала достижения символизма, авангарда и акмеизма. Закономерно, что предпочтение отдается орнаментальному сказу, обладающему мифотворческим потенциалом, перед характерологическим, социальным. Однако к середине 1920-х годов с нарастанием авторитаризма в культуре Замятин переживает мировоззренческий и творческий кризис. Он почти не пишет прозу и вынужден, как и Булгаков, заняться драматургией (пьесы «Огни св. Доминика», 1920; «Блоха», 1924; «Общество почетных звонарей», 1924; «Атилла», 1927). В это время растет популярность «личного» сказа, связанного с рассказами М. Зощенко (эволюция зощенковского сказа в сторону деперсонализации не была понята современниками[25]). О важности для Замятина проблемы соотношения собственного сознания и народного, по сути – проблемы сохранения личностной позиции в отличие от позиции слиянности с массовым сознанием, свидетельствует тот факт, что с 1923 года («Рассказ о самом главном») до 1928 года (новеллы «Ела», «Наводнение», «Десятиминутная драма», «Мученики науки») было написано всего два прозаических произведения и оба в сказовой манере – «Икс» и «Слово предоставляется товарищу Чурыгину».

---

[22] Там же. С. 89.

[23] Ср.: «…вся его [Бабеля. – *М.Х.*] небольшая новелла целиком – включая авторские ремарки – сложена из элементов народного диалогического языка <…> Работа над орнаментом не заставила автора забыть о композиционной задаче…»; «В сказе Леонова трехмерные, бытовые ширмы временами тоже раздвигаются в фантастику <…>, но к концу автор вдруг взглянул на землю, у него закружилась голова – и он наспех снизился в реальный план…» (Замятин Е. Я боюсь. С. 109–110).

[24] Замятин Е. Я боюсь. С. 110.

[25] М.О. Чудакова приводит противоречивые отклики на творчество Зощенко в переписке «серапионов: Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. С. 61–62.

Посвященные теме ломки сознания обывателя в период крушения привычного мира и опубликованные с интервалом в год[26] рассказы воспринимались критикой как опыт сатирического, «антимещанского» сказа (Замятин копирует своих учеников-серапионов, говоря о революции языком безграмотного, недалекого Чурыгина), о чем много позже свидетельствовал В.Б. Шкловский[27]. Однако в этих текстах использованы разные типы повествования: в первом случае («Икс») – орнаментальный сказ и персональное повествование, во втором («Слово предоставляется товарищу Чурыгину») – характерный сказ героя. Эта «сказовая» дилогия носила экспериментальный характер, демонстрируя установку автора на решение проблемы изображения итогов революции в жизни маленького человека разными художественными способами.

В рассказе «Икс» (1926) автор создает сложную повествовательную технику, синтезирующую возможности орнаментального стиля (основного в его творчестве начала 1920-х годов), устного сказового слова и персонального повествования. Название рассказа – «Икс» – содержит загадку, которую читатель должен разгадать («…природа человеческая такова, – замечает нарратор, – что ее влекут именно иксы (этим прекрасно пользуются в алгебре и в рассказах)»[28] (С. 94). Рассказ имеет метатекстовую структуру. Друг в друге отражаются две истории: об абсурдности новой реальности («миф о прозодежде», любви и аресте «перековавшегося» дьякона, обвиненного в принадлежности к партии эсеров) и о тайне творчества, переплавляющего события реальности в «рассказ», «миф», «сюжетную нить», «пьесу». На каждом повествовательном уровне моделируется своя система адресатов. На уровне повествуемой истории ироничный нарратор балансирует между двумя противоположными позициями, которые предполагают разных адресатов: один – читатель-противник, согласный с установкой на сатирическое изображение мещанских нравов «бывших» людей (к которым принадлежат дьякон Индикоплев, поэт и телеграфист Алешка, раздаривающая свою любовь всем желающим Марфа), другой читатель – «свой», «близкий», разделяющий иронию нарратора по отношению к советской реальности. Первая позиция пародийна, но служит идеологическим «громоотводом» для автора-повествователя, находящего-

---

[26] «Икс» // «Новая Россия». 1926. № 2. С. 49–62; «Слово…» // «Альманах артели писателей “Круг”». VI. 1927. С. 145–154. (Замятин Евгений. Избранные произведения / ком. Е.Б. Скороспеловой. М. : Сов. Россия, 1990. С. 513–514).

[27] Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Евг. Избранные произведения. М. : Сов. писатель, 1989. С. 10.

[28] Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 т. Русь. М. : Рус. книга, 2003. Т. 2. 592 с. Далее рассказы цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ся в оппозиции к официальным ценностям, вторая – предполагает самоопределяющегося адресата, носителя культуры. Предполагаемый читатель автора – это эстетически подготовленный и знакомый с творчеством Замятина читатель. Именно ему адресуется авторская эстетическая игра.

Начало рассказа дает метатекстовую рамку, внутри и по законам которой (текста в тексте) будут существовать изображаемые события: «В спектре этого рассказа основные линии – золотая, красная и лиловая, т.к. город полон куполов, революции и сирени. Революция и сирень – в полном цвету, откуда с известной степенью достоверности можно сделать вывод, что год 1919-й, а месяц май» (С. 94). История обманувшей «прозодежды» (имевшей для жителей значение нового статуса, но оказавшейся конфискованными и присвоенными милицией канотье, т.е. ненужным аксессуаром прошлого), как и история дьякона, обманувшегося в своих надеждах после отказа от веры, выходит за рамки самостоятельного миметического значения и становится «материалом» истории автора, который размышляет о творчестве и любви, играя сюжетами своих героев перед читателями, оформляя и переводя устные истории в письменный, книжный вариант.

Адресату, конгениальному автору, понятно, что герои повествуемых историй вышли не только из жизни, но и из предыдущих произведений Замятина: дьякон Индикоплев – в родстве с образами священников, нарушающих религиозные табу (о. Петр из «Алатыря», монах Евсей из «Уездного», о. Виктор из «Полуденницы» и т.п.), телеграфист и поэт Алешка – контаминация князя-телеграфиста и незадачливого поэта Кости Едыткина («Алатырь»), Марфа – вариант многочисленных образов народных красавиц с полотен Кустодиева (Глафира – «Алатырь», Марька – «Куны», Афимья – «Чрево», Дарья – «Русь», Маринка – «Полуденница» и др.).

Благодаря проекции событий рассказа то на театральную площадку, то на картину известного художника, с которым автор был связан общей работой, оживают этапы творчества, которые подвергаются авторской рефлексии. События рассказа превращаются в пьесу в театре Мейерхольда: «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложи-подворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена – две конструктивные, по Мейерхольду, площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перелыгина (входы, конечно, забиты досками: год – 1919-й). Действие развертывается одновременно на обеих площадках: справа – Стерлигов и телеграфист Алешка, слева – марфист-дьякон и Марфа <…> Представление кончено. Марфа остается на сцене одна, раскланивается с публикой. Публика все еще не расходится – дождь припустил сильнее, и промокнуть до костей решаются только те, кто волею судеб вплетен в основную сюжетную нить – как,

например, Стерлигов и Алешка-телеграфист <…> В ложах подворотен на улице Розы Люксембург публика все еще ждет хоть коротенького сухого антракта. Но вместо антракта – представление неожиданно возобновляется: на одну из сценических площадок входят трое милиционеров…» (С. 101–104). Автор в игровом варианте воплощает свои идеи произведения как игры, использует театральный потенциал сказа, напоминает о собственных театральных авангардных опытах (в это время в столичных театрах идет «Блоха», в Прибалтике – «Общество почетных звонарей»).

Союз с Б. Кустодиевым, художником-оформителем «Блохи», отразился в рассказах Замятина как текстовая иллюстрация к полотнам художника, экфрасис (рассказ «Русь»). Здесь описание Марфы также отсылает к образам кустодиевских красавиц («Купальщица», «Купчиха с зеркалом», «Русская Венера»): «Марфа повела плечами (вода холодновата) и стала венком закладывать косу кругом головы – волосы спелые, богатые, русые, и вся богатая, спелая. Ах, если бы дьякон умел рисовать, как Кустодиев! – ее, на темной зелени листьев, поднявшую к голове руку, в зубах – шпилька, зубы – сахарные, голубовато-белые, на черном шнурочке – зеленый эмалевый крестик между грудей… Тотчас же встать и уйти дьякон не мог – по случаю своей наготы <…> Дьякон вытерпел, но с того именно дня стал убежденным марфистом» (С. 99).

Автор использует и «самоцитацию»: описание ревности дьяконицы оживляют коллизии раннего рассказа «Чрево» и связанного с ним более позднего «Наводнения»: «…Когда стемнело, дьяконица (соседки ей уж давно шептали про дьякона) задами пробралась к Марфе в сад. В руках у ней был узелок, а в узелке – нечто круглое: может быть – бомба, может быть – отрубленная голова, а может быть – горшок с чем-нибудь. Через десять минут дьяконица вылезла из сада, обтерла о лопух руки (не в крови ли они?) – и вернулась домой» (С. 100); «плоские, плюхающие шаги» догоняющих дьякона стражей закона отсылают к хранителям в романе «Мы»[29].

В рассуждениях о языке прозы нарратор играет смешением, взаимоотражением реальности внутритекстовых событий и текстовых индексов: «Заикаясь, с точками и точками с запятой после каждого слова, Алешка доложил, что нынче утром во дворе у гражданки Марфы Ижболдиной он видел эсера Перепечко, который эсер, явно, ночевал на сеннике в сарае» (С. 103); «Раскаившийся дьякон Индикоплев снимал теперь комнату. Дом, дьяконицу, детей, деньги, диван – все прочные *д* дьякон оставил

[29] Ср.: «S… Почему все дни я слышу за собой его плоские, хлюпающие, как по лужам, шаги? Почему он все дни за мной – как тень?» – Замятин Е.И. Мы // Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2. С. 268.

позади и жил теперь среди взвихренных *р*: фотографии Маркса и Марфы, кровать без простынь, брошюры, окурки. Когда в сумерках дьякон вернулся сюда и голый нос спрятал в грязную подушку – все эти *р* закружились, кровать колыхнулась и отчалила вместе с дьяконом от реальных берегов» (С. 104–105).

Нарратор прибегает к литературным аллюзиям, они не дают читателю забыть, что все изображаемое существует в реальности текста: «Алешка бледен, как Пьеро, и только оттопыренные уши нагримированы красным» (С. 101); «Дьякон немного помедлил – как, крутясь, всегда медлят взорваться бомбы у Льва Толстого» (С. 108).

К финалу логика записывания (письменного повествования) начинает превалировать над повествуемой историей: «Здесь несколько зачеркнутых строк – или, может быть, дьякон действительно не помнил, как он очутился в своей комнате, *инструментованной на «р»* (курсив мой. – *М.Х.*; заметим, что инструментовкой прозы Замятин занимался с начинающими писателями в литературной студии, об этом писал в лекциях по технике художественной прозы, поэтому игровой посыл имел адресата), как ел холодную кашу. Поевши, хотел прикрыть кастрюле брошюрой Троцкого, но раздумал: знал, что сюда уже больше никогда не вернется, потому что финал рассказа должен быть трагический. И захватив для этого финала железный косырь, каким щепал для самовара лучину, дьякон вышел навстречу неизбежному» (С. 107). Персонаж стремится «выйти» в пространство авторского метатекста, подменяя нарратора, сливаясь с ним, это «переключает» комическую историю – в трагическую: дьякон арестован как враг народа. В финале нарратор завершает разговор с тремя адресатами сразу: «Так кончился миф с прозодеждой. Очевидно, кончился и рассказ, потому что уже не осталось больше никаких иксов и, кроме того, порок уже наказан. Нравоучение же (всякий рассказ должен быть нравоучителен) совершенно ясно: не следует доверять служителям культа, даже когда они якобы раскаиваются» (С. 110). «Икс» – не просто рассказ, выполненный в современной технике смены повествовательных планов[30], а произведение, соединяющее слово о современности с творческой саморефлексией автора, его авторский «миф» (вспомним его оценку Л. Леонова), создаваемый с помощью орнаментального сказа.

Второй рассказ – «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» – прочитывается как реплика в диалоге с Зощенко, с его «личными сказа-

[30] «Кажется, все приемы и приемчики новейшей российской беллетристики продемонстрированы в «Иксе»: смена планов, перерыв повествования, отступления, вмешательство автора в речь героев и прочее…» – Адамович Г. «Икс» Е. Замятина // Звено. 1926. 24 окт. № 195. С. 2. Цит. по: Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2. С. 569.

ми» героев. Начало с усеченной рамкой («Уважаемые гражд*а*не – и тоже гражданочки…» (С. 111)), как и нехарактерный для Замятина прием диегетического рассказчика, имя которого обозначено в заглавии (товарищ Чурыгин – «новый» человек), прямо отсылают к Зощенко. Важно, что в более поздних изданиях автор делает изменение в названии: вместо «Слово *принадлежит* т. Чурыгину» в публикации 1927 г. появляется «Слово *предоставляется* товарищу Чурыгину»[31], чем усиливает театральную установку на сказ как «показ», представление, которое разыгрывается перед слушателями, что сближает с зощенковской манерой.

Однако на этом сходство и заканчивается. Зощенковский рассказчик не только причастен к быту и сознанию своих героев, но и рассчитывает на понимание родственного слушателя, Замятин создает другую коммуникативную ситуацию. Повествуемый мир Чурыгина обрамлен историей его представления перед слушателем, зрителем, причем реципиентом, враждебным как социально, так и интеллектуально: «Уважаемые граждане – и тоже гражданочки, которые вон там, я вижу, смеются, невзирая на момент под названием вечер воспоминаний. Я вас, граждане, спрашиваю: желательно вам присоединить к себе также и мои воспоминания? Ну, ежели так, прошу вас сидеть безо всяких смехов и не мешать предыдущему оратору» (С. 111).

Рассказчик понимает, что его история не вписывается в контекст предшествующих ни сама по себе («Перво-наперво я, может быть, извиняюсь, что мои воспоминания напротив всего остального есть действительный горький факт»), ни с точки зрения ее представления другому сознанию («а то у вас все как по писаному идет, а это неписаное»), но подчеркивает ее подлинность («но как естественно было в нашей деревне Куймани Избищенской волости, которая есть моя дорогая родина») (С. 111).

Реальность топоса (д. Куймань и Больше-Избищенская волость входили в состав Лебедянского уезда) в границах повествуемой истории имеет символическое значение как пространство всей провинциальной России, поэтому история Чурыгина, несмотря на кажущуюся анекдотическую неправдоподобность, претендует на подлинность. Но если знать, что родиной биографического автора является Лебедянь, и Куймань фигурирует в его повести «Полуденница» (1916) и выделившемся из нее рассказе «Куны» (1923), в которых этот мифологизированный идеальный топос уходящей национальной жизни существует только в сознании, во сне («Эх, сны! Милый, безумный мир – единственный, где люди свобод-

[31] Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2: Комментарии. М. : Русская книга, 2003. С. 570.

ны»[32]), то можно предположить, что игра с адресатом проходит не только на уровне нарраторской, но и авторской коммуникации[33]. Временная инверсия (представлены события десятилетней давности – Февральской революции) необходима автору и для изображения революции в российской глубинке, и для исследования ее результатов, изменений, которые произошли за десять лет новой жизни в сознании простого мужика.

Речь героя-рассказчика убедительна, последовательно выдержана в его кругозоре[34]. Однако его рассказ разрушает ожидание и слушателей, и читателя. Вместо обнажения противоречивого сознания мелкого человека, претендующего на власть в новом мире, создается драматическая картина разрушения жизни и сознания личности в период социальной катастрофы; делается это, во-первых, с помощью отбора событий, о которых повествует Чурыгин, во-вторых – «показа» процессов, происходящих в его сознании.

Изображая события революции в деревне как цепь анекдотов, возникших в результате путаницы в еще «непросвещенных» крестьянских головах (Гришки Распутина с народным заступником, скульптуры Марса из усадьбы помещика Тарантаева с идеологом нового мира Марксом) рассказчик «проговаривается» и выражает абсурд новой реальности. Революцию в Куймани совершают вернувшийся без ног с мировой войны и обиженный на весь мир и на помещика Тарантаева, пришедшего поздравить героя, Егор и брат Чурыгина, Степан, в неокрепшем сознании которого происходит быстрая метаморфоза от желания уйти в монастырь – к служению революции.

Игровая стратегия автора направлена как будто на дистанцирование с героем-рассказчиком, что и предполагает характерный («диалогический») сказ. Прошедший за десять лет идеологическую школу современный Чурыгин объясняет слушателям комизм (дореволюционной) истории политической безграмотностью людей, удаленных от столицы: «Вся природа у нас там расположена в сплошном лесу, так что вдали никакого более или менее уездного города, и жизнь происходит очень темная. Конечно, и я тогда был тоже бессознательный шестнадцати лет и даже ве-

---

[32] Замятин Е.И. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Русская книга. Т. 1. С. 349.

[33] См. схему двойной структуры коммуникации В. Шмида (Нарратология. М. : Яз. слав. культуры, 2003. С. 35).

[34] Замятин обращал внимание на последовательность избранной повествовательной техники и умение воспроизводить народную речь, если автор использует сказ. В статье «Серапионовы братья» он ставит в вину Вс. Иванову, что «форма сказа не выдержана», «нет-нет да и забудет автор, что смотреть ему на все надо глазами Ерьмы <…> и думать его мозгом, нет-нет да и выскочит где-нибудь “вычеканенный березой по небу лист”. Совсем не нужна и неприятна у него попытка передавать народный говор в этнографических записях – с примитивным натурализмом» (Замятин Е.И. Я боюсь. С. 73).

рил в религию – ну, теперь этому, конечно, аминь вполне» (С. 111); «Я вас, граждане, кратно прошу принять, что как называемого Октября еще не имелось в виду, то мы тогда были народ всецело темный, как говорится – индусы» (С. 119).

Если комизм истории для слушателей нарратора должен заключаться в подмене понятий, то адресат автора может посмеяться над внелитературным словом рассказчика. Таких моментов комического речевого сказа много: «Но как все это существует в минуту капитализма, то имеется также противный класс в трех верстах, а именно бывший паук, то есть помещик Тарантаев, который, конечно, сосал нашу кровь, а обратно из-за границы привозил себе всевозможные предметы в виде голых статуй, и эти статуи у него в саду расставлены почем зря, особенно одна с копьем, вроде бог – конечно, не наш православный, а так себе» (С. 111–112)).

Однако в изображаемых в анекдотическом ключе событиях трагедийность нарастает: совсем не путаница приводит к трагической развязке (убит барин и его верный черкес, «истреблен весь его обиход» – сгорела усадьба; гибнет брат Чурыгина Степан). Повествование Чурыгина с разнонаправленными оценками и реакциями на рассказываемое становится «словом» о трагедии революции, вырастающей из войны (линия безного Егора – народного предводителя в «кошёлке»), фанатизма неокрепших душ (линия вновь обращенного Степки), приносящей разрушение, новую несвободу и смерть. Реакции Чурыгина обнаруживают близость к нормальному человеческому (и авторскому) взгляду на изображаемое.

Не только автор играет с нарратором в «чужое сознание», но и герой-рассказчик играет с предполагаемым адресатом, высказывая нужные новой власти идеологические оценки и проговариваясь о своих истинных, глубинных переживаниях. Например, сцена возвращения Егора с войны и его встречи с женой подана рассказчиком сострадательно, завершается же переживаниями, которые он все еще помнит: «Входим, глядим – самовар кипит, на лавке постель изделана, все даже очень подобно, и сам Егор у сундука тихо стоит. Да только как стоит: к сундуку прислонен вроде какой куль овса, и голова у него – наравнях с сундуком, а ног ни звания не осталось, под самый под живот срезаны. Обомлели мы – стоим безо всяких последствий. Спустя, Егор засмеялся нехорошо – так что у меня даже зубы заныли – и говорит нам: «Что? Хорош герой первой степени? Нагляделись? Ну, так теперь как надо меня кладите при вашей помощи». И, значит, легла его баба на постель, а мы Егора с полу подняли и уложили следующим образом. После чего ушли, я дверь захлопнул и палец себе вот этот вот прищемил, но даже никакой боли не чую: иду – и все в глазах воображение Егора у сундука» (С. 113).

Сцена, в которой Егор угрожает револьвером местному помещику, порадовавшемуся известию о смерти Распутина, сопровождается комментариями рассказчика, из которых читатель понимает, что возможное убийство было остановлено сельчанами: «Конечно, Егор, как будучи специалист, произошел всякое военное убийство, и ему это раз плюнуть, а у нас *тогда еще был в нутре оттенок, что как неприятно прикончит вполне живого человека* (курсив мой. – *М.Х.*). И покудова идет у нас, как говорится, обмен сомнений, барин Тарантаев стоит безо всяких признаков, как полный труп, и только, помню, один раз утер течение носа» (С. 117). Читателю понятно, что за последующие годы новой жизни этот «оттенок» людьми был утерян.

Несмотря на то что Чурыгин иронично отзывается о юношеских религиозных исканиях своего брата Степки, воспоминания о нём сопровождаются замечанием «царствие ему небесное!», время для Чурыгина движется в соответствии с христианским календарем, а эмоции и оценки происходящего обусловливаются христианской этикой: «И так своевременно происходит бывшее Рождество Христово и Масленица, мороз переменный»; «Тут за воротами на дороге является новый факт в виде человека, который бежит к нам во весь дух и руками машет. И постепенно глядим, что это, оказывается, наш Степка из города согласно своему письму. Морда у него блаженная, сверху слеза текет, и руками – вот этак вот, вроде крыльями, как известная птица. И притом кричит: “Братцы, братцы, произошло свержение и революция, и у меня сердце сейчас треснет от невозможной свободы, и ура!” Что, как – не знаем, и только чуем: из Степки хлещет, как говорится, напор души, и даже от его крику по спине мурашки бегут, и тут происходит ура и всеобщая стихия вроде суеверия Пасхи» (С. 117–118).

Признания героя в идеологической перековке, которое требует новое время, оказываются неубедительными не только для читателя, но и для слушателей его рассказа. Он уговаривает сам себя, пытаясь встроиться в навязанную ему жизнь, и выдаёт в финале своего рассказа понимание трагизма существования (констатирует, что рассказ получился невеселый); он высказывает желание приспособиться к новым условиям (объясняет произошедшую трагедию темнотой, непросвещенностью народа) и уповает на поддержку высших сил («слава Богу!»): «И в заключении я вижу, что которые гражданки сперва сидели с видом смеха, то теперь имеют обратный вид, и я к этому вполне присоединяюсь, потому это все – горький факт нашей темной культуры, которая нынче, слава богу, существует уже на фоне прошлого. И здесь я ставлю точку в виде знака и ухожу, гражд*а*не, в ваши неизвестные ряды» (С. 120).

Почти канонический характерный сказ в рассказе Замятина «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» выполняет функцию эзопова языка: это камуфлирование прямого авторского «слова» об абсурдных и трагических последствиях революции, для убедительности переданное рассказчику, человеку массы. Позиция автора, «показывающего» «игру» Чурыгина, направлена не на увеличение дистанции между автором и рассказчиком, а, напротив, на сочувственный диалог, на понимание автором своего претерпевающего от нового режима, но остающегося верным нравственным законам героя. Этот повествовательный прием по воздействию на читателя имел характер удвоения: «обратный смеху» «вид» в финале имеют не только слушатели Чурыгина, но и читатель. Обвиняющую Замятина в неприятии революции рапповскую критику не могло обмануть отнесение событий к Февральской революции: что бы ни говорил об этом сам автор в тяжелый момент усиливающейся изоляции и травли[35], но его характерный сказ имел скрытую *цель* – девальвировать норму отношения к революционному насилию, расшатать сознание теперь уже советского читателя.

Сказ как повествовательная стратегия не получил широкого распространения в эмигрантской литературе, принявшей на себя миссию сохранения национального языка и культуры за рубежом и обратившейся прежде всего к изображению индивидуального сознания в формах перволичного и разных видах персонального повествования. Даже орнаментальный стиль А.М. Ремизова, использующего «чужое слово», являлся в большей степени книжной стилизацией. Однако и в литературе диаспоры возникает интересный сказовый опыт – «Биянкурские праздники» (публиковавшиеся в газете «Последние новости» с 1929 по 1934 год) начинающего прозаика Н.Н. Берберовой, находящейся, как и другие представители младшего поколения писателей, в поисках нового стиля и новых тем[36]. Как признавалась Берберова в написанном через сорок лет после публикации рассказов предисловии, с середины 1920-х годов она осознавала невозможность писать ни о старой России (которую не успела хорошо узнать), ни о «Франции и ее “героях”, ни о себе, как это делали по примеру Пруста многие молодые писатели Запада в то время»; «...Я тогда ни говорить, ни писать о себе не умела; мне необходимо было

---

[35] Ср.: «Текст рассказа не оставляет ни малейших сомнений в том, что действие происходит в самом начале Февральской революции <…> И все же не кто-нибудь, а Фриче, не где-нибудь, а в московской «Правде» (1927. 8 авг.) не постеснялся написать, что Замятин в этом рассказе “явно издевается над самой Октябрьской революцией”» (ИМЛИ, 47, 2, 129, публ. Евг. Барабанова. Цит. по: Замятин Евг. Избранные произведения. М. : Сов. Россия, 1990. С. 514).

[36] Берберова Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 8.

найти хотя бы в малой степени установившуюся бытовую обстановку, людей, если не прочно, то хотя бы на время осевших в одном месте и создавших подобие быта вне зависимости от того, нравится мне эта обстановка, ими созданная, и нравятся ли мне они сами»[37].

Установка на бытовое слово, объективное воспроизведение среды и ее языка, уходящая корнями в традицию Гоголя и развиваемое в литературе метрополии сказовой линией, помогли автору найти свой предмет изображения: жизнь русского эмигрантского «пролетариата», связанного «невидимой связью» с советскими людьми того времени», о котором в литературе эмиграции «было ничего не известно»: «Это была лирико-юмористическая, иронико-символическая серия рассказов о жизни русских в Бианкуре – русских нищих, пьяниц, отцов семейств, рабочих Рено, певцов, поющих во дворах, деклассированных чудаков…»[38].

Как успех у читателя, так и художественное несовершенство этих рассказов автор объясняет обращением к неблизкой ей манере сказа и влиянием Зощенко: «…Художественная сторона этих рассказов нуждается в некоторых пояснениях: ирония автора должна была проявиться в самом стиле его прозы, и потому между мною и действующими лицами появился рассказчик. Самые ранние из «Бианкурских праздников» не могут не напомнить читателю Зощенко (и в меньшей степени Бабеля и Гоголя), и не только потому, что я по молодости и неопытности училась у него, но и потому, что мои герои – провинциалы, полуинтеллигенты поколения, выросшего в десятых и двадцатых годах, *говорили языком героев Зощенко*, потому что все эти рабочие завода Рено, шоферы такси и другие *читали Зощенко каждую неделю в эмигрантской прессе* (курсив автора. – *М.Х.*), перепечатывавшей каждый новый рассказ его в парижских газетах в двадцатых и тридцатых годах, на радость своим читателям»[39].

В общем виде коммуникативная структура этих рассказов соответствует характерному сказу. Внутри изображаемого мира нарратора располагается повествуемый мир с диегетическим рассказчиком, а потом и писателем, жителем Биянкура Гришей, чьи рассказы и «произведения» (пересказывающие или цитирующие истории других персонажей) обращены к слушателю/читателю-биянкурцу. Повествовательная дистанция и обусловленный ей смысловой зазор как между нарраторами (первичным, для которого история Гриши – объект изображения; вторичным – Гри-

---

[37] Там же.

[38] Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / предисл. А. Кузнецовой. М. : АСТ: Астрель, 2011. С. 437.

[39] Берберова Нина. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. Предисловие. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 11.

шей, третьей степени – другими персонажами, рассказывающими свои истории Грише), так и между предполагаемыми адресатами (повествуемого мира – слушателей и читателей Гриши – и изображаемого – авторского адресата, читателя всего произведения), изначально заданы автором: «Я не знаю, – писала Берберова, – понимали ли мои читатели иронию моих рассказов, сознавали ли, что “праздники” – не бог весть какие в этой их жизни, что между мной самой и моими “героями” лежит пропасть – образа жизни, происхождения, образования, выбранной профессии, не говоря уже о политических взглядах»[40]. Однако дистанция между автором и его героями не стала «пропастью» сатирико-изобличительного повествования, как мог бы ожидать читатель сказа; функции сказового слова стали более сложными.

В первом рассказе «Аргентина» (1929) зощенковский персонифицированный сказ последовательно выдержан, среда самоизображается с помощью сказового слова: трагикомическую историю неудачного сватовства своего дяди Ивана Павловича рассказывает маленький человек – Гриша, носитель социальных стереотипов. Характерен зощенковский зачин: «Милостивые государыни и милостивые государи, извиняюсь! Особенно – государыни, оттого что не все в моем рассказе будет одинаково возвышенно и благопристойно»[41] (С. 13). Рядовой житель Бианкура и участник событий, которому автор передоверяет повествование, наделяется неповторимым словом, комизм которого состоит и в смешении стилей (канцелярского, разговорного и псевдолитературного), и в неуместном словоупотреблении («он за эту неделю отчасти потерял яркие краски сельского жителя», «энергия так и ходила в его глазах» и т.д.). Гриша – маска эмигрантской среды, он рассказывает историю, достойную обывательского сознания. Разводящий в провинции кроликов дядя нуждается в помощнице по хозяйству, но хочет найти сразу и жену. Гриша вполне разделяет его претензии на «любовь» и убеждает в том, что дядя – завидная партия. Но предполагаемая невеста оказывается беременной, и раздумывающий несколько дней жених упускает ее, она уезжает в недосягаемую Аргентину. Казалось бы, человек получает от судьбы заслуженный урок. Но авторская ирония, направленная на дядю и Гришу, корректируются состраданием к героям. Задавленный выживанием маленький человек способен на сопереживание, искренние чувства. В Иване Павловиче начинается душевная работа, постепенно разрушаю-

---

[40] Берберова Нина. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. Предисловие. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 10.

[41] Рассказы цитируются с указанием страниц в скобках по: Берберова Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999.

щая стереотипы среды: «А ты представляешь, что она дома от невестки терпит?» (С. 19); «А что, Гриша, по американским законам плохо ей придется, с ребенком-то?» (С. 20); «Очень у нее глаза оказались замечательными. А плечи худые какие, заметил ты? А платьице помнишь? Теперь, верно, таких платьев никто уж и не носит, пожалуй» (С. 21). Жалость героя сродни любви, запоздалое, ценное для автора прозрение героя становится его наказанием и обнажает трагическое одиночество и бессилие перед судьбой эмигранта.

Однако в следующих рассказах – «Фотожених», «Случай с музыкой» (1929) – автор отказывает героям в сострадании, разрушая ожидание «Гришиного читателя»[42]. Повествовательная маска бианкурского рассказчика здесь не выдерживается до конца: слово Гриши, ограниченное кругозором его сознания, начинает тесниться сознанием и словом героев, истории которых он рассказывает. Истории о «возвышенных переживаниях» безработного Герасима Гавриловича и служащего мебельного дела (в прошлом тапера) Ивана Ивановича, стремящихся порвать с обывательским образом жизни, найти свое истинное призвание – стать актером кино и музыкантом (в кабаре, в кинотеатре), требовали изображения «изнутри», внешний показ событий в характерном сказе уступает место внутреннему изображению: повествование, приписываемое Грише, превышает свои полномочия и стилистически (устная речь рассказчика уступает место книжной), и фактически (Гриша не может знать в подробностях внутреннего состояния своих героев). Сказ переходит в персональное (несобственно-авторское) повествование, в котором слово нарратора (Гриши) «заражается» словом героя. Гриша и подменяющий его безличный нарратор («Случай с музыкой») выполняют ту же функцию маски коллективного сознания, биянкурского «мы», разделяющего и оправдывающего позицию жертвы несчастного эмигрантского существования, однако комедийность речи героев и неадекватность их поступков свидетельствуют об иронично-критическом отношении автора к героям, претензии которых на достойное существование безосновательны. Неспособные на творчество мелкие люди смешны постоянным самооправданием ситуацией эмиграции: «Почву из-под меня вынули, – говорил тогда Герасим Гаврилович, – ни пространства ваши, ни времена, ни климаты мне не подходят» (С. 23). Сатирический модус сближает эти рассказы с зощенковскими.

---

[42] Позднее Берберова писала о своей известности среди биянкурских читателей, чувствовавших сострадание автора к своим героям: «На углу была парикмахерская, где меня стригли и не брали на чай: “Читаем вас, премного вам благодарны, не гнушаетесь нашим житьем-бытьем”» (Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 312).

Размыванию функции рассказчика способствует и структура «рассказ в рассказе» в новелле «Здесь плачут». На «чужом» празднике Дня Бастилии герои спорят, «где они находились под утро 23 декабря девятнадцатого года», десять лет назад, и рассуждают о странностях русской души, ее внерациональных основах. Смена субъектов повествования при сохранении единообразия их речи (Гриша описывает день 14 июля, Щов рассказывает об их с женой пляске во время похорон любимого тестя, Гриша вспоминает «свое собственное несоответственное поведение», затем приводится диалог героев, утешающих заплакавшего брата Козлобабина, только что прибывшего из Советской России) создает эффект драматизма внерациональности и неукорененности русской души. Речевое самообнажение героев разрушает их притязания на высоту национальной ментальности: «Зачем понадобилось им выяснять все эти давно прошедшие подробности? Он, Петруша, Петр Иванович, хотел, как он мне потом признался, приступить к написанию военной истории, чтобы отпечатать ее хотя бы для ради бога в трех экземплярах: для себя, для потомства и для любимой женщины, если таковая подвернется. Щов возражал ему исключительно для порядка» (С. 31). Но значимость саморефлексии героев этим не отменяется. Если французы (которые, по словам Гриши, «всегда все вовремя делают») предаются веселью в день своей революции («Национальный праздник на Национальной площади, оркестр играет»), то русские задаются вопросами об истории и современности, о смысле жизни и соответствии внутреннего существования внешнему. Прибегая к стилистически и эмоционально напряженному повествованию от имени всех эмигрантских «мы» (с многоуровневой системой нарраторов), автор выражает трагическую иронию, выходящую за пределы кругозора героев, но соединяющуюся в общем переживании «всеобщей трагедии» эмигрантского существования.

На таком же эффекте удвоения («текст в тексте») строится повествование в рассказе «О закорючках» (1929). Смена устного рассказа на письменный (Гриша становится писателем, изображающим Бианкур и его жителей) может быть объяснена авторской игрой на уровне и повествуемой истории (Биянкур «требует» своего автора-летописца, и Гриша становится таким автором), и изображаемой истории автора, представляющей Гришу сниженным вариантом alter ego. В рассказе моделируется ситуация создания текста об эмиграции, обращенного сразу к двум адресатам: 1) адресату рассказчика – эмигранту-обывателю, жителю Биянкура, далекому от мира искусства; 2) адресату автора – также эмигранту, но другой социальной группы – носителю культуры, литератору или читателю, понимающему проблемы младоэмигрантской литературы.

Письменному рассказу Гриши, вставленному в его устный рассказ, предшествует пародийная ситуация общения «биянкурского автора» со своим читателем: Гриша слушает мнение биянкурской портнихи – мадам Клавы – о его творчестве, об отсутствии в нем романтики и идеала. Мадам Клава как выразительница эмигрантской среды требует от «своего», биянкурского автора правдивой истории о выдающейся личности, побеждающей обстоятельства эмиграции, – о человеке «американской складки», причем в форме захватывающего любовного романа: «Что это вы, Гришенька, все о каких-то своих знакомых пишите, о людях довольно обыкновенных и, прямо сказать, скучных? Одному не удалось кинематографическую карьеру сделать, другой невесту проворонил, уж не помню, что третий сделал, все какие-то бесцветные личности, право! Что бы вам написать два с половиной слова о человеке царе природы, об американской складке какой-нибудь, да так, чтобы сердце забилось и захотелось бы все бросить и к нему бежать, ловить с ним миг безумного счастья, переселиться к такому человеку в номер и сотворить с ним дивную сказку?» Гриша признается: «Ошельмуют. Все догадались давно, что никаких американских складок на моем горизонте не имеется», задавая семантическую дистанцию между представлением о творчестве в мире Биянкура и другом, недоступном ему писательском мире, не знающем жизнь простого человека.

В произведении представлен сам процесс письма: рассказ «пишется» Гришей на глазах у читателя, с которым биянкурский автор делится эстетическими соображениями, пародирующими позицию младоэмигрантов по отношению к реалистам старшего поколения (в первую очередь, «природоописателям» Бунину и Зайцеву), а также отсылающими к психологическим взаимоотношениям между более благополучными литературными «отцами» и необустроенными «детьми»: «Пришел я к себе домой, сел за стол и написал рассказ про Александра Евграфовича Барабанова. Есть такой человек, одно время нам его часто видеть приходилось. Начал я свой рассказ с описания погоды, многие наши писатели погодой не брезгуют, собственно, некоторые только этим и прославились. То есть, писатели наши, правда, больше обращают внимание на природу, да ведь зато и материальное положение их как-то лучше нашего. А у кого материальное положение неважнец, тому где природу смотреть прикажете? Погода, та как-то ближе и заметнее, погода, она до самых косточек иной раз тебя проймет, до самой душеньки прошьет, особенно если дождик. Стояла осенняя, дождливая, холодная, ветреная, сырая и скучная погода – так начал я» (С. 50).

Повествуемая история «о закорючках» – о злоключениях бывшего военного, а теперь одинокого, лишившегося в эмиграции семьи, маленького человека и изобретателя Барабанова, стремящегося «пристроить» свои идеи с помощью преуспевающего дельца – мужа бывшей жены – и встретиться с

дочерью Любочкой, должна (в ситуации с двойным адресатом) оцениваться с разных точек зрения, из разных систем ценностей. И действительно, читатель Гриши, сострадающий Барабанову, не видит, что тот сжился с положением жертвы и не видит унижения в обращении к своему сопернику, не способен настоять, чтобы увидеть собственную дочь и передать ей привезенного в подарок щенка. Однако «авторы» и их «читатели» едины в понимании драмы эмиграции, где всякая надежда на чудо бессмысленна: соперник Барабанова, человек «американской складки» внезапно умирает, как и щенок в кармане неудачливого героя, а с ним умирает и надежда на сколько-нибудь свободное и обеспеченное (если уж не счастливое) будущее. Поэтому биянкурский писатель Гриша вместо заказанной мадам Клавой счастливой истории создает очередную версию «человеческого документа», которому, по его словам, «до американской складки очень далеко, сто верст скакать», «как, например, до Орла или Казани». Произведения автора и автора-героя Гриши, несмотря на различие их кругозоров, в финале обнаруживают свою изоморфность, почти тождественность.

Переход Гриши из рассказчика в писатели и создание сюжета письма, не мотивированные повествуемой историей, в которой рассказывается о жизни еще одного эмигранта, имеют эффект семантического удвоения, работают на создание авторского метатекста, что отсылает к Зощенко, который в середине 1920-х годов вводит в свои рассказы «писателя, литератора»[43]. Изображая писателя Гришу как сниженный вариант себя, автор, разделяющий с биянкурцами драму эмигрантского существования, попутно рефлексирует над собственными эстетическими задачами (не мифологизировать действительность, а сохранять, запечатлевать биянкурскую жизнь как она есть, в «ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте»[44]), изображает свое место в литературе эмиграции и даже пародийно включается в эмигрантский поколенческий спор – «о чем писать». Рассказ о Биянкуре и его жителях превращается в повествование о проблемах литературы в эмиграции, неведомых биянкурцам, но понятных «своему» (для Берберовой) читателю.

В рассказе «Бианкурская рукопись» (1930) заметен перекос в сторону авторского адреса от «биянкурского» читателя, выстраивается структура «текста о тексте о тексте» и автором вставного текста является умерший друг Гриши – Ваня Лехин. Рукопись Вани Лехина, оставленная в наследство Грише, пародийно отсылает к творчеству младшего поколения эми-

---

[43] См.: Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М. : Наука, 1979. С. 60–61.

[44] Берберова Н.Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. Предисловие. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 13.

грантов с сюжетом возвращения в Россию, домой, к матери. Рассказ распадается на две части: реальный Бианкур, похороны Вани Лехина описываются Гришей; воображаемая реальность возвращения домой представлена в рукописи Вани Лехина. Однако «жизнь» и «текст» не образуют оппозиции: как события в Бианкуре (смерть и одинокие похороны Вани Лехина высветили бессмысленность его жизни), так и рассказ о выходе в желаемую реальность становятся расставанием с утопией. «Возвращение» героя домой имеет зловещую тональность: оно происходит ночью («ночь была черна»), в непогоду, в пустом, безлюдном городе, встречает незнакомый шурин. Затем автор-герой еще раз проговаривает ситуацию неудавшейся встречи с прошлым в воображаемом письме оставшейся во Франции Мадлен: «Только что прибыл. Поезд опоздал. Народу было миллион. По ужасной погоде в совершенно мертвом городе отыскал дом. Конечно, волновался, как дурак. Встретил меня сестрин муж, un ture assez rigolo (довольно забавный тип – фр.). Соня и дети спали, а мама вернется завтра. Напишу тебе еще, соображу, стоит ли тебе приезжать…» (С. 93).

Наивный писатель, адресуя свою повесть такому же наивному читателю, дважды разрушает образ спасительного возвращения в «совершенно *мертвый* город». Долгожданная встреча с матерью становится кульминацией фантасмагорического путешествия: «Я думал, что она закричит, упадет, и я заспешил, протянув к ней руки, чтобы удержать ее. Но она, словно отделившись от пола, понеслась на меня…» (С. 95). Именно здесь Гриша прерывает текст рукописи. Понимая, что Ваня, как и любой бианкурец, давно утратил все иллюзии, Гриша-читатель все же восстает против «правдивого» творчества, которое разрушает главную мечту эмигрантов: «Страниц, как я уже сказал, было около ста, но уже теперь все было мне ясно: Ваня Лехин умер от воображения. Оно перешло в лихорадку, это лихорадка, может быть, трепала его весь последний год, а какой прекрасный был человек! По всем швам Бианкуру не везет: лучшие люди его умирают, достойные люди дохнут. Пускаются они, сначала тайно, во всяческие мрачные развлечения и домучивают себя как умеют. А некоторые, не далеко ходить, берут перо-бумагу и строчат. И грустно становится на них смотреть: такого рода энергия им не пристала, такого рода энергия от них не оставит ни полстолько. Так останемся же, друзья мои, пехотинцы и маневры, чем были! Не нужны нам ни перо, ни бумага, ни чернильницы. Ни слава, ни денежные суммы, ни любовь очаровательного существа пусть не тревожат наших снов. Тише воды, ниже травы советует нам сидеть испытанный в этих делах тип. И пусть о нас другие что-нибудь напишут, а сами мы – от двух бортов в красного – не писатели!» (С. 95–96). Бунт Гриши против писательства означает разное в мире

Биянкура и в «авторском» мире: для обывательского существования переселение в мир мечты, вымысла – угроза, разрушающая с трудом обретенную стабильность повседневной материальной жизни; для автора и его читателя – это крах идеи возвращения, понимание того, что в творчестве не укрыться от трагедии эмиграции.

Метатекстовая организация рассказа, во-первых, открывает антииллюзорную позицию автора, высказанную с помощью произведения своего alter ego, во-вторых, – сигнализирует о внимании Берберовой к новейшим поискам в области прозы в европейской и русской литературе. Позднее в объясняющей собственные эстетические пристрастия статье «Набоков и его «Лолита»[45] Берберова сочувственно процитирует слова Сартра: «Роман в прежнем смысле уже не единственная возможность, но есть новая – роман как бы рассуждающий, как бы сам размышляющий о своем собственном существовании»[46]. Произведение, «рассуждающее о своем собственном существовании», дает возможность Берберовой неоднозначно участвовать в дискуссии, обострившейся в эмиграции (полемика Ходасевича – Адамовича) о роли литературы в современном мире, о документальности (правде факта) и мастерстве (правде вымысла). Эксперимент в технике сказа и метатекста обнаруживает пограничность эстетической позиции Берберовой: в установке на достоверное изображение жизненного потока и индивидуальной драмы бианкурского жителя сказ отвечает идее «человеческого документа» Г. Адамовича, но благодаря литературности метатекста остается в русле эстетического представления о творчестве В. Ходасевича, В. Набокова, которое разделяла и Берберова[47].

Расшатывание нарративной позиции рассказчика, меняющего маски от полуграмотного обывателя до писателя, владеющего книжным стилем, сигнализировало о том, что в рассказах начала 1930-х годов Берберова окончательно освобождается от ограничивающей ее формы характерного сказа. В рассказах «Цыганский романс», «Чужая девочка», «Кольцо любви» (1930), а также в последних рассказах серии – «Колька и Люсенька» (1933), «Бианкурская скрипка» (1934) – закрепляется или перволичное повествование от имени коллективного, бианкурского «мы», или несобственно-авторское повествование. Однако в том и другом случае имеет место двухголосие нарратора и персонажа как результат взаимодействия сознания автора и героя в речи повествователя, выстраивающий объективный взгляд одновременно

---

[45] Новый журнал. 1959. № 57.

[46] Неизвестная Берберова: Роман, стихи, статьи / Нина Берберова. СПб. : Лимбус Пресс, 1998. С. 180.

[47] См. об этом: Хатямова М.А. Проза Н.Н. Берберовой: литературность «человеческого документа» : учеб. пособие. Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2015. 108 с.

извне и изнутри на бианкурскую жизнь. Текст нарратора совмещает остро критический взгляд на Биянкур, вскрывающий анекдотичность ситуаций и характеров, с понимающей позицией «своего», т.е. стремится слиться с текстом персонажа. Налицо романтическое «вживание», «вчувствование» нарратора в позицию персонажа, сопереживание автора-повествователя (пусть и носителя другого сознания) своим героям (чем и был обусловлен успех «Бианкурских праздников» у рядовых читателей).

Сказовое повествование Берберовой, помимо задачи изображения быта и психологии эмигрантской массы, выполняло еще и задачу закрепления «эмигрантского языка тех лет», сохраняющего «память и дар речи» как возможность передать «для будущего» исчезающую эмигрантскую жизнь «в ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте»[48]. Авторский метатекст эксплицировал проблему творчества, самоопределения в пространстве литературной диаспоры, поиск Берберовой своего «языка» прозы[49].

В определенном смысле сказовое повествование и Замятина, и Берберовой второй половины 1920-х годов претерпело сходную эволюцию: из инструмента изображения массового человека в катастрофических обстоятельствах сказ стал и способом авторской эстетической рефлексии, игра с разными адресатами давала возможность воздействовать на читательское восприятие в нужном автору направлении.

IN-CHARACTER NARRATION AS A METHOD FOR GAME-LIKE EXPRESSION OF AUTHORIAL POSITION IN RUSSIAN METROPOLITAN AND ÉMIGRÉ PROSE OF 1920S

M.A. Khatyamova

The article analyzes language game potential of in-character narration in works of Russian metropolitan and émigré writers in 1920s. The analysis of short stories written by Evgeny Zamyatin (X, Comrade Churygin Has The Floor) and Nina Berberova (cycle of stories The Tales of Billancourt) in the context of discussion concerning in-character narration and modern scholarly views of its capabilities welcomes a conclusion that the in-character narration underwent congenial evolution in works of both authors. Being just a tool for depiction of a mass man in catastrophic circumstances in the beginning, it becomes a method of authorial aesthetic reflection. Playing games with different audiences allowed leading the reader's perception to wherever the author deemed necessary.
Keywords: literature of metropolia and diaspora, works of Evgeny Zamyatin, prose of Nina Berberova, narration, narrative strategy, in-character narration.

---

[48] Берберова Н.Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. Предисловие / Нина Берберова. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1999. С. 12.
[49] См. об этом: Берберова Н.Н. Курсив мой. С. 434–438.

2.3. СЕМЕЙНОЕ ЧТЕНИЕ И ПОЧТЕНИЕ: РОДИТЕЛИ – НА ПУТИ ОТ ПРИКАЗА К ДИАЛОГУ[1]

А.Н. Губайдуллина

Детская литература располагает к разговору о манипулятивных стратегиях уже фактом своего существования. Из-за особенностей рецепции (с одной стороны, безоговорочного доверия детей тому, что написано в книге; с другой – опосредованной рецепции, когда книгу выбирает не сам конечный адресат) писателю здесь легче оказывать влияние. В то же время «автор добровольно налагает на себя определённые запреты и обязательства, что неизбежно приводит к большему консерватизму литературы для детей в сравнении с литературой исключительно для взрослых. Дисциплина творческого процесса (при самой неуёмной фантазии) обусловливает канонический способ художественного мышления»[2].

Произведения, создаваемые в период становления детской литературы как самостоятельной разновидности словесного творчества, задумывались не столько с эстетической, сколько с этической и образовательной целями, предполагали воспитательное воздействие на читателя. Однако детские тексты с конца XVIII (со времени издания первого русского журнала «Детское чтение для сердца и разума», 1785) до начала XX века рассчитывали на прямое наставление, поэтому манипуляция как скрытое воздействие была для авторов неактуальна.

XX век стал временем постепенного вторжения в детскую литературу игры, собственно детской речи, «неправильности» (С. 27). Игровая эстетика постепенно отвоёвывала зоны влияния у дидактики. Это происходило волнообразно; детская проза и поэзия XX века в разные периоды обнаруживают то усиление, то редукцию явного дидактического компонента. Однако к концу XX – началу XXI века, в ситуации пост-постмодернизма, авторское наставление читателю стало однозначно восприниматься как несовременное, «не модное». В согласии с новыми концепциями педагогической психологии (педагогика сотрудничества, деятельностный, игровой подход и др.), современная детская литература предпочла непосредственному внушению – попытки *воспитания любо-*

---

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 17-03-00528 «Семейное чтение как помогающая практика в условиях социально-культурных трансформаций».

[2] Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. М. : Академия, 2011. 7-е изд. С. 18. 576 с. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

вью[3]; выбору правильного поступка – вариативность поведенческих стратегий; иерархичности детско-взрослых отношений – равенство позиций и ролевую инверсию.

Изменение отношений автора и читателя на протяжении XX века проявилось во взаимоотношениях внутритекстовых взрослого и ребёнка, поскольку в детской литературе степень идентификации читателя и автора с героями очень высока. В текстах школьной тематики или семейных историях взрослый – будь то учитель, мать или отец – наравне с прежней ролью влиятеля теперь *примеряет* и образ воспитанника.

В качестве показательного примера можно сравнить две книги, посвященные теме отцовства: Александр Раскин «Как папа был маленький» (1961) и Михаил Барановский «Я воспитываю папу» (2013). Обе книги представляют собой цикл небольших историй. Оба сборника стали успешными *проектами* для авторов и получили продолжение: «Как маленький папа учился в школе» (А. Раскин, 1963), «Я воспитываю папу-2, или Собачий вальс» (М. Барановский, 2014).

Сравнивать книги, написанные с разницей в полвека, позволяют не только названия, прямо отсылающие к теме отцовства, не только то, что обе книги написаны мужчинами, осмысляющими опыт собственного общения с ребёнком, но и наличие этической позиции, достаточно явно выраженной в текстах. Однако картина отношений отца и сына в книгах Раскина и Барановского принципиально разная.

Книга, написанная в 1960-е годы, представляет собой воспоминания о времени, когда отец-рассказчик сам был ребёнком (соответственно, он везде назван «маленьким папой», а его отец – «дедушкой»). Выстраивается модель повторяющегося отцовства: ваше поколение будет развиваться так же, как когда-то наше. Книга имеет отчётливую интонацию прямой дидактики, заявленную уже в авторском предисловии: «У меня есть дочка Саша. <…> И я читал ей разные книги или рассказывал смешные истории. <…> Ей понравилось, что папа тоже был маленьким, тоже шалил и не слушался и его тоже наказывали. <…> Я выбирал истории посмешнее: ведь нужно было развеселить больную девочку. И ещё я старался, чтобы моя дочка поняла, как нехорошо быть жадным, хвастунишкой, зазнайкой»[4]. Характерна тема наказания, возникающая раньше основного сюжетного повествования. Ребёнок в книге Раскина – это тот, кто нарушает общепринятую норму поведения (обозначения проступков

---

[3] Курсив мой. – *А.Г.*

[4] Раскин А. Как папа был маленьким. М. : Махаон, 2015. С. 5. 176 с. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

вынесены в названия многих глав: «бросил мяч под автомобиль»; «укусил профессора»; «обижался»; «бросил хлеб»; «ошибся»). Соответственно, взрослый – тот, кто восстанавливает норму и определяет наказание нарушителю. Отец обладает наиболее жесткой позицией и полномочиями власти: в большинстве глав он наказывает сына, в трёх главах из тринадцати применяет телесное наказание. «Немного погодя маленький папа опять зажигал свет и доставал другую книгу, такую же интересную. Входил дедушка, отнимал книгу, гасил свет и в темноте долго шлёпал маленького папу» (С. 18). Отец применяет разные типы наказания: вербальное, эмоциональное давление, физическое, лишение привилегий… Он наказывает сына не только за пороки (жадность, неаккуратность, трусость), но и за чрезмерные детские увлечения (любовь к чтению). Именно отец определяет образ жизни ребёнка:

«– Сейчас он не хочет учиться музыке. Потом он не пожелает учиться в школе. Потом не захочет работать. Таких лентяев надо с детства приучать к труду! Ты у меня будешь играть на рояле!» (С. 36).

Интересно, что чем более близкими родственными отношениями связаны между собой герои, тем сильнее их эмоциональная отстраненность друг от друга. Так, родители всегда солидарны в своей реакции на поступок сына, при этом каждый из них выступает в роли карающего:

«Когда папа прибежал домой и сказал, что сам бросил свой чудный новый мяч под машину, его сразу же отшлёпала бабушка. Вечером пришёл с работы дедушка и тоже отшлёпал его» (С. 10).

Или: «Тогда дедушка сказал:

– Я его накажу!

И бабушка прибавила:

– А я накажу его отдельно!» (С. 36).

В то же время персонажи, не имеющие прямого родства с ребенком, оказываются эмоционально более близкими ему. Так, в книге не описано ни одной беседы отца и сына; обсуждать что-либо маленькому герою приходится вне своей семьи. В первом рассказе «один дядя» не смеется над мальчиком, а объясняет его ошибку (С. 12); беседа о том, кем стать, происходит на улице с «незнакомым военным» (С. 32); а от занятий фортепиано малыша «спасает» учительница музыки (С. 37). Между отцом и сыном нет доверительных отношений, отец постоянно подозревает мальчика в сознательном нарушении дисциплины. В рассказе «Как папа ошибся», когда ребенок вместо воды случайно выпивает налитой в графин водки, отец воспринимает сына не как жертву ситуации, а как виновника:

«Маленький папа кашлял, задыхался, во рту у него всё горело. Ему было совсем плохо, и никто не мог понять, что случилось.

– Он заболел! – кричала бабушка.

– Он притворяется! – кричал дедушка.

<…> Узнав про водку, все опять закричали.

– Доктора! – кричала бабушка.

– Выпорю! – кричал дедушка» (С. 47).

Итак, в книге Александра Раскина отца и сына можно рассматривать как антагонистов. Семья представляет собой вариант жесткой иерархической структуры, имеющей вертикаль власти, доминирующие фигуры (родителей) и подчинённые (детей). Автор не сомневается в возможности и необходимости дидактики, и основная задача родителей – воспитательная.

Книга рассказов начала XXI века предлагает иной взгляд на отцовство.

Повествование ведется от лица школьника младших классов Марика, и портрет отца дан в рефлексии и восприятии сына. Благодаря этому образ отца лишается идеальной завершенности. Взрослый так же, как и ребенок, несовершенен. У отца есть недостатки (он часто не понимает своих желаний, иногда ленится, не оплачивает вовремя коммунальные счета, может чего-то не знать…). Ребёнок способен посетовать на отцовское несовершенство:

«– Блин! – орёт папа.

– “Блин” – у тебя слово-паразит! – говорю ему.

– Да? – удивляется.

– Да. У тебя вообще куча слов-паразитов. Больше, чем у меня, в миллион раз.

– Например? – интересуется и потирает руки, как муха.

– Например, <…> “убери!”

– Потому что ты всё время что-то разбрасываешь.

Я поворачиваюсь и ухожу, потому что окончательно теряю интерес к этому дурацкому разговору»[5].

Отец, так же, как и в книге Раскина, пытается выбирать ребёнку хобби (в частности, отправить его в музыкальную школу) и определять его образ жизни, но уже не может сделать этого без обсуждения с сыном:

«– Барабаны, – ответил я, практически не раздумывая.

– От барабанов будет тошнить меня и соседей, – заявил папа.

– Тогда пианино, – сказал я без особого восторга, лишь бы только побыстрее закончить этот неприятный разговор.

– Пианино очень большое, – вздохнул он. – нам некуда его ставить.

– Если ты не собираешься прислушиваться к моему мнению, – ответил я, – зачем тогда вообще спрашивать?» (С. 31).

---

[5] Барановский М. Я воспитываю папу. М. : Клевер-Медиа-Групп, 2013. С. 128. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

Основной формой взаимодействия отца и сына является диалог. При этом во многих случаях важен не результат разговора (изменить позицию оппонента), а его процесс, возможность со-присутствия. Именно поэтому отец и сын могут позволить себе разговаривать ни о чём, бездельничать, как в главе «Тишина» (С. 54), поскольку бездействие для них есть форма совместного времяпрепровождения, которое становится главной альтернативой воспитанию.

Равенство позиций отца и сына выражается как в подчеркнутом инфантилизме первого (отец может шутить, дурачиться, фантазировать, играть на копьютере), так и в стремительном взрослении второго. Ребёнок самостоятельно принимает решения, в некоторых случаях отвечает за отца (копит деньги ему на подарок; планирует совместное будущее). Диалог взрослого и ребенка обогащается терминологией, сложными речевыми конструкциями:

«– (Левитировать) Это как?

– С помощью трансцедентальной медитации.

– С помощью чего?

– Видишь ли, Марик, ряд исследователей полагает, что левитация – следствие возникновения биогравитационного поля, которое вырабатывается психической энергией, излучаемой мозгом. Ты, конечно, можешь спросить меня, является ли эта энергия электромагнитной по своей природе?

– Нет, – говорю искренне, – не могу» (С. 23).

Интеллектуальный и этический паритет при многообразии форм поведения препятствует конфликту «отцов» и «детей»: старшее поколение утрачивает авторитарность, а младшее – категоричность высказывания. Отец больше не может настоять на единственной правильности своей позиции. Демократическая модель воспитания превращает взрослых и маленьких в коллег по общежитию, партнеров по дискуссии. Противостояние позиций уступает место присоединению сторон друг к другу. Пропагандируются концепция совместного действия и идея принятия Другого.

Отец может быть не родным, исчезать из семьи временно – и возвращаться (наравне с книгой «Я воспитываю папу», где родители разведены, например, в произведениях: М. Москвиной «Наш мокрый Иван»[6], Н. Абгарян «Семён Андреич. Летопись в каракулях»[7], М. Бородицкой «Теле-

[6] Москвина М. Наш мокрый Иван / Марина Москвина. Моя собака любит джаз. М. : Олимпионик, 1997. С. 15. 98 с.

[7] Абгарян Н. Семён Андреич. Летопись в каракулях. СПб. : Речь, 2015. 96 с.

фонные сказки Маринды и Миранды»[8]). Образ отца больше не ограничен функциями кормильца и дисциплинатора семьи. Его роль сближается с материнской в эмпатии к ребенку, в умении обеспечивать бытовой и бытийный комфорт. В книге «Я воспитываю папу» отец ухаживает за ребенком, укладывает его спать, хорошо готовит не только основные блюда, но и угощение – «творожную запеканку с изюмом» (С. 16). Он интуитивно понимает сына. Отец с сыном признаются друг другу в любви, отец нежен и ласков с Мариком. Можно согласиться с психологом Екатериной Асоновой в том, что «многие современные родители видят цель своего взаимодействия с детьми не в достижении чего-либо в будущем, а в совершенствовании самого процесса взаимодействия в настоящем». «Подобную позицию можно оценить как ответную реакцию родителей на процесс “деавтономизации детства”, начавшийся в 1990-е, который они воспринимают как проблему, требующую выработки нового модуса отношений с ребенком»[9]. Главное требование современной детской прозы заключается в сохранении любви как единственно возможном опосредованном методе влияния как на родителей, так и на детей.

Известно, что существует «три вида словесного воздействия: приказ, манипулирование и убеждение. Первый и третий виды объединены тем, что воздействуют на логическую сферу человеческого сознания: и приказ, и убеждение должны быть ясными, конкретными, логически прозрачными; манипуляция же воздействует исключительно на воображение и не выдерживает логического анализа»[10]. Логично, что с уходом прямой дидактики мотив манипулятивности и убеждения в тексте усиливается.

У Раскина «кнут и пряник» (физическое наказание либо, допустим, обещание мороженного) достаточны для получения нужного взрослому результата, при этом одним из видов наказания является вербальное: высмеивание (в главах «Как папа выбирал профессию», «Как папа обижался»), бойкотирование («Как папа бросил хлеб»).

«Потом он посмотрел на маленького папу и сказал:

– Гарун бежал быстрее лани…

Тут все засмеялись. Потом всадники умчались. Дедушка, бабушка, маленький папа и совсем маленький дядя Витя пошли домой.

Дедушка сказал маленькому папе:

---

[8] Бородицкая М., Тумашкова Н. Телефонные сказки Маринды и Миранды. М. : Самокат, 2014. 64 с.

[9] Асонова Екатерина. Новые ценности в детско-родительских отношениях // Pro et contra. Январь–апрель 2010. Т. 1–2. С. 86. С. 78–93.

[10] Беляева И.В. Феномен манипуляции и его разноуровневое воплощение / Филологические науки. Вопросы теории и практики : в 2 ч.. Тамбов : Грамота, 2008. № 1, ч. I. С. 25–28.

– Гарун бежал быстрее лани потому, что он был трус. Это стихи Лермонтова. Стыдись!

И маленькому папе было очень стыдно.

Когда он вырос и прочёл все стихи Лермонтова, ему всегда было стыдно читать эти слова» (С. 58).

Заметим, что строки легенды Лермонтова «Беглец» становятся не только ситуативным наказанием. За стихотворением закрепляется негативный опыт («якорь»[11]), который каждый раз, при обращении к тексту, будет воспроизводиться в сознании провинившегося. За время детства ребёнок таким образом накапливает множество «якорей», утвердивших за ним роль того, кто не оправдал надежд. Защитной реакцией становится то, что А. Адлер называл компенсацией чувства неполноценности и определял, как «уход в болезнь» или его более мягкую разновидность – «силу воды»[12]. Маленький герой стремится вызвать жалость, постоянно плачет и обижается («Как папа обижался»), надеясь вызвать сочувствие взрослых. То есть малыш сталкивается «с необходимостью манипулировать родителями в ситуациях родительского требования или запрета, поскольку эти ситуации по определению фрустрируют детскую свободу поведения»[13].

В прозе начала XXI века героям-родителям требуется новый механизм воздействия на ребёнка, и они, наравне с убеждением, активно применяют разные типы манипулирования, как пассивного, так и активного. В арсенале методов взрослых из книги «Я воспитываю папу» встречаются следующие манипуляционные техники:

А) метафоризация и визуализация идеи.

«–Тётя Лера считала, – говорит папа, – что детей надо готовить к неизбежным утратам постепенно. Для этого она подарила им кролика.

– При чём тут кролик?

– Тётя Лера предполагала, что уход из жизни кролика послужит детям как бы прививкой от шока перед неизбежным концом. Что его смерть будет поводом для серьёзного разговора на эту тему.

– Специально купила кролика, чтобы он умер у них на глазах и они об этом поговорили? – удивляюсь.

---

[11] «Якорь – стимул, изменяющий психологическое состояние личности. Якоря “запускают” ассоциации и воспоминания, они могут приводить человека в “ресурсные” или “безресурсные” состояния». Братухина М.В., Киселёва Д.С. Нейролингвистическое программирование: философско-методологические аспекты // Вятский медицинский вестник. Психология. 2009. № 1. С. 120.

[12] Адлер А. О нервическом характере. М. : АСТ, 1997. С. 63. 388 с.

[13] Кузьмишина Т. Детские манипуляции во взаимодействии с родителями // Issues in Early Education (Problemy Wczesnej Edukacji). 2013. Is. 2 (21). P. 65–72.

– Ну, как-то так… – соглашается папа.

– Чтобы дети увидели дохлого кролика и потом, когда умрёт тётя Лера, не сильно переживали?

– Вроде того, – отвечает.

– Но тётя Лера совсем не похожа на кролика.

– Это неважно. Главное, – говорит, – она хотела, чтобы дети задумались над смертью и поняли, что люди, как и кролики, не вечны.

<…>

– А если тётя Лера умрёт первой, – рассуждаю я, – то потом, когда умрёт Филлип (кролик. – *А.Н.*), дети, наверное, уже не будут так сильно переживать из-за кролика?

– Думаю, нет, – соглашается папа»[14].

Б) подмена понятий; приписывание адресату нехарактерной для него мотивации.

Так, после того, как Марик написал на корове любовное послание своей подружке, его убеждают в авангардизме замысла:

«– Простите, – говорю, – я больше так не буду.

– Это гениально! – не обращая внимания на мои слова, продолжает художник. Видно, что он перевозбуждён. – До этого дня я недолюбливал современное искусство, – говорит, размахивая в воздухе дымящейся сигарой, – но ты переплюнул всех авангардистов! Они просто дети по сравнению с тобой! Весь этот боди-арт… Прости господи, большое дело: экспонировать в выставочных залах живых людей! Жалкие потуги! А все эти картины на бархате, на верхнем слое лубяного волокна, на яичной скорлупе, на глиняных и фаянсовых черепках… <…> Никто из них не додумался писать на коровах! Никто! Это новое слово! Браво! <…>

Тут в разговор вступает папа:

– Я мало что понимаю в искусстве, но мне тоже понравилось, – и улыбается.

По правде говоря, не думал, что поднимается столько шума. Даже представить себе не мог такой реакции. Я просто хотел, чтобы Элина проснулась утром, посмотрела в окно или вышла во двор и увидела корову, на боку у которой написано: “Элина, я тебя люблю!”» (С. 116).

В) ситуативная ирония перестаёт высмеивать несостоятельность ребёнка и становится способом передачи альтернативной точки зрения.

«– Может, – продолжает, – вместо собаки нам стоит купить крокодила?

---

[14] Барановский М. Я воспитываю папу-2, или Собачий вальс. М. : Клевер-Медиа-Групп, 2014. С. 73. 185 с. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

– Не смешно, – отвечаю.

– А я и не шучу! – говорит. Судя по всему, ему понравилась эта мысль. – Крокодил – это практически та же такса, – заявляет. – Только пасть побольше. Будешь гулять с крокодилом – никакие хулиганы не страшны! А что, они прикольные – крокодилы.

Я говорю:

– Ты можешь хоть иногда быть серьёзным?

– Иногда могу, – признаётся» (С. 48).

Г) «В орбиту манипулятивных техник вовлекаются и грамматические формы. Так, в рамках манипулятивных техник выделяют контакт, который имеет тенденцию сам себя поддерживать в силу положительного эмоционального, мотивационного или смыслового отношения к нему. И типичным примером экспликации такого контакта может служить числовая грамматическая форма местоимения первого лица мы, которая способствует тому, чтобы слушающий ясно осознавал: говорящий такой же, как он сам»[15].

«– Но ни одна собака не будет волноваться за тебя больше, чем мы. И пытаться понять. И любить тебя так, как мы, она не сможет.

– Я так понимаю, что собаки у меня не будет? – спрашиваю на всякий случай, хотя и так уже всё понятно.

Папа вздыхает:

– Мы у тебя давно уже есть. Зачем кого-то нового заводить?» (С. 169).

Д) Пожалуй, главная роль в попытке взаимного влияния в детско-родительских отношениях достаётся умолчанию. К этому приёму прибегает как родитель, так и ребёнок.

Отец: «– Давай о чём-нибудь другом поговорим, а?» (С. 31).

Марик: «Вообще-то я никогда не спорю насчёт шапки, когда папа провожает меня в школу. Но выйдя за дверь, тут же её снимаю. Спускаюсь до второго этажа и засовываю в почтовый ящик. А когда из школы возвращаюсь, – вынимаю. Как-то раз сосед заметил, как я шапку достаю из почтового ящика. Так удивился:

– Какая интересная у вас подписка! – говорит.

Я боялся, что он как-нибудь расскажет об этом папе, но сосед – молодец – пока держится. Надеюсь, он уже забыл об этом случае» (С. 38).

Умолчание – вариант пассивной манипуляции – обеспечивает достижение компромисса, при котором каждая из сторон сохраняет уверенность в своей правоте, в то же время не нарушается межличностная гармония.

---

[15] Беляева И.В. Феномен манипуляции и его разноуровневое воплощение. С. 26.

Однако главное скрытое воздействие совершается не на уровне диалога между героями, но на уровне автора и читателя. Поскольку эмоциональную толерантность, принятие, требуемые современной культурой, должен обеспечить, в первую очередь, взрослый, а не ребёнок, детская книга отправляет родителю кодированные послания. Эти высказывания точнее всего определить термином «коммуникативная мимикрия»[16]: отправитель сообщения «имеет намерение скрыть свои цели полностью или частично» (С. 99). Сообщения, адресованные взрослому, включены в текст детской книги, рассчитанной на чтение родителями детям, и подразумевают подспудное *воспитание воспитателей.*

Вслед за Е.А. Лизуновой, рассматривающей взаимосвязь коммуникативной мимикрии и манипуляции как теоретическую проблему, в новой детской литературе можно выделить такие варианты, как: «мимикрия участников коммуникации (коммуникант выдает себя за другого); мимикрия функций коммуникации (цель скрывается под другой); мимикрия элементов коммуникации (выбирается непрямое выражение идеи: эвфемизмы, риторические вопросы и др.)»[17].

К примеру, в книге Ксении Драгунской «Честные истории» каждый рассказ заканчивается наставлением. Мораль, формально адресованная ребёнку («Дружочек!!!»), содержательно апеллирует к сознанию зрелого человека:

«Дружочек!!!

Если тебе не разрешают завести меховых домашних животных, то не зевай, зови подземных музыкантов в гости, бери к себе домой, можешь даже сказать родителям, что привёл их навсегда-навсегда. Музыкой заниматься – петь и бренчать с утра до ночи.

Да что музыканты! Вон сколько толпится у метро всяких ребят постарше – лохматых, с банками пива в руках, хохочущих страшными голосами. Твои родители тут же поймут, что по сравнению с этими “чудиками” и пёс, и кот, и жираф с макакой, и даже крокодил – сущие пустяки, просто прелесть…»[18].

Текст актуализирует страхи родителей – ребенок попадёт в негативную социальную среду – предлагая заплатить своеобразную жертву: за-

---

[16] Термин принадлежит В.Б. Кашкину. Кашкин В.Б. Основы теории коммуникации: краткий курс М. : АСТ; Восток – Запад, 2007. 256 с. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

[17] Лизунова Е.А. К вопросу о взаимосвязи коммуникативной мимикрии и манипуляции / Функционально-когнитивный анализ языковых единиц и его аппликативный потенциал: материалы I Междунар. науч. конф. 5–7 октября 2011. Барнаул : АлтГПА, 2012. С. 220.

[18] Драгунская К.В. Честные истории: Рассказы. М. : Арт Хаус медиа, 2010. С. 11. 88 с.

вести домашнее животное. Негативный подтекст скрыт от маленького читателя, но ясен старшему.

Во втором примере заметна уже не мимикрия функций, но мимикрия участников коммуникации. Героини книги М. Бородицкой и Н. Тумашковой «Телефонные сказки Маринды и Миранды»[19], две мамы, которые должны восприниматься детьми-читателями, как всемогущие сказочницы, во взрослом коде представлены в роли одиноких, усталых женщин, поддерживающих друг друга в одиночестве:

«Жили-были две мамы. <…> И дети у них были: у Миранды две девочки, а у Маринды два мальчика. А вот пап – ни одного. Сами знаете, как бывает: хороших пап давно расхватали, а плохоньких Маринда с Мирандой за версту обходили, такие уж они были переборчивые.

Жили мамы не тужили: на работу ходили, детей воспитывали, по выходным в гости друг к дружке ездили наряды примерять.

Только вот вечерами, особенно зимними, нападала на мам непонятная тоска» (С. 3).

Сборник весёлых сказок для детей оборачивается своеобразным пособием для одиноких мам. Не случайно книга заканчивается тем, что благодаря своим сказкам подруги находят себе мужчин-близнецов.

Как пишет У. Шихалиева, манипулирование становится неотъемлемым средством культуры в период качественного усложнения человеческого сознания – его раздвоения на противоположные составляющие: явное / скрытое, очевидное / ложное и т.д.»[20]. В ситуации декларируемой демократии и свободы выбора, которая, на самом деле, оборачивается многоуровневым информационным давлением, детская литература оказывается перед сложной проблемой. Она пытается сохранить свой этический потенциал, расширяя сферу адресного влияния, но при этом не может пользоваться формулами прежней дидактики. Внутритекстовая манипуляция смыкается с манипуляцией внетекстовой, рецептивной, но о возможностях реального влияния (то есть о воспитании нового родителя средствами литературы) пока судить преждевременно.

---

[19] Бородицкая М., Тумашкова Н. Телефонные сказки Маринды и Миранды. М. : Самокат, 2014. 64 с. Здесь и далее страницы книги цитируются по этому источнику.

[20] Шихалиева У.К. Феномен манипуляции в контексте современной культуры: философский анализ : дис. … канд. филос. наук. Астрахань, 2014. С. 13. 167 с.

Family reading as the way from the order to dialogue

A.N. Gubaydullina

Children's literature has to talk about manipulative strategies because of a priori didactic nature and indirect addressing of texts. As a rule, an adult chooses a book to be read by a child. By the end of the 20th – beginning of the 21st centuries, in the situation of post-postmodernism, the direct author's manual to the reader was unambiguously perceived as not modern, "not fashionable". Parents need a new mechanism of impact on the child. Parents actively apply various types of manipulation, both passive and active, which is manifested in the artistic text. The author of the article considers the change in communication between an adult and a child based on the analysis of two texts: Alexander Raskin "How the Pope Was Small" (1961) and Mikhail Baranovsky "I bring up my father" (2013). Including in the sphere of attention is the issue of education and family reading. The study reveals some types of pedagogical manipulative strategies, for example: substitution of concepts; Mimicry of participants in communication; Metaphorization of the idea and others.
Keywords: literature for children, family reading, manipulation, Alexander Raskin, Mikhail Baranovsky.

2.4. ПРИЕМЫ МАНИПУЛИРОВАНИЯ ПУБЛИКОЙ В РОК-ПОЭЗИИ К. КИНЧЕВА

А.С. Шаладонов

Исследуются средства и способы манипуляции, направленные в рок-поэзии Кинчева на внедрение политических, религиозных, этических ценностей (оппозиционных, а иногда и господствующих) в сознание аудитории.

Ключевые слова: рок-поэзия, К. Кинчев, средства и способы манипулирования, сознание аудитории.

Рок-искусство синкретично, т.е. соединяет в себе слово, музыку и действие. Манипулирование публикой осуществляется на всех уровнях бытования произведения рок-искусства (словесный, музыкальный, театральный) и в разных формах бытования рок-произведения: зрелищное действо (непосредственное и в форме видеозаписи); звучание музыкальной записи (аудиозаписи); текстовое закрепление словесного уровня произведения.

Принцип рока – «приведение в движение человеческих тел, <…> обходя сознание индивида и воздействуя прямо и непосредственно на то, что лежит под сознанием»[1]. Излюбленный темп большинства рок-произведений варьируется от 90 до 140 ударов в минуту, что совпадает с маршевым ритмом и побуждает человека к физическому действию, возбуждает. Основной размер 4/4 совпадает с ритмом накатывающейся на берег волны. Если говорить о музыкальной составляющей творчества К. Кинчева, то оно соответствует хард-року, темп 120 ударов в минуту, основной размер 4/4, он направлен на то, чтобы «качать публику». В группе используются две гитары, которые исполняют соло в соответствии с общим ритмом и усиливают друг друга в синхронном звучании, достигая мощного и глубокого звука. Глубину композиций подчеркивает бас, так музыка воспримется не только на уровне слуха, но и осязанием вибрации, что влияет на физиологию человека (пульс и частоту дыхания)[2]. Важна роль клавишных: при использовании «органных звуков», долго звучащих звуков, партия клавишных создает общий фон, делая композицию более плотной. Ударные в хард-роке выполняют функцию

[1] Давыдов Ю.Н. Бегство от свободы // Философское мифотворчество и литературный авангард. М., 1978. С. 301.

[2] Рыжов Ю. Влияние темпо-ритмической структуры на психологическое состояние человека. URL: www.yugzone.ru (дата обращения: 02.12.2015)

метронома, усиливают общий ритм композиции. Все это направлено на подчинение единому ритму публики.

Мы обращаем внимание, прежде всего, на вербальные способы воздействия рок-произведения на слушателя / зрителя, потому что предполагаем первичность текста в формировании звуков и ритма, поскольку звучание в синкретическом искусстве передаёт смыслы, конретизированные словами. Мы предполагаем, что музыкальные и театральные приёмы имеют значение для усиления вербального текста, даже когда рок-произведение строится на контрасте слов и музыки, слов и действа, или когда музыка или действо вторгаются в пение слов, образуя сюжетную ретардацию словесного лирического высказывания, паузу с включением другого – музыкального или жестового – текста по принципу композиции «текст в тексте». Мы понимаем, что может быть и другая стратегия, где на первом плане – музыкальный образ, а словесный текст конкретизирует содержание музыкального образа. Однако мы избираем литературоведческий, а не музыковедческий принцип анализа рок-произведения.

Под манипулированием в зрительском искусстве подразумевается скрытое управление публикой, создание условий: а) для концентрации внимания публики на происходящее на сцене и / или звучащее; б) для создания нужного автору и / или исполнителю эмоционального состояния зрителей / слушателей; в) необходимое эмоциональное состояние используется для того, чтобы слушатели / зрители приняли как собственно значимые смыслы исполняемых текстов (призывы, идеи, ценности), солидаризировались, во-первых, с автором / исполнителем, а во-вторых – между собой, образуя групповую массовую общность (участников действа), настроением и даже действиями которой можно управлять. Все это направлено на создание шоу[3] – представление развлекательного характера, заранее спланированную постановку, направленную публику, в которой не только позитивные, но и негативное чувства являются развлечением, приносят эстетическое наслаждение, поскольку воздают временное отвлечение от прозаической действительности.

Цели влияния могут быть различными: конструктивными или деструктивными, активизация аудитории или погружение её в транс; общее – внедрение в аудиторию нужных автору / исполнителю идей, направление аудитории к определённой поведенческой реакции (не только на концерте); иногда просто власть над публикой, самоутверждение рок-исполнителя под маской развлечения, служения, угождения публике. Но и роль публики в рок-искусстве более активна, нежели в театре или на

[3] Электронный словарь по Ефремовой. URL: tolkslovar.ru (дата обращения: 01.12.2015).

симфоническом концерте. Публика – часть действия, игры между залом и сценой. На рок-концерте осуществляется особый ритуал единения, в котором все пришедшие на концерт равны: например, танец пого или выплеск энергии в слеме[4]. Символика рок-группы у фанатов воспринимается как опознавательный знак своего.

Поскольку рок-искусство синкретично, назовём способы манипулирования публикой (реципиент в рок-искусстве всегда коллективный). Манипуляция на звуковом уровне происходит, с одной стороны, благодаря ритму, темпу, громкости звучания (дающих непосредственный физиологический резонанс); с другой стороны, благодаря мелодии, тембру голоса, слиянию голоса и инструментов. По мнению психолога Ю. Рыжова, «широкое использование музыки в целях воздействия на состояние человека сейчас приняло тотальный характер. Свойство музыки влиять на состояние человека применяется сейчас в терапевтических сеансах, рекламе, кино и т.д.»[5]. Музыка несет эмоциональную информацию; слушая совместно одну композицию, разные люди переживают похожие эмоции и испытывают похожее воздействие на организм.

На визуальном (театральном) уровне средством манипулирования становятся образ исполнителя (грим, тело и жесты, костюм) и образ окружающего пространства (сцена, расположение группы и солиста, вещные символы, цветовые и пиротехнические знаки и пр.). При выступлении рок-групп между публикой и музыкантами нет разделяющей четвертой стены, разрушаются устоявшиеся стереотипы и нормы поведения, приемлемые для искусства. Термин “четвертая стена” обозначает воображаемую стену между сценой и зрительным залом[6], а также границу между вымышленным миром и миром зрителей не только в театре, но и в кино, мультипликации, музыке. В рок-искусстве исполнитель напрямую общается с публикой: делится своими эмоциями и мыслями, такое поведение делает исполнителя близким публике. Общение с публикой иногда носит провокативный характер, иногда перетекает в ссору, причиной которой может быть непристойное поведение поклонников[7], после чего, например, Кинчев мог демонстративно покинуть сцену[8]. Выступлениям Кинчева свойственна назидательность, призывы быть дружными, быть

---

[4] Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь : Тверской государственный университет, 2008. № 10. С. 48–56.

[5] Рыжов Ю. Влияние темпо-ритмической структуры на психологическое состояние человека. URL: www.yugzone.ru (дата обращения: 02.12.2015).

[6] Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. С. 428.

[7] Фрагмент концерта группы. URL: http://yandex.ru/video/search (дата обращения: 02.12.115).

[8] Новости телеканала РТУ. Август 1998 г. URL: VK.com (дата обращения: 09.02.2016).

братьями, которые относились не только к поклонникам, но и блюстителям закона, между которыми происходят стычки[9].

Манипуляция на уровне текста заключается в языке, употребляемом автором. В этом случае по-разному воспринимается исполняемый в рок-действе текст и текст, существующий вне исполнения, поэтический текст. Однако мы обращаем внимание на особенности словесного текста в его самодостаточном значении. С одной стороны, язык рок-произведения должен быть понятным большинству слушателей / читателей, автор должен общаться со слушателями на одном языке, даже исполняя роль наставника, гуру, лидера; прежде всего он – центр, объединяющий публику, и для каждого отдельного слушателя должен оставаться своим, понятным.

С другой стороны, в рок-искусстве создаётся образ субъекта, выделенного из обыденного мира, нестандартного, эпатажного. Тогда содержание текстов должно отвечать потребности массовой аудитории в неожиданном, остро действующем, отвлекающем от повседневных забот, делать публику на время причастной к иному миру, из которого будто бы пришли исполнители рок-композиции: либо это инфернальный, дьявольский мир («Шабаш», 1991; «Антихрист» 2003), либо это высший метафизический, божественный, мифический мир («Душа», 2003; «Крещение», 2003), либо это мир грёз, изменённого сознания (в рок-поэзии Кинчева нет обращения к этому типу манипуляции сознанием публики).

В обеих стратегиях как музыкально-театральный, так и образно-вербальный язык (в данном случае употребляем слово «язык» в широком значении – способ словесно-образного воплощения содержания) сочетает в себе два полюса: выбор понятного публике языка и использование сложной метафорики (словесной и образной). Словесный слой текстов должен быть понятен определённой массе, поэтому используется код, доступный ожидаемой аудитории, которую намерен завоевать исполнитель: использование молодёжного сленга, нелитературной или намеренно сниженной лексики, лаконичного синтаксиса, чего требует не только песенная интонация, но и манера речи молодёжной аудитории. Однако рок-поэзия стремится внести в текст некий шифр, известный нужной части публики и непонятный для непосвящённых («Тоталитарный реп», «Шабаш 2»). То же относится и к образному языку словесных текстов: рок-поэт опирается на понятный образный ряд, хотя избегает стандартных, распространённых в общепринятой культуре образов-клише. (Метель как символ 1990-х, Шабаш 2, 1991; образный ряд текста «На пороге неба», 2007.)

---

[9] Концерт группы «Алиса» Мы вместе 20 лет. URL: www.youtube.com (дата обращения: 09.02.2016).

С другой стороны, рок-поэт создаёт свой *особый* мир с помощью неэмпирических образов (образов-мифов, образов-символов), беря их из арсенала разных мифологий: славянской или скандинавской, индийской или иудейской, античной или арабской («Небо славян», 2003; «У истоков голубой реки», 1995). «Другой приём усложнения – метафоризация образов, доведение узнаваемых образов до гиперболы и гротеска; третий способ «остранения» (термин В. Шкловского) образного мира – создание условной лирической ситуации, в которой даже бытовое поведение лирического героя даётся как бытование в иномирии, космосе или в инфернальном мире. Зритель / слушатель / читатель уходит от повседневности и доверяет тому миру, в который его вводит рок-автор. Так происходит добровольное подчинение сознания зрителя / читателя целям рок-исполнителя, его мироощущению.

Действие на выступлениях группы «Алиса» занимает ведущую роль. Важно поведение Кинчева на сцене как фронтмена группы, фокусирующего внимание на себе. В начале карьеры (1985–1990-е годы) он имел самый проработанный костюм и грим (элемент эпатажа и фиксация бесовщины)[10], но начиная с 1990-х по настоящее время Кинчев отказался от грима и костюма. С одной стороны, это может быть вызвано тем, что группа уже имеет свою аудиторию, и эпатаж, необходимый для привлечения внимания, теряет смысл. С другой стороны, группа отказывается от острого социального протеста и тематики бесовщины, которая была центральной в альбоме «Шабаш» 1991 года. Центральными с 2000-х годов становятся тексты с религиозной идеализированной картиной мира и вечными проблемами человечества (старение, смерть, место человека в мире).

Манипулирование публикой прослеживается и в оформлении сцены, «задник» из ткани устарел, и его[11] заменяют мониторы с видеорядом к каждой композиции. Примером воздействия с помощью видео является исполнение песни «Звери» 2007 года[12], когда на заднике демонстрируются вырезки из новостей и документальных съемок терактов на дубровке «Норд-Ост» 2002 года, школы Беслана 2004 года и террористические акты по всему миру. Примечательно, что из видео не убран звук, и на фоне музыкальной композиции слышны звуки стрельбы, взрывов и голос диктора, называющий количество погибших. Видеоряд подчеркивает угнетающие куплеты, в которых музыка уходит на второй план и доминирует

---

[10] Баканов К. Рок-музыкант Константин Кинчев «Не боюсь оказаться мракобесом» // Электронный журнал «Новые известия». URL: www.newizv.ru (дата обращения: 09.02.2016).

[11] Видеоконцерт «Звезда по имени рок». Москва, Лужники, 2007 год. URL: www.youtube.com (дата обращения: 21.12.15).

[12] Там же.

вокал Кинчева, который скорее проговаривает текст, нежели поёт: *«Расплодилась сволочь на родной земле, / Нелюдь в камуфляже без лица и глаз. / Взрывами диктует свою волю мне»*[13].

Поза Кинчева напоминает боевую стойку, со взглядом исподлобья, как перед дракой, но в куплетной части голос спокоен, в отличие от припева, где голос становится грубым, напоминающий агрессивный воинственный клич. В основе припева тяжелый гитарный риф, который является основой всей песни: вступлением, переходом между разными частями композиции и окончанием. Припев состоит из одной фразы *«Звери они – не люди!»*, поётся вместе с публикой в сочетании с тяжёлым рифом, взрывает вспышку ненависти слушателей к терроризму, но и страх, поскольку террористический акт может произойти где угодно, и жертвой может оказаться сам слушатель или близкие ему люди. Лирический субъект надеется, что *«Быть может, это горе нас соберет в кулак»*, при этом Кинчев концентрирует внимание публики на своей руке, которую он сжимает в кулак, а на последнем слоге выпрямляет ладонь.

Кинчев обращает внимание на важную для него проблему – разъединённость русского народа, отсутствие единого центра. Не случайно лозунгом всех концертов становится фраза «Мы вместе» из одноимённой песни 1984 года; фраза постоянно скандируется публикой в перерывах между песнями, а фанаты называют себя не только «Алисоманами», но и «армией Алисы»[14]. Исполнитель усиливает смысл текста: терроризму необходимо противостоять, это явление необходимо искоренять, не боясь убийства, ибо в тех, кто убивает безоружных и детей, скрывая свое лицо, не обозначая себя как врага, убивая ни в чем не виновных, он не видит ничего человеческого. Борьбу с терроризмом лирический субъект называет *«отстрелом»*. Причина терроризма, по мнению Кинчева, – не религиозный фанатизм, а отсутствие человечности: *«Именем Аллаха убивать детей – Может только полная мразь»*. Террористы меняют бога на «чеку и ствол», а религиозная идеология является предлогом для агрессии. Но все, чем пока отвечает человечество терроризму, – «соль слез».

Песня «Смутные дни» датирована летом 1991 и посвящена дням перестройки, которые лирический герой называет «смутными». «Смутное время» – это и годы конца XVI – начала XVII века, и рубеж 1980–1990-х годов, которые связываются тяжелейшим государственно-политическим, социальным и экономическим кризисом. Кинчев современную ситуацию

---

[13] Все тексты взяты с официального сайта группы «Алиса». URL: www.alisa.net (дата обращения: 21.12.15).

[14] Группа поклонников творчества группы «Алиса». URL: vk.com/army_alisa (дата обращения: 21.12.15).

называет *«новой войной»*. Ощущение войны усиливает пейзаж: *«Небо горит огнем»*. Все происходящее Кинчев сравнивает с *«танцем в огне»*. При движении Кинчева в такт ритму песня переходит в танец. В последнем куплете повторяется первая строфа «Небо горит, мы танцуем в огне. / Остановите нас». Но на конечной фразе движения Кинчева имитируют движение огня, что провоцирует призыв публики к «горению», активности.

В тексте этой песни лирический герой ощущает себя частью молодого поколения, которое названо *«детьми»*, на что указывают местоимения *мы, нам*. Лирической герой, находясь в толпе, сохраняет свою индивидуальность и одновременно выражает настроения и устремления толпы, как и все, готов действовать. В тексте выражено нетерпение толпы требующей развязки действия: «Все, что нам нужно, нам нужно сейчас»; все, что необходимо для начала действия, – «Сигнал». Но лирический герой ощущает опасность активности толпы: каждая куплетная часть заканчивается фразой *«остановите нас»*. Эту фразу можно трактовать как страх перед бунтом народа, силой разрушения «русского бунта». Но в концерте 2007 года можно наблюдать вариативность: перед тем же восклицанием «остановите нас» Кинчев кричит в зал – *«Ну-ка!»*. Выражение приобретает совершенно другое значение, страх меняется на вызов, в котором толпа остается страшной силой, но чувствующей свою мощь, уверенной, что может одержать победу, подавить другую силу. Измененное выражение направлено на раззадоривание толпы, зрительный зал в единстве с лидером начинает ощущать себя силой, способной противостоять.

Смутные дни – это переломный момент в истории, и каждый для себя должен сделать выбор *«с кем ты?»*, при этом Кинчев указывает на публику. С точки зрения лирического героя, это времена деления власти, «крапленых карт», что у шулеров – распространенный прием мошенничества, нечестной игры. Мотив карточной игры – это нарушение сложившейся иерархии, когда победителем может оказаться мелкая карта[15]. В припеве повторяется выражение *«кривить рот»*, что выражает недовольство и чувство омерзения.

В этом тексте зал противопоставлен улице, населенной толпой. Город – пространство, в котором вершится история, но толпа в сиюминутном действии не думает о том, что будет завтра. Лирический герой обращается в прошлое, он помнит, что все переломные моменты истории – это потрясения для народа, который, в свою очередь, может стать жестокой машиной: «в каждом из нас живет звезда, чтобы вспыхнуть в свой

---

[15]Шейнина Е.Я. Карта таро // Энциклопедия символов. М. : АСТ ; Харьков : Торсинг, 2007. С. 394.

час». Нрав человека Кинчев сравнивает со вспышкой звезды, которая, взрываясь, уничтожает все. Все противостояния народа сопровождаются яростью и агрессией, отстаивание своих прав перетекает в бунт. Вместе с тем текст лишен назидательности, лирический герой, являясь участником действия, описывает ситуацию, предупреждая, но прямо не направляя зрителей. Он надеется, что те, с кем он стоит, *«верны земле»*. После этих слов в концертном варианте Кинчев добавляет *«Родной земле»*.

Кинчев в поэтическом творчестве не столько навязывает, сколько использует патриотические настроения. Можно выявить несколько общих мотивов. Во-первых, объектом патриотизма является не современная Россия, а Россия историческая. Взгляд лирического героя устремлен в историю, к великим победам (Невская битва, победа над Печенегами, освобождение от Монголо-татарского ига и т.д.). Песни подобного рода («Инок, воин и шут») имеют эпический характер музыкального сопровождения или, например, в песне «Небо славян» (2003) – маршевый ритм, особенно явный в третьем припеве, где музыкальный ряд продолжает басовый барабан, а публика поет припевную часть хором и аплодирует в такт мелодии. Лирического героя в подобных песнях восхищает единство русского народа, крепость духа и отвага, в текстах часто происходит соотношение поколения героев с нынешним поколением, которое предстаёт антиподом героев: *«А нынче злоба да спесь, каждый сам себе брат»*. Современному поколению присущи безнравственность и разрозненность, каждым правит эгоизм.

Вторая особенность подобных текстов заключается в использовании славянизмов: *«Моя светлая Русь»*, *«Небо славян»*, *«Родина – мать!»*, что, с одной стороны, погружает слушателя в исторический контекст, с другой – вносит в текст возвышенный пафос, напоминающий былинные тексты и погружающий слушателей в атмосферу героического времени. Сила русского народа заключается в традиции, сохраняемой от отцов младшим поколением. И косвенно эти традиции акцентируются как традиции активного сопротивления. При этом в поздней поэзии Кинчева сопротивление обращено не к внутренним, а к внешним врагам, хотя враг не определён.

Так, русские войны – *«белая рать»*, враги – *«шакалы, псы»*, которые стараются отнять *«золото наших хлебов, золото наших икон»*. Последняя цитата взята из песни «Инок, воин и шут» альбома 2003 года «Сейчас позднее, чем ты думаешь». В этом тексте золото – символ богатства и достатка, но богатство – сама земля, плодородная и щедрая на урожай. Золотым можно назвать и хлеб, которому в русской культуре отведена важная роль, хлеб – символ жизни и силы, поскольку основной рацион

питания. Хлеб как растение можно сравнить с золотом по цвету. В ряд символов русской культуры вводится и религиозный символ – икона: *«Сколько шакалов да псов, / скалится с разных сторон / на золото наших икон, на золото наших хлебов»*, она для лирического героя является символом духовной жизни и силы, но в контексте с этим смыслом хлеб можно рассматривать как христианский символ – «тело господа».

Важно, как в тексте названы люди: «ратные люди Руси». Ратный – военный, боевой, семантика слова содержит высокую оценку. Важно, что эти люди верующие, и вера побуждает в трактовке автора текста не к смирению, а к сопротивлению, даже к войне с врагами: *«Благослови на войну / дом сохрани / спаси»*. Лирический субъект дает оценку места религии в жизни человека. А не в призыве к войне: вера оправдает подлинную смерть, смерть во имя защиты вечных национальных и религиозных ценностей: *«С богом надежнее жить / с богом легко умирать»*.

В тексте не случаен образ меча, он направляет слушателя и читателя не просто к прошлому, но к активной и даже воинственной активности в защите родины. Меч – символ доблести, и вера даёт обоснование правоты силы, символизируемой мечом. Не война, а преданность своей жизни делает русского человека ратным: несут службу не только воины, но и иноки, и шуты. Хотя каждый должен быть предан своему делу: воин – мечу, шут – песне, а инок – молитве. Однако отстаивание своего дела, упорство и вера в себя утверждаются в тексте этой песни как аргументы патриотического чувства. Ценность своих идеалов сливается с общими ценностями, могущество русского народа делается привлекательным для слушателей, а автор-исполнитель становится эталоном для аудитории, аудитория благосклонно аплодирует и подпевает певцу.

Кинчев пробуждает патриотические и «богатырские» настроения в тексте «Мама» из альбома «Дурень» 1997 года: *«А у земли одно имя – Светлая Русь, / В ноги поклонись, назови её – мать, / Мы ж – младенцы все у неё на груди, / Сосунки-щенки, нам ли мамку спасать?»* (в концерте он указывает на публику). При этом нельзя не обратить внимание на снижение статуса современников: возникает наложение патриотического восхваления на критику своего поколения, того поколения, которое составляет публику. Автор-певец, причисляя себя к тому же поколению, косвенно принимает образ носителя прошлых идеалов, глашатая подлинных ценностей, побуждает слушателей сделать правильный выбор, принять подлинную позицию. Кинчев рождает в публике любовь к родине как необходимость защиты её от того, что, видимо, мешает ей быть идеальной. Так соединяется критический настрой публики с позитивным: Кинчев поднимает настрой публики, возлагая ответственность за насто-

ящую жизнь на слушателей. Далее он констатирует недостатки русского народа и его способность собраться с силами в моменты испытаний (местоимением «мы» причисляя к народу себя и аудиторию): *«В драке не поможем, но случись война, / Даст Бог, победим, победим, даст Бог»*. Так Кинчев подводит слушателей к обоснованию выбора позиции божественным покровительством, активный патриотизм получает высшее обоснование, а не просто социально-политическую необходимость.

Вопреки учительству, для контакта с публикой Кинчев выбирает следующую стратегию – акцентирует равенство и понимание со слушателями, пришедшими на концерт, следовательно, выделившимися из массы тех, кто равнодушен к проблемам, важным для автора текстов. В тексте «Мы вместе» из альбома «Энергия» 1985 года лирический герой утверждает общность языка не с теми, кто умеет говорить на русском языке, но только с теми *«кто идет своим путем»*, превращая слушателей в особую, избранную часть социума. Важно, что автор не призывает идти за ним, он оставляет право на самостоятельный выбор, но своими доводами делает привлекательным предлагаемый путь. К *другим* лирический герой относит людей, которые не *«ищут ответ на вопросы дня»*, спят по ночам, носят часы, т.е. живут отмеряемым для всех временем. Такие люди чужды лирическому герою, отвергающему конформизм, стереотипный образ жизни, и слушатели, принимая позицию лирического героя, принимают критическую позицию по отношению к обычным людям и окружающей современной жизни. Начинают считать себя людьми более высоких целей.

Лирический герой заражает слушателей не столько бунтарством, сколько нонконформизмом, романтическим обособлением от устоев нормальной жизни. Он утверждает динамику жизни: *«мне не интересен лифт, я не понимаю языка столба»*, но при этом он привязан к окну, из которого видна жизнь. Так констатируются одиночество избранной позиции среди «других» и желание соединённости с единомышленниками: он сравнивает себя с «мячом», которым жизнь играет, но при этом в игре есть *«поиск контактов, поиск рук»*, лирический герой рад тем, кто понял его посыл и откликнулся, отбил удар мяча.

Эта доступная позиция объединяет людей, похожих на него, не чувствующих себя вписанными в нормы социума, она обращена к молодому поколению, чьи претензии на неповторимость, талантливость и т.д. не признаны окружающими. Концерт становится местом сбора индивидов, отличных от *других* и равным лирическому герою, кумиру. Концерт становится местом идеальной жизни, о которой говорит певец-поэт. Фраза *«Мы вместе»* исполняется хором, вместе с публикой, её повторение при-

ближает текст к заклинанию, говорящему каждому отдельному индивиду о том, что он не один, он не одинок.

Оппозиция «свой – чужой» прослеживается и в тексте «Эй, ты, там, на том берегу!» из сольного альбома К. Кинчева «Нервная ночь» 1984 года. Лирическая коллизия такова: лирический герой обращается к другому человеку, пытаясь понять его ценности и взгляды на жизнь. Между лирическим героем и этим другим человеком граница – овраг, реальное препятствие, которое не только разделяет по горизонтали, но грозит гибелью. Овраг можно трактовать как пропасть непонимания. И всё же коллизия основана не на противостоянии, а на стремлении к сближению: *«Эй, ты, там, на том берегу!»* – это оклик находящегося вдалеке человека. Лирический герой обращается к нему с вопросами, чтобы понять другого человека: *«Чем ты дышишь, чем живешь? / Кто твой друг, кто твой враг, кто твой брат?»*. Подспудно текст становится побуждением к диалогу со зрителями-слушателями, усиливая одиночество лирического героя самой безответностью: текст остается монологом лирического героя, другой не выходит на контакт и текст не даёт слушателям рефрена для скандирования.

Причиной отказа от провоцирования аудитории на реализованный диалог можно считать то, что обращение *«Эй, ты, там, на том берегу!»* можно трактовать как обращение лирического героя к Богу. Горизонталь приобретает семантику вертикали, пропасть становится падением в движении к Богу, возникает образ мира без присутствия Бога. Лирический герой не чувствует в окружающем мире присутствие божественного, т.е. ориентиров жизни. Но желание лирического героя *«перекинуть мост, чтобы было видней»*, говорит о стремлении найти Бога, хотя овраг остается препятствием: *«И пока вода не слизала мой след, / Я хочу идти босиком»*. Трагизм лирической коллизии понятен молодой аудитории, получает сопереживание без предложения лёгкого выбора для разрешения коллизии, так как путь к истине – проблемен, но неотменим. Стихотворение не декларирует идею, а побуждает к поиску ценностей, к активности не воинственной, но духовной.

Финальная строка *«Почему ты молчишь? Ты оглох или спишь?»* присутствует в первой записи 1984 года «Доктор Кинчев и группа Стиль», но отсутствует в тексте на сайте группы «Алиса» и не исполняется на концертах с 1985 года. С отсутствием последнего стиха финал лирической коллизии остается открытым. Наличие последнего стиха указывало на невозможность диалога, на конфликт исполнителя с аудиторией. Можно предположить, что смысл текста в поздних исполнениях переносится на диалог певца со слушателями и редуцирует негативное отношение к

аудитории. Финал просто побуждает слушателей задуматься о возможности обнаружить присутствие Бога, как бы ни опасен был овраг на пути к нему. Другая трактовка текста песни – как диалога с Богом – в раннем варианте концовки отсылала к богоборчеству Кинчева, вопрошание без ответа граничило с сомнением в присутствии Бога. Тогда снятие последних стихов свидетельствует о желании автора убрать богоборческие претензии.

С 1985 года христианские символы начинают доминировать в творчестве К. Кинчева, в стихотворениях альбома «Сейчас позднее, чем ты думаешь» (2003) возникает христианская картина мира. Тема веры важна для Кинчева. С одной стороны, она продолжает тему патриотизма; русская земля как преемница Византии, с другой стороны, тема веры вносит иные цели манипуляции публикой. В тексте песни «Православные» из альбома «Солнцеворот» (2000) лирический герой выражает уверенность, что религия учит человека *«жить по-доброму, глядеть с надеждой, прощать врагов, терпеть, одолевать, петь по-доброму»*. Лирический герой, как и в ранних стихах, бежит из дома, но установка героя иная, нежели в воинственных патриотических песнях, о которых мы говорили ранее. Лирический герой стремится быть выше тех, кто строит козни, относится смиренно к *«посягательству чад»*, гнушается теми, «кто порочит имя Отца». Употребление слово Отца с большой буквы свидетельствует, что лирический герой считает себя сыном Божьим, а припев «Мы православные» внушает те же чувства слушателям.

Первые два куплета носят назидательный характер, но лирический герой в публичном исполнении принимает образ равного слушателям. В третьем куплете он признаётся в том, что он такой же человек, как и все, ошибается и грешит. Печаль он пытался победить с помощью пития и страдал от своей слабости. Он предавался гневу («Рвануть рубаху»), а после замаливал грехи. Приблизившись к публике, лирический герой утверждает право собравшихся быть «Собором», то есть собранием, имеющим право на суд ему, лирический герой «держит тяжлы», несёт ношу. Но по сути покаяние имеет целью не ожидание суда, а соединения с такими же грешными во имя преображения, исправления. Между припевами *«Мы православные!»* в тексте есть куплет – риторическое прославление веры в Бога как спасения, поскольку божественный закон – любовь к жизни, а не её неприятие: *«В небе сила – любовь! / Божья воля – закон»*.

В поэзии Кинчева обнаруживается большой слой стихов с целью политического ангажирования. Первый этап – борьба с советской действительностью и тоталитаризмом («Тоталитарный реп», «Атеист» альбом «Шестой лесничий», 1987). Второй этап – бичевание политики пере-

стройки («Звезда свиней», 1991; «Повелитель блох», 1994; вошедшие в книгу «Солнцеворот», 1999). Третий этап – обличение современной политики («Саботаж», «Черви» из альбома «Саботаж», 2012). Стихи разных этапов отличаются лишь объектом критики, историческими идеями, связанными со сменой политической системы. Но модель поэтической критики похожа: обличение власти, при которой народ чувствует себя ущемленным, власть использует народ в своих целях. Пафос стихов – позиция неподчинения власти, отстранения от неё: диалог между народом и политиками невозможен.

Песня «Саботаж» написана после выборов 2012 года и прошедших в Москве митингов[16].

Выборы прошли нечестно, мнение народа осталось неучтенным, но Кинчев, фиксируя эти события, соотносит их с историческим прошлым тридцатилетней давности: *«Все, как когда-то, лет 30 назад, / По кухням ропот, по улицам мат. / Всего лишь миг, лишь доли секунд, / И тишина превращается в бунт»*. Констатируя повторяемость ситуаций, Кинчев констатирует и пассивность народа, не принимающего власть, но смиряющегося с ходом политических событий: *«Так гуляет по неволе наш саботаж»*. Все что имеет народ сейчас – использование его в интересах правительства: *«Пахать, как рабы в трюмах галер, Решил государь, принял премьер»*. Но в стихотворении восстанавливается другой смысл – косвенный призыв к неповиновению: *«Там есть, что терять, тут, что хотеть»*. Народ видит то, что от него пытаются скрыть, но саботаж не приводит к действиям. Так слушатели одновременно отождествляются и с неверящим народом (объектом критики), и с певцом, критикующим пассивность народа (субъектом критики).

На презентации альбома «Саботаж» Кинчев попросил поднять руку тем, кто голосовал за президента, но отметив то, что в зале таковых нет, а по статистике должен был проголосовать каждый третий, продолжил выступление.

Таким образом, манипулирование публикой осуществляется в рок-искусстве прежде всего воздействием на чувства слушателей с целью создания общей психологической атмосферы на концерте. Аудиоряд (музыкальные средства), и видеоряд (театрализация исполнения и экранный фон) подготавливают аудиторию к восприятию текста исполняемых песен.

Вопреки силе звука и ритма в произведениях тяжёлого рока смысл, несомый исполнителями со сцены, имеет главное значение. В этом убеждает многолетнее творчество К. Кинчева, автора текстов собственных

[16] Электронный журнал «Fordes». URL: www.forbes.ru (дата обращения: 02.02.2016).

песен. Анализ его текстов подтверждает, что автор манипулятивно использует все средства воздействия не столько на создание образа антимира или образа демонического бунтаря, сколько на проведение политических, религиозных, этических ценностей (оппозиционных, а иногда и господствующих) в аудиторию.

METHODS OF MANIPULATING THE AUDIENCE INTO ROCK POETRY K. KINCHEVA

A.S. Shaladonov

Research the means and methods of manipulation to rock poetry as the introduction of political, religious, ethical values (the opposition and sometimes dominant) in the minds of the audience.
Keywords: rock-poetry, K. Kinchev, means and methods of manipulation, the minds of the audience.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ащеулова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.
E-mail: asheulova@mail.ru

Губайдуллина Анастасия Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: gubgub@ngs.ru

Дашевская Ольга Анатольевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: doa.sony@mail.ru

Малькова Алина Викторовна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: malkova-alina@list.ru

Пестерев Станислав Константинович – кандидат филологических наук, доцент, Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург). E-mail:angmar@sibmail.com

Полева Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и методики её преподавания Томского государственного педагогического университета, доцент кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: polewaea@rambler.ru

Суханов Вячеслав Алексеевич – доктор филологических наук, заведующий кафедрой истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: slush@mail.ru

Хатямова Марина Альбертовна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Томского государственного педагогического университета, профессор кафедры русского языка как иностранного Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: khatyamovama@mail.ru

Шаладонов Александр Сергеевич – магистрант Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: shaladonoff.alexander@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Asheulova Irina V. Candidate of philological Sciences, associate Professor at the Department of journalism and Russian literature of the twentieth century of Kemerovo State University, Russia, Kemerovo.
E-mail: asheulova@mail.ru

Gubaydullina Anastasiya N. Candidate of Philological Sciences, associate Professor at the Department of the History of Russian literature of the twentieth century of National Research Tomsk State University. Russia, Tomsk.
E-mail: gubgub@ngs.ru

Dachevskaya Olga A. Philology Doctor, Professor at the Department of the History of Russian literature of the twentieth century of National Research Tomsk State University. Russia, Tomsk.
E-mail: doa.sony@mail.ru

Malkova Alina V. Is a postgraduate student of the Department of the History of Russian literature of the twentieth century of National Research Tomsk State University. Russia, Tomsk.
E-mail: malkova-alina@list.ru

Pesterev Stanislav K. Candidate of philological Sciences, associate Professor at the Department of Ural Federal University named after. the first President of Russia B. N. Yeltsin. Russia, Ekaterinburg
E-mail: angmar@sibmail.com

Poleva Elena A. Cand. Phil. Sci., senior lecturer, chairperson of the Chair of Literature and Literature Teaching Metodology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Tomsk State Pedagogical University. Russia, Tomsk.
E-mail: polewaea@rambler.ru

Sukhanov Vyacheslav A. Philology Doctor, Professor, head of the Department of the History of Russian literature of the twentieth century of National research Tomsk state University. Russia, Tomsk. .
E-mail: slush@mail.ru

Khatyamova Marina A. Philology Doctor, Professor Tomsk State Pedagogical University (TSPU), National research Tomsk Politechnic University (TPU). Russia, Tomsk.
E-mail: khatyamovama@mail.ru

Shaladonov Alexander S. Postgraduate student, National Research Tomsk State University. Russia, Tomsk.
E-mail: shaladonoff.alexander@yandex.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Манипуляция в зеркале художественной словесности …..... 3
1.1. Ситуация политического убийства в очерках М. Алданова: проблема латентной манипуляции (*С.К. Пестерев*) …….....…… 5
1.2. Феномен манипуляции в психологической прозе 1960-х годов: А. Битов и Ю. Трифонов (*В.А. Суханов*) …….....…… 17
1.3. Манипулятивность отношений в современном социуме: повесть В. Маканина «Предтеча» (*А.В. Малькова*) 32
1.4. Власть идеи и слова в русской истории в прозе В. Шарова (*И.В. Ащеулова*) 50
1.5. Письмо как способ освобождения от социально-психологического манипулирования в романе Лены Элтанг «Другие барабаны» (*Е.А. Полева*) …… 72

2. Манипуляция в практике художественной словесности 87
2.1. Формы манипуляции читательским восприятием в романе В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» (*О.А. Дашевская*) …..... 89
2.2. Сказовое слово как способ игрового выражения авторской позиции в русской прозе метрополии и диаспоры 1920-х годов (*М.А. Хатямова*) …..... 111
2.3. Семейное чтение и почтение: родители – на пути от приказа к диалогу (*А.Н. Губайдуллина*) …… 137
2.4. Приемы манипулирования публикой в рок-поэзии К. Кинчева (*А.С. Шаладонов*) ……...……... 149

Сведения об авторах …….....…… 163

Научное издание

АЩЕУЛОВА Ирина Владимировна, ГУБАЙДУЛЛИНА Анастасия Николаевна, ДАШЕВСКАЯ Ольга Анатольевна, МАЛЬКОВА Алина Викторовна, ПЕСТЕРЕВ Станислав Константинович, ПОЛЕВА Елена Александровна, СУХАНОВ Вячеслав Алексеевич, ХАТЯМОВА Марина Альбертовна, ШАЛАДОНОВ Александр Сергеевич

МАНИПУЛЯЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ И ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Редактор К.В. Полькина
Оригинал-макет А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцова

Подписано к печати 20.12.2017 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 12,3.
Тираж 250 экз. Заказ № 2745.

Отпечатано на оборудовании
Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: http://publish.tsu.ru
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-94621-660-9

9 785946 216609