

Ш 416
Л 42

Н.Л. Лейдерман

Теория
жанра

Российская академия образования
Уральское отделение
Институт филологических исследований
и образовательных стратегий
«Словесник»
Уральский государственный педагогический университет

Н.Л. Лейдерман

ТЕОРИЯ ЖАНРА
Исследования и разборы

Екатеринбург
2010

УДК 8.01—
ББК 83.014
Л 42

Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

Научные редакторы

доктор филологических наук, профессор
М.Н. Липовецкий

доктор филологических наук, профессор
С.И. Ермоленко

Монография Н.Л. Лейдермана, доктора филологических наук, профессора Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург), представляет собой опыт построения системной теории жанра. Дается обоснование представления о функциях жанра как фундаментального художественного закона, разработана теоретическая модель жанра. Выявляются особенности построения «образа мира» в основных жанрах эпоса, лирики и драмы. Раскрывается значение жанра как одного из важнейших механизмов историко-литературного процесса: характеризуются системы жанров больших историко-литературных циклов (культурных эр, литературных эпох), анализируются жанровые процессы в русской литературе XX века. Эвристический потенциал теоретических положений выверяется монографическими разборами целого ряда выдающихся произведений русской литературы.

Книга предназначена для литературоведов-исследователей, студентов-филологов, учителей-словесников и читателей, интересующихся проблемами художественного творчества.

Издание осуществлено при финансовой поддержке ректората Уральского государственного педагогического университета, Российского общества преподавателей русского языка и литературы, а также Института международного образования (фонд Фулбрайта, малый грант № МГ10-09, 2010 г.).

ISBN 978-5-904205-04-1



© Институт филологических исследований
и образовательных стратегий «Словесник»
УрО РАО, 2010

© Уральский государственный
педагогический университет, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	7
----------------	---

Введение.

Спор о жанре не окончен: старые и новые концепции (Состояние вопроса).....	10
--	----

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ ЗАКОНЫ ЖАНРА

<i>Глава I. Функциональный аспект жанра</i>	17
---	----

1. Литературный текст и художественное произведение.....	17
1.1. О конститутивных свойствах художественного текста.....	17
1.2. Об образотворческих стратегиях: «образ в слове» – «образ посредством слова».....	23
1.3. Определение «неопределенности».....	32
1.4. Произведение – многослойная знаковая система.....	37
2. Художественное произведение – «образ мира».....	42
2.1. «Образ мира» – «сокращенная Вселенная».....	49

<i>Глава II. Генетический аспект жанра</i>	57
--	----

1. О структуре и семантике мифа.....	59
2. От мифа к литературе: концепции О.М. Фрейденберг и Н. Фрая.....	68
3. М.М.Бахтин: «неумирающая архаика жанра».....	75
4. «Память жанра» как художественный закон.....	83

<i>Глава III. Структурный аспект жанра</i>	91
--	----

1. Принципы художественного «миросозидания».....	91
2. Теоретическая модель жанра.....	108

<i>Глава IV. О чём «помнит» жанр?</i>	144
---	-----

1. Актуализация памяти архаических жанров (А. Ахматова «Реквием»).....	144
2. Пастораль против Апокалипсиса (В. Астафьев «Пастух и пастушка»).....	158

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ В ЖАНРОВЫХ МИРАХ

История литературы и жанр (К постановке проблемы).....	163
Глава I. Факторы жанра	168
Глава II. Со-бытие бытия (Жанры с эпической доминантой)	179
1. Рассказ: жанр и концепция личности.....	179
1.1. Горизонты «монументального рассказа» (М. Шолохов «Судьба человека»).....	179
1.2. Драматизированные рассказы В. Шукшина: «чудик» и мироздание.....	192
1.3. Емкость малого жанра.....	211
2. Поэтика новеллистического цикла (Мир как «мозаика»).....	214
2.1. Цикл И. Бабеля «Конармия» как художественное целое.....	214
2.2. Художественная завершенность и эвристические возможности жанра.....	233
3. Повесть: потенциал жанра.....	243
3.1. «Городские повести» Юрия Трифонова.....	245
2.2. «Пределы жанра» и его самосохранение.....	261
4. Роман: поиски «всеобщей связи явлений».....	264
4.1. «Даль свободного романа» как теоретическая проблема.....	264
4.2. Сходство несходного (Роман К. Федина «Города и годы»).....	271
4.3. Опыт несостоявшегося синтеза (Трилогия К. Симонова «Живые и мертвые»).....	292
Глава III. Лирические жанры: в «царстве субъективности»	305
1. О специфике лирических жанров.....	305
2. Полемика с жанровым стереотипом (М. Светлов «Гренада»).....	317
3. Лирический метажанр.....	326
3.1. Лирический метажанр: явление и понятие.....	326
3.2. Элегия – эстетический модус и поэтика мирообраза.....	331
3.3. Элегия как «старший жанр».....	353
3.4. «Запрокинув лицо в небосвод...» (Элегическая лирика Н. Заболоцкого).....	372
4. Книга стихов как жанровое единство (О. Мандельштам «Камень»).....	389

Глава IV. Драматургия: мир в зеркале сцены	424
1. Константы драматического рода.....	424
2. Действие в философской драме («На дне» М. Горького).....	431
3. Драматургия Н. Коляды: от трагифарса к «малоформатной» мелодраме.....	460
4. Необходимый post scriptum.....	474
Глава V. Диахрония жанров и логика постижения времени	477

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ **ИСТОРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ**

Глава I. О цикличности историко-литературного процесса	488
1. К типологии историко-литературных систем	488
2. Диахронные историко-литературные мегасистемы.....	492
3. Проблемы циклизации историко-литературного процесса. Варианты циклизации.....	497
Глава II. Космографии и Хаографии	502
1. Космос и Хаос как мегамоделі мира.....	502
2. Культурные эры и космографические системы.....	509
3. Хаографии переходных эпох.....	530
Глава III. Космографии Нового времени (XVIII-XIX вв.)	563
1. Литературные направления и системы жанров.....	563
2. Жанровые системы литературных направлений Нового времени.....	573
3. Литературные течения как жанровые подсистемы.....	587
4. Пушкин: мышление жанрами.....	594

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ **XX ВЕК: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ** **И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ**

Глава I. XX век – эпоха переходного типа	610
Глава II. Проблема жанра в модернизме и авангарде	629
1. Модернизм и авангард: испытание жанра или испытание жанром?.....	629
2. Человек и антимир в экспрессионистской оптике (Поэма В. Маяковского «Облако в штанах»).....	653
3. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр «гиперлирической» поэмы (М. Цветаева «Поэма Воздуха») (В соавт. с О.А. Скрипковой).....	663

Глава III. Жанровый облик соцреалистической стратегии.....	683
1. Соцреалистический метажанр (<i>В соавт. с Е.Н. Володиной</i>).....	683
2. Под маской соцреализма (Роман Л. Леонова «Русский лес»).....	707
3. По принципу антисхемы («В круге первом» А. Солженицына: диалог с каноном «производственного романа»).....	733
Глава IV. Жанр в постреализме: опыт моделирования хаосмоса... ..	759
1. Генезис и становление постреалистической художественной стратегии.....	759
1.1. 1910-е годы: поиски синтеза реализма и символизма.....	760
1.2. 1920-е годы – релятивизация мифологем: рассказ Е. Замятина «Наводнение».....	767
1.3. Роман-миф: профанное и сакральное в романе Д. Джойса «Улисс».....	778
1.4. Кристаллизация нового творческого метода: М. Бахтин, О. Мандельштам, А. Камю.....	784
2. Вторая половина XX века: формирование жанровой системы постреализма.....	789
2.1. Новые версии Священных книг: «Доктор Живаго» – Евангелие от Бориса Пастернака.....	791
2.2. Колыма и Культура: «Колымские рассказы» В. Шаламова как жанровый феномен.....	814
3. Постреализм и опыт постмодернизма: релятивизация паралогических компромиссов (<i>В соавт. с М.Н. Липовецким</i>).....	834
3.1. Парадоксы позднего Катаева.....	837
3.2. Жизнь в «фантиках»: роман М. Харитоновой «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича».....	843
3.3. Паралогии Л. Петрушевской и В. Маканина.....	847
3.4. Паралогия «Человек и Бог» в лирике В. Блаженного и И. Бродского.....	854
4. Литературное направление и художественная философия.....	867
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	886
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.....	888

ОТ АВТОРА

Без особого риска ошибиться можно сказать, что теория жанра столь же стара, как вся теория литературы. Но, кажется, ни о чем так часто не спорят, как о жанре — о его природе, сущности, значении, роли в истории литературы и собственно в теории, а порой и о том, а зачем он вообще нужен?

Книга, которую вы держите в руках, это еще одна попытка разобраться с этой важнейшей художественной категорией. В чем я видел свою задачу? Во-первых, разработать *функциональную* теорию жанра, то есть рассмотреть жанр как один из фундаментальных (абсолютно необходимых, неизбежных) законов художественного творчества, разобраться во внутреннем «устройстве» жанра и попытаться понять, какую работу именно он выполняет в творческом процессе (будь то создание одного произведения или динамика исторического развития литературы). И, во-вторых, я пытался дать представление о самой теории жанра как о *системе* — о тех связях, которые необходимо анализировать, если мы хотим понять секреты жанра.

Что из этого получилось, судить не мне.

Могу в оправдание своих амбиций (если они покажутся непомерными) сказать только то, что эта книга сложилась на основании работ, которые были выполнены мною в течение примерно сорока лет. Конечно, сейчас пришлось практически всё «перелопатить», многое основательно переделать, кое-что доработать и уточнить, а там, где по логике исследования обнаружились лакуны, восполнить их новыми разработками.

А критерием достоверности теоретических положений может быть только практика. Теория должна быть работоспособной. Если на основе новых теоретических идей можно создать новую методику анализа, посредством которой удастся хоть на шаг продвинуться вперед в понимании сущности художественного феномена, его семантики, его эстетической ценности, то это, на мой взгляд, есть самое неопровержимое доказательство достоверности теории.

Я пытался в меру сил проводить «контрольную проверку» теоретических положений прямо на месте, именно поэтому в этой книге вслед за теоретическими главами идут, как правило, жанровые разборы отдельных произведений или их типологических «содружеств». Ведь всё-таки текст художественного произведения есть квинтэссенция искусства, непосредственное овеществление его законов и их испытание. А все другие, более крупные художественные феномены

(течения, направления, например, или историко-литературные циклы разного масштаба) складываются только из текстов и никак иначе.

Работы, которые положены в основу этой книги, писались в разные годы и имели разные целевые установки: не только сугубо исследовательские, но и образовательные, просветительские, а некоторые носили характер литературно-критических статей. Но я не стал сейчас причислять их все на один «фасон». Разумеется, всякому автору хотелось бы, чтоб его книгу прочитали от корки до корки – чтоб прошли по всем ступеням исследовательского сюжета, увидели теоретическую систему в целом. Но мое авторское самолюбие будет вполне удовлетворено, если иного читателя заинтересует один из разделов книги, привлечет внимание какая-то одна глава, если он сможет воспользоваться моим жанровым разбором какого-то одного произведения на своих занятиях со студентами. Поэтому адресатами книги я вижу и специалистов-литературоведов, и студентов-филологов, и учителей-словесников, и тех культурных читателей, которые интересуются тайнами словесного искусства.

Конечно, в одиночку поднять большую теоретическую проблему невозможно. Но рядом со мною были мои коллеги, авторы докторских и кандидатских диссертаций, с которыми я имел удовольствие сотрудничать как научный руководитель или консультант. Их исследования (а они упоминаются в книге) во многом восполняли, расширяли, а порой и корректировали мои представления о жанре. Работы, выполненные в соавторстве с некоторыми из них, заняли свое место в этой книге. Так что под фамилией автора монографии вполне можно было бы добавить: «При участии М.Н. Липовецкого, С.И. Ермоленко, Е.Н. Володиной, О.А. Скриповой».

Моя благодарность всем коллегам по кафедре современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета: они знакомились с разными фрагментами будущей книги, помогали своими замечаниями и советами. И макет этой книги полностью подготовлен бывшими студентами моего родного филфака УрГПУ, которым я в разное время читал лекции: перевод материала с бумажных носителей в компьютерную версию сделал Александр Васильевич Тагильцев (выпуск 1998 г.), верстку текста и выверку справочно-библиографического аппарата выполнила Татьяна Сергеевна Соколова (выпуск 2010 г.), корректуру – Ливия Николаевна Серотян (выпуск 1973 г.), техническое редактирование – Анастасия Игоревна Суетина (выпуск 1999 г.), дизайн обложки – Вероника Юлдашевна Грушевская (выпуск 2001 г.), составление именного указателя – Елена Алексеевна Меркотун (выпуск 1994 г.). На завершающей фазе подготовки текста к

печати мне очень помогла доцент Римма Ивановна Монзина. Спасибо им всем за поистине кропотливый труд.

Особая благодарность научным редакторам книги – профессору Ермоленко Светлане Ивановне и профессору Липовецкому Марку Наумовичу. Они как бы дополняли друг друга: Светлана Ивановна – вьедливостью, педантизмом, нетерпимостью даже к самым малым погрешностям, а Марк Наумович – умением видеть явления в крупном масштабе, в координатах большого времени и пространства.

За долгие годы занятий теорией жанра мне посчастливилось встретить очень хороших людей. Это Николай Константинович Гей, Галина Андреевна Белая, Борис Осипович Корман, Римма Васильевна Комина, Петр Алексеевич Николаев, Анатолий Сергеевич Карпов, Михаил Михайлович Гиришман. Крупные ученые, занятые множеством дел, они не жалели времени выслушивать мои ранние неуклюжие проекты, читать рукописи глав, помогать не только советами, но и сомнениями. А главное – они давали моральную поддержку. Случались времена, когда это было важнее всего. Мне остается только быть благодарным каждому из них.

Могу признаться: начиная с давнего-предавнего замысла книги, мне всегда было «в охотку» над ней работать. Точнее, я испытывал чувство «легкой трудности» – когда собирал очень интересный теоретический и историко-литературный материал, вел косвенный диалог с авторами умных исследований, пытался проникнуть в семантические глубины великолепных художественных текстов – сам процесс преодоления доставлял удовольствие.

Разумеется, все эти творческие радости я имел возможность испытывать, потому что чувствовал за своей спиной прочный, надежнейший «тыл» – мою семью. Рядом со мною Лиля Иосифовна, моя жена – мой неусыпный ангел-хранитель (это не метафора); мои сыновья Марк и Илья – моя опора и надежда; их заботливые жены, и по совместительству родные сестры, Татьяна и Надежда; мои внуки Даниил, Ксения и Кирюша – моя психотерапия. Им всем, моей тёплой дружной семье, я и посвящаю эту книгу.

ВВЕДЕНИЕ

Спор о жанре не окончен: старые и новые концепции (Состояние вопроса)

Понятие жанра существует с незапамятных времен, с самых первых опытов осмысления феномена искусства, с Платона и Аристотеля. Но представление о жанре, о его роли в творческом акте в течение минувших столетий колеблется в широчайшей амплитуде – от признания его центральной художественной категорией до полного отрицания. Интересно, что в антологии «Литературный жанр: от Платона и Аристотеля до Бретона и Деррида», изданной в 2004 г. во Франции, есть особый раздел: «Ненависть к жанрам: циклический феномен литературной истории?» Тут действительно поставлена очень интересная теоретико-историческая проблема. По меньшей мере, XX век подтверждает гипотезу о цикличности в развитии теории жанра. В начале 1920-х годов большой фурор произвела книга Бенедетто Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», где вся теория жанра отнесена к числу научных заблуждений¹, а в конце 30-х происходит восстановление авторитета жанра и подъем интереса к жанрологической проблематике². Потом, на рубеже 50–60-х, стали распространенными утверждения, что по мере исторического развития художест-

¹ Первое издание книги Б. Кроче вышло в Палермо в 1902 году, но пик внимания к ней приходится на 1920-е годы. Свое сомнение в целесообразности теории жанра и рода Кроче выводит из методологического убеждения: «Логическая или научная форма, как таковая, исключает форму эстетическую. Кто обращается к научному мышлению, тот уже не созерцает эстетически». Теорию жанра и рода автор уподобляет классификации книг на библиотечной полке. (Цит. по изд.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М.: Intrada, 2000. С. 44-46.)

² В Западной Европе важным теоретическим событием стал организованный в 1939 году международный конгресс в Лионе (Франция), посвященный жанровой проблематике, и второй выпуск журнала «Геликон» с изложением докладов, прочитанных на конгрессе. Почти в то же самое время (1940 – первая половина 1941 г.) в Институте мировой литературы им. Горького под руководством Л.И. Тимофеева организуется группа теории литературы. В работе группы участвовали выдающиеся филологи – В.М. Жирмунский, Б.И. Ярхо, У.Р. Фохт, М.А. Рыбникова, Н.И. Кравцов, Г.А. Абрамович, А. Квятковский, Г.А. Шенгели, и др. Очень значительное место в работе группы занимало обсуждение докладов, посвященных вопросам теории и поэтики жанров, в их числе – два доклада М.М. Бахтина, «Слово в романе» и «Роман как литературный жанр». Едва ли не впервые материалы работы этого семинара извлечены из архивов ИМЛИ и частично представлены Н. Паньковым в обстоятельном обзоре «М.М. Бахтин и теория романа» («Вопросы литературы», 2007, № 3).

венного сознания, в Новое время, жанр потерял свою значимость, и все сущностные и динамические характеристики искусства стали связывать со стилем¹. Но тогда же и несколько позже из уст некоторых выдающихся писателей и ученых можно было услышать буквально гимны жанру.

Так, в середине 1950-х годов выдающийся немецкий поэт Йоханнес Бехер писал в своем эссе «Философия сонета, или Малое наставление о сонете» (1956): «...Все жанры представляют собой объективные категории, а не являются какими-то произвольными надуманными схемами. Не всё можно изобразить в любом жанре, – решение задачи художник начинает с того, что он находит для своей темы нужный жанр»². Это суждения поэта, для которого жанр – не теоретическая абстракция, а рабочий инструмент в практической деятельности.

А вот суждение, Л.Е. Пинского, одного из крупнейших исследователей мировой литературы: «*Магистральным сюжетом* жанра (или жанровым сюжетом), вообще говоря, следует назвать то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. Иначе говоря, то, что дает нам право говорить о *комедии* Шекспира, Лопе де Вега или Мольера, о *трагедии* Шекспира, Кальдерона и Расина, о *романе* Бальзака, Диккенса, Кафки и, соответственно, о традиции влияния каждого, а не только о *разных* комедиях, трагедиях, романах этих писателей (в этом смысле можно говорить также о жанровом едином сюжете плутовского романа, пасторального романа, «байронической» поэмы и т.п. у разных мастеров). Магистральный сюжет – это то коренное, *субстанциональное* в фабуле, характерах, построении и т.д., что как бы стоит за отдельными произведениями некой целостностью, *проявляясь*, видоизменяясь в них –

¹ Тогда было выдвинуто утверждение об «атрофии жанров» в реалистической лирике (В.Д. Сквозников «Реализм лирической поэзии» – М., 1975), которое в той или иной форме разделяли Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, В.Я. Грехнев.

А вот характерное суждение об отношениях между жанром и стилем: «В новейшей литературе <...> жанровая форма выступает как один из стилесобразующих факторов, а стиль соответственно становится более «активным» <...>. В новейшее время художественное мышление из жанрового становится по преимуществу стилевым» (*Гиршман М.М., Лысенко Н.Р.* Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Сб. научн. трудов. – Свердловск: УрГПУ, 1988. С. 43-44.) На утверждении о приоритете стилевых закономерностей над жанровыми процессами строятся практически все работы, посвященные теории и истории стилей и стилевых течений, которые издавались в 1960–70-е годы (Е.Ю. Сидоров, В.В. Эйдинова, С. Липин, Э.А. Бальбуров и др.).

² Цит. по: Бехер Й-Р. О литературе и искусстве. Изд. 2-е. – М.: Худож. лит., 1981. С. 163.

«явлениях», модификациях, вариациях жанра — при сопоставлении этих произведений, «в контексте» художественного творчества и читательского восприятия»¹.

Но маятник жанровых концепций продолжает размахисто качаться. Если в 70-е годы интерес к проблемам жанра захватил целые кафедры и сообщества ученых², то с конца 80-х — с приходом постструктурализма — вновь принялись отпевать жанр³.

Отсюда напрашивается один вывод: литературоведение до сих пор не располагает достаточно убедительными представлениями о сущности жанра как об одном из фундаментальных законов художественного творчества, о той функции, которую он выполняет в творческом акте. В 1927 году Ю.Н. Тынянов писал: «Вопрос наиболее трудный, наименее исследованный — о литературных жанрах»⁴. Спустя двадцать лет Н. Фрай повторил: «...Теория жанра оставалась непостижимым предметом литературоведения»⁵. Прошло еще пятнадцать лет, и на этот раз Г.Н. Поспелов констатировал: «Проблема литературных жанров очень слабо разработана в современном литературоведении»⁶. Но и в самом конце 1980-х годов американский теоретик Г. Шаффер

¹ Пинский Л. Магистральный сюжет. — М.: Сов. писатель, 1989. С. 50-51. (Курсив автора).

² Научными «гнездами», объединившими ученых вокруг жанровой проблематики, стали кафедра русской литературы Калининградского университета (с начала 70-х годов регулярные выпуски сборников «Жанр и композиция литературного произведения», под ред. М.М. Гаркави), литературоведческие кафедры Томского университета (начиная с 1973 года, регулярные конференции и выпуск сборников «Проблемы жанра» (под ред. Н.Н. Киселева, Ф.З. Кануновой, Т.Л. Рыбальченко), Свердловского пединститута (с 1994 года именуется — Уральский педуниверситет). Существенную роль в поддержке направления играл и продолжает играть журнал *Zagadenienia Rodzajów Literackich* (Лодзь, Польша), основателем и главным редактором которого была выдающийся жанролог Стефания Скварчиньска.

³ Показательно, что в самом конце XX века появилась работа, знаменательно озаглавленная «Два “рубежа” веков: от синтеза к атрофии жанров», где сделано такое категорическое заключение: «Сравнение тенденций в жанровой эволюции конца XIX и конца XX веков позволяет говорить о полной релятивизации категории “жанр” в литературе наших дней в связи с тотальной релятивизацией норм и ценностей западной литературы, в связи с очередным кризисом культуры». Непосредственной причиной «релятивизации» автор статьи объясняет «усталостью модернистской новой классики и стремлением выйти за границы не только жанровых канонов, но и искусства в привычном понимании этого слова» (*Хорольский В.В. «Два “рубежа” веков: от синтеза к атрофии жанров» // Жанровая теория на пороге тысячелетия. Сб. тезисов и материалов IX ежегодн. междунар. конф. Росс. ассоциации преподавателей англ. литературы.* — М., 1999. С. 13-14).

⁴ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. С. 24.

⁵ Frye N. *Anatomy of Criticism*. — Pr.-N. Jersey, 1957. P. 246.

⁶ Поспелов Г.Н. проблемы исторического развития литературы. — М.: Просвещение, 1972. С. 152.

вынужден был резюмировать: «Каждый согласится, что вопрос о литературных жанрах достаточно запутан»¹.

Какова же «жанровая диспозиция» в начале XXI века?

При первом приближении можно выделить следующие, порой взаимоисключающие, направления в исследовании жанра:

1. Не утратила свою влиятельность старая нормативная теория, согласно которой жанр трактуется как канон, «фиксированная форма» (Ж.-М. Шеффер и др.). С нею связана *таксонометрическая концепция*, по которой главная функция жанра сводится к тому, чтобы быть «единицей классификации»², основой «таксонометрического порядка»³. Но ведь классификация — это только один из первых этапов научного изучения явлений, это только шаг к выявлению каких-то закономерностей. Весь вопрос — какие закономерности улавливает эта классификация? Самодовлеющие классификации, которые нужны разве что аспирантам для придания своим штудиям академической солидности, вызывают у серьезных писателей идиосинкразию, доходящую до отрицания самого феномена жанра: «“Законы жанра”<...> предрассудки, выдуманные на нашу голову литературоведами и критиками, лишенными чувства прекрасного», — эта филиппика принадлежит Валентину Катаеву⁴.

2. В теории жанра эта полемика выразилась в выдвинутый *релятивистских концепций*. В первую очередь следует назвать работу Ж. Деррида «Закон жанра» (1980), в которой основным законом жанра провозглашается постоянная изменчивость, а значит, и неуловимость жанра: «Текст не может принадлежать ни к одному жанру. Каждый текст участвует в одном или нескольких жанрах, не существует нежанрового текста, всегда есть жанры, но никакое участие никогда не доходит до принадлежности», — таков один из основных постулатов, отстаиваемых Ж. Деррида⁵. С этой концепцией перекликается работа С.С. Аверинцева «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации», а также более поздняя его статья «Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости»⁶. В

¹ Schaeffer J.-M. Literary Genres and Textual Genericity // The Future of Literary Theory. Ed. by Ralph Cohen. — New York and London: Routledge, 1989. P. 167.

² Чернец Л.В. Литературные жанры. (Проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во МГУ, 1982; Кашина Н.В. Жанр как художественная категория. — М.: Знание, 1984.

³ Ryan M.-L. On the Why, What and How of Generic Taxonomy // Poetics, 10:2 (June 1981). P. 189-126; Fohrmann J. Remarks Towards a Theory of Literary Genres // Poetics. 17:3 (1988). P. 273-285.

⁴ Катаев В. «Алмазный мой венец». — М.: Сов. писатель, 1979. С. 211.

⁵ Цит. по: Derrida J. Acts of Literature. — New York and London: Routledge, 1992. P. 7.

⁶ В кн.: Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Языки русской культуры, 1996.

первой статье, в частности, говорится: «Есть ли категория жанра в ее наиболее общем, обобщенно абстрагированном виде некий инвариант, неподвижная точка отсчета, относительно которой можно спокойно рассматривать движение конкретных жанров, или она сама подвижна, подвержена принципиальным изменениям, исторически обусловлена?» «Всё течет <...> Всё – значит и категория литературного жанра», – заключает ученый¹. Однако обоснования, которые дают авторы своим концепциям, довольно шатки: Деррида свои доказательства в пользу изменчивости сущности жанра, его неуловимости строит на апелляции к семантическим коннотациям термина «genre» (тип, вид, человеческая раса, литературный род, собственно жанр), а у С.С. Аверинцева происходит невольная подмена объекта – ставя вопрос об изменчивости самой сущности жанра как художественного закона, ученый на самом деле говорит об изменчивости представлений о жанре в литературной науке. В более умеренных формах полемика с нормативными концепциями выражается в исследованиях, ориентирующихся на изучение динамики жанров².

3. Иной ракурс проблемы связан со *структурно-семантическими аспектами* жанра. С 1960-х годов активно развивалась структуралистская концепция, определяющая жанр как тип высказывания, «речевое действие»³. На этой основе произошло смешение художественных и так называемых «речевых жанров»⁴, хотя принципиальная неадекватность последней категории очевидна – любой речевой жанр, даже приветствие, состоящее из одного слова, есть форма коммуникации, но только художественный жанр осуществляет эту коммуникацию в эстетически значимой форме. В принципе же, абсолютизация коммуникативной функции жанра приводит к крайне расширительным толкованиям, размывающим само понятие жанра.

4. Одновременно со структуралистским направлением и в полемике с его формалистическими тенденциями развивалось *генетическое направление*, ориентированное на установление семантики жанровых форм. Здесь важную роль играли мифологическая концепция

¹ Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. С. 104, 105.

² Нап.: Fowler A. Kinds of Literature (An Introduction to the Theory of Genres and Modes). – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1982.

³ Наиболее обстоятельно эта концепция развивается в следующих трудах: Skwarczynska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. III. – Warszawa, 1965; Todorov Ts. Genres in Discourse. – Cambridge Univ. Press, N.-Y. Port Chester, 1990. (Впервые опубли. в 1978 г на франц. яз.).

⁴ Friedman A. and Medway P. Genre and the New Rhetoric. – London: Taylor & Francis, 1994.

Н. Фрая, которую развивали П. Эрнанди и ряд других исследователей¹, и бахтинская концепция жанра², в особенности положение о «памяти жанра», которое подхватили многие ученые. Из отечественных ученых его наиболее энергично поддержали Г.Д. Гачев и В.Н. Турбин³. Однако, эти концепции подвергались критике за большую степень отвлеченности и за теоретические натяжки. А главное, трактовки самого понятия «память жанра» даются разные: от крайне расширительных – как о «типе социального поведения, типе наших контактов с окружающей средой»⁴ до узко специальных, вроде «жанр конкретизирует опыт предшествующего исторического развития», «память искусства»⁵ (архивариус всего искусства?).

Напрашивается вывод: за последнюю четверть века в теории жанра серьезных подвижек не было. Но сказать «А воз и ныне там» все-таки нельзя. Ибо с середины 1990-х годов стало вновь восстанавливаться внимание к жанру. «Жанр – весьма развитая отрасль литературоведения и, кстати, одна из наиболее заслуживающих доверия», – пишет А. Компаньон в своем обзоре современного состояния теории литературы⁶. Появились специальные исследования по общей генологии и по конкретным жанрам. Издаются антологии трудов по теории жанра, самая новая из них упоминалась выше: «Литературный жанр: от Платона и Аристотеля до Бретона и Деррида», выпущенная во Франции в 2004 г.. Жанр входит в число основных понятий, рассматриваемых в новейших учебниках по теории литературы⁷.

¹ *Hernady P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification.* – Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1972; *его же: Entertaining Commitments: A Reception Theory of Literature Genres // Poetics.* 10:2. June, 1981. P. 195-211. *Hardin R.F. Archetypal Criticism. (Contemporary Literary Theory).* Ed. by Douglas G. Atkins & Laura Morrow. – Amherst: The Univ. of Massachusetts Press, 1989.

² Имеются в виду такие фундаментальные работы М.М. Бахтина, как «Формальный метод в литературоведении», «Проблемы поэтики Достоевского», «Эпос и роман», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Написанные в 1920–40-е годы, они вошли в активный научный обиход только в 60–70-е годы.

³ *Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр.* – М.: Просвещение, 1968; *Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров.* – М.: Просвещение, 1978. Рефлексию на бахтинскую идею «памяти жанра» на Западе см.: *Thompson C. Bakhtin's «Theory» of Genre // Studies in 20 Century Literature.* 9:1, 1984. P. 29-40; *Cobley E. Michail Bachtin's Place in Genre Theory // Genre.* XXI. 1988. P. 321-338.

⁴ *Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов.* С. 235.

⁵ *Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности.* – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 108-109.

⁶ *Компаньон А. Демон теории (Литература и здравый смысл).* Перевод с фран. С. Зенкина. – М.: Изд-во Сабашниковых, 2001.

⁷ Отсутствие статьи о жанре в учебном пособии «Введение в литературоведение (Литературное произведение: основные понятия и термины)». (Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1999) было воспринято как досадное недоразумение.

Но непроясненность структурных и семантических аспектов жанра приводит к тому, что многие теоретические определения жанра носят крайне неопределенный характер. Даже в очень удачном учебнике по теории литературы В.Е. Хализева определение жанра исчерпывается одной фразой: «Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает комплексом устойчивых свойств»¹. Какой комплекс? Каких свойств? Этого, к сожалению, автор не прояснил.

При этом фактически размываются представления о различии между жанром и стилем. Многочисленные характеристики жанра и стиля, которые приведены в новой хрестоматии «Теоретическая поэтика: понятия и определения», составленной Н.Д. Тamarченко, даны весьма неопределенно и, в сущности, почти неразличимы. Например: «жанр – категория или тип художественных произведений, имеющих особую форму, технику или содержание», «жанр – тип словесно-художественного произведения как целого»; стиль есть «принцип конструирования именно всего потенциала художественного произведения в целом»². Подобные определения неразличимы потому, что не ориентируют на выявление специфических функций этих законов в созидании художественного целого (произведения). Отсюда же и крайний разноречивый в представлениях о функциях жанра в художественном процессе – от крайне абстрактных («жанр – социальный код»³ до узко-социологических⁴).

А вот если попытаться уловить сущность жанра через выяснение его функций в созидании художественного произведения, этого результата всего художественного творчества? Тогда предварительно надо начинать с выяснения вопроса о том, что представляет собою литературное художественное произведение? Какими конститутивными свойствами оно должно обладать, чтобы быть таковым?

¹ Хализев В.Е. *Теория литературы*. – М.: Высшая школа, 1999. С. 319.

² Тamarченко Н.Д. *Теоретическая поэтика: понятия и определения*. (Хрестоматия). – М.: Academia, 2004. С. 226, 228, 374.

³ Dubrow H. *Genre*. – London – New-York, 1982. P. 2-4.

⁴ Особенно наглядный случай применения узко-социологического подхода – монография М. Джерард, рассматривающей жанр в свете гендерной проблематики: *Gerard M. Genre Choices, Gender Questions*. – Norman and London: Univ. of Oklahoma Press., 1992.

Раздел первый

ЗАКОНЫ ЖАНРА

Глава I

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЖАНРА

1. Литературный текст и художественное произведение

1.1. О конститутивных свойствах художественного текста

В известной своей работе «Поэтика в ее отношении к лингвистике и теории литературы» (1963) В.В. Виноградов констатировал: «...Речевая структура литературно-художественного произведения <...> обычно рассматривается как арена отчасти борьбы, отчасти взаимодействия категорий и принципов лингвистической стилистики и стилистики литературоведческой. Разномыслие обнаруживается в решении вопроса о границах той и другой, а также вопроса о способах и приемах их соотношений и взаимоотношений»¹. С тех пор прошло более сорока лет. В течение этих десятилетий суждения о сущности литературного произведения колебались в диапазоне от вульгарно-реалистических концепций, представлявших художественный текст как непосредственное отражение объективной действительности (так называемой «правды жизни»), до постструктуралистских утверждений, вроде парадоксальной формулы Ролана Барта: «...то, что в рассказе “случается”, так это сам язык, приключения языка»².

Основная причина расхождений в филологической науке (не только между литературоведами и лингвистами, но также и внутри каждой из этих ветвей нашей науки) состоит, на мой взгляд, в том, что исследователи исходят из разных представлений о самом объекте изучения – ху-

¹ Цит. по: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 169.

² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 422.

дожественном литературном произведении, о его сущности. Видимо, взаимопонимание между разными филологическими стратегиями должно начинаться с поиска ответа на ключевой вопрос: что отличает художественный текст от текста нехудожественного?

Кратко обозначим фундаментальные, конститутивные свойства, которыми обладает любой художественный текст.

Прежде всего, художественный текст так организован, что в ходе его восприятия процесс собственно фиксации материального слоя (орфографии и пунктуации, морфологии, синтаксиса и лексики) каким-то чудесным образом перестает осознаваться читателем, а перед его внутренним взором появляются лица, картины, эпизоды — и из всего этого рождается некая *«виртуальная реальность»*. Синонимичны другие термины: «поэтическое вероятное» (А.Ф. Лосев), «эстетическая реальность» (М.М. Гиршман), «квазиреальность» (В.И. Тюпа), «фикциональные миры» (А. Компаньон). Но, предпочитая понятие «виртуальная реальность», я имею в виду, что за ним тянется длинный семантический шлейф, начиная с рассуждений Николая Кузанского об умении «умным оком» разглядеть дерево, пребывающее в семени, вплоть до современных философских представлений о психике человека как сложном образовании, которое включает в себя разнородные реальности¹. А главное — это то, что за термином «виртуальная реальность» стоит характеристика особой природы того феномена, который создается посредством художественного текста. Он есть и его нет, он материален и он бесплотен, он объективен и он субъективен, он рождается в те минуты, пока читатель держит в руках книгу, и исчезает, чтобы затем возникнуть вновь в ином читательском восприятии. Это воображаемый мир. Но в нашем сознании он существует на равных с миром абсолютно материально-предметным, и над вымыслом о каком-то средневековом парфюмере или алхимике мы обливаемся такими же слезами, что и над телерепортажами об очередных катастрофах и терактах, а в снах наших литературные герои из разных эпох порой оказываются в одной компании с нашими родственниками и сослуживцами. И что поразительно — никакого душевного дискомфорта мы при этих совмещениях не испытываем. Значит, такое существование субъективного, вымышленного художником на равных с объективно реальным, со-природно устройству нашей психики, служит удовлетворению каких-то очень важных потребностей нашего сознания.

¹ См. об этом: Носов И.А. Виртуальная реальность // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 310. Кстати, здесь автор называет 8 свойств «виртуального события»: к ним относит — непривыкаемость, спонтанность, фрагментарность, объективность, а также измененность следующих статусов: статуса телесности, статуса сознания, статуса личности, статуса воли.

Не могу отказать себе в удовольствии привести следующее признание: «... Вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, *что во сто крат усиливает его существование и влияние — часто совершенно наперекор своей задаче* <...>. Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и *воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого*. А в жизнь других входит Шейлок, в жизнь горничной — та, которую она видела в автомобиле на экране».

Неужели вымышленные художником образы бывают настолько зримы, что могут даже теснить собою впечатления объективно реального? Автору приведенных выше строк нельзя не верить. Это Иван Алексеевич Бунин¹.

«Виртуальность» — это, несомненно, самое главное, определяющее качество художественного текста. Теоретическое обоснование тому ведется с учения Аристотеля о «мимезисе»: о том, что «подражать при-суще людям с детства», что «даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие» и что путем подражания «одаренные люди <...> породили из своих импровизаций поэзию»². В XX веке аристотелевская теория «подражания» получила продолжение и развитие в теории игры Й. Хейзинги, который не только объяснил радостную природу игры («шутливость, развлекательность, забавность»), но и раскрыл творчески-эвристическую ее роль. В игре, — утверждает ученый, — «человечество все снова и снова творит свое выражение бытия. Рядом с миром природы — свой второй, вымышленный мир»³. Традиция, идущая от Аристотеля, была закреплена в фундаментальном труде Эриха Аузрбаха «Мимезис. (Изображение действительности в западноевропейской литературе)» (1946). Наука накопила огромный материал об эстетических, гносеологических и гедонистических функциях «мимезиса»⁴.

¹ Цит. по: Русские писатели — лауреаты Нобелевской премии: Иван Бунин. — М.: Молодая гвардия, 1992. С. 135. (Курсив принадлежит автору).

² Цит. по: Аристотель и античная литература. — М.: Наука, 1978. С. 116.

³ Цит. по: Хейзинга Й. Homo ludens. — М.: Прогресс — Академия, 1992. С. 14.

⁴ Во избежание недоразумений уточню, что понятие «виртуальная реальность» употребляю как более точное обозначение того, что принято обозначать термином «мимезис». Ведь сам этот термин является теоретической метафорой, что порождает упрощающие толкования, он же вовсе не адекватен буквально «подражанию» чему-либо, а означает особый способ собственно эстетического освоения мира — «не в формах мысли, а в формах жизни» (Н.Г. Чернышевский), которые могут быть претворены фантазией художника даже в самые «нежизнеподобные» образы.

Однако, уже в 1920-е годы теория мимезиса была подвергнута критике в трудах лидеров «формальной школы» (достаточно упомянуть книгу В.Шкловского «Искусство как прием»). А во второй половине XX века, с распространением структуралистских (Ю.М. Лотман, К. Леви-Стросс, Ж. Женетт, Ц. Тодоров) и особенно постструктуралистских концепций (начиная с работ Р. Барта и Ж. Деррида), теория мимезиса стала подвергаться форменному ostracism. Взамен мимезиса было предложено понимание литературного художественного произведения как «риторического образования», а это полностью размывает границу между художественным текстом и текстом любого другого вида словесности – публицистикой, лекциями, деловыми бумагами, личной перепиской и т.п. Анализ текста стал тонуть «в беспредельном пространстве семиозиса» (А. Компаньон), в лучшем случае – сводиться к изучению наррационных его аспектов, диалогизма, понимаемого крайне узко – как сообщения между текстами, и интертекстуальности. А к тому же расцвет авангардного искусства с его декларативным отказом от иконических образов воспринимался как доказательство несущественности миметического аспекта в искусстве вообще (хотя на самом деле авангард разрабатывает иной язык виртуальности).

Однако, даже в пору экспансии антимиметических настроений появлялись серьезные теоретические исследования, где доказывалась неизбежность (а значит, конститутивность) «экспрессивно-референциального», то бишь изобразительно-выразительного измерения в словесном искусстве. Назову, например, кандидатскую диссертацию донецкого исследователя А.В. Домашенко «Проблема изобразительности художественного слова», где на самом неподатливом материале, а именно – на материале лирики, убедительно доказывалось, что «изобразительность является внутренне присущим лирике свойством»¹. К ней присоединяется диссертация Е. Капинос «Словесная пластика и архитектоника (от Батюшкова и Баратынского к Мандельштаму)» (Новосибирск, 2000). А в диссертации Н.С. Сироткина о поэзии русского и немецкого авангарда доказывается, что даже в авангардных поэтических системах нет чисто абстрактных семиотических форм, а наблюдается тенденция к сближению с формами, которые исследователь называет «тропичными», т.е. где «объект знака и носитель знака не могут быть разграничены»².

¹ Домашенко А.В. Проблема изобразительности художественного слова. (На материале лирики Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого.) – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 2.

² Сироткин Н.С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: УрГПУ, 2003. С. 4. См. также: Тырышкина Е.В. Принципы мимезиса в русском авангарде 1910–1920-х годов // Текст: проблемы и методы исследования. – Барнаул, 2000. С. 106–116.

Судя по всему, структуралистские и постструктуралистские подходы к объяснению феномена художественности текста оказались малопродуктивными. Видимо, поэтому в последнее время начинает восстанавливать свои позиции теория «подражания». Об этом свидетельствует и конкретизация Полем Рикером трех смыслов термина «мимезис», а также его интерпретация функций мимезиса¹. В этот же ряд можно поставить новые разработки в области теории художественного вымысла (статьи Джона Серля «Логический статус художественного дискурса», «Истинность в вымысле» Дэвида Льюиса, перепечатанные в журнале «Логос», 1999, № 3). Об этом же свидетельствует выделение в обзорном труде о современной теоретико-литературной науке Антуана Компаньона «Демон теории: литература и здравый смысл» (1998, русский пер. 2001) главы «Внешний мир», весь пафос которой – в том, что сам автор назвал «денатурализацией мимезиса» (113-162).

Наконец, известные отечественные теоретики в последнее время решительно выступили против подмены художественной реальности «риторическими конструкциями». Полемическая статья М.М. Гиршмана так и называлась: «Риторическая конструкция-деконструкция или эстетическая реальность?»². А весь теоретический пафос книги В.И. Тюпы «Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ» (М., 2001) состоит в доказательстве онтологического статуса художественной реальности и разработке способов ее адекватного описания и анализа. Я столь подробно остановился на проблеме «мимезиса» потому, что в признании или непризнании виртуальности фундаментальным качеством художественного текста вижу ключевую причину расхождений между литературоведами и лингвистами.

И здесь надо с самого начала расставить все точки над «і». Некоторые современные исследователи художественного текста выдвигают в качестве главного конститутивного признака этого феномена *антропоцентричность* (С.В. Моташкова, Л.Г. Бабенко). Это действительно важный критерий, но без очень существенных уточнений он не указывает на специфику «человекоцентризма» именно в искусстве. Ибо можно спокойно доказать, что и текст учебника «Анатомия человека» антропоцентричен. А уж оспаривать антропоцентричность любого философского трактата по этике никто не решится. Но вряд ли кто-нибудь возьмется доказывать, что «Этика» Спинозы является художественным текстом. Значит, не отказываясь от действительно су-

¹ См.: Рикер П. Время и рассказ / Пер. Т.В. Славко. – М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культурная инициатива: Университетская книга, 2000. (Впервые увидела свет в 1983-1985, в трех томах).

² Напечатана в «Литературном сборнике» (Донецк, Вып. 5/6. 2001. С. 310-315).

шественного положения об «антропоцентричности» искусства, надо его существенно уточнять. А именно тем, что в искусстве человек веряется мерой и степенью его соответствия той духовной сущности, которая отличает его от всех земных тварей и от любых иных форм вселенской материи – быть личностью, обладать способностью мыслить и страдать, осознавать свою смертность и ценить жизнь как «нечаянную радость». Только в таком качестве искусство признает человека центром мироздания. И только под этим углом зрения оценивает его всего – стать, улыбку и прищур глаз, жесты и психологические рефлексy, поступки, деяния и судьбу.

А как искусство совершает эту оценку жизни и деяний человека, благодности или бессмысленности его существования?

И тут нам придется вспомнить о действительно главной функции искусства – быть инструментом *эстетического освоения* действительности. Ведь эстетическое освоение мира – это оценка действительности в свете законов красоты, в которых структурировались выношенные за многие века всем родом людским представления о высших ценностях человеческого существования.

Именно «виртуальный» характер художественного текста определяет ту особую – интимную, ненавязчивую, незаметную – проникновенность эстетической концепции в душу читателя. Ибо эстетическую концепцию мира и человека читатель не выискивает в тексте, а он ее *духовно лицезреет*, и оттого, порой даже не вдумываясь в ее суть, не подвергая ее рациональному анализу, он просто живет воображением в «виртуальной реальности», и соглашается или не соглашается с нею и ее законами так же, как это делает он внутри объективной исторической и социально-бытовой действительности.

Из сказанного следует, что «миметичность» есть самое первое, абсолютно необходимое условие, которое обеспечивает осуществление этой функции. Ибо эстетическое переживание не может возникнуть без конкретизации, без индивидуализации объекта переживания.

Например, одно из самых щемящих стихотворений Рубцова «Тихая моя родина» начинается с наиболее интимного, глубоко личного, что связывает человека с Родиной, – с памяти о матери («мать моя здесь похоронена»). Но даже ее могилы лирический герой найти уже не может, ибо в родном мире очень многое порушилось, пришло в запустение. Однако память сердца проридается через все напластования времени. Герой возвращается в свои мальчишеские годы («Словно ворона веселая, / Сяду опять на забор», «школа моя Деревянная»), а при расставании уже мир, признавший в герое своего, будет, как и положено, провожать его («Речка за мною туманная / Будет бежать и бе-

жать»). Таким образом, связь с Родиной восстановлена, и не только восстановлена, но и осознана глубоко – как связь онтологическая, «самая смертная». И это ощущение становится мотивировкой перевода изображения в монументальный план:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

Значит, изучение художественности текста должно быть ориентировано прежде всего на выяснение его роли в созидании «виртуальной реальности». (Все иные функции текста для нас, литературоведов, малосущественны.) Значит, надо разрабатывать соответствующую *методику анализа* текста художественного произведения. Видимо, следует начинать с определения *структуры художественного произведения* и выяснения места в ней *собственно текста*.

1.2. Об образотворческих стратегиях: «образ в слове» – «образ посредством слова»

Такая исследовательская стратегия требует решения ряда теоретических вопросов. Постараемся разобраться в тех, которые представляются наиболее важными и запутанными.

1) Первый из них: *как соотносятся в художественном тексте «миметический» и «риторический» дискурсы?*

Те, кто ставит под сомнение миметическую функцию художественного текста, приводят такой аргумент. Ведь любой художественный текст – это речь, за каждым словом стоит некий субъект, источник слова. Значит и надо в первую очередь изучать художественный текст как высказывание. Это во-первых. А во-вторых, в любом художественном тексте, кроме плана изображения (описаний лиц, предметов, картин, действий), есть план чистого высказывания – рассуждения, комментарии, разъяснения со стороны того, кто является источником речи (личного или безличного повествователя – имплицитного автора). Где же тут «мимезис»? В каком отношении с виртуальной реальностью художественного мира находится этот пласт текста?

Действительно, в любом художественном тексте существуют два типа дискурса – собственно *миметический* и *риторический*. При этом риторический, как правило, выносятся за скобки художественной реальности. На самом же деле риторический аспект не только не внеположен «виртуальной реальности», а является ее необходимым компо-

нентом. Ведь субъект речи даже в безличном повествовании, даже находящийся извне описываемых событий, не тождествен автору-творцу, а, будучи посредником между «виртуальной реальностью» и читателем, выступает полномочным представителем этой «виртуальной реальности», носителем ценностного отношения к миру, которое в ней воплощено. Сам процесс повествования становится художественным актом. Ведь повествовательная речь – это не бытовая, не практическая речь. Даже в сказе, даже в самой откровенной стилизации под голое внелитературное слово это все равно «иная речь», это всегда «образ речи».

Кто это говорит?

Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший...

Это говорит булгаковский безличный повествователь. Но разве не слышится в этом голосе сродство с Мастером, разве не с его душою сейчас сливается его сочувствие?

Повествователь может не только любить, но и ненавидеть своих героев, не только сочувствовать им, но и иронизировать над ними. Он только не может быть нейтрален. Он со-переживает ту жизнь, которую описывает. При этом голос и мысль безличного повествователя (тем более носителя сказового слова или еще более личного – героя-рассказчика) входит вместе с мыслями, чувствами и голосами персонажей в единую духовную «пневматосферу», которая столь же существенна в целостном образе мира, как и сфера предметно-чувственная. Следовательно, и текст, приписываемый повествователю любого типа, надо рассматривать не как самоценный образ речи, а как голос субъекта, вовлеченного в духовную жизнь вымышленного мира.

Изучение образа *пневматосферы* как особого субстрата художественного мира — в высшей степени увлекательная задача (особенно в «интеллектуальных жанрах»), обещающая большие эвристические перспективы. В этом ракурсе весь комплекс сугубо риторических качеств текста открывается в своей эстетической значимости. И здесь новыми гранями поворачивается методика анализа прозы как системы речевых стилей, которая будет опираться на бахтинскую теорию ро-

манного слова и на исследования В.В. Виноградова о художественном мышлении Пушкина литературными стилями¹.

Итак, при изучении художественного произведения как «виртуальной реальности», надо, на мой взгляд, кроме уже хорошо освоенного пласта – хронотопа, дающего наглядно-зримое представление о предметном, материальном субстрате действительности, изучать также другой пласт – пласт риторический, но не как сугубо нарративное явление, а как абсолютно необходимый пласт воображаемого мира, дающий представление о духовном, интеллектуально-эмоциональном субстрате реальности (пневматосфере).

2) А далее встает второй, в сущности, самый главный вопрос: *как текст превращается в «виртуальную реальность»* – в пейзажи, портреты, поступки, события и т.д. и т.п.?

Издавна на него отвечали так: есть два основных принципа создания литературного образа – «внутри слова» и «посредством слова».

Филологическая наука, в основном, исследует первый принцип: характеризуются разнообразные тропы, изучаются различные виды и формы ритмических и звуковых образований. Действительно, на этом пути порой удается успешно вскрыть механизмы формирования ассоциаций, посредством которых создается художественный образ. Здесь особенно продуктивны работы В.П. Григорьева и близких ему исследователей, которые выясняют – если несколько трансформировать выражение Григорьева – каким образом художник приводит слово в метафорическое (или метонимическое или всякое иное тропеическое) состояние? Однако анализы ритма и звукописи, разнообразных видов тропеических ассоциаций приобретают подлинно эвристический смысл только тогда, когда устанавливается их роль в создании чувственно-наглядного образа и/или их связь со всем поэтическим миром, куда этот образ входит.

А ведь даже в трудах классиков отечественной лингвостилистики такое бывает не всегда. Например, В.В. Виноградов в своем разборе стилистического строя рассказа Бунина «Обреченный дом» делает изощренный анализ эпитетов, «связанных с экспрессией “обреченности”», “тонкого применения местоимений – вопросительных и неопределенных”, красок (“преобладают тусклые, темные тона”), повторений, “связанных с картиной пейзажа”. Ученого привлек “своеобразный выбор слов и синтаксических конструкций” во фразе, где описывается убитый человек: “...лежит на полу с проломленной головой, весь под-

¹ См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Гослитиздат, 1941. Второе издание увидело свет только в 1999 году.

плыл кровью»¹. А как же сама сюжетная ситуация? Ведь жуткое дело – человека убили! Разве эта ситуация сама по себе (даже на фазе первичного лицезрения, когда и мыслей-то еще нет, а есть одни междометия) не вызывает чувства ужаса?² Но если в трудах В.В. Виноградова подобные разрывы между лингвистическим и предметно-образным уровнями произведения встречаются далеко не всегда, они преодолеваются тонкой интуицией ученого, то в работах последователей виноградовской методологии лингвостилистического анализа такой подход, можно сказать, господствует: эстетическое впечатление пытаются определять и характеризовать только через анализ речевой организации, при полном игнорировании конфликта и сюжета, предметного мира, мыслительного процесса, переживаемого персонажами, и прочих «мелочей», словно они недостойны собственно филологического внимания³.

Г.О. Винокур в работе «Понятие поэтического языка» (1947) выдвинул тезис о том, что поэтическое слово обладает таким свойством, «которое можно назвать его рефлексивностью, т.е. его обычная обращенность на само себя». «Сближая в тексте слова, явно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумием» – уточнял свою мысль ученый⁴. Со временем тезису о рефлексивности поэтического слова придали крайне расширительный смысл и значение непререкаемой аксиомы.

Но разве каждое слово в художественном тексте обращено на самое себя? На самом деле посредством связей «внутри слова» образы сози-

¹ См.: Виноградов В.В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. С. 55-56.

² Представляется показательным следующий факт. Б.О. Корман, который очень внимательно следил за состоянием современной ему филологии, нередко говорил, что свое формирование как ученого он, прежде всего, связывает с именами Г.А. Гуковского и В.В. Виноградова. Но в конце 50-х годов, в ту пору, когда теоретические идеи В.В. Виноградова получили самое широкое распространение, Б.О. Корман признавался в письме к своему старому другу, что предпринимает «попытку уйти от виноградовского лингвостилистического метода, который стал меня душить: то, что я думаю о жизни, людях и пр., - я, пользуясь им, не могу выразить. Единство и строгость метода достигается у Виноградова за счет отказа от того, что в самой общей форме может быть названо связью литературы с жизнью» (Из письма Б.О. Кормана к И.А. Гурвичу (декабрь 1959 г.). // Труды и дни профессора Б.О. Кормана. Вестник Удмуртского университета. Спецвыпуск. – Ижевск, 1997. С. 10).

³ В качестве примера сошлось на далеко не худшую в общем ряду монографию А. Григорьевой и Н. Ивановой «Язык лирики XIX века» (М.: Наука, 1991).

⁴ Цит. по: Винокур Г.О. *О языке художественной литературы*. – М.: Высшая школа, 1991. С. 30-31. (Разрядка автора фрагмента.)

даются далеко не всегда. Этот принцип действует, как правило, в лирических текстах, да и то только в тех, которые насыщены тропами и паронимическими аттракциями. Например, его гениально применял Маяковский: его тексты – это пиршество образов, создаваемых материальными ресурсами слова. Тут и изощренные паронимические аттракции:

У-/лица,
лица/у догов годов/рез-че.
<...>
Мы завоеваны!//Ванны,/Души,/Лифт.
Лиф души расстегнули.

Тут и тропы на любой вкус и цвет:

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо...
<...>
Приди на перекресток моих больших и неуклюжих рук.
<...>
Я не спешу / и молниями телеграмм /
Мне незачем / тебя / будить и беспокоить.

А вот у позднего Пастернака правило «обращенности слова на само себя» вовсе не доминирует. Его поздняя лирика – это поэзия мудрой мысли, эстетически поражающая интеллектуальным откровением, которое парадоксально опровергает привычную меру вещей (см. стихотворения «Во все мне хочется дойти до самой сути» или «Быть знаменитым некрасиво», например). А еще чаще – эстетическое впечатление вызывается поэтизацией того, что испокон веку считалось анти-или внепоэтическим:

Настежь всё – конюшня и коровник.
Голуби в снегу клюют овес,
И всему живитель и виновник. –
Пахнет свежим воздухом навоз.

Не плачь, не морщь опухших губ,
Не собирай их в складки.
Разбредились присохший струп
Весенней лихорадки.

Разве паронимические аттракции тут правят бал? Разве тут велика роль тропов? Подробности, нередко нарочито сниженные, речевой

стиль, тяготеющий к разговорным интонациям. А какое пиршество бытия, какое трагическое напряжение!

А вот совсем иной образотворческий принцип. Стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату»:

...Вздыхнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой.
<...>
Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Клишированные фразы, тривиальные жесты, какая-то избыточная, вроде бы даже неуместная подробность про медаль за город с нерусским названием... А как щемит неизбежной тоской!

Значит, мы имеем дело с разными, но абсолютно равносильными образотворческими стратегиями. Одну можно назвать *стратегией обновления* (пример Маяковского) — когда эстетическое впечатление вызывается посредством выворачивания привычного звучания, изменением ракурса, словесным трюком (говору без малейшего негативного оттенка). Другую стратегию (пример позднего Пастернака) можно назвать *стратегией узнавания* — когда эстетическое впечатление вызывается радостью встречи с родным, близким миром, наслаждением открытия эстетически ценностного значения в том, что казалось знакомым до последней травинки¹. А третью (пример Исаковского), наверно, можно назвать *стратегией архетипичности* — когда в тексте большую роль играют народно-песенные или иные клише, которые пробуждают в культурной памяти читателя (или слушателя) глубинную, древнюю память о вековых бедах и гореваньях, а может, и о радостях и празднествах и о связанных с ними ритуалах.

Несомненно, есть еще немало образотворческих стратегий, которые до сих пор не отражены филологической наукой. Но одно ясно: замыкать анализ даже поэтического текста на поисках образотворческих ресурсов только «внутри слова» — значит обеднять богатейшую палитру поэзии.

¹ Если образотворческая стратегия Маяковского близка к тому, что В.Б. Шкловский в своей статье «Искусство как прием» называл «остранением», то стратегия Пастернака оспаривает тезис теоретика о том, что «остранение» есть исключительное свойство художественного видения. Скорее следует говорить о том, что «остранения» не бывает без «узнавания», как и в любом узнавании есть момент «остранения».

Что же касается прозы, то здесь поиск образотворческих механизмов «внутри слова» вообще непродуктивен (за несколькими экзотическими исключениями вроде «Симфоний» А. Белого). Именно это обстоятельство послужило причиной того, что даже такой чуткий исследователь, как В.М. Жирмунский, заявлял: «Роман Л. Толстого <...> не может называться произведением словесного искусства»¹. Еще категоричней высказывался Г.Г. Шпет, утверждавший, что «роман — не суть форма поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции», являющиеся «формами моральной пропаганды»².

Разумеется, при выяснении того, как образ создается «посредством слова», приходится разбираться, как соотносятся вербальный и визуальный сигналы в сознании человека, как слово порождает представление и какие ассоциации устанавливаются уже не между словами, а между представлениями. Еще Гегель настойчиво призывал: «... Поскольку сами слова представляют собой только знаки *представлений*, то подлинные истоки поэтического следует искать <...> в способе *представления*. ...То, чем в изобразительных искусствах оказывается чувственно зримый *образ*, выражаемый камнем и краской, чем в музыке оказывается осуществленная гармония и мелодия, а именно внешним способом, каким *является* содержание в соответствии с требованиями искусства, — это в области поэтического выражения может быть только представлением»³. А коли так, то исследователям художественной литературы надо выходить за пределы собственно лингвистических явлений в область психологии высшей нервной деятельности. Это, конечно, не наша епархия, но как бы там ни было, без привлечения этой отрасли знаний в филологическую науку вряд ли удастся разобраться в механизмах превращения текста (в особенности текста прозаического) в «виртуальную реальность».

Ведь в прозе огромная роль принадлежит вовсе не тропам, не рефлексивному слову, а прямому, «без-условному» изображению. Сошлюсь на весьма авторитетное, на мой взгляд, мнение. Оно принадлежит главному герою знаменитой повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» лейтенанту Керженцеву, alter ego автора (по мирной своей профессии он, как и Некрасов, архитектор, неплохой знаток литературы):

Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впи-

¹ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» (1923) // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука. 1977. С. 104.

² Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М.: ГАХН, 1927. С. 215.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. — М.: Искусство, 1971. С. 383-384. (Курсив автора.)

тываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом.

И в подтверждение своего мнения Керженцев ссылается на собственное наблюдение и впечатление:

Я помню убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окуроч. Маленький, еще дымившийся окуроч. И это было страшнее всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окуроч на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас — смерть.

Здесь каждое слово существует в своем буквальном, прямом смысле. Каждая фраза ориентирована на то, чтобы дать максимально точное описание увиденного. А образный смысл здесь вспыхивает от столкновения тех представлений, которые возникли благодаря тщательному описанию: убитый боец — и дымящийся на его губе окуроч. Вот наглядный символ ужаса войны — она может в одно мгновение оборвать человеческую жизнь!

Но отметив большую роль прямого, вовсе не обращенного на себя самого слова в создании эстетически впечатляющих подробностей и деталей, мы должны перейти к выяснению следующего секрета: как из упоминания только двух-трех деталей возникает целая картина природы, а из разбросанных в разных местах повествования нескольких подробностей складывается вполне цельный портрет героя?

Помните, как Лев Толстой в «Войне и мире» лепит образ княжны Марьи? Сначала «зеркало отразило некрасивое, слабое тело и худое лицо», и из всего портрета повествователь выделяет только «глаза княжны, большие, глубокие и лучистые». Это в главе XXII. Потом уже в главе XXIV — князь Андрей слышит «тяжелые шаги княжны Марьи». А еще далее, в другом эпизоде — глаз повествователя отмечает сутулость ее фигуры. Но ведь мы-то, читатели, видим перед своим внутренним взором княжну Марью всю! Потом даже спорим, похожа ли артистка Антонина Шуранова, исполнявшая эту роль в фильме С. Бондарчука, на «настоящую Марью», то есть на ту, которую мы себе навоображали, когда читали роман. Значит, нам, филологам, в работе над художественным текстом предстоит выяснять: как этот текст собирает все эти разрозненные портретные детали в целостный зрительный образ, как обеспечивает читательское до-воображение «пропусков» между изобразительными фрагментами?

Между тем еще в 1930-е годы известный отечественный психолог П.П. Блонский доказывал, что образы памяти (а они относятся к разряду представлений) имеют следующие характеристики: они *фрагментарны*, то есть всегда выхватывают какие-то отдельные детали целого объекта; они *схематичны*, то есть выделяют именно те фрагменты, которые, на взгляд наблюдателя, наиболее явно выражают его сущность. Наконец, они *динамичны*, то есть обладают способностью перемещаться по объекту, каждый раз освещая взором новые фрагменты¹. А если экстраполировать эти характеристики на словесные художественные образы? Может быть, они помогут раскрыть механизмы создания образов «посредством слова»?²

Пока же ни психология высшей нервной деятельности, ни психолингвистика не говорят ничего более или менее определенного на сей счет³. А между тем, без знания законов преобразования словесного знака в представления, без изучения механизмов системного формирования из представлений картин образных моделей нам не выйти из тупика околonaучных волхвований и шаманств.

3) Еще один вопрос: *а разве всегда для возбуждения определенного эстетического впечатления необходимо именно то, а не иное миметическое воплощение?* Я уж не говорю о том, что в театре на основе одних и тех же словесных ремарок создаются вовсе не одинаковые портретные гримы: например, короля Лира с традиционной вклокоченной бородой заменил безбородый Михоэлс. Но это ничуть не сломало общую концепцию образа.

А как применить сугубо лингвистические методы к анализу художественных переводов? Ведь там идиоматические выражения зачастую перелагаются не буквально, а путем нахождения некоего смыслового аналога. Например, английское «Every cloud has its silver line» — на русский не переводят буквально «Каждое облако имеет свою серебряную подкладку», а заменяют афоризмом «Во всякой бочке меда есть ложка дегтя» или даже противоположным по оценочному вектору —

¹ См.: Блонский П.П. Воображение и память // Блонский П.П. Избранные психологические произведения. — М.: Просвещение, 1964. С. 364-384.

² Сам Блонский считал, что установленные лабораторным путем особенности образов памяти «выступают в целом» именно в «продукции творческого воображения» (Там же. С. 372).

³ Из тех подсказок, которые дает психологическая наука, возможно, продуктивны гипотеза Карла Прибрама о голографическом принципе хранения представлений, а также новейшие открытия неких зон памяти в мозгу, неких гностических нейронов как специальных хранителей памяти. Если же судить о психолингвистике художественного текста, например, по относительно новой монографии В.П. Белянина, многообещающе названной «Психолингвистические аспекты художественного текста» (МГУ, 1988), то состояние дел тут не вызывает большого энтузиазма.

«Нет худа без добра». Как видим, предметный план в этих пословицах совершенно разный. А вот эстетическое впечатление в общем-то довольно близкое.

Да разве дело только в идиомах? Нередко переводчик с сильной творческой индивидуальностью произвольно «подгибает под себя» чужую образную систему. Показательный пример – перевод 66-го сонета Шекспира Пастернаком (выполнен в 1940 году). У Шекспира смысловой каркас выстроен из аллегорических образов: Jollity (Веселость), Faith (Верность), Maiden Virtue (девичья честь), Strength (Сила), Honour (Честь), Truth (Истина), Perfection (Совершенство), Authority (Власть), Simplicity (Простота) – все это вполне соответствовало поэтической традиции, идущей от средневековой лирики. А у Пастернака с его буквально культовым отношением к обыденности и повседневному человеческому существованию взамен этих аллегорий появилось: «Тоска смотреть, как мается бедняк, / И как шутя живетя богачу»; «И доверять, и попадать впросак, и наблюдать, как наглость лезет в свет»; «И знать, что ходу совершенствам нет»... А ведь Пастернак написал не некое подражание Шекспиру, а сделал вполне достойный перевод, сохраняющий эстетический эффект оригинала.

Значит, даже миметический пласт не может быть железным властелином эстетической семантики. Возможны и здесь варианты.

1.3. Определение «неопределенности»

Возвращаясь к проблеме изобразительности словесного образа, нельзя обойти вопрос о его так называемой «неопределенности», а точнее – о том, что его нельзя сводить к буквальной предметности, что границы изображения в образе как бы размыты, допуская «миметическую» условность и смысловую отвлеченность¹. Недавно об этом качестве поэтического изображения напомнил поэт Евгений Рейн в статье, которая так и называется «Поэзия и “вещный мир”». Как известно, эту категорию ввела в научный обиход выдающийся теоретик Л.Я. Гинзбург, но нам здесь ценно суждение поэта-практика: «Вещный мир, безусловно, присутствует во всякой поэзии», – пишет автор и дает, в сущности, сжатый очерк истории экспансии пластической изобразительности в русской поэзии от Державина до Бродского. Из сво-

¹ Поэтому применяемая нередко в школе при изучении художественных текстов методика «словесного рисования» теоретически весьма рискованна. Ибо на практике тут возможны самые невероятные конфузы. О них еще в 30-е годы предупреждал И.А. Виноградов в работе «Образ и средства изображения». (Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. – М.: Сов. писатель, 1972).

их наблюдений Е. Рейн делает выводы, которые могли бы украсить учебник по теории литературы: «Высшая инстанция вещи – то, что Мандельштам назвал Психея или Логос, – она, безусловно, выше, чем просто наименование <...>. Использование предметного мира, пейзажного мира должно быть остановлено на некоей грани многозначно-логического употребления вещей. Поэт всегда должен иметь в виду эту Психею вещи, но не в символистическом смысле, когда роза – это не только роза, но и мистическая роза как небесный знак, а в более разнообразном, художественном смысле этого слова. Надо все время помнить, что мы оперируем душевной частью нашего словаря, Психеей, и она, сочетаясь с Логосом по мере создания текста, создает сверхтекст, который и является окончательной задачей стихотворения»¹.

Е. Рейн охарактеризовал в высшей степени существенное качество не только поэтического, но и любого иного словесного образа. Во-первых, он создает пространство довоображения и домысливания для читателя. Во-вторых, размыкает материально-телесные границы образа, позволяет сопрягать натуральную предметность с условным воображением, что дает эстетическую смысловую подсветку образу. В-третьих, «размытость» границ словесного образа – где жизнеподобное переходит в условное, телесное в духовное – создает вокруг предметного изображения ауру, духовный ореол, выводя к обобщающим, субстанциональным (как говорил Гегель) значениям.

У Борхеса есть такой пассаж:

Дать определение Духу невозможно, как невозможно отмахнуться от пугающей природы триединства, частью которого он является <...>. Истинная сущность Троицы неизмеримо сложнее.

А далее Борхес показывает немыслимость буквального представления Троицы:

Если зримо представить себе сведенных воедино отца, сына и нечто бесплотное, то перед нами предстанет жуткий монстр, порожденный больным сознанием, жуткий гибрид, сродни чудовищам ночных кошмаров.

Но ведь образ Троицы существует – он закреплен в текстах Священных книг. Именно в словесном искусстве оказывается вполне возможно возникновение такого невообразимого и в то же время поразящего своей выразительностью образа.

¹ Рейн Е. Поэзия и «вещный мир» // Вопросы литературы. 2003. №3. С. 3, 6.

Но коли так, то перед исследователем художественного текста встает задача – выяснить: *какими способами «размывается» изображение и как в него входят не прямые смыслы?*

Проще всего это доказывать на примерах тропов. Ну а если в тексте тропов нет? Тогда обращаются к интертексту. Сейчас интертекст ищут везде и повсюду, это стало некоей научной пандемией. Во множестве современных постструктуралистских штудий интертекст, понимаемый как «восприятие читателем отношений между произведением и другими произведениями» (М. Риффатер), заявляется в качестве едва ли не универсального механизма, посредством которого монтируется любой художественный текст. И любое произведение предстает как комбинация ранее известных текстов (в широком смысле, т.е. фрагментов, архетипов, мотивов и т.п.).

Но разве это так на самом деле? На самом-то деле, устанавливая интертекстуальную связь, автор вовсе не ограничивается задачей указать на связь одного произведения с другими произведениями. Разве строкой «Мой дядя самых честных правил» Пушкин хотел проверить нашу эрудицию – знаем ли мы басню Крылова «Осел и Мужик»? Разумеется, цель у него была иная: при помощи апелляции к крыловскому Ослу дать представление, что за экземпляр был онегинский дядя, и заодно о том, что за фрукт его наследник, коли он так аттестует своего благодетеля, который «уважать себя заставил» (этим довольно пренебрежительным эвфемизмом Онегин обозначил смерть дяди).

Полагаю, подход к словесному тексту не как к системе лексических или синтаксических значений, а как к *системе знаков культурных смыслов*, существенно откорректирует, направит в верное русло наши поиски эстетической семантики художественного произведения. Здесь, похоже, лингвисты стали сближаться с литературоведами. Я имею в виду прежде всего мысль известного исследователя языка Л.Н. Мурзина: «Текст не является наивысшим уровнем языка. Если признавать семиотичность культуры, то именно культура составляет наивысший уровень языка»¹. Я бы только уточнил, что культура не является составной частью языка и не представляет собой какой-то, даже самый высший его уровень, а наоборот – язык есть составная часть культуры, ее внешний уровень.

Без этого уточнения остаются соблазны герметизации лингвистического анализа художественного текста внутри сугубо семиотических проблем. С другой же стороны, очень перспективный путь изучения текста в контексте культуры таит в себе опасности эдакого интерпре-

¹ См.: Мурзин Л.Н. Язык, текст, культура // Человек. Текст. Культура. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1994. С. 165.

тационного волюнтаризма¹. Поэтому, если уж мы беремся за анализ интертекста в литературном произведении, то нам следует четко определять весь *контур действительно заложенных в тексте интертекстуальных сигналов*, не приписывая ему те смыслы, которых там нет.

При этом следует трезво признать, что методика интертекстуального анализа не гарантирует точность и полноту представлений об эстетической семантике художественного произведения. Ее сфера достаточно ограничена. Ибо те смыслы, о которых сигнализирует художественный текст, порой невозможно выявить не только путем анализа интертекстовых связей, но и путем учета внутритекстовых и даже межсловесных отношений. Более того, даже контур культуры не исчерпывает собой ту ауру, которая создает в произведении «непрямые смыслы». Нередко весь текст, вся коллизия, описанная текстом, приобретает эстетически обобщающее значение лишь через соотнесение вовсе не с другими текстами, а с житейским опытом читателя и с тем, что называют здравым смыслом.

Вот фрагмент из чеховского рассказа «Душечка»:

Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом, очень здоровая. Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее лице, когда она слушала что-нибудь приятное, мужчины думали: «Да, ничего себе...» и тоже улыбались, а гости-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия:

— Душечка!

Первая фраза дает прямое описание внешности героини с некоторым налетом иронии: после целого букета идиллически-сентиментальных определений душевных качеств Оленьки (*«тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом»*) вдруг дается сугубо физиологически-телесная характеристика (*«очень здоровая»*) — это вызывает впечатление о героине как о существе весьма простодушном и не блещущем умом. Следующая фраза — вроде бы вообще сплошные восторги. Но — прислушаемся к ним. Фраза эта состоит из нескольких слоев. Первый — детали внешнего облика Оленьки. Второй — очень даже приятные впечатления о ней мужчин. Третий пласт — по тому, какие прелести Оленьки особенно впечатляли их (в частности, «мягкая белая

¹ Самый свежий пример — крайне своеобразные псевдорелигиозные «прочтения» художественного текста как «непрерывной духовности», предлагаемые в книге А.А. и П.А. Гагасовых «Художественный текст как культурно-исторический феномен: теория и практика прочтения» (М.: Флинта; Наука, 2002).

шая с темной родинкой»), и по тому, как они формулировали про себя эти впечатления («Да, ничего себе...»), читатель уже может судить о морали этих господ. А четвертый пласт — обратный первоначальным впечатлениям об Оленьке: стоит ли на самом деле восторгаться ею? Тот же обратный эффект вызывают восторги дам, особ с крайне гипертрофированной экзальтацией (представляете жест: «не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку?»), которая усилена пошлым клише («проговорить в порыве удовольствия»).

Как видите, в своем анализе нам пришлось искать ответы на авторские намеки не в «интертексте», а «за текстом», привлекая широкий бытовой контекст. При этом оказывается, что «намекающие» фрагменты текста, по существу, внеграмматичны, ибо их семантика определяется не лексикой, не синтаксисом, а той ситуацией, которая образуется из воображаемых картин и подробностей. А контур сигналов, которые создают образ посредством апелляций *от текста к вне-текстовой реальности*, — это очень существенная составляющая литературного текста как системы факторов эстетического впечатления (и, кстати, куда более часто применяемая, чем интертекст).

Наконец, нередко весь текст, вся коллизия, зафиксированная текстом, приобретает обобщающее значение лишь через соотнесение с целыми ментальными феноменами — с этическими нормами, традиционными воззрениями и архетипами сознания.

Вот пример. Как известно, филологическая наука до сих пор стоит в растерянности перед пушкинским восьмистишием «Я вас любил...» Нет тропов, очень традиционная ритмика. Лишь повтор «Я вас любил», «я вас любил безмолвно, безнадежно», «я вас любил так искренно, так нежно...» Но ведь это тоже весьма тривиальный риторический прием. Да, он фиксирует глубину и постоянство, верность чувства героя к женщине, адресату своего монолога. Но все же потрясающий эстетический эффект вызывается вовсе не речевым приемом, а совсем другим — простым, по житейским клише скроенным сравнением: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Это сравнение рушит один из, казалось бы, бесспорных этических постулатов — вековую моральную аксиому, которая была подтверждена тысячами художественных коллизий (от эврипидовой Федры до карамзинской бедной Лизы и далее везде): любовь требует взаимности, влюбленный может быть счастлив только тогда, когда ему отвечают тем же. А любовь пушкинского героя возвышается до самоотречения, до отказа от взаимности — его счастьем станет ее счастье с другим, только бы тот любил ее так же, как он, кого она отвергла.

Особый вопрос — о *текстовых механизмах, порождающих подтекст*. Мы еще худо-бедно умеем вскрыть подтекстные связи, которые образуются дистанцированными повторами — по принципу сходства, или контраста, или смежности. Этот вид подтекста обстоятельно проанализирован в работе Т.И. Сильман «Подтекст — это глубина текста»¹.

Но как быть с подтекстами, которые не фиксируются дистанцированными повторами? С приводимыми во всех учебных разделах о подтексте фразе доктора Астрова «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!», с гаевским «дорогим многоуважаемым шкапом»? Или с «Кошкой под дождем» Хемингуэя?

Ведь то, что произносит герой, — это вовсе «не про то». Говорится об одном, а в душе переживается другое. Само зарождение высказывания с подтекстным смыслом есть психологическая реакция персонажа на определенную сюжетную коллизию. При этом не только грамматическая форма, но даже и непосредственно изложенное словами содержание сообщения сами по себе не несут семантической нагрузки. Здесь передний план фразы — это только косвенный знак (сигнал), выдающий, независимо от воли говорящего, совсем другие смыслы — те, которые его глубоко волнуют, хотя он сам порой и не отдает в этом себе отчета. А вот читатель должен этот сигнал уловить, догадаться о том, что стоит за словами. А для этого ему приходится провести напряженную мыслительную работу: соотнести много моментов — и предшествующие события, прежнее душевное состояние персонажа, характер сюжетной коллизии и ее значение в жизни героя, психологическую и интеллектуальную атмосферу в данной ситуации и т.п.

Из этого следует, что подтекст вместе со всеми факторами, которые его порождают, не является текстом, но он есть законное составляющее «виртуальной реальности».

1.4. Произведение — многослойная знаковая система

В свое время Ю.М. Лотман ввел термин «вторичная моделирующая система», подчеркивая тем самым семиотический (знаковый) характер искусства². Большая заслуга Ю.М. Лотмана состояла в настойчивом теоретическом разведении понятий «текст» и «произведение». Однако, обходя категорию «образ», ученый в своих практических штудиях пытался выводить эстетические смыслы непосредственно из

¹ Вопросы литературы. 1969. № 1.

² См.: Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. (Гл. 1.1. Искусство и проблема модели; 1.5. Искусство как семиотическая система) / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994. С. 46-65.

текста, что оборачивалось сужением исследовательского диапазона, а получаемые в итоге такого анализа интерпретационные выводы вызывали немалые сомнения. Думается, причина методологических недоразумений и расхождений состоит в том, что понятие «вторичная моделирующая система» недостаточно внятно определяет характер отношений между текстом и произведением. На самом же деле художественное произведение – это *многослойная знаковая система, не вторичная, а скорее двоичная, т.е. состоящая из двух сигнальных систем, которые как бы надстраиваются друг над другом: из собственно грамматической и художественной, а последняя же, в свою очередь, состоит из наслаивающихся друг на друга трех образных подсистем – виртуально-предметной, миромоделирующей, мифологической.*

Но исходное значение принадлежит, разумеется, первому знаковому уровню – текстовой системе, именно она, как зерно, хранит в себе зародыши всех последующих знаковых уровней.

А второй слой произведения – это художественная система. Она, конечно, порождается текстом, образуется текстом и только текстом. Но все же она представляет собой другое измерение. Может, ее следует называть «затекстовой»? Ибо она ориентирована вовсе не на те функции, на которые ориентирована любая другая речь – не на передачу информации, не на сообщение фактов, не на формирование определенных знаний. Художественная система ориентирована на то, чтобы создавать в воображении читателя «виртуальную реальность», где не только могут существовать «типические герои в типических обстоятельствах», а вполне возможна вовсе небывалая онтология – с чудесами и сапогами-сорокоходами, с кругами ада и туманностью Андромеды, с гуляющим по Невскому Носом и свитой Воланда, поселившейся на Садовом кольце. И надо так выстроить текст, так слепить все микро- и макрообразы, чтобы читатель стал воспринимать эту реальность как вполне самодостаточный мир. И чтобы он смог погрузиться в этот воображенный мир, как в некое инобытие, принял все законы, по которым тот образуется – даже самую несусветную небывальщину. Чтоб он стал в нем существовать – сопереживать героям, размышлять вместе с ними над ситуациями и коллизиями, в которых они оказываются, сострадать и ненавидеть. В идеале через это созерцание и «сосердцание» (как сказал бы поэт) он, читатель, должен хоть как-то, хоть в чем-то изменить свое миропонимание и мироотношение.

Можно, наверно, сказать и так: *художественный текст – это неживая, неорганическая система, обладающая способностью ими-*

тировать (миметировать) живую, органически саморазвивающуюся действительность.

Исследователю художественного текста первостепенно важно разбраться: как же текст со всем своим лексическим составом, со всеми своими грамматическими связями превращается в «систему факторов эстетического впечатления»? Эта формула М.М. Бахтина представляется в высшей степени важной и точной, ибо она определяет главную функцию текста именно в художественном произведении – выполнять прежде всего функцию *сигнального контура*, порождающего систему художественную. (Но сам по себе текст не несет прямые эстетические значения, он – фактор.)

Следовательно, анализ художественного текста должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики его «знакового потенциала». (Здесь хочется применить предложенный В.И. Тюпой термин – *семиоэстетический анализ*.) Если исследователь ставит перед собой задачу охарактеризовать именно художественную специфику текста (или доказать, что текст действительно художественный), ему следует выяснять, как этот текст вызывает впечатление наглядно-зримой реальности; как и во что эта наглядно-зримая реальность самоорганизуется.

Последняя четверть XX века была отмечена новой (после паузы примерно в сорок лет) активизацией поисков общих, универсальных законов художественного творчества буквально по всему фронту – в эстетике, искусствознании, литературоведении, в работах по стилистике художественной речи. Масштабы и методы поисков были самые разнообразные. Тем весомее обнаружившиеся сближения между ними.

Так, современная эстетика, характеризуя сущность художественной деятельности, определяет ее как взаимодействие познавательно-оценочной, преобразовательной (моделирующей) и знаково-коммуникативной сторон. Органическое единство этих сторон обладает особым качеством – художественностью, которая характеризует явление искусства как форму эстетического освоения действительности, носитель эстетической оценки и собственно эстетическую ценность¹.

Со сторонами художественной деятельности, на которые указывает эстетика, оказываются соотносимыми уровни (или слои) художественного произведения: концептуальный (идейно-тематический) уровень, уровень организации воображаемой («виртуальной») художест-

¹ В самом общем виде положение об интегративном характере художественности было высказано известным теоретиком искусства Годором Павловым в статье «К вопросу о реализме и романтизме» (сб.: Творческий метод. – М.: Искусство, 1960. С. 75-76). Системный подход к определению сущности искусства получил дальнейшее развитие в трудах М.С. Кагана, Л.Н. Столовича, А.Ф. Еремеева. Ю.Б. Борева.

венной реальности (внутренняя форма), уровень «материального образования», или внешняя форма (в литературе это организация речевого сообщения)¹. Речь идет именно о соотносительности, а не о соблазнительном жестком привязывании определенного уровня к строго определенной стороне (допустим, речевого — к знаково-коммуникативной и т.п.).

С первой и второй группами исследований соприкасаются многочисленные историко-типологические труды, посвященные закономерностям развития и смены методов, стилей, жанров. Хотя представление о сущности творческого метода, стиля и жанра еще далеко от исчерпывающей полноты, однако, по меньшей мере, дифференциация их функций осознается все отчетливее. В самом предварительном виде она выглядит следующим образом. *Методом*, представляющим собой систему принципов творческого пересоздания действительности, ее эстетической оценки и художественного обобщения, осуществляется познавательно-ценностная сторона искусства²; *жанром*, то есть системой способов построения произведения как заверщенного художественного целого, реализуется моделирующая сторона искусства, а «внешняя», знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере *стиля*. Такая дифференциация, конечно, не улавливает всей сложности отношений между этими категориями, однако оно вполне отчетливо указывает на исчерпывающую связь метода, стиля и жанра со всеми сторонами художественной деятельности, выявленными современной эстетикой. Это один полюс приложения сил метода, стиля и жанра.

Другим полюсом становятся все уровни (слои) художественного произведения, по отношению к которым метод, стиль и жанр играют регулирующую и координирующую роль. Системообразующую роль этих структур в свое время удачно свел воедино М.Б. Храпченко: «Структура литературного произведения может рассматриваться с разных точек зрения. Тогда, когда речь идет о специфике конфликта, особенностях изображения характеров, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре так же, как и в других свойствах литературного произведения. В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр. Ху-

¹ С некоторыми терминологическими различиями эти уровни художественного произведения вычленяют как лингвисты (В.В. Виноградов, З.И. Хованская), так и литературоведы и эстетики (А.П. Чудаков, М.А. Сапаров, Ю.В. Борев).

² В нормативных художественных системах эта функция осуществляется посредством художественного канона. (О дифференциации художественного канона и творческого метода будет идти речь в разделе III).

художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и изобразительных средств, вводит нас в сферу стиля. Таким образом, в структуре художественного произведения выявляются взаимосвязи творческого метода, жанра и стиля»¹.

На примере художественного произведения, этой первичной и далее неделимой художественной системы, можно убедиться в том, что категориями «метод», «стиль», «жанр» характеризуются фундаментальные законы художественного творчества, посредством которых все стороны художественной деятельности проникают собой все уровни литературного произведения, неразрывно сливаясь с ними и образуя в конечном итоге художественный феномен.

Подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода), не преобразая всегда ограниченный художественный материал в завершённый образ мира, «сокращённую Вселенную» (сфера жанра), не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определённым эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без этого не совершится акт художественного освоения мира.

Отношение «метод — стиль — жанр» выступает универсальной структурой не только отдельного произведения. Ведь и атмосфера той или иной исторической поры с её социальными процессами, идейно-философскими исканиями, с её психологией и бытом, и неповторимая индивидуальность писателя, его мировоззрение, склад мышления, талант, его художественная культура, и общие идейно-творческие позиции писателей, образующих литературную школу или течение, — все это становится плотью и кровью искусства, лишь будучи преломлённым через законы метода, стиля и жанра.

Таким образом, категории метода, стиля и жанра оказываются совершенно необходимыми и вместе с тем вполне достаточными характеристиками любой историко-литературной системы, как синхронной (направления, течения, стилевого «потока», литературной школы), так и диахронной (эпохи, этапа, периода литературного развития). Вот почему при исследовании существенных тенденций и закономерностей развития литературы действительно объективные результаты можно получить лишь на основе изучения того, как взаимодействуют в структурах разных историко-литературных систем метод,

¹ Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 2-е. — М.: Сов. писатель, 1972. С. 259.

жанр и стиль, какие сдвиги при этом происходят в отношениях между ними.

Но, учитывая современное состояние теоретической мысли, когда продолжают дискуссии о функциях и внутренней структуре метода, стиля и жанра, когда еще очень слабо изучены отношения между ними, представляется вполне оправданным обстоятельное изучение одной из необходимых составляющих целостной художественной структуры, разумеется, не забывая о том, что она есть часть единой структуры и находится в тесных связях с другими структурообразующими основами. В данной работе мы сосредоточимся на изучении категории «ЖАНР» — общих законов жанра, роли жанра в акте творения художественной реальности, значения жанра и жанровых систем в историко-литературном процессе.

2. Художественное произведение — «образ мира»

В чем состоит отличие жанра от других фундаментальных категорий искусства? Как отмечалось в предыдущей главе, М.Б. Храпченко выдвинул следующий критерий дифференциации: «В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого характеризуется его жанр»¹. То, что жанр функционально обеспечивает формирование произведения как эстетически целого, подтверждается косвенными доводами. Например, черты творческого метода можно просматривать и вне произведения (хотя бы в записных книжках писателя, в его черновых набросках). О стиле художника можно судить и по удачно выбранному фрагменту из произведения, и так поступают многие исследователи стиля². Но чтоб судить о жанре, надо видеть перед глазами все произведение, надо рассматривать это произведение как «самостоятельную и законченную единицу художественного труда»³. Иного пути к постижению жанровой структуры произведения нет.

¹ Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. С. 259.

² «И вновь исхожу из того, что из фразы можно «восстановить «всё целое», — утверждает В. Гусев в статье «Пространство слова. О двух стилевых тенденциях современной советской прозы» («Лит. обозрение». 1978. № 6. С. 26). «И по отрывку, точно выбранному, можно судить о целом — о типичном в стиле данного автора, данного произведения, о решающих чертах художественного мышления писателя», — считает Е. Сидоров, автор книги «Время. Писатель. Стиль. О советской прозе наших дней» (М.: Сов. писатель, 1978. С. 36). При анализе стиля такая методика оказывается вполне продуктивной.

³ Краткая литературная энциклопедия. Т. V. Стлбц. 366.

И все же в формуле М.В. Храпченко остается неясным смысл понятия «эстетическое целое», которым исследователь обозначил функцию жанра. Чем *эстетическая* целостность отличается от целостности *неэстетической*?

Строгого определения эстетической (художественной) целостности нет, хотя речь о ней ведется давно.

Уже Аристотель рассматривал целостность как о б щ е э с т е т и ч е с к и й п р и н ц и п и с к у с с т в а¹. Он говорил о необходимости единства действия, о законченности фабулы, о соразмерности и порядке частей произведения. Критерий целостности он прилагал и к эстетическому эффекту, когда считал, что «поэзия повествовательная должна вызывать свойственное ей удовольствие, подобно единому и целому живому существу»². (Аристотель не раз обращается за аналогиями к природе, для того чтобы акцентировать естественность, органичность, неразрывность художественного целого). Наконец, художественную целостность Аристотель связывает с эстетическим восприятием. Он утверждает, что художественное произведение должно в о с п р и н и м а т ь с я как целое: «...прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобообозначаемую» (124), иначе «единство его и цельность ускользают из поля зрения рассматривающих» (там же).

В последующие времена художественная целостность рассматривалась дифференцированно: ее применяли к характеристике какой-либо одной, взятой изолированно стороне или особенности искусства.

Белинский обозначал понятием «целостность» принципиальное различие между искусством и наукой: «Наука отвлекает от фактов действительности их сущность — идею; а искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создает из них стройное целое»³.

Русское академическое литературоведение поставило вопрос о художественной целостности в 1910-е годы. В частности, тогда были опубликованы статьи А.А. Горнфельда «О толковании художественного произведения» и Т.Б. Райнова «Обрыв» Гончарова как художественное целое»⁴. Заявив о том, что художественное произведение представляет собою «некоторое органическое целое, оба автора предложи-

¹ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. С. 456.

² Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова. // Аристотель и античная литература. — М.: Наука, 1978. С. 152. Далее страницы по этому изданию будут указываться в тексте.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. IV. — М., Изд-во АН СССР, 1954. С. 492.

⁴ Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. — Харьков, 1916.

ли разные трактовки сущности художественного целого. А.А. Горнфельд ставил вопрос скорее не о целостности произведения, а о целостности творческого акта, когда настаивал на включении в произведение читательского толкования (крайне преувеличив его автономность по отношению к художественному тексту). Подобным же образом художественную целостность интерпретируют и авторы некоторых позднейших исследований¹. К этому добавились толкования художественной целостности как идейного единства произведения², как критерия художественного совершенства³. Особенно распространено понимание художественной целостности как некоего стилистического единства, выраженного в ритме, языке, речевых приемах связывания текста и обозначение его границ⁴.

Однако, в рамках стилового анализа определить существо художественной целостности произведения не удастся. Например, М.М. Гиршман, проведя ряд тонких наблюдений над ритмикой стихотворных и прозаических произведений, обнаружил в них эмоционально-выразительное единство⁵. Но такое единство, с одной стороны, шире понятия «единство художественного произведения», так как может быть присуще и группе произведений, и творчеству художника в целом, а с другой стороны — уже, ибо не «запрограммировано» на охват идейно-эстетического, концептуального смысла произведения во всем его объеме. И вместе с тем невозможно отрицать наличие в произведении искусства стилового единства, той особой взаимосогласованности формы в плане выразительности, обусловленной эстетической концепцией действительности. Это единство доказано трудами многих исследователей⁶.

Значит, само понятие «художественное целое» многослойно. Значит, *художественная целостность произведения — это сложная цело-*

¹ См., напр.: Веленев Б.П. Проблема структурности целого и особенности эстетического восприятия // Методологические вопросы науки. Вып. I. — Саратов, 1972.

² См., напр.: Селезнев Ю.И. Идея свободы и вопросы художественного единства в «Записках из Мертвого дома» Достоевского // Писатель и жизнь. Сб. статей. — М.: Изд-во МГУ, 1975).

³ См., напр.: Гуренко Е.Г. К проблеме целостности художественного произведения. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М.: Изд-во МГУ, 1968.

⁴ Имеются в виду работы: Staiger E. Die Kunst der Interpretation. (Zürich, 1955); Kayser W. Das Sprachliche Kunstwerk. (Bern, 1955); Mayenova M.R. Poetyka teoretyczna. (Warszawa, 1974).

⁵ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. Кн. 2. — М.: Наука, 1971; *его же*: Ритм и целостность прозаического произведения // Вопросы литературы, 1974. № 11.

⁶ См.: Теория литературных стилей. — М.: Наука, 1976, 1977, 1978; Чичерин А.В. Идеи и стиль. — М.: Сов. писатель, 1965; *его же*: Очерки по истории русского литературного стиля. — М.: Худож. лит., 1977.

ность, обеспечиваемая как стилем, так и жанром, выступающими в связи с методом. Но если стиль, как уже установлено, обеспечивает собственно эстетическое (выразительное, эмоционально-оценочное) единство, то специфика художественно-организующей роли жанра пока не прояснена.

А ведь перспективная попытка конкретизации собственно жанровой функции в созидании художественного целого уже предпринималась в 1920-е годы М.М. Бахтиным. Тогда очень широко, буквально всеми школами, проблема жанра связывалась с идеей художественной целостности произведения, что не мешало представителям разных школ выстраивать взаимоисключающие концепции жанра. Это уже само по себе демонстрирует широту (до неопределенности) понятия «художественное целое».

Данное М.М. Бахтиным определение жанра («Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать»¹) было, судя по всему, полемически направлено против формулы В. Шкловского («Но что же нужно для новеллы, чтобы она осознавалась как что-то законченное?»²). Бахтин настаивает на том, что о художественном целом нельзя судить лишь на основании неких формальных обозначений его границ, неких внешних «знаков» предела художественного текста. Художественное целое, – утверждает он, – должно быть существенно, тематически завершено «внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта»³. При этом Бахтин подчеркивает, что такое «тематическое завершение» является одним из самых принципиальных свойств, отличающих произведение искусства от всяких иных форм духовной деятельности (научной работы, например). И действительно, последние могут предлагать часть знания об объекте, то есть в композиционно законченном высказывании давать незавершенное значение о целом. А искусство никогда, даже на самой начальной стадии художественного освоения жизненных явлений и процессов, не может довольствоваться частным суждением. Пусть писатель подверг доскональному изучению какую-то сторону жизни и высказал свое суждение именно об этой стороне, но все же суд свой он вершит в свете своей эстетической концепции действительности, в свете того «общего» и «необходимого» в человеческом мире», о чем у автора, вероятно, и нет объек-

¹ Цит. по кн.: *Медведев П.Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику.* – Л.: Прибой, 1928. С. 176.

² *Шкловский В. Теория прозы.* – М.-Л.: Круг, 1925. С. 57.

³ Цит. по кн.: *Медведев П.Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении.* С. 176.

тивного и относительно полного знания, но к чему у него, личности активно мыслящей и обостренно чувствующей, есть свое отношение. Именно так следует понимать тезис Бахтина: «Завершимость – специфическая особенность искусства в отличие от других областей идеологии»¹. Отсюда выводилось определение *функциональной* сущности жанра: «У каждого искусства – в зависимости от материала и его конструктивных возможностей – свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется *типами завершения целого произведения*»². Еще более конкретизируется функция жанра следующим замечанием: «Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов *понимающего овладения и завершения* действительности»³. Таким образом, Бахтин определяет функцию жанра понятием «завершение», «завершенность», «художественно-завершающее оформление» произведения. И дело тут, конечно, не в терминологическом «разведении» функций стиля и жанра при организации художественной целостности. Дело – в существе, в смысле жанровой завершенности. Существенное, тематическое завершение – по Бахтину – связано с «понимающим овладением» действительностью. В другом месте он скажет: «Жанр *уясняет* действительность»⁴. А говоря о жанрах романа и повести, укажет на «вместимость» или «невместимость» определенной концепции действительности в рамки того или иного жанра⁵. (Мысль о концептуальности жанровой структуры высказывали одновременно с Бахтиным и некоторые другие ученые⁶). Следовательно, «тематическое завершение» – это *воплощение* определенной концепции действительности.

Мысль Бахтина позволяет дифференцировать функции жанра и стиля в организации художественного целого. Эстетическая концепция мира и человека проникает собой все аспекты и уровни художественного произведения, все обозримые и осязаемые элементы художест-

¹ Медведев П. И. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. С. 176.

² Там же. (Здесь и ниже курсив мой – Н. Л.)

³ Там же. С. 181.

⁴ Там же. С. 185.

⁵ Там же.

⁶ В частности, А. И. Белецкий характеризовал роды литературы как «особые формы отношения к миру, категории эстетических концепций познаваемого художником бытия». (Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. С. 341). М. А. Петровскому принадлежит яркое высказывание о концептуальности такого жанрообразующего элемента, как сюжет: «Нет, жизнь как сюжет всегда есть преобразованная жизнь. Сюжет есть образ жизни... Структура сюжета есть структура сюжетного смысла, замкнутость сюжета есть замкнутость жизни, уже преобразованной в сюжет, жизни, получившей сюжетный смысл» (Ars poetica. Т. 1. – М.: ГИИХ, 1927. С. 72).

венной формы. Она выражается в стиле. Но воплощается, создается, «выстраивается» она именно в жанре. Стиль организует прежде всего внешнюю форму, обнаруживая в ее «колорите», «тоне» соответствие, созвучие общей концепции¹. Жанровая структура – это сама концепция, ставшая «конструкцией» художественного произведения.

Но во что же должно «выстроиться» произведение, чтоб обрести художественную завершенность», способную вместить в себя эстетическую концепцию действительности?

На этот вопрос у Бахтина нет определенного ответа. В ряде его работ встречаются намекающие термины: «художественный мир», «поэтический мир», «художественная картина мира», «художественная модель мира», «образ мира». Эти же термины используют, кроме Бахтина, и некоторые другие ученые (Я.О. Зунделович, А.П. Скафтымов, М.А. Петровский, Д.С. Лихачев, Н.К. Гей, П.В. Палиевский, Ю.М. Лотман). Однако разные исследователи вкладывают в них разные смыслы.

Впервые как научное понятие термин «образ мира (мирообраз)» был введен Я.О. Зунделовичем в статье «Поэтика гротеска к вопросу о характере гоголевского творчества» (1925) и затем развит в его последующих работах. Зунделович утверждает: «Для поэта отдельные явления ценны в своей целостности, и даже такие явления, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют, он объединяет в некотором едином плане. Вот именно этот план, которым поэт объединяет отдельные разорванные явления мира, и можно назвать темой поэта. У каждого поэта есть своя тема, свой *образ мира в целом*». «Образ мира» – специфическая форма именно художественного мировосприятия и мироотношения. Это «своего рода картина действительности», носящая эмоционально-чувственный характер. Она служит «материальным» выражением целостности всего творчества писателя и является «воплощением воли к творческому синтезу», составляющему «основу основ поэтического видения мира»². Например, гоголевский «образ мира» Зунделович описывает так: «Значительно полнее будет указание на то, что в Гоголе происходила борьба между рисовавшимися ему образами мира данного и мира должного <...> Тему Гоголя в такой ее формулировке я и выставляю, как рабочую гипотезу для уяснения той

¹ Более подробно о стиле как фундаментальном художественном законе см.: *Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А.* Стиль литературного произведения: теория, практик. – Екатеринбург: ИФИОС «Словесник», 2004.

² Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В.Я. Брюсова. ГАХН. Т. 1. – М.-Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 71-72.

целостности его творений, которую не может объяснить узкоформальный характер»¹. Образ мира у Достоевского, по Зунделовичу, это «образ клубления, образ предельной разъединенности, зримую картину которого давал ему век»². Образ мира у Тютчева представлялся ученому как «образ космического противостояния и постоянной, неизбежной борьбы двух начал – «дня и «ночи»³. Совершенно очевидно, что у Зунделовича понятие «образ мира» писателя конкретизируется в виде своеобразных гипер-метафор, с явным налетом импрессионистской субъективности интерпретатора. Однако в этих метафорах есть нечто улавливающее специфику эмоционально-чувственного мироотношения того или иного художника.

М.Л. Гаспаров предпринял попытку придать больше конкретности понятию «художественный мир»: «Выражение «художественный мир писателя» (или произведения, или группы произведений) давно уже сделалось расхожим, но до недавнего времени употреблялось оно расплывчато, неопределенно. Лишь в последние десятилетия, как кажется, удалось вложить в него объективно установимое содержание. Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте»⁴. Однако и при таком определении остается неясным, чем же «художественный мир» отличается от того, что принято называть системой образов и мотивов – почему его следует называть м и р о м ?

У Б.О. Кормана, например, термин «поэтический мир» имеет относительно узкое смысловое наполнение: он служит обозначением внесубъектной (предметно-изобразительной) формы выражения авторского сознания в лирике⁵. А В.В. Федоров, наоборот, придает понятию «поэтическая реальность» расширительный смысл: «Поэтический мир» – не продолжение «литературного произведения и не дополнение к нему, это самостоятельное автономное понятие, обозначающее осо-

¹ Проблемы поэтики. С. 71-72.

² Зунделович Я.О. Романы Достоевского. Статьи. – Ташкент: Изд-во «Ср. и высш. школа», 1963. С. 184.

³ Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. – Самарканд: Изд-во СамГУ, 1971. С. 52. (Эта книга издана учениками Я.О. Зунделовича.)

⁴ Гаспаров М.Л. Художественный мир Михаила Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: НЛО, 1995. С. 275.

⁵ См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 61-67. Наиболее отчетливо представление о поэтическом мире как «внесубъектной форме выражения авторского сознания, противопоставляемой субъектным формам» конкретизировано Н.А. Ремизовой на материале поэзии А. Твардовского. См.: Ремизова Н.А. Автор в поэмах А.Т. Твардовского 1936-1946 годов. – Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Борисоглебск: БГПИ, 1971. (Цит. со с. 6).

бый предмет научного исследования»¹. Иначе говоря, ученый, придаст понятию «поэтический мир» значение особого, в отличие от объективной реальности, статуса той реальности, которая творится художественным сознанием и, следовательно, которая «требует по отношению к себе соответствующей исследовательской ориентации» (10). Но почему надо разводить «художественное произведение» и «поэтическую реальность»: разве первое не есть материальный статус второго (виртуального) мира?

В большинстве же литературоведческих работ понятия «образ мира», «художественный мир», «поэтическая реальность» используются скорее не как научные термины, а как метафоры с весьма размытой семантической аурой.

Однако, хотя термин «образ мира» пока не имеет четкого значения, разнообразные трактовки, которые он получает в теоретических и историко-литературных исследованиях, нельзя отнести к разряду отвлеченных абстракций – по меньшей мере, они, каждый со своего боку, предполагают вполне реальное творческое целеполагание, стягивающее всю поэтику литературного произведения в целостную систему.

2.1. «Образ мира» – «сокращенная Вселенная»

Вспомним эпизод из «Войны и мира» – Андрей Болконский на поле Аустерлица:

«Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются», – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем закончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взятый или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нему серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, – совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме него. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения, И слава богу!..»

¹ Федоров В.В. О природе поэтической реальности / <http://www.fedorov.v-e-d.info/book1.htm>. С. 5.

Образ неба, этот символ вечности, входит в сознание Андрея Болконского как высшая мера всего сущего. И все прежние ценности, которым поклонялся князь Андрей, меркнут и предстают ничтожными в сопоставлении с этим «высоким бесконечным небом».

Лев Толстой выстраивает в высшей степени выразительную сцену. Сам Наполеон, верхом на коне, в окружении свиты, горделиво произносящий фразы, предназначенные для истории, останавливается над раненым Андреем. Но, оказавшись в зрительном поле между лежащим на земле Андреем и «далеким, высоким, вечным небом», этот прежний кумир Болконского, казалось бы, подтвердивший победой под Аустерлицем свое величие, выглядит мелким и незначительным.

Этот эпизод, гениальная художественная находка Толстого, вместе с тем есть осуществление одного из фундаментальных принципов искусства – принципа эстетической оценки сиюминутного и малого в свете Вечного и Вселенного. И, как видим, у Толстого эта оценка «овнешнена» в конкретных образах, материализована в наглядно-зримой связи между ними.

Как известно, в авторской рукописи написание романа было таким – «Война и миръ». А, по Далю, слово «миръ» несет в себе, прежде всего, следующие смыслы – «вселенная», «одна из земель вселенной», «община, общество»... Л.Н. Толстой согласился с типографской опечаткой – написанием «мир» (то есть отсутствие вражды и кровопролитных confrontаций, согласие между государствами и народами, покой, тишина), потому что и такое значение тоже вписывается в многогранную и многомерную картину, им созданную¹. Название «Война и мир» со всеми своими семантическими обертонами абсолютно точно соответствует сути того образа, который возникает в эпосе Л. Толстого – это грандиозный *образ мира*. И только в таком образе могла воплотиться толстовская эстетическая концепция действительности, или – что одно и то же – эстетическая концепция человека и мира.

И опять-таки, в данном случае мы имеем дело не с неким казусом в истории литературы, а с гениально реализованным фундаментальным законом искусства. Этот закон состоит в следующем: создавая произведение искусства, вымышляя конкретные коллизии, события, описания, характеры, переживания и поступки, подлинный художник менее всего рвется разрешить некую социальную или нравственную

¹ Вся гамма семантических аспектов названия романа Толстого обстоятельно рассмотрена С.Г. Бочаровым в работе «Мир в «Войне и мире»». (См.: Бочаров С.Г. О художественных мирах. - М.: Сов. Россия, 1985. С. 229-248.)

проблему и тем более не старается сформулировать какую-то идею. Он стремится освоить, постигнуть, раскрыть определенную *эстетическую концепцию действительности (человеческого мира)*. А эстетическая концепция отличается от неэстетической именно тем, что она нерационалистична, она не сводится к постулатам, она всегда больше самой себя именно в силу присутствия эмоционально-суггестивной составляющей в качестве ее центра, существа, смысла¹. Вот почему единственным языком, в котором эстетическая концепция мира и человека может быть воплощена, то есть обрести плоть, стать обозреваемой и постигаемой умом и сердцем, может быть только образ мира.

Всякое подлинно художественное произведение есть образ мира, «сокращенная Вселенная». Этой метафорой Салтыков-Щедрин обозначил весь корпус литературы. Я же переношу эту метафору на каждое ОТДЕЛЬНОЕ литературное произведение как вполне самостоятельное целое. *Произведение искусства – это не копия, не сколок с какого-либо фрагмента реальности, а художественный аналог всей человеческой жизни, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый художником эстетический смысл жизни.* Только в такой форме можно совместить, взаимоотразить «тайное тайных» быстротекущей жизни, бесконечных глубин души смертного человека с общими вечными законами бытия. В процессе воплощения, оформления сама концепция действительности, собственно, и находит себя, произрастает, выверяет себя мерой и степенью естественности, самостоятельности того образа мира, в котором она пробует жить, корректируется его внутренней логикой, воплощенными в нем «законами вечности».

Обратимся к опыту самих художников слова. Как они понимают и объясняют творческий акт, суть и цель созидания художественного произведения?

«Мне кажется, что в любом истинно художественном произведении присутствует концепция мира и человека, или, вернее, произведение является «художественной формулой» этой концепции... А вот «Я

¹ Авторитетным свидетельством особых, недоступных научному знанию, эвристических возможностей искусства могут служить суждения авторитетных деятелей науки. В частности, знаменитый физик Нильс Бор писал: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа» (Атомная физика и человеческое познание. – М.: Иностран. лит., 1961. С. 111). А вот суждение выдающегося философа М.К. Мамардашвили: «В формах искусства мы имеем дело с обязательностью сильно организованной формы, следование которой (и в этом смысле понимание) обеспечивает воспроизводство состояний при неполном знании ситуации или вообще невозможности ее аналитически представить». (Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 77-78).

вас любил...» Пушкина (8 строк), «Слезы людские, о слезы людские...» Тютчева (6 строк) или «И снова осень валит Тамерланом» Ахматовой (8 строк) — я нарочно называю короткие стихотворения — разве в них нет концепции мира и человека? Художник ведь и начинается с этой концепции, с большого чувства правды, боли, радости» он призван не только судить о мире, но и судить его, оправдывать и возвышать или, точнее, «делать все это вместе — одним жестом», одним мазком, одной строкой, одним вздохом, одной улыбкой и слезой, — эти слова принадлежат выдающемуся литовскому поэту Юстинасу Марцинкявичусу¹. И его суждение о неисчерпаемой концептуальной емкости любого произведения искусства вполне совпадает с мыслями классиков русской и мировой литературы.

Вспомним хотя бы известное гоголевское письмо с изложением замысла «Мертвых душ»: «Какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!»². Известно также признание Карела Чапека о замысле пьесы «RUR.»: «Ах, может быть, это было глупо, но я хотел, хотел в тесных рамках двух или трех часов, на примере маленькой горстки людей показать, чем было человечество...»³. И писатель старается построить такую структуру, в которой бы совершалось «пересоздание» горстки людей в образ человечества, сюжета странствий — в образ целого национального бытия.

Эта структура, по мнению многих художников, «мироподобна». Тургенев, например, рассказывал о том, как он, отталкиваясь от прототипов, на основе живых впечатлений и фантазий создает «целый особый мирок»⁴. Исследователь творчества Блока также отмечает: «Считая строение художественного произведения “соответствующим” действительности, Блок последовательно стремится выразить эти идеи как в высказываниях о мире и искусстве, так и в структуре произведений»⁵. Старый писатель, выученик питерской школы, Геннадий Гор вспоминал: «Писатели старшего поколения учили нас, молодых, обращаться со словом так, будто слово — это микромир, — элемент, а то и модель всего сущего»⁶. «Миромоделирующая» функция даже отдель-

¹ «И общее объять и человека». — Диалог поэта и критика. Ю. Марцинкявичус — Е. Сидоров // Лит. газета. 1976, 16 июня. С. 6.

² Русские писатели о литературном труде. Т. 1. — Л.: Сов. писатель, 1954. С. 491.

³ Чапек К. Соч.: В 5 т. Т. 3. — М.: ГИХЛ, 1958. С. 436-437.

⁴ Русские писатели о литературном труде. Т. 2. С. 755.

⁵ Минц З.Г. Строение «художественного мира» и семантика словесного образа в творчестве А. Блока 1910-х годов. // Тезисы I Всесоюзной (Ш) конференции «Творчество А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. С. 44.

⁶ Звезда. 1968. № 4. С. 184.

ных элементов структуры произведения осознается мастерами, работающими в других видах искусств. «Композиция, как ее понимает Матисс, способна превратить кусочек холста в гармоническое целое, в подобие благоустроенного мира, и вместе с тем, благодаря ей каждый представленный предмет в картине выигрывает в своем значении», — отмечает искусствовед М.В. Алпатов¹.

Подобных суждений можно привести немало. Они весомы — в них спрессован огромный творческий опыт. Они со всей определенностью свидетельствуют о том, что истинный художник в любом произведении стремится выразить свое эстетическое отношение к «человеческому миру» в целом, что в любом произведении он старается воплотить это свое эстетическое мироотношение в таком образе, который был бы аналогом «целого мира».

Но надо еще доказать, действительно ли любое подлинно художественное произведение представляет собой образ мира («сокращенную Вселенную») и воплощает некую эстетическую концепцию действительности. Тем более, что наши ссылки на «Войну и мир» могут представляться слишком избирательными: все-таки это эпопея, одна из монументальных форм литературного произведения. А вот возникает ли образ мира в произведениях значительно меньшего объема?

Возьмем случай крайнего жанрового минимализма — японскую танку, которую Мандельштам назвал «излюбленной формой молекулярного искусства»². В работе известного исследователя культуры Востока Т.Г. Григорьевой приводятся танки, созданные в разные эпохи. Вот две из них:

Цветы — весной,
Кукушка — летом,
Осенью — луна,
Чистый и холодный снег —
Зимой.

(Догэн. 1200 - 1253)

Что останется
После меня?
Цветы — весной,
Кукушка — в горах.
Осенью — листья клена.

(Рекан. 1758 - 1831)

¹ Алпатов М.В. Матисс. — М.: Искусство, 1969. С. 15.

² Мандельштам О. Деятнадцатый век // Мандельштам О. Слово и культура. — М.: Сов. писатель, 1987. С. 84.

В этом вертикальном (снизу, от земли, от цветов — вверх, к луне, горам, кукушке, и обратно — вниз, к снегу и палым листьям клена) пространственном размещении образов, воплощающих циклическое повторение времен года, Т. Григорьева видит выражение картины мира, свойственной традиционным представлениям Китая и Японии. Мир здесь не сотворен, «он развивается из самого себя, “произрастает”; перечеркнуть прошлое — все равно, что вырвать корень. Один слой действительности наслаивается на другой или один виток дерева жизни находит на другой, ничто не исчезает, а как бы уплотняется...», — объясняет исследователь¹. И в эту восходящую и нисходящую спираль времен года как воплощение вселенского кругозора вписывается жизнь человека, она подчиняется всеобщему закону бытия. Две миниатюры, в несколько строк каждая, но в каждой возникает свой образ мира, бесконечного, таинственного, прекрасного и властного. Эстетическая концепция человеческой жизни, воплощенная в этом образе мира, — мудрая, добрая и печальная.

Другая проблема, связанная с утверждением о том, что литературное произведение есть образ мира: как же установить наличие такого образа? Каковы его параметры?

Прежде всего, количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример — стихотворение А.С. Пушкина «Осень». Жанровое обозначение «отрывок», которое дал ему автор, становится мотивировкой свободы, раскованности потока мыслей, чувств лирического героя, переживающего очарование осени. В то же время этот вроде бы неуправляемый поток чувств раскрывает внутреннюю логику пробуждения поэтического состояния, возвышения души к творческому вдохновению: «И пробуждается поэзия во мне...». Ассоциация с кораблем, готовым отправиться в плавание, становится уже выходом из локального времени и пространства осени в просторы фантазии, в таинственные миры, которые только и постижимы поэзией. «Плывет. Куда ж нам плыть?» — это первая и единственная строка последней, двенадцатой строфы. Далее — многоточие. Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы... Таков образ мира в пушкинской «Осени». Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности.

¹ Григорьева Т.Г. Еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7. С. 125.

В принципе, каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира. Одно из качеств художественного таланта, проявление интуиции, чувства меры – это умение уловить этот миг, когда созданный тобою локальный предметный «мирок» превращается в не имеющий границ, устремленный в бесконечность и оттого целостный образ мира, несущий высокие истины о смысле человеческой жизни.

В акте творения художественного произведения происходит разрешение противоречия между организованностью и органичностью, точнее – «снятие» организованности созданного автором художественного текста эстетическим впечатлением органичности возникающей на его основе «виртуальной реальности»¹. Когда жанр (старый или новый – неважно) есть, когда мир «выстраивается», происходит то чудо, которое описал в своих воспоминаниях сказочник и драматург Евгений Шварц: «Слонимский читал современный рассказ, и я впервые смутно осознал, на какие чудеса способна художественная литература. Он описал один из плакатов, хорошо мне знакомых, и я вдруг почувствовал время. И подобие правильности стал приобретать мир, окружающий меня, едва я попал в категорию искусства. *Он показался познаваемым. В его хаосе почувствовалась правильность, равнодушие исчезло*»² (курсив мой – Н.Л.).

Если же созданный писателем текст не порождает относительно целостную «виртуальную реальность», то это свидетельствует о том, что творческая цель – представить определенную эстетическую концепцию мира и человека – не достигнута, что художник потерпел творческую неудачу. Явление развала жанра – это страшный симптом деградации художественного сознания, его разрыва с миром, его неспособности найти такой смысл. Такое случалось и с большими талантами. Показательный пример – последняя книга Юрия Олеши «Нидня без строчки». В связи с нею В. Шкловский, очень близкий к Олеше человек, написал: «Он создавал арки и не мог сомкнуть их свода»³. Собранная литературоведом М. Громовым из разрозненных этюдов и набросков, оставленных писателем, эта книга вызвала у Юрия

¹ Об этом диалектическом противоречии творческого акта обстоятельно писал М.М. Гиршман. См.: *Гиршман М.М.* Еще о целостности литературного произведения // Известия ОЛЯ АН СССР. 1979. № 5.

² Цит. по статье В. Каверина «Ланцелот» (Театр. 1978. № 1, С. 79).

³ Цит. по: *Шкловский В.* Поиски совершенства // Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. – М.: АСТ Олимп, 1999. С. 333.

Казакова горькое впечатление: «Честно говоря, мне было больно ее читать. Видно, как художник страшно хочет написать просто рассказ, просто повесть, но вынужден записывать образы, метафоры...»¹.

Стало быть, художественный текст должен быть устроен, «слеплен» так, чтобы воображенную, прожитую и пережитую в нем виртуальную реальность читатель смог соотнести именно как целое мироустройство не только с той реальностью, в которой он физически, исторически, социально пребывает, но и с тем глобальным образом мира, который существует в его сознании как объективация личной (интимной) системы ценностей. А может быть, и резко противопоставит этот «виртуальный мир» объективной – социальной, бытовой, исторической – реальности, спрячется, закупорится в нем. Чтоб укрыться от мерзости повседневного своего существования и хоть в грезах немножко пожить по-человечески. И такую функцию феномена «виртуальности» тоже не надо высокомерно отвергать. Однако и вызывающе «иной», даже самый фантазмагорический антимир, будь то сказочное царство Змея Горыныча или свифтовская Страна лилипутов, или городок Федор-Кузьмичск и его обитатели-мутанты после Взрыва в романе Т. Толстой «Кысь» – тоже должен быть сконструирован так, чтобы в сознании читателя вызывать впечатление вполне самодостаточной целостной «художественной Вселенной».

Но – повторим – художественное произведение независимо от меры и степени своей условности может быть соотносимо с объективной действительностью, выверяться ею и выверять ее только в качестве о б р а з а м и р а, в иных «объемах» они «не равны» друг другу. В свое время Д.С. Лихачев предупреждал: «Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поиском “прототипов”: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже “прототипов” событий и прототипов самих типов. Всё в “розницу”, всё по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях россыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности. При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные “верности” или “неверности” в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя действительность и целостный мир художественного произведения – они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь»².

¹ Казаков Ю. «Поедемте в Лопшеньгу». – М.: Сов. писатель, 1983. С. 529.

² Лихачев Д.С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-75.

Суммируя сказанное, можно утверждать, что понятие «образ (модель) мира» таит в себе глубокий теоретический смысл. Оно предполагает наличие в структуре художественного целого мировоззренческих смыслов, концептуально связанных с философией человеческого бытия, которой следует (нередко совершенно интуитивно) художник. Еще в 30-е годы одним из основных пороков теории жанров Бахтин называл «отсутствие философской основы (модель мира, лежащая в основе жанра и образа)»². Одновременно ученый фактически подсказывал, где и в чем следует искать эту философскую основу – в «модели мира, лежащей в основе жанра и образа».

Значит, надо эту философскую основу искать. А для этого нам следует погружаться в генезис жанра.

Глава II

ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЖАНРА

Почему художник так бьется над сотворением «модели мира», не довольствуясь никакими другими, более легкими способами выражения своей идейно-эстетической концепции? Какой смысл он ищет, порой не всегда отдавая себе отчета в целях своего неистребимого устремления к «миросозиданию»? И при чем здесь, собственно, жанр? Может ли жанр обеспечивать претворение текста в образную модель мира? Здесь же важнее важного – не просто формально-конструктивная организация всего образного материала, «виртуализированного» текстом, в целостную картину жизни, а реализация некоего семантического потенциала, заложенного в жанровой форме.

Каков же этот потенциал? Каковы его источники?

Как правило, ответ заимствуют у М.М. Бахтина:

«Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре

Еще круче высказывались на сей счет Р. Уэллек и А. Уоррен, авторы широко известной «Теории литературы»: «О правде жизни, или “реальности”, можно судить с точки зрения фактической точности той или иной детали не больше, чем судят о морализме бостонские цензоры, проверяя, есть ли в романе какие-то особенные сексуальные или богохульные слова. Разумное критическое отношение вырабатывается ко всему вымышленному миру, сравниваемому с нашим настоящим или воображаемым миром, часто менее целостным, чем мир романа» (Wellek R., Warren A. Theory of Literature, 4-th ed., – N.-Y., 1956. P. 203-204).

² Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. С. 138.

всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика, так сказать, сохраняется в нем только благодаря постоянному ее о б н о в л е н и ю, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но он всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития <...>. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам»¹.

Это суждение Бахтина, впервые обнародованное в 1963 году, со временем превратилось в ритуальную формулу, которую мы твердим, уже не вдаваясь в ее смысл. А ведь ее надо еще уточнить:

– какие «наиболее «вековые» тенденции развития литературы» отражает жанр?

– что собой представляют «неумирающие элементы архаики», которые сохраняет жанр?

– о каком таком «своем прошлом» помнит жанр?

Когда на эти вопросы не даются ответы, тогда и слышатся из уст некоторых ученых весьма скептические оценки самого понятия «память жанра» – не теоретическая ли это фикция?

А.П. Чудаков, известный исследователь истории отечественной литературной науки, утверждал, что «явление “памяти жанра” – наименее подтвердившаяся пока из всех теорий Бахтина»². Другой теоретик, Вл.И. Новиков, вообще считает понятие «память жанра» – научной метафорой, подобной метафорам типа «“Онегин” – энциклопедия русской жизни», и поэтому она «никогда не может быть однозначно опровергнута. Ее надо оценивать иначе – по степени научной эффективности в исследовании конкретных жанров»³. Еще решительнее отвергает понятие «память жанра» В.А. Миловидов: «Изящная формула Бахтина – “память жанра” – мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр как формально-содержательный канон, как метаязык искусства “памятью” не обладает», – утверждает ученый. И далее: «“Память о жанре” – это известные субъекту дискурса формулы жанра и

¹ Цит. по: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. – М.: Худож. лит., 1972. С. 178-179. (Везде разрядка автора)

² Чудаков А.П. Нужны новые категории // Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 38.

³ Новиков Вл. Гипотеза и метафора // Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 43.

стиля»¹. Но исследователь совершил подмену формул: Бахтин писал про «память жанра», а не про «память о жанре». Формула «память о жанре», действительно, ориентировала бы на контакт нового индивидуального жанрового образования с архетипической ф о р м о й жанра, т.е. с голым конструктом, а формула «память жанра» ведет дальше — она ориентирует на актуализацию с е м а н т и к и, которая окаменела в жанровом конструкте, на поиск ответа на вопрос: о чем помнит жанр? какой смысл окаменел в жанровом архетипе?

Так что же перед нами — научное понятие или метафора, действительный механизм художественного мышления или теоретический фантом?

1. О структуре и семантике мифа

Строго говоря, любой элемент поэтики хранит память о чем-то: даже самый маленький стиховой метр, как показал М.Л. Гаспаров, имеет «семантическую ауру»². А о чем же помнит жанр? Именно жанр!

В поисках ответа на этот вопрос необходимо обратиться к генезису жанровых форм. Эта область жанрологии давно занимает филологическую науку³.

В России зарождение жанровой генетики начинается с трудов А.Н. Веселовского. Появление художественной словесности ученый связывает с обрядовой культурой первобытного общества: «В начале всего развития <...> ново-европейской лирики [лежит] древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры». Отмечая синкретическую природу обряда, А. Веселовский говорит о подчиненности ему обрядовой лирики: «Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать». По мнению ученого, песня как вербальный жанр вырастала из «эмоциональных кликов» и «коротеньких формул разнообразного содержания»⁴.

¹ Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса. — Тверь: Изд-во Тверск. ГУ, 2000. С. 85.

² См.: Гаспаров М.Л. Метр и смысл. (Об одном из механизмов культурной памяти.) — М.: Изд-во РГГУ, 2000. (Обратим внимание на подзаголовок книги!)

³ См. историографический обзор, представленный в монографии Е. Мелетинского «Поэтика мифа» (М.: Наука, 1976. С. 112-162).

⁴ Цит. по: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л.: Худож. лит., 1940. С. 271.

Близка генетическому подходу Веселовского и та концепция, которую разрабатывал его современник – А.А. Потебня. Он утверждал, что слово в архаической культуре, является своеобразным жанровым эмбрионом, поскольку «все свойства поэтического произведения находят соответствие в свойствах слова». В качестве «зародыша» жанровых форм ученый рассматривал такие «элементарные частицы» художественного творчества, как синекдоха или метафора, но с оговоркой – лишь как аналоги тому типу «иносказания», который воплощен в структуре жанра¹.

Огромное значение для выяснения жанрового генеза приобрели изыскания в области мифологии и ранних форм искусства, которые, с начала 1920-х годов, охватили представителей разных ветвей гуманитарного знания – этнографов, фольклористов, религиоведов, исследователей ранних форм искусства. Тогда появились труды Д. Фрезера, Э. Кассирера, Б. Малиновского, А.Ф. Лосева, заложившие фундамент мифопоэтического направления в науке. Почти одновременно с ними развернули свои исследования участники советской «палеонтологической школы» (И.Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп и др.) После второй мировой войны мифопоэтическая проблематика получила дальнейшее развитие в обстоятельных исследованиях Е.М. Мелетинского, Б.А. Рыбакова, М. Элиаде, К. Леви-Стросса, Н. Фрая, В.Н. Топорова, В.Вс. Иванова, С.С. Аверинцева и др.

В мировой науке прочно утвердилось представление, что изначально искусства находится в мифологии – в мифологическом сознании и формах его выражения (собственно мифах, ритуалах, обрядах). Попы-

¹ Цит. по: *Потебня А.А. Эстетика и поэтика*. – М.: Высшая школа, 1976. С. 342-367. Эти предположения получили подкрепление в искусствознании XX века. Здесь уместно вспомнить И.Г. Франк-Каменецкого, показавшего, как в особенностях поэтической речи непроизвольно воспроизводятся черты мифологического мышления и даже конкретные мифологемы (См.: *Франк-Каменецкий И.Г. Вода и огонь в библейской поэзии* // Яфетический сборник. Т.3. – М.; Л., 1925. С. 127-163; *Он же. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях* // Язык и литература. – Л., 1932. Т. 8. С. 121-136). Близкие наблюдения встречаются в статьях С.М. Эйзенштейна, размышлявшего над тем, как в тропах современного поэтического языка повторяются основные законы первобытного мышления. Скажем, «часть вместо целого» – в синекдохе, представление о растворении человека в природе – в олицетворении, в сценах, подобных сцене бури при глубоком душевном смятении в «Короле Лире» (См.: *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения*: В 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. С. 110-115). В более позднее время мысль о строении жанров по аналогии со строением тропов высказывал И.П. Смирнов. Привлекая себе в поддержку сходные суждения Цв. Годорова о тропе как прообразе (prefiguration) структуры целого жанра, он утверждает, что «архетипической» природой обладают совокупности тропов, составляющие основу литературных жанров (*Смирнов И.П. Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов*. – Wien, 1981. С. 242-243).

таемся суммарно изложить под интересующим нас углом зрения фундаментальные представления о мифе и его конститутивных качествах:

1. Миф и мифология — синкретическая форма освоения мира. В мифе все явления природы, жизнь человеческого сообщества и отдельного человека представляются фантастически — как следствие действия таинственных, незримых сил. Однако, эти таинственные, незримые силы закрепляются в сознании архаического человека в виде наглядно-чувственных представлений. Показательно, что в самых ранних мифах различные предметы, растения, животные, части человеческого тела выступали как прямое отождествление бога: Зевс почитался в виде каменной пирамиды или в виде дуба, Дионис отождествлялся с виноградной лозой, Гефест — с огнем¹. Лишь по мере исторического развития эти предметы становятся атрибутами божества, а само божество антропоморфизируется. В этиологии нет согласия относительно того, что носило первичный характер — миф или ритуал? Многие авторитетные исследователи (Э. Кассирер и др.) высказывают убеждение, что первоначальной формой мифологического сознания был ритуал. И тому есть, на мой взгляд, веские объяснения. Ритуал — это носящее дологический, дословесный характер действо, в котором участник ритуала посредством «дублирования» в театрализованном проживании мифологических событий и судеб устанавливал магический контакт с сакральным миром, с таинственными силами, от которых, как он полагал, зависела его судьба. А миф представлял собой осмысление ритуала, закрепление его в словесном изложении, формирование на его основе понятия о богах и их функциях. Таким образом, мифологическое сознание изначально носит «виртуальный» характер, ибо воображает сакральный фантастический мир как вполне осязаемую, наглядную реальность.

2. В мифе действительность не объясняется, а описывается — через сюжеты творения мироздания, повествования о богах и их деяниях. В мифологии синтез всей суммы представлений и знаний человека о мире совершался путем формирования целостной картины бытия — образа универсума. Мифология как система представлений ориентирована на воплощение целого мироздания, она оформляется в виде модели мира. «В самом общем виде Модель мира определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и опера-

¹ См. об этом: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М.: Учпедгиз, 1957. С. 39-46.

ционном аспектах», — дает определение В.Н. Топоров¹. И далее ученый в числе прочих дает важнейшую характеристику этого фундаментального феномена архаического сознания: «Мифопоэтическая модель мира всегда ориентирована на предельную космологизированность всего сущего: всё причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется через соотнесение с космосом»². Поэтому в мифологическом сознании целостность мироздания всегда представляется как К о с м о с, то есть как упорядоченное, целокупное и потому целесообразное единство всех явлений. И что крайне важно, мифологическая модель мира всегда космографична — представляет собою воплощенный, поддающийся обозрению, порядок мироздания. Миф, — пишут авторы Введения в двухтомную энциклопедию «Мифы народов мира», — как бы объясняет и санкционирует существующий в обществе и мире порядок, он так объясняет человеку его самого и окружающий мир, чтобы поддержать этот порядок»³.

Главная функция мифологической модели мира — побеждать хаос, упорядочивать онтологическое бытие и придавать смысл существованию человека. А Хаос в античной мифологии представлен как могущественная оппозиция Космосу, он явлен в самых разных ипостасях. Как отмечает А.Ф. Лосев, хаос (означающий «зев», «зияние», «пустое протяжение») находится «среди первопотенций наряду с Геей, Тартаром и Эросом», он есть источник рождения божеств — Эреба и Ночи, Эфира и Гелиры-дня, его физическими воплощениями становятся вода и «разлитой воздух»⁴. Но что очень примечательно: хотя в мифологических повествованиях хаос «исторически» предшествует космосу, однако, в мифологическом сознании сначала сформировалось представление о космосе, а представление о хаосе формировалось позже — по принципу антитезы космологическому порядку. Поэтому эсхатологические мифы вторичны по отношению к мифам о творении и созидании космоса. «Мифопоэтическая концепция хаоса является порождением относительно поздней эпохи, предполагающей уже определенный уровень спекулятивной мысли об истоках и причинах сущего», — пишет В.Н. Топоров⁵. Отсюда и тот драматизм, который напрягает мифологическое сознание. Читаем у Е.М. Мелетинского: «Эсхатологические мифы по своей структуре и своим сюжетам явно восходят к космологиче-

¹ Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира. Т. 2.- М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 161.

² Там же. С. 162.

³ Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 14.

⁴ См.: Топоров В.Н. Хаос // Мифы народов мира. Т. 2. С. 579.

⁵ Топоров В.Н. Хаос первобытный // Мифы народов мира. Т. 2. С. 581.

ским, только действие развивается в противоположном направлении. Эсхатологическая мифология реализует возможности высвобождения стихийных сил хаоса или ослабления космической структуры»¹.

Противостояние между космосом и хаосом есть онтологический источник вечного и всеохватывающего конфликта, который определяет первичную (глубинную) сущность любого мифологического события и действия. Но у этого конфликта все-таки есть вполне определенный ценностный вектор. «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный этический момент», – вот этот вектор². Следует подчеркнуть, что в мировой науке о мифе по этому вопросу существует полное единодушие (см. труды А.Ф. Лосева, Э. Кассирера, М. Элиаде, В.Н. Топорова и др.).

Откуда же берется в мифологическом космосе «ценностный этический момент»? А из того, что мифологический миропорядок – это всегда *космос – гармония*. Гармоничность космоса овеществляется в органическом единстве макрокосма и микрокосма, начиная от глобальных и вселенских величин (небо, земля, солнце, луна, звезды) и вплоть до устройства человеческого быта (поселение, жилище, очаг, одежда). Космос-гармония был самым убедительным способом «овнешнения» мирового порядка, целесообразного устройства вселенского универсума и оправданности всего, что совершается в жизни природы и судьбе человека. Хотя «самое слово “космос” означает “порядок”», как напоминает нам С.С. Аверинцев³, но исторический опыт требует четкого различия между действительным космосом как *гармоническим* мироустройством и псевдокосмосом *порядка*, который может устанавливаться насилием над естественными законами природы и этическими нормами человеческого общежития⁴.

3. Мифологическое сознание стремится запечатлеть целокупность мироздания в виде *м о д е л и*, наглядно представляющей эту целокупность в единстве, взаимоуподоблении и взаимопревращении всех ее составляющих. «Моделирование оказывается специфической функ-

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. С. 169.

² Впоследствии Е.М. Мелетинский еще не раз акцентировал внимание на том, что он называл «основным пафосом древнего мифа»: «Познание не является (...) главной целью мифа. Главная цель – поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка (...). В мифе превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос» (Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГТУ, 2001. С. 5-6).

³ Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья // Античность и Византия. Сб. ИМЛИ. – М.: Наука, 1975. С. 266.

⁴ Об этом подробнее будет идти речь в разделе IV, при анализе «Колымских рассказов» Варлама Шаламова.

цией мифа», — подчеркивает Е.М. Мелетинский¹. Эта модель изоморфна той реальности, которая дана человеку в живом созерцании. Поэтому структурообразующими основами мифологического космоса являются пространство и время. Э. Кассирер утверждает, что эти категории (с добавлением категории числа) «есть основные средства и ступени процесса объективации — они же представляют собой и три существенные фазы процесса мифологической «аллерперцепции». Именно эти параметры мифологического космоса, — продолжает ученый, — становятся носителями высших сакральных истин и норм, ибо в них наиболее явственно сказывается «стремление подчинить все бытие общему пространственному порядку, все события — общему временному порядку, порядку судьбы. Это стремление достигает своего совершенного воплощения, поскольку оно вообще возможно в сфере мифа, в структуре астрологической картины мира»².

И как пример — от противоположного, в эсхатологических мифах свидетельствами гибельности становятся знаки разрушения космоса и космической гармонии: смещения земной коры, крушение небосвода и гибель астральных светил, смена света тьмой, уничтожение пространства и т.п.³.

Наиболее характерными способами «ощельнения» космоса в мифе выступают компрессия и символизация. Показательный пример компрессии — древнерусская икона. Анализируя композицию иконы, Л.Ф. Жегин доказывает, что особые способы древней живописной поэтики: обратная перспектива, вогнутость мира, правое и левое изображение одной фигуры — служили «для суммирования зрительных впечатлений в пространстве», для создания образного представления о времени использовались приемы «кручения», фиксации нескольких стадий одного процесса и т.п. «То, что показывает здесь композиция, — это как бы в сильнейшем сокращении вся пространственная система в целом». В итоге на доске иконы возникал «маленький мирок», микрокосмос, в разрезе своих физико-геометрических характеристик, подоб-

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 171.

² Кассирер Э. Философия символических форм Т. 2: Мифологическое мышление. — М. — СПб.: Университетская книга, 2001. С. 96, 95.

³ Напомним жуткую картину Апокалипсиса в одном из самых совершенных эсхатологических мифов — в «Откровении Иоанна Богослова»: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась, как кровь; И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаясь сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои; И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих».

ный миру большому – макрокосмосу (а не кусок большого мира, стереотипно перенесенный на холст)»¹.

Особую роль в мифологии разных народов играли макрообразы: Священная Гора, Мировое Древо, Река жизни, мировой столб, Храм, космическое человеческое тело и т.п. Они не представляют собою «ужатый» космос, космос в сокращении, а выступают символами космического устройства, «местом соприкосновения трех космических сфер – Неба, Земли и Ада». Причем в мифологической онтологии разных народов каждому из них принадлежит роль «оси мира»², а составные элементы этих макрообразов становятся условными обозначениями основных бытийных координат (верх и низ, день и ночь, небо и землю, жизнь и смерть)³.

Целокупность мифологического космоса обуславливает репрезентативность его компонентов. За каждым мифологическим образом (архетипом) мерцает целый космос. Поэтому в архаическом сознании даже один мифологический образ (архетип) становился сигналом, пробуждающим представление обо всей мифологической системе. Наиболее убедительно и развернуто обоснование и характеристику этого свойства архаического мышления дает Э. Кассирер. Опираясь на множество конкретных исследований и описаний, ученый утверждает: «В мифе не идеальные отношения строят объективный мир как полностью определяемый закономерностями, в мифе все бытие сплавляется в конкретно-образных частностях в единое целое», «миф скатывает

¹ Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства.) – М.: Искусство, 1970. С. 69, 70.

² См. об этом: *Элиаде М. Космос и история. (Избранные работы.)*. – М.: Прогресс, 1988. С. 38-42, 145-147.

³ Типологическое сходство символических образов мифологической космогонии становится особенно очевидным при сопоставлении их характеристик, данных разными исследователями. Вот что пишет М. Элиаде о моделирующих функциях образа Мирового Древа: «С одной стороны, оно представляет Вселенную в постоянном ее возрождении, неиссякаемый источник мировой жизни и прежде всего вместилище сакрального (как “центр” восприятия небесно-сакрального и т.д.), с другой стороны, Древо символизирует Небо или Небеса – звездные уровни <...>. Во многих архаических традициях Мировое Древо, выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеей творения, плодородия и инициации, в конечном счете – с идеей абсолютной реальности и бессмертия. Мировое Древо становится, таким образом, Древом Жизни и Бессмертия» (*Там же*. С. 156-157).

А вот характеристика моделирующих аспектов образа Реки, данная В.Н. Топоровым. Мифологический образ Реки выполняет роль «некоего “стержня” вселенной, мирового луты, пронизывающего верхний, средний и нижний миры». «Иногда, – пишет В.Н. Топоров, – ее составной частью бывает символически переосмысленная реальная главная река данного региона», однако, как мифологический символ Мировая река выполняет «космическую, мироустроющую роль». (Мифы народов мира. Т. 2. С. 374-376).

все, к чему он прикасается, словно в единую недифференцированную массу»; «для него часть не только представляет целое, но и прямо-таки есть это целое»¹. Вера архаического человека в метемпсихоз (посмертное переселение душ из одних существ в другие) служила психологической мотивировкой принципа метаморфозы, выполнявшего роль главного механизма «ощельнения» мира в мифологической модели.

Следует подчеркнуть, что сакральный таинственный мир богов архаический человек старался представить в виде знакомых ему по житейскому опыту явлений и сцеплений. Не случайно в ряде мифологий символическим воплощением целокупности мироздания были названные выше макрообразы: Мировое древо, Мировая Гора, Река, Непобедимый столп, — они создавались путем гиперболизации представлений о тех явлениях природы, с которыми человек сталкивался практически повседневно. М. Элиаде отмечает, что у некоторых народов (эскимосов, горных алтайцев, бурят) даже «Ось Мира изображалась самым конкретным образом — либо столбами, подпирающими жилище, либо отдельными сваями, которые именовались “Мировыми Столпами”»². Указанные способы моделирования мифологического космоса (компрессия, символизация, метаморфизм) обеспечивали его удобозримость в воображении архаического человека, делали его понятным для постижения и родственно близким. Это «видимый, слышимый, обнимаемый и осязаемый космос», — подчеркивает А.Ф. Лосев³.

4. Мифологический космос *антропоцентричен*. В нем человек предстает в окружении мироздания. В мифе мироздание дано в отношении к человеку как существу, находящемуся в зависимости от таинственных сил, поддерживающих вселенский порядок. Мифология для древних людей был важнейшей гносеологической системой, своего рода стихийной философией — она собирала все знания человека о мире в единое представимое целое.

«В примитивной культуре миф выполняет незаменимую функцию: он выражает, укрепляет и кодифицирует веру, он оправдывает и проводит в жизнь моральные принципы, он подтверждает действительность обряда и содержит практические правила, направляющие человека», — писал выдающийся этнограф Б. Малиновский, называя миф «прагматическим уставом примитивной веры и нравственной мудрости»⁴.

¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. С. 78, 79.

² Элиаде М. Космос и история. С. 147.

³ Лосев А.Ф. Проблемы художественного стиля. — Киев: Collegium, 1994. С. 243.

⁴ Малиновский Б. Магия, наука, религия // Электронная библиотека религиоведа. http://www.gumtr.info/bogoslov_Buks/Relig/malin/06/php.

Миф всегда был рядом с архаическим человеком. Как верховная, сакральная мера сущего. Как прикладное объяснение бытия и его законов. Как система ценностей и кодекс этических ориентиров. Поэтому свой локальный, непосредственно созерцаемый, практический мир и его компоненты древний человек тоже конструировал, ориентируясь на модель космоса-гармонии как на универсальный образец земного благо-устройства. Тому есть масса доказательств. Достаточно указать на семантику составных элементов русской крестьянской избы¹. Или на символику вышивок на одеждах русских крестьян².

Мифологический образ Космоса стал универсальной мерой гармонии, красоты, целесообразности, смысла жизни. В нем с древнейших времен материализовался идеал благоустроенного миропорядка, вселенского лада, успокоения и уверенности в душе человека. Этот идеал в имплицитном виде присутствует в культурной памяти каждого homo sapiens как духовного феномена (а может быть, укоренен в генетическом коде человеческого существа?), он-то и становится фундаментальным синкретическим критерием этических и эстетических отношений человека к миру. Фигурально говоря, «в свете» Космоса-гармонии формируется весь спектр эстетических ценностей, которыми руководствуется человек, с «оглядкой на Космос» совершается живой процесс непосредственных отношений человека с окружающим ми-

¹ Под очевидным влиянием чтения трудов А.Н. Афанасьева С. Есенин писал в эссе «Ключи Марии» (1918): «Изба простолюдина – это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосозаемый ими далекий мир подчиняли себе уподоблениями вещам их кротких очагов <...> Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* – небесному своду, а *матца* – Млечному пути...» (Есенин С. Полное собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М.: Наука-Голос, 1997. С. 194-195.)

² См. специально посвященную этому феномену серию статей Б.А. Рыбакова «Макрокосм в микрокосме народного искусства» в журнале «Декоративное искусство» (1973-75 гг.) «Опущая себя частью мироздания и представляя мир населенным, помимо реальных существ, еще и духами добра и зла («берегинями» и «упырями» по терминологии XII века), человек издревле воссоздавал рядом с собой как бы модель познанного им мира, в своем повседневном микрокосме отражал весь макрокосм, сознательно, с магическими целями приобщая себя к мирозданию», – пишет ученый, приводя в доказательство множество примеров (Декор. искусство. 1975. № 1. С. 30). В частности, о женском одеянии говорится: «Одетая в свой традиционный праздничный наряд, древнерусская княгиня или крестьянка XIX в. из южнорусских земель представляла как бы модель вселенной: нижний, земной круг одежды покрыт символами земли, семян и растительности; у верхнего края одежды мы видим птиц и олицетворение дождя, а на самом верху всё это увенчано ясными и бесспорными символами неба: солнце, звезды, семь фигур, обозначающих созвездия, птицы, солнечные кони и т.д.» (Там же. С. 31). Далее приводятся другие примеры космографического моделирования предметов быта: росписи гуцульской писанки (пасхального яйца), живопись на сосудах для зерна, резьба на деревянных швейках и прялках.

ром, будучи синкретично нерасчлененными, эти отношения уже включали в себя зачатки этической и эстетической компоненты.

Таким образом, *глубинная структура любого мифа – это «виртуальная», изоморфно миру, данному в ощущениях, пространственно-временная, наглядно-зримо представленная модель космоса как этической и эстетической меры гармонического бытия и человеческого существования.* Эта модель космоса с полным основанием может быть названа структурным ядром мифа (или – воспользуемся термином Э. Кассирера – архетипом мифа).

2. От мифа к литературе: концепции О.М. Фрейденберг и Н. Фрая

Какое же отношение к происхождению жанра как формы художественного сознания имеют выявленные этимологией конститутивные свойства мифа и мифологии в целом?

Эта проблематика в наибольшей степени занимала представителей отечественной «палеонтологической школы». Среди многочисленных научных течений 1920–30-х гг. «палеонтологическая школа» выделялась тем, что Б.В. Казанский назвал «открытием новой стороны литературных явлений – семантики». «Только с этой стороны, становится возможным понимание сюжета в отношении его содержания и формы, как общественно-исторического явления, – утверждал ученый. – Подлинная история сюжета протекает в его семантике, ибо морфология, говоря лингвистически, подчинена “этимологии”»¹. Проблема содержательности художественных форм была поставлена «яфетидологами» во главу угла, они целенаправленно утверждали плодотворность генетического подхода к выявлению семантики художественных форм.

Конкретизируя эти опорные методологические установки «палеонтологического анализа» на жанровом материале, едва ли не самый яркий представитель яфетитологической школы О.М. Фрейденберг в работах «Поэтика сюжета и жанра» (1936) и «Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1941–1943) рассматривала в качестве исходного первоэлемента так называемую «первобытную метафору» (дометафору). Первобытная метафора, по Фрейденберг, категория прежде всего мировоззренческая – это единица «непосредственной формы познавательного процесса, вскрывая ее, мы вскрываем, как

¹ Казанский В.В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты // Тристан и Исольта: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африевразии / Под ред. акад. Н.Я. Марра. – Л.: Academia, 1932. С. 120.

первобытный человек представлял себе объективный мир»¹. Исследователь выделяет три основные метафоры: рождения, еды и смерти – и показывает, как они семантически повторяют и легко перетекают друг в друга. В этих взаимопереходах воплощена центральная мировоззренческая идея мифа – идея круговорота, непрерывного цикла бытия. Первобытные метафоры, таким образом, организуют единство видения мира, причем единство не статическое, а динамическое, находящееся в бесконечном потоке: «Точки нет, остановки и завершения нет. “Все течет”. Даже враг есть друг, я сам, даже смерть – бессмертие»². А в силу неразделенности субъекта и объекта в дологическом сознании вообще, первобытная метафора отражает абсолютную универсальность мировосприятия. Поэтому первобытная метафора обеспечивает совпадение микрокосма и макрокосма.

Отсюда О.М. Фрейденберг выдвигает следующие принципиальные положения. Во-первых, «ни одна мифология не является, в конечном счете, чем-нибудь иным, кроме космогонии» (53), т.е. она всегда охватывает весь мировой универсум в его происхождении и развитии. Во-вторых, мир сквозь призму первобытных метафор выглядит ритмичным, это всегда «космос-гармония» (56).

Выраженное в системе первобытных метафор мироощущение, по мысли Фрейденберг, «накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии» (255). А представления, воплощенные в первобытных дометафорах, становятся архетипами³, выполняющими роль хранителей и трансляторов памяти о первоосновах человеческого существования. Поэтому праметафоры – по Фрейденберг – это зерна, из которых будут произрастать жанры: «Еда, рождение, смерть – это не элементы будущих литературных

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. С. 28.

² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: (Период античной литературы). – Л.: Гослитиздат, 1936. С. 115. Далее цитаты по этому изданию приводятся в тексте.

³ О.М. Фрейденберг употребляет термин «архетип» в ином значении, чем К.Г. Юнг и его последователи (Н. Фрай и др.) Для нее архетип не некая «наследственная память», «коллективное бессознательное», не некий безотносительно к действительности сложившийся «инстинкт» механизма восприятия, а выработанный человеческим опытом способ освоения мира. Древние мыслили образами. «Образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности – это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них не отличался мировоззренчески от другого», – пишет О.М. Фрейденберг (53). Но те первообразы, «дометафоры», те ритуально-мифологические структуры, которые создали древние, могут быть названы архетипами относительно более поздних и зрелых форм художественного мышления, ибо лежат в их «генетическом коде». В таком же значении употребляют термин «архетип» В.Я. Пропп, М.М. Бахтин, М. Элиаде, Е.М. Мелетинский.

жанров и сюжетов, но метафоры, которыми оформляют представления о еде, рождении и смерти; эти метафоры, перекомбинируясь и варьируясь, оформляют литературные жанры и сюжеты, становятся их морфологической частью» (119).

Как же осуществляется переход от такой сугубо семантической единицы, как первобытная метафора, к структуре жанров фольклора и античной литературы? «То, что на мифологической почве было содержанием, стало формой художественного произведения», — писал И.Г. Франк-Каменецкий¹. Это одно из важнейших положений, выработанных и практически апробированных яфетидологической школой. Но оно еще не проясняет вопрос: какая семантика «окаменевают» в жанровой форме, сохраняет ли жанровая форма, порожденная мифологическим обрядом, мифологическую семантику «космоса-гармонии»?

Здесь позиции «палеонтологов» не вполне определены.

Так, во «Введении в теорию античного фольклора» (писалась в 1939-43 гг.). О.М. Фрейденберг обоснованно утверждала, что собственно жанровое мышление зарождается на фольклорной стадии, и структура фольклорных жанров «имеет происхождение в мифологических представлениях», — но тут же делает существенную оговорку: «которые в известный исторический момент уже утрачивают свои смысловые функции, хотя и продолжают бытовать»². «Дальше уже идет отмель сюжета, — уточняет исследователь, — то, чем он был, становится философией, религией, наукой, искусством; сюжетом продолжает оставаться, напротив, то, чем он никогда не был, — фактура литературной вещи, ее структурный костяк и, еще дальше, ее композиционная фабула. Так жизнь сюжета продолжается в новых формах, не похожих на старые, а старые формы, тождественные былому сюжету, оказываются, по существу, ему совершенно чужды» (334). Выходит, что в литературных жанрах мифологическая семантика испаряется, ее носители превращаются с сугубо формальные, полые компоненты художественной структуры.

Однако О.М. Фрейденберг сама себе противоречит, когда заявляет: «Эта фольклорная структура господствует над литературным содержанием не в такой авторитарной форме, как мифология над фольклором, но всё же и она управляет содержанием литературных жанров в их целом и в отдельных компонентах» (16). Обращаясь к литературе античной эпохи, О.М. Фрейденберг отмечает, что здесь мифологическая семантика сохраняет властные функции в созидании собственно

¹ Франк-Каменецкий И.Г. Итоги коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольты // Тристан и Исольта. С. 269.

² Цит. по: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 14.

художественных жанров. Читаем: «Какое художественное произведение античности мы ни возьмем, оно окажется построенным не на свободном индивидуальном замысле ("фантазии"), а на образно-мифологической фактуре. Поэтому содержание античного художественного произведения всегда таково же, каково оно и в предуказанном ему образно-мифологическом его костяке» (451). И далее: «...Историческое своеобразие греческого художественного сознания заключалось в том, что действительность была для него опосредована стоявшим между реальностью и поэтическим восприятием мифологическим образом. Поэтическая мысль смотрела на действительность сквозь него» (452).

Но господствующим в «палеонтологических» концепциях Фрейденберг и ее коллег было убеждение, что мифологическая семантика сохраняется только в самых ранних жанрах, «структура которых представляет собой архаическое осмысление мира, выраженное путем ритма, слова или действия в вещи или сюжетном мотиве»¹, а в жанрах более поздних эпох архаическая семантика скрывается под слоем «стадиальных наслоений», от нее остаются только осколки, рудименты. Собственно, главную задачу «палеонтологического анализа» яфетидологи видели лишь в том, чтобы по этим рудиментам восстановить систему первобытных «метафор», а вопросы, касающиеся сохранения и / или обновления семантики жанровых форм, лежали на периферии их научных исканий. В частности, в статье «Три сюжета или семантика одного», намеренно собрав воедино три очень разные произведения («Укрощения строптивой» Шекспира, сервантесовского «Дон-Кихота» и пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон») О.М. Фрейденберг везде отыскала в основе сюжетного мотива всё ту же первобытную мифологему «еда-смерть-рождение». Это наблюдение как бы подтверждает теоретический тезис исследователя о том, что «с точки зрения старого все сюжеты и все жанры представляют собой вариации только одной и той же значимости» (333). Но полученный результат свидетельствовал лишь о живучести структурной схемы, формального приема. А в теоретическом плане такой анализ обедняет и упрощает представления о разнообразии открытий, которые совершают большие художники в каждом отдельном произведении. В этом смысле прав М.М. Бахтин, увидевший ограниченность методики О.М. Фрейденберг в стремлении истолковать литературный материал «в основном, в духе теорий дологического мышления»².

¹ Цит. по: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 121.

² *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1965. С. 62.

Однако разработанная О.М. Фрейденберг и ее единомышленниками концепция первобытной мировоззренческой модели как извода художественной формы подтверждается рядом фундаментальных исследований. Здесь и выявление В.Я. Проппом ритуального происхождения волшебной сказки¹, и открытие Бахтиным транспонирования семантики карнавального мироощущения в мениппее и производных от нее жанрах², и установление Е.М. Мелетинским производности героического эпоса от календарных аграрных мифов³. Все эти открытия становятся необходимым звеном в самый фундамент теории «памяти жанра»: во-первых, раскрывая неповторимую сущность архаической жанровой семантики, и, во-вторых, подсказывая объяснение значимости последующих возвращений литературы к архетипам жанра.

В годы после Второй мировой войны проблема соотношения мифологии, ее семантики и структуры, с поэтикой литературных произведений стала основным объектом внимания американской ритуально-мифологической школы, представленной такими учеными, как М. Бодкин, Р. Чейз, Д. Видней, Ф. Уилрайт, Ф. Фергюссон. Наиболее цельное и убедительное воплощение концепция ритуалистов получила в трудах канадского теоретика Нортропа Фрая, признанного главы этой школы⁴.

Нельзя не удивиться тому, как тесно соприкасаются искания Н. Фрая с идеями советских «яфетидологов». По мнению Фрая, конструктивными принципами, позволяющими мифу ассимилировать природное содержание, являются аналогия и тождество (то есть, в сущности, те самые принципы отражения, которые лежат в основе «первометафор» О.М. Фрейденберг). Так же, как и у Фрейденберг, основным содержанием очеловеченно-природного мифологического мира у Фрая становится круговой цикл бытия: «Миф фиксирует конструктивный

¹ *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. В.Я. Пропп полагает, что не только волшебные, но и другие типы сказок имеют ритуальное происхождение (см. указ. изд. С. 335).

² *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худож. лит., 1972. С. 179-224.

³ *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. — М.: Наука, 1963. Существенно уточнение, сделанное ученым: «Не отдельные ритуалы трактуются как архетипы определенных сюжетов или целых жанров, а ритуально-мифологические типы, которые могут трансформироваться в различные сюжеты и жанры, притом, что эти трансформации качественно своеобразны» (*Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 143) Это уточнение предупреждает против излишней прямолинейности и узости при поисках связей между жанром и породившим его ритуалом, а ориентирует на определенный ритуально-мировоззренческий тип как на генетический извод жанра (или целой группы родственных жанров).

⁴ Последовательное рассмотрение концепции генезиса жанра, разработанной Нортропом Фреем, сделан М.Н. Липовецким в статье «Память жанра» как теоретическая проблема. (К истории вопроса)» (Модификации форм художественного сознания. Научн. сб. — Свердловск: Изд-во УрГУ, 1986.) С позволения автора я опираюсь на ряд его наблюдений.

элемент природы — цикл: ежедневный, в восходах и заходах солнца, и ежегодный, в смене времен года, — соединяя его с циклом человеческой жизни, смерти и (по аналогии) возрождения»¹.

Но между «палеонтологическим анализом» О.М. Фрейденберг и «архетипической критикой» Н. Фрая есть весьма существенное различие. Если «палеонтологи», говоря о литературе, и в частности о жанрах нового времени, концентрируют внимание на фрагментах, осколках мифологического сознания в сложившейся на его основе культуре, то Н. Фрай создает такую жанровую концепцию, обоснованием которой является гипотеза о корреляции мифологии и литературы как двух целостных систем.

Принципиальную важность Н. Фрай придает понятию «непрямого мифологизма» — переноса (displacement) мифа в литературу. Логика ученого такова. «Структура мифов позволяет им объединяться друг с другом»². Мифы всегда образуют мифологию, замкнутый и цельный мир, где каждому мифу отведено свое место — причину тому ученый находит в структуре мифа, всегда соотнесенного с определенной фазой в природном круговороте — смене времен года. Фрай старался доказать, что литература сохраняет в себе не только разрозненные мифологические рудименты, но целостную семантическую структуру мифологического универсума. И в этом смысле он тоже, как и О.М. Фрейденберг, схематизирует содержание мифологической семантики, передаваемой в литературу.

Куда более продуктивно суждение Фрая о механизме этой передачи. Он доказывает, что своего рода соединительным звеном между мифом и литературой становится сказка: в ней миф освобождается от религиозной телеологии, трансформируется в чисто художественную, фабульную форму. Сказка — первый жанр, относящийся уже не к мифологическому, а к «фабульному опыту словесного творчества», и с нее, по Н. Фраю, начинается история собственно литературного развития. Так образуется «литературная мифология» — цельная «словесная вселенная», контуры которой обозначились и сформировались еще в мифологии: миф «перемещается в литературу, с той лишь разницей, что «литература более подвижна, чем миф, и заполняет мифологический универсум более полно»³. Крайне существенно, что в концепции Фрая жанровая форма выступает в качестве самого первого и наиболее емкого хранителя мифологической семантики, ибо именно в жанре, по

¹ Frye N. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. — N.-Y., 1963. P. 32.

² Frye N. *The Secular Scripture: A Study of Romance*. — Harvard Univ. Press., Cambridge (Mass.), 1976. P. 8.

³ Frye N. *The Secular Scripture: A Study of Romance*. P. 33.

мнению ученого, находит формальное воплощение центральный структурный закон мифологического мирообраза – закон природного кругооборота (циклическая смена времен года). Процесс переноса мифа в литературу осуществляется через жанр, он – по Фраю – является центральной подсистемой «тотальной истории литературы».

Отсюда у Фрая вытекает концепция «тотальной истории литературы»¹ – единого процесса вырастания литературы на мифологическом фундаменте и единства литературы в ее «архетипической раме». Не случайно в своей программной статье «Архетипы литературы» Фрай формулирует интересующую его проблему прежде всего с точки зрения жанра: «Перед нами проблема формального первоисточника произведения, проблема, глубоко входящая в вопрос о жанрах»². И далее свое суждение ученый подкрепляет конкретным примером: «...Если жанр имеет историческую природу, почему тогда жанр драмы возникает из средневековой религии путем, поразительно схожим с тем, каким драма развивалась из греческой религии многие столетия назад? Это скорее проблема структуры, чем природы жанра, и она предполагает, что могут быть архетипы жанров, так же, как есть архетипы образов»³.

Утверждая, что жанр является центральной категорией «тотальной истории литературы», Н. Фрай исходит из теоретической посылки, что содержание мифа о той или иной фазе природно-человеческого цикла перевоплощается именно в жанровую структуру. В системе «литературного универсума» жанр повторяет и закрепляет (оформляя) содержание того мифа, который занимал эту «ячейку» в аналогичном мифологическом «универсуме». Следовательно, в соответствии с концепцией Н. Фрая, даже в новых жанрах изначальная жанровая семантика не утрачивается, а сохраняется – прежде всего, благодаря «суммарной» семантике художественной картины мира, в основе своей единой и для мифологии, и для литературных эпох.

Такова теоретическая версия всеобщей истории художественной культуры, разработанная Нортропом Фраем. Она, безусловно, значительна хотя бы потому, что устремлена к построению универсальной системы, объемлющей мифологию и литературу.

Однако в теории Фрая есть серьезные изъяны. Принципиальный противник исторического подхода к литературе, Н. Фрай строит свою концепцию как универсальную теорию мифологии в ее отношении к

¹ Frye N. Archetypes of Literature // Myth and Symbol: Critical Approach and Applications. – Lincoln, 1963.

² Ibidem. P. 90.

³ Ibidem.

литературе, вне времени и пространства¹. В его концепции единственной формой движения конструктивных составляющих литературного универсума является круг, замкнутый повторяющийся цикл. Н. Фрай абсолютно не учитывает фактора обновления жанрового первообраза в течение жизни жанровой формы. Для него «художественная форма не может идти от жизни; она идет только от традиции и, в конечном счете, — от мифа»². По верному замечанию Р. Веймана, Фраем «исследуются не возможные мифологические формы, предшествовавшие литературе, а, наоборот, литературный мотив, фабула или действие определяется мифом, уподобляется ему, включается в него»³. В итоге литературный материал при наложении на него этой жесткой схемы обедняется и утрачивает свою историко-литературную специфику. Концепция исторического бытования жанров как «хождения по кругу» мифологического природного цикла соблазняет своей универсальностью и стройностью, но она крайне умозрительна, это скорее красивая теоретическая утопия, мистифицирующая объективные процессы в жизни жанров. Собственно, выделенные самим Фраем четыре ветви беллетристики: роман, исповедь, мениппея и романическая история (romance) — и шесть комбинаций этих форм никак не вписываются в модель естественно-природного цикла.

3. М.М. Бахтин: «неумирающая архаика жанра»

Особое место в разработке теории жанрового генезиса принадлежит М.М. Бахтину. С одной стороны, он, будучи современником яфетидологов, чутко воспринимал их идеи⁴. С другой, несколько ранее ритуально-мифологической школы (и, по-видимому, вне контактов с нею), он разрабатывал свою концепцию сохранения и передачи архаической семантики мифов в литературных жанрах.

¹ Даже обращаясь к творчеству отдельного художника (У. Блейка — «Пугающая симметрия», 1947; У. Шекспира — «Шуты времени», 1967), Н. Фрай рассматривает его вне историко-литературного контекста, а лишь как специфическую, но поэтому и выпуклую иллюстрацию к тому или иному элементу его теоретической модели.

² Frye N. *Fables of Identity*. P. 36.

³ Вейман Р. История литературы и мифология. — М.: Прогресс, 1975. С. 254.

⁴ В частности, о глубоком уважении Бахтина к Ольге Михайловне Фрейденберг свидетельствуют люди, встречавшиеся с ним. «Потом я упомянул О.М. Фрейденберг, и он буквально расцвел и начал мне рассказывать о ней», — вспоминает С.Н. Бройтман (Бройтман С.Н. Две беседы с М.М. Бахтиным // Хронотоп. Межвуз. научно-тематич. сб. — Махачкала: ДаГГУ, 1990. С. 110). См. также: М.М. Бахтин: беседы с В.Д. Дувакиным. — М.: Согласие, 2002.

Во главу угла Бахтин ставил вопрос: что именно вбирает жанр из породивших его форм действительности, что именно в них приобретает, по выражению ученого, «жанрообразующее значение»? В отличие от О.М. Фрейденберг и ее единомышленников, молодой Бахтин был убежден в том, что архаическая семантика, воплощенная в первофеноменах жанра (обрядях, ритуалах, праметафорах), не умирает, не истончается, она оживает каждый раз, если архетипы, изначально воплощавшие ее, так или иначе присутствуют в новом произведении, и существенно входят в его концепцию.

Как раз в 30-е годы, словно бы продолжая идти дальше по пути, намеченному «палеонтологами», Бахтин принялся за обстоятельное изучение механизмов актуализации архаической семантики в литературных жанрах, результатом чего явилась монография «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». И хотя эта работа под названием «Франсуа Рабле в истории реализма» была защищена в качестве кандидатской диссертации в 1946 году, однако, в силу ряда привходящих причин, она была впервые издана только в 1965 году¹.

Каковы же наиболее существенные положения книги о Рабле?

Прежде всего, Бахтин, в отличие от своих предшественников, ищет и находит прасноу жанрового сознания (мышления) в широком культурном пространстве, в данном случае – в народной карнавальной культуре как относительно целостной ментальной и ритуально-обрядовой системе.

«Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны», – указывает ученый². А сущность этого состояния Бахтин видит в том, что оно носит праздничный характер, ибо человек здесь живет и действует «по законам карнавальной свободы». А что означает «карнавальная свобода»? Это «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» (15).

В книге о Рабле самым обстоятельным образом описываются основные карнавальные ритуалы: увенчание – развенчание, торжествен-

¹ Эпопея с защитой диссертации о Рабле описана в книге: Конкин С.С., Конкина Л.С. Михаил Бахтин. (Страницы жизни и творчества). – Саранск, 1993. С. 260-261. Решение Ученого совета ИМЛИ о присуждении автору диссертации степени доктора наук было отменено ВАКом. Сама эта история весьма показательна для научной атмосферы дооттепельных времен.

² Цит. по: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. С. 12. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте.

ное избиение, осмеяние избитой жертвы, поправление святынь (похищение церковных колоколов) и героических символов (сожжение рыцарей). Столь же обстоятельно Бахтиным представлены (и даже каталогизированы) основные образы карнавального мира: «преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни» (24). Причем, отмечает автор, «материально-телесный мир» изображается «как абсолютный низ» (34), где почетное место занимают образы «утробы», кишок, кала. Далее, характеризуя особый язык карнавала, Бахтин подчеркивает господство в нем площадного слова, ругательств, речевых жанров срамословий.

В сущности, в книге Бахтина карнавальная культура предстает как намеренное разрушение космографической картины мира, как вселенский хаос, «мир наоборот», торжествующий над порядком и осмеивающий всё, что несет в себе знаки гармонии. Это некая веселая эсхатология, то, что впоследствии стали обозначать метафорой «пир во время чумы». Ее экзистенциальная телеология очевидна – заговорить страх смерти, противопоставить ей смех и неудержимое веселье, а в социальном плане – хоть на миг освободиться от чувства униженности имущественным и сословным неравенством, политическим гнетом. Разумеется, это в высшей степени демократическое мироощущение. «Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями утверждающими проклятиями, разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа» (282) – резюмирует Бахтин.

Но бахтинское исследование карнавальной культуры свидетельствует о ее производности от «первичной» культуры, которая изначально оформлена в мифологической модели мира как гармонического Космоса. Карнавальная культура может зародиться лишь при наличии и укорененности в менталитете космографического сознания как его антипод¹.

Кстати, как отмечал Бахтин, карнавальное мироощущение выходит на первый план только на переломе между крупными историко-литературными мегациклами, когда разражается тотальный социокультурный кризис².

Космологические мифы порождают свои «космографические» жанровые модели, мифы хаоса порождают свои «хаографические»

¹ На мой взгляд, заслуживает изучения вопрос: а разве апология хаоса, которую считают прерогативой народной карнавальной культуры, не свойственна в не меньшей мере элитарной *маскарадной* культуре? Во всяком случае, опыт барокко да и XX века (начиная с маскарадности у символистов и кончая постмодернистскими играми с симулякрами) дают основания для подобных предположений.

² Более подробно этот феномен будет рассматриваться позже – в разделе III (Исторические системы жанров).

жанровые модели. Это же в полной мере относится к хаографическим моделям мира, представляющим собой антимир минус-космоса. в которых образ хаоса представлен как пространство свободы: в таких произведениях он выступает либо антиподом гармонического космоса, либо его имитацией неким порядком (который устанавливается только насилием, репрессиями).

Апология хаоса, которой проникнута народная смеховая культура, далеко не безоблачна. Она возвращает человека в доличностное состояние¹, растворяет его в массе, она придает стихийному порыву толпы авторитет органического осуществления справедливости.

Сам Бахтин настойчиво заявлял об амбивалентном, а именно серьезно-смеховом характере карнавальной культуры. Однако, в книге о Рабле он сосредоточил главное внимание на одном – смеховом полюсе с его апологией хаоса, что и привело к некоторому теоретическому «перекоосу»². Но тем существеннее, что исследователь (пусть в отвлеченно теоретической форме) постоянно напоминает о присутствии на окоме карнавального хаоса той высшей духовной ценностной меры, которая связана с понятием космоса как материализованного идеала духовной гармонии. В частности, он пишет: «Но необходимо подчеркнуть, что, отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет» (16). Здесь пока неясно, что возрождается в карнавале: всё та же телесность, вызывающе противопоставленная духовному началу в человеке, или собственно духовная сторона человеческой натуры? На этот вопрос у Бахтина нет определенного ответа. Но он делает существенную оговорку, заявляя, что праздничность может образоваться лишь тогда, когда к народным действиям присоединяется «что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира в ы с ш и х ц е л е й человеческого существования, то есть из мира идеалов» (14).

Собственно, в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле такая духовно высокая инстанция есть, она непосредственно воплощена в Телемской обители брата Жана. Принятый здесь девиз «Делай, что

¹ См. об этом: *Боянецкая Н.К.* Структура слова // Контекст – 1972. – М.: Наука, 1972. С. 344-375.

² Возможно, акцентирование исследования Бахтина именно на народной смеховой культуре и даже некоторое упоение ее брутальным буйством несло на себе печать времени: в 30-е годы пафос революционной ломки «старого мира» и культ народной стихии были официальным идеологическим вектором, навязываемым политическим режимом. См. об этом: *Рыклин М.* Тела террора // Рыклин М. Террорологии. – Тарту; М.: Ad Marginem, 1992. С. 34-51; *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. – М., 1997. С. 76-80.

хочешь» вовсе не означает циничного попрания всяческих норм. Телемская обитель — образец человеческого общежития, которое возможно лишь при согласованном соблюдении правил, гармонизирующих отношения между людьми. И здесь недопустимо разрушительное отношение к миру. Наоборот, не случайно брат Жан вступает в бой с захватчиками, защищая от разбоя монастырские виноградники.

В бахтинском исследовании народной карнавальной культуры для нас особенно важны следующие идеи. Во-первых, положение о том, что даже хаологическая семантика народного карнавала могла родиться и далее функционировать лишь в диалогическом контакте с космографической семантикой, окаменевшей в мифологии, образуя вместе с нею целостную амбивалентную мировоззренческую систему. Космологические мифы порождают свои «космографические» жанровые модели, мифы хаоса порождают свои «хаографические» жанровые модели. Во-вторых, теоретически важна демонстрация Бахтиным того, что карнавальная культура воплощается в целом ритуально-мифологическом комплексе, и не отдельный ритуал или миф, а весь комплекс в целом становится источником разветвленной грозди структурно и семантически родственных «хаографических» жанров,

Совершив эти открытия, Бахтин пошел дальше. Уже в книге о Рабле он тезисно обозначил путь жанровых трансформаций, через которые мировоззренческая память, окаменевшая в системе форм карнавальной культуры, дошла до столь сложного жанра, как роман «Гаргантюа и Пантагрюэль»: от обряда сатурналий, через множество пародийных и полупародийных жанров средневековья (*parodia sacra*, животные эпосы, смеховые диспуты и диалоги, имитации хвалебных речей) вплоть до таких вершинных произведений, как «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского и «Письма темных людей».

Это направление генетической теории жанра заняло очень важное место во втором, исправленном и дополненном издании книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», выпущенной в 1963 году. В отличие от первого издания 1928 года, вышедшем под заголовком «Проблемы творчества Достоевского», во втором издании появилась глава четвертая — «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского». Здесь в центре внимания Бахтина — проблема «определяющего влияния карнавала на литературу, притом именно на ее жанровую сторону»¹. «Эту транспонировку карнавала на язык литературы» (207) ученый закрепляет особым термином — «карнавализация».

¹ Цит. по: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. — М.: Худож. лит., 1972. С. 206. Далее ссылки на это издание указываются в тексте.

Показательна исследовательская логика Бахтина. Сначала он выделяет наиболее принципиальные трансформации карнавальных категорий в ряд литературных категорий. В первую очередь отмечает «огромное формальное, жанрообразующее влияние на литературу» (209) карнавального модуса взаимоотношений человека с человеком – фамильярного контакта, эксцентричности, профанации. Они, транспонируясь в литературу, придавали «символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным положениям» (213). (В другом месте ученый замечает: «Карнавальное мироощущение – приводной ремень между идеей и авантюрным художественным образом», 328). Затем Бахтин рассматривает транспонировку в литературу форм карнавальной обрядности, он утверждает, что обряд развенчания-увенчания «определил особый развенчивающий тип построения художественных образов» (213), а амбивалентная природа карнавальных образов преломилась в самом широком спектре литературных категорий (начиная с пародии и вплоть до образов героев-двойников).

Далее ученый устанавливает литературный жанр, в котором карнавальное мироощущение впервые получило целостное воплощение – это жанр мениппеи, его первые образцы ученый находит в эпоху позднего эллинизма. Жанровое содержание мениппеи – постановка «последних вопросов» и «испытание идеи». Затем Бахтин доказывает, что чертами мениппеи характеризуются многие литературные жанры: кроме названных в книге о Рабле пародийных и полупародийных форм средневековой литературы, он присовокупляет еще и более поздние жанры – «фантастический рассказ», «философскую сказку».

Убедительность своей жанрово-генетической теории Бахтин выверяет целостным анализом двух «фантастических рассказов» Достоевского – «Бобок» и «Сон смешного человека», как «ключевых в жанровом отношении произведений его» (234). Этот анализ, обнаруживающий активность в построении произведений мениппейных элементов: «создание исключительной сюжетной ситуации» (244), стояние героев на пороге жизни и смерти, фамильярное и профанирующее отношение к самому «смерти таинству» (236), амбивалентность образа героя (сочетание в образе «смешного человека» «мудрого чудака» и «трагического шута») (256) и т.п. – демонстрирует, как архаическая память жанра актуализируется в новом жанре. А завершается глава характеристикой разработанного Достоевским жанра полифонического романа как вершины мениппейной традиции. Анализ романов Достоевского становится подтверждением предварительной посылки исследователя: «Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее

помнит свое прошлое» (205). Этот анализ подтвердил также важное суждение Бахтина о соотношении субъективного и объективного факторов памяти жанра: «Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность <...>. Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (295)¹.

В исторической поэтике жанра Бахтина есть определенные «лакуны». Так, хотя ученый и заявлял, что «жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и обновились в творчестве Достоевского» (205), однако процессу обновления памяти жанра в его исследовании уделено мало внимания². Более того, он склонялся к мысли о том,

¹ Бахтинская концепция романов Достоевского вызывает принципиальные возражения со стороны ряда исследователей творчества писателя. Полемика имеет уже более чем полувековую историю. В ее начале стоит ранняя рецензия Н. Берковского на первое издание «Проблем творчества Достоевского» (перепечатана в антологии «Бахтин: pro et contra. Т. 1 – СПб.: РХГИ, 2001). В 1960–70-е годы, когда стали обильно публиковаться труды Бахтина, с критикой его теории романа выступили: *Курай Д.* Художественная структура ранних романов Достоевского (*Studia slavica*. – Budapest, 1968, XIV); *Косиков Г.К.* О принципах повествования в романе. (Литературные направления и стили. – М.: Изд-во МГУ, 1976); более обстоятельно свою позицию ученый изложил в работе «К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени)» (Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. I. – М.: Наследие, 1994); *Ветлювская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы» (Л.: Наука, 1977). А на самом слове 1990–2000-х гг. произошел новый «выброс» полемических выступлений. См.: *Эмерсон К.* Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского // Новое лит. обозрение. 1995. № 11); *Тодоров Ц.* Наследие Бахтина // Вопросы литературы. 2005. № 1; *Эмерсон К.* Об одной постсоветской журнальной полемике: размышления стороннего наблюдателя // Вопросы литературы. 2005. № 4.

Оппоненты Бахтина ставят под сомнение его концепцию карнавализации, оспаривают самую идею романного полифонизма, равенства всех голосов, отрицают принципиальную незавершенность диалога, отсутствие последнего слова. Их доводы имеют под собой веские основания. Однако, оппоненты Бахтина не учитывают особенностей методологии ученого: он идет от теории к художественному материалу, и романы Достоевского он рассматривает прежде всего в жанрово-теоретическом плане – в свете своей теории памяти жанра, сосредоточившись на выяснении их генетического родства с мениппеиной традицией. В этой связи представляется уместным уточнение, которое сделала Л. Силлард, определив «полифонический роман как специальную терминологическую категорию, созданную для отдельной и вряд ли адекватной характеристики особой диалогичности и принципиальной незавершенности романов Достоевского» (Szillard Lena. Карнавальное сознание, карнавализация // *Russian Literature*. – Amsterdam, XVIII (1985). P. 161).

² Свидетельством того, что Бахтин предполагал необходимость конкретных наблюдений над обновлением архаической семантики, служит его поздний набросок «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского», где ученый, в частности, отмечает: «Психологизация материально-телесного низа у Достоевского: вместо полового органа и зада становятся грех, сладострастная мысль, растление, пре-

что, поскольку «начиная с XVII века народно-карнавальная жизнь идет на убыль» (221), «карнавализация, следовательно, уже становится чисто литературно-жанровой традицией» (223), а это, по Бахтину, означает, что влияние форм карнавального фольклора «в большинстве случаев ограничивается содержанием произведений и не задевает их жанровой основы, то есть лишено жанрообразующей силы» (224)¹. Другой недостаток работы Бахтина состоит в следующем: он демонстрирует действие памяти жанра на отдельных элементах поэтики (конфликтных ситуациях, сюжетостроении, характерологии, экспрессивных особенностях), но не рассматривает их в системном единстве, которое, несомненно, должно нести некую сводную, синкретическую семантику.

Вероятно, сам Бахтин ощущал некую недоговоренность в своем объяснении сущности того, что он называл «неумирающими элементами архаики». И в одной из последних своих работ он сделал принципиальное разъяснение: «Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые действа произошли и развились из древних религиозных обрядов <...> Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления сделало возможным свободное художественное творчество в драме, но обрядовость как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на светском этапе развития. Эти черты обрядовости: всемирность, всевременность, символизм, особого рода космичность – получили художественно-жанровое значение»².

Обратим внимание на последовательность называемых Бахтиным семантических ресурсов, перешедших из религиозных обрядов в художественное творчество: «всемирность» и «всевременность» как пространственно-временные характеристики образа мира завершаются обобщенно-синтезирующим свойством – «символизм, особого рода

ступление, двойные мысли, внутренний цинизм» (Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. С. 42.) Современный исследователь видит это обновление в том, что происходит «перевод раблезианской образности во внутренний план как переход от изображения внешнего человека к изображению внутреннего человека.» (Лопова И. «Мениппова сатира» как термин Бахтина // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 92-93).

¹ С этой мыслью Бахтина полемизирует Лена Силлард. Ссылаясь на творческий опыт Ф. Сологуба, В. Маяковского, М. Булгакова, Б. Пильняка, И. Бабеля, К. Вагинова и других выдающихся художников, исследователь доказывает, что карнавализация продолжает оставаться активным жанрообразующим фактором в литературном процессе XX века. (Russian Literature. – Amsterdam, XVIII (1985). P. 165-169) Аргументы Л. Силлард можно усилить опытом постмодернизма, одного из доминирующих художественных направлений последней трети столетия. Достаточно упомянуть поэму Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», роман Т. Толстой «Кысь», произведения В. Сорокина...

² Из внутренней рецензии М.М. Бахтина на монографию Л.Е. Пинского «Шекспир» (1971) // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 412.

космичность». Иначе говоря, «неумирающие элементы архаики» – это знаки космографичности жанровой модели мира, это узы, посредством которых локальный во времени и пространстве, с ограниченным количеством персонажей, и завершенной цепью событий внутренний мир произведения («мирок», как его называл Тургенев), втягивается во вселенский континуум, становится его ценностным ядром и попадает под суд идеала гармонического мироустройства как абсолютной эстетической меры человеческого существования.

4. «Память жанра» как художественный закон

Из краткого экскурса в генетические концепции жанра, можно сделать следующие выводы:

1. Предшествующую главу (о функциональном аспекте жанра) мы завершали выводом о том, что художественное произведение всегда представляет собой образ мира («сокращенную Вселенную»), сейчас мы можем внести следующее важное уточнение. При переходе от мифологии к искусству происходит структурная перестройка модели Вселенной: из «богоцентричной» она становится «человекоцентричной». Однако, мифологическая модель мира как космоса-гармонии, утратив свою онтологическую функцию, перестав быть познавательно-объясняющим, практически ориентирующим руководством, обрела в искусстве иную роль: она стала высшей эстетической ценностной мерой – наглядно-зримым образом гармонии, грандиозным воплощением Вселенского Смысла, по отношению к которому и стал оцениваться человек, его помыслы, деяния и судьба. Этот художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, имплицитно присутствует в каждом произведении искусства, даже в тех произведениях, которые моделируют хаографическую картину мира. Эта картина предстает либо как жуткий, изломанный, гротескный «минус-космос» (в экспрессионизме, например) или как псевдо-космос, управляемый не законами естественного гармонического развития, а навязываемыми ему умозрительными социальными проектами, репрессивными, насильственными правилами порядка (как в искусстве соцреализма).

2. В истории культуры мифотворчество, помимо своей основной функции, сыграло еще и роль творческой лаборатории, в которой выплавлялись принципы художественного мышления. И многие названные выше конститутивные качества мифов транспонировались в искусство, определяя качественные особенности художественного образа как специфического языка искусства (в частности, его виртуальную наглядность и осязаемость, его репрезентативность по отношению к ху-

дожественному целому) и став композиционно-организующими принципами произведений искусства (как космографических моделей).

3. Структура огромного количества жанров хранит память о своем генезисе из архаических жанров, а в архаических архетипах модели мира окаменела память о мифологическом космосе. Память о космографической модели мира, которая является структурным ядром мифологического архетипа, это и есть «память жанра». Это ядро жанра сохраняется под слоем всяческих новообразований, в пору разных пертурбаций, происходящих в течение многовековой жизни жанра. Бывают времена, когда «ядро» почти не осознается семантически (но в структуре оно все равно работает), бывают годы, когда оно как бы всплывает над слоями новообразований.

Абсолютное большинство литературных жанров, родившихся в недрах больших культурных эр (античность, средние века, Возрождение, Новое время), так или иначе были связаны памятью жанровой формы с первофеноменами жанра, сверяли жизнь современного человека с идеей Космоса, окаменевшей в жанровой модели мира, будь то многотомная эпопея Толстого «Война и мир» или любой рассказ Шукшина в две-три странички. «Память жанра» пребывает в жанровой модели как бы в состоянии анабиоза, и автор-творец либо непроизвольно будит ее семантические ресурсы, а то и вполне обдуманно актуализирует ее, вводя в свой текст опознавательные знаки жанрового архетипа: одно дело – подсознательная ориентированность соцреалистического романа на архетип волшебной сказки¹, другое – сознательная установка А. Солженицына, озаглавившего свой рассказ о простой деревенской женщине Матрене Васильевне Григорьевой – «Не стоит село без праведника»².

4. Сигналы, находящиеся в тексте литературного произведения, актуализируют память об архаическом ядре жанра – мифологическом космосе. Но вряд ли можно распространять это положение на все без исключения жанры. Так, некоторые жанры Нового времени (например, сонет или лирическая поэма) не имеют корней в мифологической архаике. И попытки отыскать в любом современном жанре архаическую семантику выглядят довольно натужными³. Но несомненно, что каж-

¹ См.: Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1981.

² В редакции журнала «Новый мир» рассказу дали нейтральное заглавие – «Матренин двор». В советские времена само слово «праведник» входило в разряд табуированных.

³ Например, Е.М. Мелетинский в своей книге «Историческая поэтика новеллы» (М.: Наука, 1990) утверждал, что «самым архаическим прообразом повествовательного искусства, в том числе и новеллистического, являются мифологические сказания о пер-

дый «новорожденный» жанр постепенно формирует свою память – это память об устойчивой системе условностей, посредством которой произведение превращается в целостную модель мира («сокращенную Вселенную»). Повторим, она не всегда так или иначе связана с мифологическим космосом. Но она всегда моделирует именно космос (или его противоположность – антимир хаоса, а то и насильственного порядка как псевдокосмоса). В процессе своего бытования индивидуальная жанровая модель становится конструктивным инвариантом, который входит в арсенал художественной культуры.

Память о модели космоса, лежащей в основе жанровой структуры (независимо от ее исторического «возраста»), входит в арсенал художественной культуры и начинает работать, с одной стороны, направляя творческую мысль писателя, а с другой – подсказывая читателю ключ к адекватному прочтению данного произведения.

5. Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры. Можно с уверенностью говорить, что на основании многовекового опыта в художественном сознании сформировалась культура жанрового мышления (как и культура стилевого мышления). Каждый художник осознанно или подсознательно этой культурой овладевает, она становится неотъемлемым свойством его профессионального мастерства.

С другой стороны, в сознании читателя формируется культура жанрового восприятия, проще говоря – накапливается арсенал жанровых кодов (как типов художественных моделей мира и правил их расшифровки). В структуре любого жанра заложены сигналы, которые «принудительно», направленно ориентируют читателя на определенную модель мира. Культура жанрового восприятия закладывается уже в сознание младенцев, начиная с колыбельных и песенок-пестушек, материнских приговорок, закличек и прибауток, с первых бабушкиных сказок. Поэтому-то ребенок, вполне обходясь без изучения проповедской «Морфологии сказки», легко входит в сказочную «виртуальную реальность», отлично понимая условность и скатерти-самобранки, и Змея-Горыныча и прочих атрибутов сказочной модели мира. А зрелый, культурно образованный читатель, берущий в руки стихотворение с жанровым обозначением «сонет», будет не только читать четырнадцать зарифмованных строк, а увидит два катрена и два терцета, ус-

вопреки – культурных героев и их демонических-комических двойниках – мифологических шутах-тристерах» (115). Конечно, из «самых архаических прообразов» можно вывести очень многочисленную семью наследников, но вряд ли память об этих прообразах проступает в семантике современного рассказа, она давно заросла, будучи вытесненной более близкими по времени моделями.

лышит удивительную сцепку рифм, прочно связывающую все эти четырнадцать строк в одну строфу, задумается над смыслом этой сцепки, и, возможно, обнаружит диалектическое столкновение тезиса и анти-тезиса, и поразится парадоксальному синтезу, открывающему перед ним, читателем, некую новую истину, сдвигающую с привычной оси личную систему духовных координат, и при этом испытает катарзис от постижения нового сгустка мудрости.

6. Культура жанрового сознания находится в постоянном движении. По мнению В.М. Жирмунского, «ощущение жанра появляется уже после утверждения жанра, когда жанр проходит стадию традиционности»¹. Действительно, если мы, например, вспомним авторскую рефлексию на жанр «Войны и мира», то окажется, что Лев Толстой, поначалу назвал свое произведение нейтральным, внежанровым термином «книга»², а вот спустя немало лет ассоциировал его с «Илиадой»³. В истории культуры за «Войной и миром» закрепился термин «роман-эпопея», который обозначает вполне определенную миромоделирующую структуру, положившую основу целой жанровой традиции («Тихий Дон» М. Шолохова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси и др.) Далеко не случайно новаторские в жанровом отношении произведения нередко встречаются с непониманием и получают искаженные прочтения. Так, например, происходило с «мовистской» прозой В. Катаева («Святой колодец», «Алмазный мой венец» и др.), которую поначалу прочитывали как мемуары, хотя на самом деле в них автор ведет постмодернистскую игру с памятью мистических жанров («видений потустороннего мира», «вещих снов»).

7. Однако, память жанра вовсе не тождественна копированию жанра, эпигонскому дублированию самой жанровой структуры. В принципе, жанр никогда не повторяется: оживая или актуализируясь, жанровый канон каждый раз воплощается в исторически своеобразной типологической разновидности, со-формной новому социальному и культурному контексту. Это несложно показать, сравнивая, например, разновидности повести, следовавшие друг за другом в течение корот-

¹ Жирмунский В. Дискуссия о современной литературе // Русский современник. 1924. № 2. С. 278.

² «Что такое “Война и мир”?» – вопрошал Толстой и сам же отвечал: – Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868) // Цит. по: Толстой Л.Н. О литературе: Статьи. Письма. Дневники. – М.: ГИХЛ, 1955. С. 111).

³ Максим Горький свидетельствует: «О “В. и м.” он сам говорил: “Без ложной скромности – это как “Илиада”»» (Горький М. Лев Толстой / Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 16. – М.: Худож. лит., 1973. С. 294).

кого хронологического отрезка – 1960–70-х годов: исповедальные («молодежные») повести В. Аксенова, А. Гладилина, А. Кузнецова; фронтовые лирические повести Ю. Бондарева, Г. Бакланова, драматизированные повести В. Быкова, повести В. Белова и В. Распутина (сплав психологически-бытового и нравственно-философских планов).

Память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе). Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нем, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями.

8. Взаимоотношения между памятью жанра и живым литературным контекстом весьма разнообразны. Тут и почтительно-трепетная реставрация жанрового канона (примеры: «Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева; «Житие Евдокии-великомученицы» как вставной жанр в тетралогии Ф. Абрамова «Пряслины»). Тут и деликатное осмотровое совершенствование исходного жанрового образца (см. превращение оды Горация «Ehregi monument» в жанровую форму в русской литературе и ее эволюцию от «Памятника» Ломоносова, Державина и Пушкина до «памятников» Маяковского, Ахматовой, Высоцкого, и антипамятников Г. Батенькова и В. Шаламова¹). Тут и существенные структурные приращения к памяти жанра, а также полемический диалог с нею. В этом отношении очень показательны ранние рассказы Е. Замятина – «Сподручница грешных» и др.², а также «Псалом» Ф. Горенштейна, которому автор дал жанровое обозначение – «роман-размышление о четырех казнях Господних». Тут и дискредитация памяти жанра врывающимся в его структуру новым жизненным контекстом – здесь нет примера лучше, чем сервантесовский «Дон Кихот» (пародирование канона рыцарского романа одновременно с печалованием об утрате идеалов рыцарства).

9. Словом, память жанра – это не музейный экспонат, а постоянно действующий механизм художественного творчества и читательского восприятия. Без памяти жанра никакое художественное произведение не может быть создано. И без памяти жанра не может возникнуть адекватное читательское восприятие художественного текста, не вспых-

¹ См. об истории формирования жанрового канона «памятника»: Соколова Т.С. Формирование жанра «памятника». – Актуальные проблемы филологии // Материалы ежегодной студенческой научно-практической конференции факультета русского языка и литературы. Вып. 2. – Екатеринбург: УрГПУ, 2008. С. 22–25.

² См. об этом: Третьяков А.В. Сакральные архаические жанры и их актуализация в рассказах Е.И. Замятина 1910-х гг. – Автореф. дис... канд. филол. наук. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2010.

нет озарение эстетическим катарзисом или этот катарзис будет неполноценен. Понятие «память жанра» дает ту самую «философскую основу теории жанра», на отсутствие которой сетовал Бахтин в конце 30-х годов¹. Во всяком случае, жанр как творческий механизм, посредством которого локальный мир литературного произведения преобразуется в космос, дает основания для существенных обобщений, касающихся фундаментальных принципов художественного творчества. Память жанра» – это о п о р н о е понятие, дающее ключ к пониманию структуры жанра и той функции, которую он выполняет в творческом акте. «Память жанра» – это художественный закон, обязывающий писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с «целой жизнью» и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре. «Память жанра» – это мудрый самоконтроль художественных исканий писателей всех времен.

10. Благодаря тому, что художественное произведение конструктивно представляет собой образ мира («виртуальную» модель Вселенной, в центре которой стоит человек), оно может обладать таким своим конститутивным качеством, как *мифологичность*. Обращаясь к этому термину, я вовсе не имею в виду то, что вошло в научный обиход под названием «мифопоэтика», то есть использование мифов в литературе или создании художником мифов как стилизованных жанров.

В нашем рассуждении «мифологичность» рассматривается как гносеологическая категория. В этом аспекте «мифологичность» означает, что в непосредственно изображенной «виртуальной реальности» («здесь и теперь») художник запечатлевает то, что считает вечными смыслами человеческого бытия. Во всяком подлинно состоявшемся произведении искусства всегда присутствует тот, порой даже не осознаваемый автором-творцом стихийный философский субстрат, который можно назвать «избытком вечности».

«Мифологичность» это одна из важнейших функций искусства, которая роднит его с мифологией, а, может быть, точнее – делает искусство восприимчивым мифологии. В художественном произведении, как и в мифе, всегда действует установка на перевод «сиюминутного» в план всеобщий. Подобно мифологии, искусство «коцельняет» бытие, становится путеводителем человека в мировом универсуме. Причем

¹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 138. Отметим: тут же ученый фактически подсказывал, что эту философскую основу следует искать в «*модели мира*, лежащей в основе жанра и образа».

такими качествами обладает каждое отдельное произведение – подобно тому, как молекула вещества обладает всеми его характеристиками¹.

Прежде всего, любой конфликт в художественном произведении в самом общем пределе – это борение между космосом и хаосом: в душе индивидуума, между личностью и социумом, между смертным человеком и всевластными законами природы. Константин Бальмонт когда-то воскликнул: «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить» (эпиграф к сборнику «Горящие здания: Лирика современной души», 1903). Не будем списывать это высказывание на счет известной сверхэмоциональности поэта. В свете космографической телеологии литературного творчества оно вполне оправданно: ведь если вдуматься, Бальмонтом дана формула духовного самосохранения личности – только через убежденность в том, что в жизни есть смысл, что твое существование не напрасно².

В самом начале XX века Д.Н. Овсяннико-Куликовский высказал гипотезу: «И не обнаруживается ли в искусстве, в его историческом развитии, явное стремление уравновесить космическую точку зре-

¹ По мысли Ю.М. Лотмана, «признание мифологизма типологически универсальным явлением вполне соответствует условно-логической картине мира» (Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. С. 66). Ориентация на изучение мифологизма как конститутивного свойства семантики художественных произведений стала целым научным направлением. Здесь прежде всего следует назвать теоретически глубокие работы Рене Жирара: *Jirard René. Насилие и священное* / Пер. Г. Дашевского. – М.: НЛЮ, 1998. его же: *Girard René. Deceit, Desire, and the Novel*, Transl. Yvonne Freccero. – Baltimore: John Hopkins UP, 1965; *The Scapegoats* / Transl. Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins UP, 1986. Из работ конкретно-исторического характера можно назвать следующие: Минакова А.М. Художественный мифологизм эпики М. Шолохова: сущность и функционирование. – Автореф. дисс. уч. степени докт. филол. наук. – М., 1992; Вайскопф М. Во весь логос: религия Маяковского // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. – М.: НЛЮ, 2003. С. 342–486; Ланцова С.А. Мифологизм В. Хлебникова: (Некоторые аспекты проблемы). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1991; *Костов Хели*. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». – Helsinki, 2000; Пепракова А.И. Проза С. Клычкова и В. Распутина: миф о русском космосе и философия русского космизма. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2008; Полонский В.В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX века. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: ИМЛИ, 2008. Правда, в ряде работ поиски «мифопоэтики» приобретают самодовлеющий характер, не связываемый с мифологизмом как с важнейшим семантическим уровнем произведения.

² Интересно, что с этим эмоциональным высказыванием поэта почти дословно совпадает суждение ученого: «У мира есть смысл, – писал в одной из последних своих работ М.М. Бахтин. – «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак). Примечательно, что научное обоснование столь емкому философскому выводу ученый давал через положение о том, что в искусстве «каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия» (Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук (1971) // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 361–373).

ния – человеческою – противопоставить идеалу науки обратный идеал – сведения космического к человеческому <...> создать апофеоз человечества¹. В сущности, Д.Н. Овсяннико-Куликовский предполагает, что искусство уравнивает человека и мироздание, более того – оберегает человека от космической энтропии, устанавливает его «самостоянье» перед Вечностью, делает ценностным центром Вселенной.

Разумеется, подобные суждения – это интеллектуальные прозрения, их можно принимать или не принимать. Но игнорировать нет смысла – наоборот, они задают определенный вектор дальнейших размышлений над основополагающей связью между философией личности и экзистенцией человека, с одной стороны, и смыслом художественного творчества и предназначенностью искусства, с другой.

Если признать правомочной мысль о том, что в основе мифотворчества изначально лежит жажда бессмертия, то тогда мифология в целом – это опыт построения такой системы познания и ориентировки, которая разворачивает перед человеком перспективу бессмертия – через круговорот природы или иные метаморфозы. По существу, индивидуальный, «штучно изготовленный» художником миф о гармоническом космосе есть тоже некая ориентационная система, указующая путь к бессмертию. Но в искусстве, которое способно ввести смертного человека в огромный универсум – встроить его в бесконечную цепь рода людского, вывести за пределы собственного земного существования к дарованной многими предшествующими поколениями памяти о далеком прошлом и к гипотезам о будущем, рождающимся сегодня, эта система приобретает духовно-ценностную наполненность.

И тогда происходит то, о чем очень точно сказал поэт:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

Моделируемый жанром образ антропоцентричного, гармонически устроенного космоса становится наглядно-представимым воплощением идеальной меры, вызывающей к человеку как носителю духовного начала, влекущей к неустанным поискам смысла собственной земной жизни – лишь тогда он обретает «бессмертие на время».

¹ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве (1903) // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Лит.-крит. работы: В 2 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1989. С. 151.

Глава III

СТРУКТУРНЫЙ АСПЕКТ ЖАНРА

1. Принципы художественного «миросозидания»

Коль скоро подлинно художественное произведение есть модель мира – не сколок с фрагмента действительности, а именно концентрированное воплощение сути и смысла «жизни вообще» в единичном и локальном пространстве и времени «виртуальной реальности», то возникает вопрос: *а как текст «сжимает» Вечность и Вселенную в локальное пространство и время «виртуальной реальности» и как «размыкает» ее в бесконечность духовного смысла бытия?*

Есть глубокий и точный смысл в строках Бориса Пастернака, собравшего воедино –

И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Как же творчество становится чудотворством – порождает «образ мира, в слове явленный»?

Трудность выявления глубинного «миросозидательного» смысла жанровых структур состоит в том, что за века исторического существования они значительно усложнились, стали более опосредованными. Но в этом усложнении и опосредовании есть своя логика. Какого-то универсального, всеохватывающего принципа создания образа мира в произведении литературы нет. Но есть несколько основных *принципов* «миромоделирования», которые охватывают собою практически все виды художественных произведений. Рассмотрим их, начиная с самых первых, синкретичных форм прайскуства. (Это позволит нам заодно увидеть семантику, которая «окаменела» и в «памяти» художественных форм).

1. *Непосредственное запечатление* – таков принцип воплощения целостности бытия, свойственный древним мифам и ритуалам. Здесь в самом объекте изображения человек стремился прямо отразить устройство мира. Приведенный в предшествующей главе обзор мифологических концепций свидетельствует о том, что структура мифа подобна устройству мира, космосу, а сам космос в мифологии представлен в виде первичных образов (архетипов) либо в виде монументальных символов (Мировое Древо, Река жизни, человеческое тело, ритуальные столпы), которые концентрированно воплощают основные космологические координаты (части света, времена года, сферу жизни

и царство мертвых). Попутно отметим, что эти монументальные символы становятся первыми опытами человеческого сознания по выработке условных форм воплощения представлений, не поддающихся буквальному и полному описанию.

Подобный же тип построения образа мира лежит в основе Библии. Нортроп Фрай в своей «Анатомии критики» наглядно показал, как в Библии создается образ всего сущего, и объяснил концептуальность структуры, смысл единства этой книги. Он писал: «Библия представляет собою миф, простирающийся над временем и пространством, видимым и невидимым порядком реальности и имеющий параболическую драматическую структуру, пятью актами которой являются: сотворение, падение, изгнание, искупление и воскрешение»¹. Библию Н. Фрай относит к так называемым «специфическим энциклопедическим формам» (*specific encyclopaedic forms*). К ним же он причисляет и жанр эпоса («Илиаду» и «Одиссею», «Энеиду», «Потерянный и возвращенный рай», «Божественную комедию»), а также произведения типа «Гаргантюа и Пантагрюэля» (их Фрай называет «энциклопедическими пародиями»). В этих произведениях так же, как в Библии, исследователь отмечает всеобъемлющий характер содержания и космогоничность жанровой структуры: «Эпос отличается от простого повествования энциклопедическим размахом темы, которая включает в себя весь мир – от неба до подземного царства, всю массу традиционных знаний <...> Циклическая форма классического эпоса основана на естественном цикле. Весь известный Средиземноморью мир помещается в центре мироздания между высшими и низшими богами. Цикл подчинен двум ритмам: жизни и смерти индивида и более замедленному ритму истории возвышения и падения городов и империй» (318). Подобным же образом определяют жанровое содержание героической эпоса и другие исследователи.

Важнейшим показателем принципиального отличия семантики рождающегося искусства от мифотворчества является радикальное «очеловечивание» функций модели мира. Если мифологический антропоцентризм носит, прежде всего, структурный характер – человек находится в «топографическом центре» мироздания, то уже в самых первых формах искусства человек превращается в «ценностный центр», по отношению к которому расположение мироздания и процессы, совершающиеся вокруг, становятся эстетической мерой человеческого существования, высшим – в свете законов мировой гармонии – судом над его поступками.

¹ Frye N. *Anatomy of Criticism*. – Princeton, N. J: Princeton UP, 1957. P. 325.

Формирование жанров, которые Фрай называет “specific encyclopaedic forms” («специфическими энциклопедическими формами»), и затем жанра героического эпоса приходится на знаменательную пору, когда искусство стало самоопределяться в самостоятельную форму общественного сознания. И это обстоятельство существенно повлияло на принципы моделирования мира в героическом эпосе. Если в мифологии человек предстает как часть космоса и структурно оформлен как один из элементов великого круга природы, то в жанрах, которых Фрай относит к «специфическим энциклопедическим формам», и героической эпопее он уже выдвигается в центр этого круга. Это значит, что круг космоса структурно оформляется лишь в связи с человеком, в прямом или косвенном отношении к человеку. В произведении искусства человек, перемещенный с периферии мифологической Вселенной в ее центр, оказывается соизмерим со всем мироустройством как ценностной аурой, в свете которой получает эстетическую оценку характер человека, его деяния и его судьба. Именно этим радикальным переворотом в мировосприятии знаменуется зарождение искусства.

«Специфические энциклопедические формы» и героические эпопеи — это первые «человекоцентричные» модели мира. Это уже не миф, а явление искусства, закрепляющее данную модель мира в устойчивую конструктивную форму, то есть в жанр. Переоценить значимость этого переворота невозможно. «Возникновение жанров, — пишет И.П. Смирнов, — судьбоносно для дальнейшей эволюции культуры <...>. Перемещение от мифов (творения) к жанрам (с их множачимися смысловыми универсумами) предзадает культуре ее мегаисторический путь»¹.

2. Но следует заметить, что между героическими эпопеями и предшествующими им «специфическими энциклопедическими формами» есть не только близость, обусловленная жанровым генозом, но и существенное различия. В «специфических энциклопедических формах» образ космоса, окружающего человека, предстает в «непосредственном запечатлении», в той целостной картине, которая сформировалась в мифологии. И в модели мира, выстраиваемой в эпопее, обнаруживаются рудименты принципа непосредственного запечатления. Достаточно вспомнить щит Ахиллеса («Илиада», песнь 18-я), на котором Гефест изобразил всё мироздание — от глобальных и астральных явлений («представил он землю, представил и небо, и море / Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц и небо...») вплоть до бытовых сцен и картин («браки и пиршества», шумный спор на торжище,

¹ Смирнов И.П. Метаистория. (К исторической типологии культуры). — М.: Аграф, 2000. С. 10.

«рыхлый, три раза распаханый пар», «стадо волов, воздымающих роги», «хоровод разнovidный»).

Но все же автор героической эпопеи при создании космогонической картины мира уже не обходится без привлечения условных форм. Так, Р. Гордезиани в своей докторской диссертации «Проблема единства и формирования гомеровского эпоса» (1974) обстоятельно рассматривает ассоциативные связи между фабульными эпизодами и всей троянской войной, отступления от фабулы, структурную симметрию и другие способы «кодирования» представлений древних о законах жизни людей, о бытии и космосе¹.

Переход от наивного «непосредственного запечатления» к «виртуальности» — это важнейший акт в истории культуры: с него начинается зарождение искусства, формирование особого, художественного языка, того, что обозначается понятием «поэтика». И этот процесс протекал не только по линии перехода от мифа к героической эпопее, но и по линии перехода от мифа к сказке. Как отмечает В.Я. Пропп, мир мифа — это «реальность высшего порядка», а мир сказки — «нарочитая фикция», «несбыточное», в действительность чего заведомо не верят, «сказка имеет развлекательное значение, миф — сакральное»². И самое существенное, что отличает сказку как литературный жанр от мифа, это принципиальная переориентация семантики: если поворотное событие в мифе (метаморфоза и т.п.) есть следствие действия магических природных сил, то поворотное событие в сказке — ч у д о — есть следствие этического поступка: награда за нравственный подвиг или кара за безнравственное деяние. (Счастливые финалы сказок о ленивом Емеле и Иване-дураке не исключение, а лишь реализация «забытых» магических действий, имеющих карнавальную природу).

Зачинаясь еще в «специфических энциклопедических формах», в героической эпопее уже во всей очевидности происходит трансформация семантики пространственно-временных параметров: они уже не устремлены к строгому уподоблению физическим и географическим представлениям, а стали сферами (уровнями) «человеческого мира», формами выявления, воплощения и эстетической оценки духовного содержания. Вот откуда и первые условные способы воспроизведения «всего мира» в героической эпопее. Создавая *иллюзию всемирности*, сохраняя впечатление всеохватной картины жизни, эти «коды» и «сокращения» поворачивают мир к человеку, делают художественное пространство и время носителем эмоционально-эстетического смысла.

¹ Гордезиани Р. Проблема единства и формирования гомеровского эпоса. — Автореф. дисс... д-ра филол. наук. — Тбилиси, 1974.

² Пропп В.Я. Русская сказка. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 38-42.

3. Дальнейшее усложнение принципов моделирования мира в произведении искусства связано со специализацией знания, которая в определенной степени повлияла на специализацию жанров по жизненному материалу, проблематике, эстетическому пафосу и т.д. Но и при специализации в каждом жанре сохраняется чувство целого, в его структуре заложена связь между содержанием, специфичным для данного жанра и «целым миром». В пользу этого уточнения свидетельствует одна характерная оговорка В. Кайзера. Подобно многим исследователям он разделяет эпопею и роман так: «Повествование обо всем мире (*totalen Welt*) (в приподнятом тоне) называется эпосом, повествование о частном мире (*privaten Welt*) в будничном тоне называется романом»¹. Но страницей ниже в скобках замечает: «Нынешний кризис романа основывается на ощущении недостаточности «частного мира» вообще (360). Выходит, даже при крайне узкой трактовке сущности жанра романа приходится признать, что ограничение жанровой структуры «частным миром» ведет к разрушению и жанра, и искусства?

Иной вопрос, что в романе уже нет непосредственного или «иллюзорного» воспроизведения «всемирности», как в мифе или эпосе. Но «частный мир» — тот круг жизни, та доля пространства и времени, которые непосредственно отображены в романе, структурно организованы так, что становятся неким «микрокосмом», вбирающим в себя целый «человеческий мир» со всеми определяющими жизнь общества и судьбу человека процессами и отношениями. К такому взгляду на роман склоняются Р. Уэллек и А. Уоррен: «Но романист предлагает скорее не случай — характер или события — а целый мир»². Р. Уэллек и А. Уоррен напоминают о графствах и кафедральных городах Тrolлопа, об Уэссексе Гарди, о диккенсовском Лондоне и старой Праге Кафки, о фантастических замках Эдгара По. Все эти миры, даже если их порой и можно обвести на карте, ни в коей мере не являются стереотипными сколками с каких-то географических районов, а так «спроектированы», что становятся «космосом романиста» (203).

Подобным же образом интерпретируется пространственно-временная локальность романов выдающихся художников XX века в работах современных отечественных исследователей. «...Фолкнер воссоздает черты хорошо ему знакомого Юга не в качестве бытописателя. Его амбиции простираются много далее: он силится построить модель современного мира. Иначе зачем бы писателю выдумывать Йокнапатофу — зоологический сад, где он собрал все нужные ему человеческие виды и все виды отношений между ними? — пишет Д. Затонский... —

¹ *Kayser W.* Das Sprachliche Kunstwerk. S. 359.

² *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 203.

Хоть Юг ему и казался “лучше” Севера, дело-то вовсе не в этом. Просто здесь объемнее проступало то, что на “долларовом” Севере затянулось илом отчуждения, а именно: механика человеческих взаимоотношений, ясных, вполне персональных. И можно было строить модель. Причем не интеллектуальную только, как в “Волшебной горе” Томаса Манна, а почти скопированную с жизни. И все же — именно модель¹. «Мир шолоховского эпоса с необычайной полнотой обнимает национальное бытие, “микромир” его эпики воплощает в себе большой мир, становится его средоточием, заключает в себе общечеловеческое», — утверждает исследователь «Тихого Дона»².

Образ действительности в романе всегда носит «представительственный» характер. Структура романа всегда организует весь предметный план произведения: пространственно-временные «реалии», систему характеров, обстоятельства, — преобразая его в символ всего «человеческого мира». Этот принцип построения мирообраза, который можно условно назвать *символическим (или метафорическим)*, характерен не только для романа, он работает также и в других жанрах: например, в трагедии, в некоторых философских сонетах и элегиях³.

¹ Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. — М.: Худож. лит., 1973. С. 360-361. Суждение критика может быть подкреплено признанием самого У. Фолкнера: «... Я создал собственный космос <...>. Я склонен рассматривать созданный мною мир как своего рода красугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет». (Цит. по сб.: Современные проблемы реализма и модернизма. — М.: Наука, 1965. С. 265).

² Минакова А.М. Эпос Шолохова в мировом литературном процессе // Творчество М. Шолохова. — JL: Наука, 1975. С. 65.

³ Показательна характеристика модели мира в шекспировском «Гамлете», которую дает А.А. Аникст в книге «Трагедия Шекспира “Гамлет”». Там есть специальная глава — «Космос “Гамлета”», начинающаяся следующим пассажем: «Трагедия Шекспира всеобъемлюща <...>. Она включает в себя весь мир, видимый и невидимый, масштаб ее поистине космический». И далее ученый отмечает присутствие мира загробного на фоне основного действия (начало драматического конфликта — явление Призрака), а само же земное действие дает «концентрированную картину целого государства. Действующие лица трагедии — это представители всей нации, всех ее сословий»; «От судеб тех, кто находится на вершине власти, зависит жизнь всей страны и народа. Это придает драматическим обстоятельствам частного характера масштабность и обобщенность государственной трагедии»; «У Шекспира всегда за борьбой личных интересов оказывается нечто большее — столкновение мировоззрений» (Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986. С. 31-34). Добавим, что ценностным устремлениям всех окружающих: жажде власти, стремлению стать поближе к престолу и прочей мышиной возне — в трагедии Шекспира дается оценка в свете последнего предела: неизбежности смерти каждого, независимо от его сословного положения и земного благоустройства. Именно в этом состоит ключевая роль монолога Гамлета «Быть или не быть?».

Глубокое понимание космографической структуры «Гамлета» обнаружил известный театралный художник В.Рындин в своей сценографии спектакля, поставленного во второй половине 1950-х годов в московском театре им. Маяковского. Все зеркало сцены занимает мрачная каменная стена замка Эльсинор. На разных уровнях стены время от

4. Другой принцип моделирования, также, по-видимому, сложившийся под влиянием специализаций знания, можно до аналогии с метафорическим назвать *метонимическим*. Суть его состоит в том, что конкретный предметно-образный план произведения представлен здесь как часть большого мира: узловый фрагмент, существеннейший аспект (с точки зрения автора), — но все же часть¹. В этом случае структура жанра не только организует внутренне сам фрагмент, превращая его в локальный художественный «мирок», изоморфный действительности, не только концентрирует его обобщающий смысл, но и содержит целый «пучок» сигналов, которые идут от этого «куска жизни» к «большому миру», координирует при их посредстве часть и целое, находит место этого фрагмента в бесконечном космосе жизни, выверяет идею, воплощенную в локальном внутреннем мире произведения, всеобщим смыслом бытия. Этот принцип «мирообразования» господствует в рассказе, балладе, некоторых лирических жанрах, активно организует повесть, многие жанры драматургии.

Если названные выше принципы создания «образа мира» не вызывают больших сомнений (да и в литературоведческих исследованиях они в большей или меньшей степени раскрыты), то принцип художественного моделирования, который я условно назвал метонимическим, требует хоть сколько-нибудь обоснованных подтверждений. Поэтому обратимся к рассмотрению того, как осуществляется этот принцип в конкретном произведении, а именно — в рассказе А.П. Чехова «Крыжовник».

Центральное место здесь занимает история жизни маленького чиновника Николая Ивановича Чимши-Гималайского, «доброего, кроткого человека», стремившегося к желанной свободе, но избравшего для ее обретения ложный путь — путь бегства от жизни. В сюжете истории, рассказанной одним из персонажей — Иваном Ивановичем, отчетливо выделено всего пять этапов: когда «брат мой Николай, сидя у себя в канцелярии, мечтал о том, как он будет есть свои собственные щи...», когда он «чертил план своего имения» и «все копил и клал в банк», ко-

времени открываются ниши, напоминающие тюремные камеры, и оттуда произносятся свои реплики персонажи. Так материализуется одна из ключевых метафор трагедии: «Вся Дания — тюрьма». На фоне этой мрачной стены разворачиваются драматические коллизии, одна другой безумнее, безнравственнее, коварнее.

¹ Точнее говоря, это принцип синекдохи. А.А. Потебня считал этот принцип универсальным законом художественного мышления. «От простейшей формы синекдохи Потебня проводил параллель к сложному поэтическому образу и целому произведению» (Академические школы в русском литературоведении / Под ред. П.А. Николаева. — М.: Наука, 1975. С. 341).

гда «все с той же целью, чтоб купить себе усадьбу с крыжовником, он женился на старой, некрасивой вдове», когда он купил себе именье и «зажил помещиком». Последний этап — здесь сливаются кульминация и развязка — это уже момент, когда Николай Иванович обрел желанное счастье в виде полной тарелки «своего собственного» крыжовнику¹.

Каждый из первых четырех этапов развития сюжета представлен внутренне законченным и даже как бы грамматически замкнутым, впрессованным в один повествовательный абзац. На каждом этапе фиксируется «состояние» ложной идеи, степень ее реализации, четко определяется «состояние» души Николая Ивановича, степень его нравственной деградации, от этапа к этапу меняется эмоционально-оценочная интонация героя-рассказчика: от иронической к саркастической и далее — к трагедийному пафосу.

Пятый, кульминационный этап развернут в изобразительном плане и представляет собой относительно цельную «микроновеллу». Описывается и глухотное место, где находилось именье Николая Ивановича, названное им пышно «Чумбароклова пустошь, Гималайское тож». Из всех атрибутов помещичьего быта в поле зрения рассказчика (и читателя) попались лишь рыжая собака да толстая кухарка. Время встречи выбрано тоже весьма характерное: после обеда, когда барин отдыхает, и Иван Иванович застаёт своего брата сидящим в постели.

В этой микроновелле буквально демонстрируется превращение некогда «кробкого бедняги-чиновника» в «настоящего помещика, барина». Переплетая конкретное изображение и прямую речь Николая Ивановича с повествованием и рефлексией рассказчика, Чехов словно бы под разными ракурсами рассмотрел героя, чтоб придти к выводу о полном и необратимом перерождении «добротного кроткого человека» в самодовольное, примитивное животное.

И тогда-то появляется «полная тарелка крыжовника». Прямое изображение того, как Николай Иванович ест жесткую и кислую ягоду, а ему она кажется вкусною, подводит окончательный итог: человек утратил чувство реальности, он совершенно ослеп, обезумел в своем счастливом самодовольстве, он безнадёжен.

Чехов особым путем очерчивает замкнутость круга жизни Николая Ивановича. В частности, он использует подтекст, представляющий собой дистанцированный повтор. Это подтекст и на фразеологическом уровне: если начальный этап сюжета будет отмечен фразой «Брат мой, сидя у себя в канцелярии, мечтал о том, как он будет есть *свои собственные* щи», то в заключительной фазе будет — «это был не купленный,

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Чехов А.П. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. X. — М.: Наука, 1977. С. 55-65.

а *свой собственный крыжовник*». Подтекст работает и на уровне предметном: так, идиллический образ усадьбы, о которой мечтает Николай Иванович в начале действия, пародийно резонирует в образе усадьбы, на самом деле приобретенной героем. В мечтах было: «на пруде твои уточки плавают», а в действительности: «...ни прудов с уточками; была река, но вода в ней цветом как кофе...» В мечтах было: «пахнет так хорошо», а в действительности: «по одну сторону имения кирпичный завод, а по другую – костопальный». (Амбре от костопального завода в описании не нуждается). Наконец, предполагается несомненная подтекстная связь между двумя образами-символами: образом крыжовника, символизирующим мещанскую скудную мечту¹, и образом свиньи, вырастающим в символ мещанского, внечеловеческого счастья. Эти образы акцентированы троекратным повтором.

Дистанцированные повторы (по аналогии и по контрасту) расположены симметрично относительно полюсов сюжета. Они, как обручи, скрепляют историю о крыжовнике, усиливая художественный эффект круга, в котором замкнулась жизнь Николая Ивановича.

И все же история, рассказанная Иваном Ивановичем, могла так и остаться казусом, анекдотическим повествованием «про беднягу-чиновника, который ел крыжовник» (Именно так восприняли ее слушатели, Алехин и Буркин). Однако читатель получает от автора такие «сигналы», которые заставляют видеть историю Николая Ивановича на всю глубину и в свете «общего» смысла жизни.

Уже самой «конспективностью», четкой ступенчатостью повествования Чехов подчеркивает максимальную концентрированность того обобщающего смысла, который заложен непосредственно в самой частной судьбе Николая Ивановича. Не случайно также каждый этап его истории заключается отчетливым художественным обобщением. Об образах-символах, которыми отмечены начальный и завершающий этап, мы уже говорили, а ведь «содержание подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»². Промежуточные этапы рассказа о Николае Ивановиче замыкаются афоризмами: «Уж коли задался человек идеей, то ничего не поделаешь»; «Деньги, как водка, делают человека чудачком». Афоризмы эти, хоть и индивидуализированы ироническим контекстом, представляют собой то «общее слово», за которым стоят общий опыт и общая мудрость.

¹ См. наблюдения В. В. Ермилова над символическим смыслом образа крыжовника. (Ермилов В. В. А. П. Чехов. – М.: Сов. писатель, 1959. С. 402).

² Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. С. 361.

Особенно же важно видеть те «сигналы», посредством которых Чехов увязывает «феномен Николая Ивановича» с большим миром.

Прежде всего, это традиционные композиционные элементы – вводные эпизоды и лирические отступления. Так, вводные эпизоды: о купце, съевшем перед смертью «вое свои деньги и выигрышные билеты вместе с медом», и о барышнике, который попал под локомотив и горевал не об отрезанной ноге, а о двадцати рублях, что были в сапоге, – выводят «казус» с Николаем Ивановичем в связь с общей закономерностью расчеловечивания человека, ослепленного ложными ценностями.

Особенно важную роль в «размыкании» истории Николая Ивановича играет образ самого героя-рассказчика, Иван Иванович затевает свое повествование, потому что его озадачило, насколько опустился Алехин, уйдя от самого себя, поддавшись расхожим идеям. Таким образом, сама внутренняя мотивировка «рассказа в рассказе» построена на расширительной связи между процессами, совершающимися во внешней «зоне» рассказа, в среде слушателей, и в «зоне» самой истории о «чиновнике, который ел крыжовник».

Всю историю, которую он рассказал, Иван Иванович опрокидывает в себя, в свою душу, и потому он сразу переходит к исповеди о том потрясении, которое он испытал, о том нравственном пересмотре самого себя, к которому его толкнула судьба брата: *«Но дело не в нем, а во мне самом. Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в усадьбе...»* Так к «казусу» подключается второе лицо», сам герой-рассказчик.

Круг ширится. Оживленная памятью и чувством героя-рассказчика история о крыжовнике адресуется вовне – к персонажам-слушателям, Алехину и Буркину, представляющим общество, живущим по его канонам и руководствующимся его идеями. Сопоставляя (хоть и неявно) своего Николая Ивановича и Алехина, рассказчик обнаружил однотипность «казуса» и общественной нормы. Но вся беда в том, что адресат, в данном случае – Алехин, не принял «сигнала». Этот очень важный в общей творческой концепции Чехова мотив «глухоты» и нечувственности общества к предупреждению о беде, совершающейся с ним же самим, закрепляется тем, что и второй слушатель, Буркин, не понял скрытого смысла истории.

Но круги расходятся дальше. Адресуясь к участникам беседы, Иван Иванович в то же время через их головы обращается к современному обществу, к расхожим идеям времени. С ними он вступает в открытый спор. Уже в первом лирическом монологе есть не только полемическое обращение к общему мнению: *«Принято говорить...», «И говорят также теперь, что...»,* – но и почти неприкрытая ссылка на

обывательское толкование толстовской притчи «Много ли человеку земли нужно». А заключительный монолог вообще представляет собой обличительное о б о з р е н и е современного общественного состояния, пронизанное спором с обывательскими критериями счастья, с сытостью и самоуспокоенностью. И здесь слово героя открыто обращено к общему мнению: «Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. *Но кто это говорит?* Где доказательства, что это справедливо? *Вы ссылаетесь* на естественный порядок вещей...» и т.д. Этот монолог, адресованный к читателям, не может восприниматься как отвлеченная риторика, ибо он психологически мотивирован потрясенностью героя-рассказчика и композиционно уместен в атмосфере разговора, предполагающего общение, обмен мнениями.

Ненормально то, что обмена мнениями не происходит, что слово Ивана Ивановича не находит отклика в пустыне общественной глухоты и бездушности. Лишь промелькнувшие перед рассказом Ивана Ивановича и сразу после него образы: «Красивая Пелагея» и «старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам» — вносят приглушенный мотив возможности какой-то иной, высокой жизни, каких-то иных, подлинных, духовных, естественных ценностей.

Наконец, самый общий и беспредельный круг, куда выходит история о крыжовнике, — это мир природы, величавой и грустной, красивой и унылой. Пейзаж, построенный на том же контрасте между возможностью и существованием, как и все другие образы рассказа, служит здесь не только эмоциональным фоном. Образ природы, обнимающий собою все повествование, — это выход в страну, в Россию, и далее — в бесконечность, упорядоченную всеобщими законами бытия. Пейзаж, которым открывается рассказ, уже несет в себе «миромоделирующее» начало. С одной стороны, он подчеркнуто локализован. Взгляд героев охватывает окрестности: «Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал за селом ряд холмов...». Так обозначается конкретное пространство внутреннего художественного мира рассказа. Но автор не ограничивает панораму физической точкой зрения героев. Он передает их эмоциональное чувство пространства («...И поле представлялось им бесконечным»), а также добавляет ту панораму, которая открывалась бы с самой высокой точки локального ландшафта: «...И оба знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город». Все в этом пейзаже обращено на то, чтоб

создать впечатление могучего, бесконечного простора, в котором бы выразились и красота России, и мощь, величие жизни. В противоречии между тем, «как велика, как прекрасна эта страна», и тем дождливым, унылым, грязным существованием, которое она влечит, дан ключ ко всему рассказу, к жизни всей России и доле ее обитателей.

Как видим, богатый «внетекстовой» план рассказа, «закодированный» в целой системе сигналов, образует вместе с тем «куском жизни», который в нем непосредственно отображен, целостный миропорядок. И именно благодаря тому, что жизнь человека из казенной палаты введена в большой социальный мир и соотнесена с вечными законами природы, она обрела огромный обобщающий смысл и одновременно получила решительное эстетическое осуждение потому, что обнаружила свою противоестественность, неправильность по отношению к возможностям, заложенным во всем живом.

На чеховском «Крыжовнике» (как и на любом чеховском рассказе) с особенной ясностью видна концептуально-эстетическая функция образной модели мира, которая возникает в произведении подлинного искусства. О Чехове писали, что он рисует скуку, хаос жизни, что он показывает случайность человеческого существования¹. Но хаос, скука, случайность потому и обнаружены, художественно означены и эстетически оценены, что изображены в соотнесенности с тем высшим законом, который потенциально заложен в человеке, в мире, в бытии. «...Он овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепость, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения», — писал Максим Горький о Чехове². Вот эта «высшая точка зрения» и воплощена в чеховском образе «целого мира». У Чехова Хаос осужден Космосом, воплощенным во всеобъемлющем образе мира, который вбирает в себя и собою же, своим целостным смыслом, ставит под сомнение все эти маленькие духовные усадьбы, закоулки, чуланчики, где затаились Алехины и Ионычи, где мечутся Попрыгуны и Душечки, громыхают Пришибеевы и скрипят «человеки в футлярах».

¹ См.: Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. — М.: Сов. писатель, 1986; *Его же*. Поэтика Чехова. — М.: Наука, 1971. С. 143-144. Ученый распространяет «случайность» как характеристику образа жизни чеховских персонажей на случайность как характерный для Чехова принцип изображения. На наш взгляд, в чеховском образе мира ничего случайного нет. Например, кресло, в котором сидел обожаемый Оленькой отец «и тяжело дышал», выпало только из поля зрения Душечки, а у повествователя оно не ушло из внимания — он не забыл констатировать: «Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки»... И это тоже штришок к характеристике душевного склада Оленьки, дочери коллежского ассессора Племянникова.

² М. Горький и А. Чехов. Сб. материалов. — М.: Гослитиздат, 1951. С. 61.

В «Крыжовнике» образ «целого мира» создается по тому принципу, который мы условно назвали метонимическим. Этот принцип особенно отчетливо проясняет природу и функцию всех известных, существующих и возможных, принципов построения произведения как идейно-эстетического целого. Они представляют собой определенные системы художественных условностей и «кодов», их функция — моделирование «человеческого мира», пересоздание его в «сокращенную» (а, может, точнее — в сжатую, аккумулированную, редуцированную?) Вселенную, где человек представлен во взаимосвязи со всем Большим Миром.

Моделирование мира в произведении представляет собой творческий акт, суть которого состоит в «сверке» художественной идеи с общим ходом жизни, ее основными законами. Вот почему в самой установке художников на создание мирообраза и в литературоведческом анализе произведения как «модели мира», в принципе, нет ничего, противоречащего законам искусства. Однако опасения ряда ученых относительно того, что трактовка художественной модели как подобия мира может привести к вульгаризации, имеют под собой определенные основания. Дело в том, что с распространением моды на изучение хронотопа художественное моделирование действительности все чаще непосредственно связывают с отражением и «пересозданием» пространственно-временных параметров мира. При этом возникает опасность натуралистического упрощения проблемы.

Художественная модель действительности — это не пространственно-временная копия жизни, она не исчерпывается физическими параметрами. Это особый «модус действительности» (выражение И.А. Виноградова), ее эстетический эквивалент. Что же касается пространственно-временных параметров, то они являются своего рода «внешней формой» (иногда вслед за Н. Гартманом говорят — «передним планом») образа мира. Эта форма не зеркально отражает жизнь, она воплощает, «материализует» в привычных образах физической картины мира тот эстетический «смысл жизни», который открывает художник своим произведением.

Какова пространственно-временная панорама, например, в «Антоновских яблоках» И.А. Бунина? С одной стороны, первоначально складывается образ осенней поры какого-то одного года: в первой главе — август, «ранняя погожая осень»; во второй главе — сентябрь, наступление поры престольных праздников; в третьей — «конец сентября»; в четвертой — ноябрь, «глубокая осень», «засимок, первый снег». Но это первоначальное впечатление подрывается тем, что с каждой порой осени сам лирический герой связывает определенный период своей жизни: с ранней погожей осенью» детство, с сентябрем —

юность, потом — молодость, а с ноябрем, глубокой осенью — пору душевной старости, изжитости. Следовательно, перед нами были хронологически разрозненные августы, сентябри, октябри и ноябри. Но их кажущаяся слитность имеет большой эстетический смысл: вся жизнь человека, с самых первых его шагов, воспринимается как цепь невозвратных утрат, как неотвратимый путь увядания и обреченности. Образ осени становится метафорическим обозначением смысла жизни.

Но им никак не исчерпывается образ мира в рассказе. Судьбы второстепенных героев, доля дворянских усадеб и некогда крепких крестьянских дворов, суггестивные образы («сказочная картина» в первой главе, покойницкие приготовления старухи — во второй, холодный ужас оврага — в третьей, мартиролог, открывающий четвертую главу), элегическая тональность речи повествователя — все находится во взаимосвязи с пересозданным пространственно-временным планом. Все это, вместе взятое, создает в «Антоновских яблоках» философски-концептуальный образ жизни человеческой на этой земле, образ, соответствующий мировоззренческой позиции Бунина.

Подобную подчиненность пространственно-временных параметров общей эстетической концепции жизни можно наблюдать практически во всех жанрах.

5. Пространственно-временные образы, создающие иллюзию физической картины мира, наиболее часто используются при создании художественной модели действительности. Однако, их вряд ли можно считать «неизбежными» элементами жанровой структуры произведения. Например, некоторые исследователи лирики считают, что для нее временное движение, в принципе, не характерно¹. И действительно, есть немало жанров, по преимуществу лирических, в которых пространственно-временные контуры мира не обозначены. Даже если при посредстве силлогистических ухищрений и удастся выстроить «хроно-топ» пушкинского «Я вас любил», это вряд ли поможет в постижении художественного смысла этого гениального произведения.

¹ Т. И. Сильман в статье «Семантическая структура лирического стихотворения. (К проблеме модели жанра)» утверждает, что в лирическом стихотворении «основная точка отсчета» — настоящее время, презенс изложения, из нее излучаются воспоминания о прошлом, рождается итоговое обобщение, в то время как непосредственного развития во времени здесь не происходит». (Philologica. Сб. статей. — Л.: Наука, 1973. С. 425).

Такой же точки зрения придерживается и В. Кайзер: «Запечатление в душе всего реального в течение мгновенного волнения и есть сущность лирического». Далее он уточняет: «Мы предпочитаем выражение «запечатление в душе» избранному Э. Штайгером «воспоминанию», чтобы исключить все временные оттенки значения». (Kaiser W. Das Sprachliche Kunstwerk. S. 336).

Но образ мира, умственный, эмоционально-оценочный, конечно же, есть в этих стихотворениях. Попытаемся гипотетически представить механизм его образования.

Известно, что процесс отражения человеком мира — это не чистое новотворение и суммирование образов, а по преимуществу корректировка, преобразование картин действительности в той конкретно-образной системе мира (иногда говорят — «глобальной модели мира»), которая существует в сознании каждого человека¹. Лирические жанры отличаются тем, что аккумулируют в себе заряд огромной эмоциональной силы, который разряжается в душе читателя, освещая ее, потрясая, «перетряхивая» конкретно-образную систему мира в его сознании и тем самым переворачивая, изменяя мировосприятие, ценностные представления человека.

Вся образная система в лирических жанрах — это система «емкостей», предназначенных для организации читательской эстетической реакции и читательских ассоциаций. Лирический герой здесь не только «полпред» автора, он одновременно и тот потенциал душевного состояния, в которое должен быть ввергнут читатель (читатель становится «со-героем» произведения). Целая система парадоксальных формул (крайне общих по выражению и глубоко интимных по значению), присущая лирике², втягивает в себя предельно конкретный личный опыт читателя. Все выразительные средства лирики: «слово с проявленной ценностью», «лирическое слово — концентрат поэтичности»³ — действенный ритм, особый поэтический синтаксис, звуковая мелодичность — все это предназначено для того, чтоб, выражая чувство автора, одновременно «провоцировать» адекватное эстетическое переживание читателя, настраивать его на заданную волну эмоций. И тогда разрозненные, на первый взгляд, образы текста, возбуждая лавину ассоциаций, сливаются с ними в единое эмоциональное мироощущение, выражающее определенное мироотношение. Оно-то и становится эстетической концепцией действительности в ряде лирических жанров⁴.

¹ См. об этом: Лессикс Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 41. 1982. № 5. С. 430.

² «Формульность» лирики убедительно доказывается в исследованиях Л.Я. Гинзбург (Гинзбург Л. О лирике. — М.: Интрада, 1997. С. 15-18 и далее).

³ Там же. С. 14.

⁴ Заслуживает интереса объяснение специфики лирического стихотворения, даваемое Р. Уэллсом и А. Уорреном: «Стихотворение, мы должны заключить, не индивидуальное переживание или сумма переживаний, а *только потенциальная причина для переживаний* <...> В каждом отдельном переживании только малая часть может считаться адекватной реальному поэту. Итак, подлинное стихотворение может быть представлено как структура нормы, реализуемых только потенциально в актуальном переживании многих читателей». (Wellek R., Warren A. Theory of Literature. P. 138-139).

В отечественном литературоведении есть великолепные образцы анализа лирических произведений, сделанные В.М. Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом, Г.А. Гуковским, Д.Е. Максимовым и другими тонкими знатоками поэзии. Причем, свой анализ они, как правило, ведут, вскрывая те ассоциации, которые «запрограммированы» поэтическим текстом. И из системы ассоциаций вырастает образ мироотношения, заключенного в том или ином стихотворении.

Показателен в этом отношении разбор пушкинского «Сонета», сделанный Г.А. Гуковским¹. Исследователь утверждает, что, называя имена великих поэтов, Пушкин имел целью вызвать у читателей определенные ассоциации. Г.А. Гуковский употребляет даже такой термин: «ориентирование на ассоциативный фон» (114). Идя по пути своеобразной реставрации этого «фона», он дает следующую интерпретацию стихотворения: «Пушкинский сонет построен на именах поэтов, сопровождаемых определениями и характеристиками. Каждое из этих имен принадлежит к миру поэзии. Так стихотворение приобретает второй и третий смысл, нераздельные от первого: история сонета, история трагической, гонимой поэзии, история культурных предков Пушкина». Далее следует тонкий анализ второго и третьего смыслов, выводимых из ассоциативного богатства «теснящихся на узком пространстве четырнадцати строк» образов. Так возникает бесконечно емкий миробраз, воплощающий пушкинское представление о трудной и великой истории борьбы за культуру и свободу.

Интересно, что в 1920-е годы разбор пушкинского «Сонета» также сделал Г.А. Шенгели. Он тоже вскрывал ассоциативный фон образов: с именем каждого поэта связывал характерный для него идейный пафос. В итоге получилось такое построение: Дант – выразитель вечного, надмирного начала, другие поэты характеризуют все проявления земных духовных ценностей и отношений (чувство, волю, ум) их связь с окружающим человека макрокосмосом. Правда, Шенгели закончил свой анализ весьма узким выводом: «...Сонет всеотзывен, всепригоден, емок для переживания поэта с любым душевным складом»². Образ же, который возникает из синтеза ассоциаций, предложенных исследователем, значительно шире. Это образ Поэзии как средоточия духовной силы и мудрости человеческой, которая способна объять все земное и внеземное, проникнуть в тайны человеческого микрокосма и секреты Вселенной.

¹ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: ГИХЛ, 1957. С. 114-115.

² Шенгели Г.А. О лирической композиции // Проблемы поэтики. – М.-Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 113.

Несомненно, ассоциативная система, построенная Гуковским, отличается от «ассоциативного фона» Шенгели бóльшим историзмом. Однако эти системы ассоциаций не исключают, а дополняют друг друга, вскрывая богатство смыслов, заложенных в четырнадцати строках пушкинского сонета. А оба эти разбора доказывают, что в лирическом стихотворении тоже выражен целостный образ мироотношения, носитель определенной эстетической концепции действительности. И этот образ вырастает из системы ассоциаций, «запроектированных» в художественном тексте.

Отмеченный принцип художественного моделирования мира можно условно назвать *ассоциативным*. Он обычно господствует в различных жанрах лирики и в паремийных жанрах (пословицах, афоризмах, максимах, загадках и т.п.).

* * *

Возможно, принципов моделирования мира в художественном произведении больше, чем те, которых я условно назвал «непосредственным», «киллюзией всемирности», символическим (метафорическим), метонимическим, ассоциативным. Но и те, которые упомянуты, дают возможность объяснить, как может создаваться целостный образ мира, этот воплощенный смысл жизни, во всех известных нам жанрах, от самых больших до самых малых². Конечно, в «чистом виде» ни в

¹ См. суждения о принципиальной ассоциативности паремийных жанров в таких, напримр, исследованиях: *Пермяков Г.Л.* От поговорки до сказки. — М.: Наука, 1970; *Федоренко Н.Т.* Меткость слова. Афористика как жанр словесного искусства. — М.: Современник, 1975; *Паремнологический сборник. (Пословица. Загадка).* — М.: Наука, 1978. Однако еще не стала предметом изучения «миромоделирующая» функция ассоциативных отношений в паремийных жанрах. Полагаю, было бы интересно рассмотреть эту функцию ассоциаций в совокупности с другими жанрообразующими силами паремийных жанров: с той безличностью голоса субъекта речи, в которой слышится всеобщее знание, с тем неопределенным хронотопом, который обозначает повсеместное и всевременное действие, с той устойчивой архаичностью речевого стиля, которая создает эмоциональный фон авторитетной вековой мудрости, наконец, с той подчеркнутой законченностью синтаксического оформления и безупречно ритмичной архитектурой выражения, которые создают впечатляющий контур завершенного художественного целого.

² Иной подход к вопросу о принципах построения художественного мира встречается в работе П. Эрнанди «Вокруг жанра» (*Beyond Genre*). П. Эрнанди выделяет в зависимости от характера напряжения между передним планом и фоном три типа организации «словесных миров». Это, во-первых, тип «концентрического напряжения» (куда входят произведения с «нейтральным фоном», вроде пословиц, лирических стихотворений), во-вторых, тип «кинетического напряжения» (сюда П. Эрнанди включает произведения, построенные на динамическом развитии единого действия и отображающие некую часть действительности), в-третьих, тип «всемирного напряжения», куда автор включает Биб-

одном из произведений эти принципы обнаружить не удастся. Обычно один из принципов моделирования мира доминирует в жанровой структуре, другие играют вспомогательную роль. Из совокупности принципов, их соподчинения в каждом произведении складывается свой «механизм миробразования». Он-то и лежит в основе жанровой структуры произведения.

2. Теоретическая модель жанра

Указать теоретические принципы художественного мирозидания значит придти неминуемо к вопросу о способах, которыми эти принципы практически («технологически»), что называется «в тексте», осуществляются. Вспоминаются требовательные слова И.А. Виноградова: «Задача изучения формы того или иного искусства заключается, между прочим, в том, чтобы *не в общих фразах, а совершенно точно исследовать* образы данного искусства как специфическое отражение реальности, в их своеобразном составе, своеобразном соединении отдельных элементов, прямом и косвенном изобразительном содержании»¹. Конечно, проблема точности в литературоведении уже сама по себе дискуссионна, учитывая принципиальную «неточность» художественной образности. И все же, видимо, задача литературоведения как науки как раз и состоит в том, чтоб стараться точно знать, как достигается эта художественная «неточность».

В нашем случае следует достичь возможной точности в изучении тех образных «единиц» литературного произведения, тех связей между ними, тех «сигналов» и «кодов», обращенных вовне, — словом, всего того, посредством чего литературный текст, ограниченный четкими словесными пределами, имеющий легко исчислимые количественные параметры, становится носителем художественного мира, всеохватывающего, неизмеримого в своей бесконечности. С этой целью постараемся представить общую принципиальную модель жанра. Как всякое дедуктивное построение, она носит гипотетический характер. Но пы-

лию, «Илиаду» и т.п. произведения с «безграничным горизонтом». В целом это построение носит «технологический характер», оно никак не соотносится с задачами художественного освоения целостного эстетического смысла действительности. Собственно, само понятие «словесный мир» у Эрнанди не означает ничего больше, чем некую поэтическую данность, непосредственно запечатленную текстом (См.: *Hernady P. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification.* — Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1972; P. 71-85). Более обстоятельно концепция П. Эрнанди рассматривалась мною в статье «Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики» (В сб.: *Проблемы жанра в зарубежной литературе. Вып. III.* — Свердловск, 1979).

¹ Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. — М.: Сов. писатель, 1972. С. 98.

таться выводить общую модель жанра индуктивным путем, методом «перебора» всех существовавших и существующих жанров — дело нереальное да и вряд ли плодотворное: ведь сам «перебор» должен вестись на каких-то общих основаниях, на основе какой-то, пусть интуитивно ощущаемой, принципиальной схемы. С другой же стороны, любя дедуктивная схема обязательно строится на интуитивном учете известного опыта конкретных наблюдений.

1.

Перечитаем знаменитое определение трагедии, данное Аристотелем: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей»¹.

Здесь намечены контуры принципиальной модели жанра как такового (а не только трагедии), здесь стягиваются в единое целое все аспекты и связи жанра как художественной категории.

Через упоминание определенного родового смысла и эстетического пафоса («подражание *действию важному*») в модели жанра намечается (1) *план содержания*. Говоря о действии и пафосе, Аристотель тут же вводит понятие «законченности». Так план содержания органически связывается с (2) *планом структуры*. Далее называются элементы жанровой структуры: объем, речь, «способ подражания». Наконец, указан третий план жанра, который можно обозначить как (3) *план восприятия*. Аристотель не только здесь, но и в других своих рассуждениях (о комедии, об эпосе) указывает, что каждый жанр имеет свои способы возбуждения катарсиса и что катарсис в каждом жанре наполняется особым эмоциональным содержанием.

Между тремя планами жанра существует определенная субординация: план содержания выступает *фактором* по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого *результата*, жанровая структура — это своего рода код к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя. Анализируя каждый из элементов структуры трагедии или эпоса, Аристотель постоянно отмечает, как этот элемент служит целям освоения определенного жанрового содержания и возбуждения присущего данному жанру эстетического эффекта.

¹ Цит. по: Аристотель. Поэтика. // Аристотель и античная литература. С. 120.

Рассмотрим подробнее каждый из трех планов жанра. Начнем с *жанрового содержания*. Этот план жанра находится в генологии, так сказать, под подозрением. Одни теоретики, сводящие жанр только к композиционным функциям, исключают содержательный аспект из модели жанра. Другие – подчеркивающие определяющую роль содержания в самоидентификации жанра, чрезмерно упрощают проблему, сводя ее к конкретному материалу, отображенному в тексте. Однако, от вопроса о жанровом содержании, его специфике именно как содержания жанрового не уйти. Это вполне реальный субстрат художественного произведения, ощущаемый писателем: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им *роды поэтических мыслей*, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме», – писал Ф.М. Достоевский¹. В признании писателя выделим положение о том, что родовое (в системе понятий писателя это значит и жанровое) содержание находится на некоем «отлете» от буквального описания, но представляет собой «род поэтический мыслей». Ну и, конечно, отметим раздумчивую тональность всего высказывания – «какую-то тайну искусства» писатель ощущает, но судит о ней гипотетически.

Опыты теоретического описания состава собственно жанрового содержания предпринимали многие исследователи, каждый отдает предпочтение одному из аспектов художественного содержания, придавая именно ему решающую роль в любых жанрах². Но есть и иная точка зрения, высказанная в свое время М.М. Бахтиным: «Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п. <...>. Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные ступени широты охвата и глу-

¹ Ф.М. Достоевский об искусстве. – М.: Искусство, 1973. С. 425.

² Одни теоретики настаивают на определяющей жанрообразующей роли тематики (И.С. Пал), на проблематике (А.Я. Эсалнек), на эстетическом пафосе (Г.Н. Поспелов, Л.В. Чернец). Интересные попытки представить жанровое содержание как систему смысловых аспектов предпринимает в своих работах А.Т. Васильковский. В состав «компонентов» жанрового содержания ученый включает: «а) специфические черты, стороны, грани и т.д. действительности, ставшие в художественном произведении особой эстетической реальностью; б) доминирующее родовое начало (эпическое, лирическое, драматическое); в) господствующий идейно-эстетический пафос в художественном воссоздании жизни». (Васильковский А.Т. Жанровый анализ литературного произведения // Проблемы литературных жанров. Материалы II межвуз. конференции. – Томск, 1975. С. 6).

бины проникновения»¹, — в этом высказывании М.М. Бахтина намечена целая гамма аспектов, характеризующих жанровое содержание. Каковы же они, эти аспекты?

Это *тематика*, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения. Это *проблематика*, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта. Это *экстенсивность* или *интенсивность* воспроизведения художественного мира, характеризующие то, что М.М. Бахтин назвал «ступенями широты охвата и глубины проникновения». Нельзя, видимо, забывать и об *эстетическом пафосе*, которым еще Аристотель определял своеобразие жанрового содержания трагедии, комедии, эпоса.

Таков, так сказать, каталог аспектов жанрового содержания, каждый из них в разные эпохи и в разных жанровых системах играл неодинаковую роль. Например, в драматических и лирических жанрах изначально доминирующую роль играл (и продолжает играть!) эстетический пафос, в классицистской трагедии жанровое содержание в значительной степени диктовалось тематической ориентацией (на материал, носящий легендарно-мифологический характер), со временем в повествовательных жанрах все более активно содержательный аспект стал определяться типом конфликта. Г.Д. Гачев, например, утверждает: «Жанр является всегда постановкой определенного вопроса, его предрешением, а решение зависит уже от исторической случайности»². Полагаю, такое утверждение слишком всеохватно и не учитывает историческую подвижность жанрового содержания. Но именно со своими крайностями оно показательно для представлений о доминирующих аспектах жанрового содержания, которые вытекают из опыта литературы новейшей эпохи.

Все названные аспекты жанрового содержания объемлются самым общим содержательным понятием — *родовым смыслом*, который указывает на определенные отношения между человеком и миром, на сферу жизни, «срез», ракурс человеческой жизни, в пределах которых жанр совершает свое «овладение» действительностью. В теории литературных родов сохраняется большая разногласия³. Ясно, что эпос,

¹ Цит. по: Медведев П.Н. (М.М. Бахтин) Формальный метод в литературоведении. С. 178.

² Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм — М.: Просвещение, 1967. С. 29-30.

³ Выдвижение понятий «эпос, лирика и драма» в качестве теоретических категорий приходится на XVI-XVII вв. Известный французский жанролог Жерар Женетт в своем обстоятельном историческом обзоре указывает в качестве первого источника трактат итальянца Минтурно (*Minturno De Poeta, "Arte poetica"*, 1563 г.), где говорится, что «поэзия делится на три части, одна из них называется театральной, вторая — лирической,

лирика и драма – не фикции, а наиболее крупные («базовые», как их называет Ж. Женетт) типологические категории художественной литературы, которые фиксируют определенные фундаментальные закономерности художественного мышления. Об объективных основаниях категории рода и ее трехчленной типологии свидетельствует хотя бы сам факт ее почти семисотлетнего эвристического применения. Но предлагаемые принципы дифференциации родов, как правило, имеют один дефект – они не опираются на единое основание деления. Поэтому трехчленная типология родов не раз пополнялась новыми, умозрительно выведенными «базовыми категориями»: только в XX веке на эту роль выдвигали сатиру (Я. Эльсберг), роман (В. Днепроv), дидактику и ее разнообразные формы (Ф. Сенгле), некий особый род, который исследователь (В.В. Рутковский) назвал так: «*artistische oder publicsbezogene*» (артистический, или обращенный к публике?)¹.

На фоне старых и новейших разночтений наиболее обоснованной остается теория трех родов, разработанная Гегелем. Она носит систем-

третья – эпической». В XVII-XVIII вв. эта классификация была принята в трактатах о поэтическом искусстве, принадлежавших испанцу Каскалесу, англичанам Д. Мильтону и Д. Драйдену, французам Г. де ла Мотту, и была закреплена в фундаментальной «Эстетике» (1735) Баумгартена, где определено сказано, что каждый из трех родов литературы имеет свои жанровые подразделения. Но, по мнению Ж. Женетта, «ни одно из этих предложений по-настоящему не мотивировано и обобщено до уровня теории» (Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры / Под ред. С. Зенкина. Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашиниковых, 1998. С. 301).

Последующее изучение Женеттом истории вопроса о литературных родах и жанрах (вплоть до В. Кайзера и Н. Фрая) приводит его к малоутешительному выводу: «Сегодня мне даже кажется, что, в конечном счете, и если в поэтике обязательно нужна (а нужна ли?) система, то система Аристотеля, несмотря на непростительное в наши дни отрицание нефигуративных жанров, по структуре своей скорее лучше (то есть, разумеется, эффективнее) большинства тех, что были созданы после нее <...> и чей коренной порок состоит в инклюзивной, иерархически выстроенной таксономии, каждый раз парализующей всю работу системы и заволащившей ее в тупик» (Там же, с. 332).

Кроме того, в мировом литературоведении очень часто термином «genre» обозначают как жанр, так и род, что приводит к невообразимой путанице. Попытки найти особый термин для обозначения категории рода (напр., вводить сдвоенные обозначения, вроде «modes and genres», «types and kinds»), пока не дали положительных результатов, ибо термины «modes» и «types» универсальны и крайне абстрактны.

А попытки построить на столь зыбких представлениях типологии жанров как подклассов (или разновидностей) рода приводят буквально к терминологическому хаосу, дискредитирующему самое значение жанра как фундаментального художественного закона. Этот хаос и продемонстрирован автором «Архитекта».

¹ См.: Эльсберг Я.Г. Вопросы теории сатиры. – М.: Изд-во АН СССР, 1957; Днепроv В. Проблемы реализма. (глава «Роман – новый род поэзии»). – Л.: Сов. писатель, 1961. С. 72-153; Sengle F. Die Literarische Formen. (Vorschläge zu ihrer Reform). – Stuttgart, 1967; Rutkovsky W. V. Die Literarische Gattungen / (Eine Modifizierte fundamental Poetik). – Franke Verlag. Bern – München, 1968).

ный характер: в ней есть единое основание деления, причем, не формальное, не таксонометрическое, а в высшей степени содержательное — это то, что можно назвать *родовой семантикой* (*родовыми смыслами*), откуда выводятся важнейшие способы ее воплощения, описываются ее жанровые предпочтения, устанавливаются исторические фазы зарождения и развития каждого литературного рода¹.

Отчетливо выделенные Гегелем типы родового смысла: «эпическое состояние мира», или *эпическое со-бытие* (используем удачную акцентировку Г.Д. Гачева), эстетически осваивающее сообщество жизни человека и объективного мира; «сама душа, субъективность как таковая» («царство субъективности» — метафора Белинского), т.е. *лирическое переживание*, в котором открывается отношение человека к своему субъективному, внутреннему миру; «внутренний мир и его же внешняя реализация», т.е. *драматическое действие*, где представлено боренье между субъективной волей человека и объективным течением жизни, ее законом, — характеризуют тот высший философско-эстетический уровень, к которому устремлено жанровое содержание.

Общий для данного жанра родовой смысл пропитывает собою все аспекты жанрового содержания. Но, в свою очередь, в зависимости от всех аспектов жанрового содержания: от той же тематики, проблематики, пафоса, экстенсивности или интенсивности изображения — родовой смысл индивидуализируется, обретает свой особый жанровый характер, который порой выражается в гибком единстве разных родовых начал — эпического и лирического, лирического и драматического, а порой и всех трех смыслов. В жанровом репертуаре давно утвердилась лиро-эпическая поэма, эта «столетняя чаровница» (А. Ахматова), никого не удивляют такие жанровые образования, как лиро-эпический рассказ (великолепные образцы которого созданы И. Буниным, К. Паустовским, Ю. Казаковым), а вот лучшие повести В. Быкова («Сотников», «Пойти и не вернуться», «Знак беды») представляют собой диалогическое сцепление эпического и драматического начал, наконец, в большинстве своём рассказы В. Шукшина — это вообще сплав всех трех родовых смыслов.

Если перед нами действительно разные жанры или жанровые разновидности, то у них всегда будут различия в жанровом содержании. И для их выявления надо иметь в виду все, без исключения, аспекты жанрового содержания. Например, своеобразие жанрового содержания очерка не понять без учета особенностей самого жизненного материала, а именно — его подчеркнутой достоверности. Свообразие жанро-

¹ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. III. (Гл. III. Поэзия. Раздел С. — Различия родов поэзии.) — М.: Искусство, 1971. С. 416.

вого содержания романтической эпопеи («Молодая гвардия» А. Фадеева и т.п.) в значительной степени характеризуется ее героико-патетическим пафосом. В современном литературоведении небезосновательно утверждается мысль о том, что в формировании жанров Нового времени все более значительную роль играет тип (характер) конфликта, отражающий особую жанровую проблематику. Но всё равно, даже если в романе и повести представлены сходные по типу конфликты, это не дает оснований для утверждения о единстве жанрового содержания, ибо в романе эти конфликты представлены настолько экстенсивно, в таких широких, «всеохватных» связях и отношениях, а в повести конфликт, как правило, настолько интенсивен, настолько собран в одну линию, что, в сущности, проблематика у романа и повести оказывается разной.

2.

Переходя ко второму плану жанра, а именно – к жанровой форме, надо прежде всего разобраться в сущности того промежуточного звена, которое, с одной стороны, сопряжено с целостным жанровым содержанием, а с другой – представляет собою руководящий принцип жанровой формы. Это звено – *способы художественного мышления*, господствующие в данном жанре.

У Аристотеля это звено названо «способами подражания». Он пишет: «Есть еще третье различие в этой <области>: как <им способом> совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <а> автор > то ведет повествование <со стороны>, то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или <б> все время остается > самим собой и не меняется, или <в> выводит > всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных» (114-115).

Начиная с XVII-XVIII вв., в большинстве исследований и учебниках по теории литературы данное рассуждение Аристотеля используют для обоснования категории рода. Но приходят при этом к неразрешимым противоречиям¹. Ибо Аристотелевы «способы подражания» ха-

¹ У самого Аристотеля понятия «эпос» и «драма» не имеют значения строгих типологических категорий, они употребляются «в связке» с определенными жанрами. Но, например, принятое в теории как аксиома отождествление аристотелева «способа подражания» – «всё время быть самим собой» (т.е. «оличенному» субъекту речи) с лирическим родом оборачивается конфузом. Не случайно Г.Н. Поспелов, один из наиболее ортодоксальных отечественных теоретиков, принимая это отождествление, всё же сетовал на странное отсутствие у Аристотеля упоминаний поэтов-лириков в том месте «Поэтики», где он характеризует якобы лирический «способ подражания» (См.: *Поспе-*

рактируют не предмет отражения, не отношения между человеком и действительностью, а *структурные принципы* художественного произведения, организуемые отношениями между субъектом («подражающим»), в котором Аристотель еще не расчленяет биографического автора и повествователя, субъекта речи) и объектом (событиями, «подражаемыми» лицами, мыслями – словом, тем, что составляет художественную реальность произведения). Три «способа подражания» у Аристотеля характеризуют три разных типа отношений между субъектом и объектом в произведении искусства. Первый способ ставит их в отношение «внешнее-внутреннее» и характеризует *дистанцию* между ними. Второй способ ставит «подражающего» и «подражаемое» в отношение «личное-безличное» и характеризует *степень выраженности* повествователя (субъекта речи). И, наконец, в-третьих, Аристотель характеризует *способ сообщения* субъекта об объекте: в данном случае, это «подражание действием», в других случаях Аристотель говорит об «изложении событий» (то есть о повествовании), об «изложении мыслей» (то есть о том, что называют медитацией).

Взятый в отдельности, ни один из «способов подражания» не может оформить родовый смысл и жанровое содержание. И Аристотель нигде не дает повода для подобных отождествлений рода и «способа подражания». Наоборот, он нередко указывает на наличие в структуре разных по своему родовому смыслу жанров одних и тех же «способов подражания» (см. его рассуждения о сходстве между поэмой «Маргит» и комедией, эпосей и трагедией «в сказании» – 117, 152).

И это не случайно. Указанные Аристотелем три «способа подражания» охватывают в целом все возможные и необходимые отношения между «подражающим» (повествователем, субъектом речи) и «подражаемым» (художественной реальностью, объектом воспроизведения), которые образуют принципиальную структуру литературного произведения. В каждом произведении складывается своя *система «способов подражания»*, характеризующая определенной дистанцией между «подражаемым» и «подражающим», определенной степенью выраженности «подражающего» и определенным способом сообщения «подражающего» о «подражаемом».

Например, в героическом эпосе Гомера «автор» отчетливо отделен от «подражаемого» (тип дистанции), он безличен (тип выраженности), он ведет повествование (тип сообщения). А в дидактическом эпосе Ге-

лов Г.Н. Лирика среди родов литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 22 и далее). Но, как доказывает Ж. Женетт, у Аристотеля «система модусов» (это один из многочисленных синонимов понятия рода) вообще двучленна: она состоит из нарративного и драматического модусов (Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. С. 299-300).

сиода «Труды и дни» «подражающий» выражен отчетливо, он персонализирован в образе автора. Если же мы обратимся к эпосе Л. Толстого «Война и мир», то увидим в ней явное присутствие учительного голоса повествователя, остающегося безличным, сокращение эпической дистанции между ним и «преданием», которое, собственно, еще не стало преданием, переплетение всех возможных способов сообщения.

Подобные факты наводят на мысль, что система «способов подражания» отвечает определенному жанровому (а не отвлеченному родовому) содержанию и гибко реагирует на существенные изменения внутри него, даже если эти изменения и не привели к принципиальной смене родовых смыслов. (Правда, в эпосах Гомера, Гесиода и Л. Толстого эпический родовый смысл уже жанрово не одинаков – в них разные события, разный удельный вес личностного начала в оппозиции «человек и мир», предлагаются разные «модели» согласия между ними.)

Открытые Аристотелем «способы подражания» предполагают практически неисчерпаемое количество жанровых структур, способных конструктивно претворить многоаспектное, динамичное содержание разных жанров, которое всегда сложнее и богаче некоего одного родового смысла. Категории жанра и рода представлены в «Поэтике» *сообщающимися по содержанию, но не субординированными по функциям*: жанр у Аристотеля нигде не характеризуется как подразделение внутри рода. И как раз в гибкости систем «способов подражания» находят себе соответствие и «переливы» родовых смыслов в содержании отдельных жанров.

История литературы дает немало примеров, убеждающих в том, что между системами «способов подражания» и жанровым содержанием существует некое «избирательное сродство». В произведении они образуют *жанровую доминанту*, под влиянием которой происходит взаимокоординация конструктивных элементов формы произведения.

В системах «способов подражания», присущих тем или иным жанрам проявляется своеобразие творческого мышления автора. Но открытие Аристотеля состоит в том, что он рассматривает не абстрактные *типы* мышления, а конкретные *способы художественного мышления*, проявляет их в принципиальных для организации художественного целого типах отношений между «подражающим» (субъектом) и «подражаемым» (объектом).

3.

Теперь охарактеризуем основные элементы жанровой формы, то есть те художественные связи и образные «единицы», которые выпол-

няют в произведении конструктивную, «миросозидательную» роль. Эти формы претворения действительности мы назовем *носителями жанра*.

Сложности начинаются с того, что каждый художественный элемент (даже самый маленький эпитет) в той или иной мере участвует в конструировании художественного мира. И не считаться с ним и его вкладом нельзя. Но все же есть в каталоге разнообразных художественных элементов такие, которые по преимуществу, в первую очередь работают на «постройку», на создание художественного мира.

Эти конструктивные элементы называются, а порой и анализируются в каждой работе, где затрагиваются проблемы жанра. Р. Уэллек и А. Уоррен называют такие элементы: структуру повествования, обстановку, способы создания характеров, тон (206-208). В. Кайзер выделяет три элемента, из которых, по его мнению, создается мир эпоса: образ, пространство, событие (352). Французские исследователи Р. Бурне и К. Келле отмечают в романе собственно композицию и повествование, точку зрения, пространство, время, персонажей, автора (в социологическом смысле)¹. П. Эрнади классифицирует «типы и перспективы повествования (дискурса)», с одной стороны, и «масштабы и настроение словесного мира» с другой (152-185). Ф.Р. Карл, автор исследования об английском романе XVIII века, называет в качестве элементов художественной конструкции пространство и время, сюжетосложение, способы построения образов, роль и место повествователя². Анна Мартушевска на материале польского романа периода зрелого реализма выделяет следующие жанрообразующие элементы: «диалектику повествовательной позиции», время и пространство, личность в контексте общества, «композиционную стратегию» (имеется в виду структура произведения в самом широком смысле — *Н.Л.*), рассматривает также проблему взаимопонимания автора с читателем³.

В современном отечественном литературоведении в качестве конструктивных элементов литературного произведения, как правило, смешиваются элементы двух разноуровневых подсистем: и способы организации внешней формы — самого текста (монолог, диалог, описания и характеристики, обрамления и предварения), и способы организации «виртуальной реальности» — воплощения предметно-событий-

¹ Bouneuff R., Qullet K. L'univers du roman. — Paris, 1972.

² Karl F.R. The Adversary Literature. The English Novel in the 18-th century. A study of Genre. — N.-Y., 1974.

³ Martuszevska A. Poetyka polskiej powiesci dojrzalego realizmu. (1876-1895). — Wr.-W. Kr.-Gd., 1977.

ного мира (портрет, пейзаж, сцена, вводный эпизод, разговор). Они объединяются понятием композиции¹.

В свое время оригинальная и плодотворная система композиционных элементов была разработана А.Ф. Поляковым. Под композицией он понимает «главные способы сцепления образов в художественную картину» и в качестве этих «способов сцепления» рассматривает систему образов, сюжет, «междуобразные отношения», единую художественную освещенность, архитектонику².

В эти же годы увидели свет исследования, в которых должное внимание уделяется такому конструктивному «макроэлементу», как художественное пространство и время. Был опубликован труд М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», специальные разделы посвящены художественному времени и пространству в «Поэтике древнерусской литературы» (1967) Д.С. Лихачева, в книге Н.К. Гей «Художественность литературы» (1975), в коллективном труде

¹ Наиболее показательный пример – статья в вузовском учебном пособии «Введение в литературоведение» (1999), где понятием «композиция» охватывается и «соединение частей, или компонентов, в целое, структура литературно-художественной формы», и «расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т.д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуждение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части (в том числе на рамочный и основной текст), и несовпадение стихотворного ритма и метра, и динамика речевого стиля, и многое др.» (Чернец Л.В. Композиция // Введение в литературоведение. – Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Academia, 1999. С. 115). Получается, что композиция это «наше всё». Каков эвристический смысл в таком конгломерате? А ведь читателю еще обещано «и многое др.»...

В сущности, та же нерасчлененность текстовых и «виртуальных» связей в произведении, но в более компактном виде, предполагается В.Е. Хализевым: «Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, – это взаимная соотносительность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств», «система соединения знаков, элементов произведения» (Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. С. 262).

В «Теории литературы», написанной Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпой и С.Н. Бройтманом, дается более строгое определение: «... Понятие композиции для нас, во-первых, будет соотносено только с событием рассказывания, а не с изображенным предметом» (Теория литературы. Т. 1. – М.: Academia, 2004. С. 209). Но в отечественном литературоведении этот структурный аспект произведения обозначается термином «субъектная организация», введенным и обоснованным Б.О. Корманом еще в 60-е годы.

А если еще вспомнить, что термин «композиция» перекочевал в литературоведение из теории музыкального искусства, где он имеет своё, специфическое содержание, то возникает опасение – не размоется ли безбрежно понимание термина? Кроме непродуктивных споров о терминах, это вряд ли что-то даст.

² Поляков А.Ф. О композиции литературного произведения. – Ишим, 1962. (Жаль, что эта работа рано скончавшегося уральского литературоведа не вошла в активный научный обиход.)

«Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», (ИРЛИ., 1974). В последующие годы появилось множество работ по проблеме хронотопа. Несколько позже стали привлекать внимание другие существеннейшие жанрообразующие элементы – я имею в виду, в частности, выявленные М.М. Бахтиным на материале романа способы организации «зон» «голосов» субъектов в жанре и соответствующую речевую организацию жанра¹.

Если «просеять» разнообразные классификации, то обнаружится достаточно определенное количество тех элементов, которых большинство современных исследователей единодушно считает конструктивными по преимуществу. Это и есть носители жанра. Представим их в той последовательности, которая соответствует степени их активности в созидании образной модели мира.

А). Самым первым носителем жанра следует назвать *субъектную организацию* художественного мира. «Субъектная организация есть соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)», – пишет Б.О. Корман². Субъектная организация – это самая универсальная структура, пронизывающая все уровни художественного произведения. Определенная система «способов подражания», (та самая аристотелевская система отношений между «подражающим» и «подражаемым»), которой принадлежит функция руководящего принципа жанровой формы, наиболее непосредственно «опредмечивается» в соотношениях между субъектами речи и субъектами сознания, между субъектами и предметным миром данного произведения. При посредстве субъектной организации словесный текст превращается в «голос», вернее – в *голоса*, в звучащее видение и осознание мира. Субъектная

¹ Наиболее обстоятельно рассмотрены ученым в его работе «Слово в романе» (1941), впервые опубликованной в его книге «Вопросы литературы и эстетики» (М.: Худож. лит., 1975).

² Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. № 6. С. 508. См. работы Б.О. Кормана, где обстоятельно разрабатывается проблема субъектной организации литературного произведения: Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск, 1977; Лирика Некрасова. Изд. 2-е, перераб. и доп. – Ижевск, 1978; а также свод исследований ученого, изданных его учениками под общим заглавием «Избранные труды. Теория литературы». (Ижевск, «Институт компьютерных исследований», 2006). Нарратология, разросшаяся в целое исследовательское направление, предлагает множество терминов для обозначения разных видов и форм организации речевого сообщения, однако я отдаю предпочтение системе понятий, разработанной Б.О. Корманом, ибо это действительно с и с т е м а, имеющая единое основание деления.

организация (в смысле «голосоведения», оркестровки голосов) играет огромную роль в создании стилевого, эмоционально-выразительного, единства произведения. Но нас она интересует в иной своей функции – в функции конструктивной, «миромоделирующей». Ведь разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, многообразные переплетения этих форм) определяют и мотивируют *г о р и з о н т* видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор.

«Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее», – писал Белинский¹. В этих словах критика заключено объяснение эстетической сути того, что сейчас называют субъектной организацией произведения. Эта организация вовсе не сводится к тому, чтоб предложить читателю некую формальную «сцепку» разрозненных деталей и подробностей жизни, а чтоб заставить его увидеть «всю природу в сокращении», усмотреть связь и смысл всего, что образует собою жизнь человеческую.

В принципе, каждый жанр генетически связан со своей, так сказать «типовой», субъектной организацией. Например, в канонических образцах рассказа (у Боккаччо, Чосера, у Пушкина, Гоголя, Лермонтова) всегда есть персонифицированный рассказчик. Он структурно необходим. Его личностным опытом мотивируется выбор материала для рассказа, этот материал актуализирован ситуацией общения со слушателями. Локальность непосредственно воспроизводимого «внутреннего мира» также находит объяснение в кругозоре рассказчика, в его сосредоточенности на предмете разговора. Наконец, фрагментарность предметного мира, «перепрыгивания» от одного фрагмента к другому, переплетение драматического изображения и прямого повествования, размыкающие «мирок» рассказа ассоциации рассказчика, его обобщения, апелляция к опыту слушателей – все это естественно вписывается в структуру и атмосферу «рассказывания». Лишите рассказ этой эсте-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 34. Выражение «точка зрения», использованное Белинским как метафора, в XX веке стало с подачи американской школы «новой критики» достаточно строгим теоретическим термином – «point of view». На мой взгляд, точнее термин, употребляемый украинскими теоретиками – «промінь зору» (луч зрения).

тически ощутимой структуры и атмосферы — он развалится, лишившись тех опорных, «указующих» связей и «сигналов», посредством которых создавался вполне мотивированный «образ мира».

Вряд ли были правы Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум, полагавшие, что со временем рассказчик стал «жанровым рудиментом», формальным «ярлыком жанра»¹. Дело, видимо, обстоит иначе. История жанра рассказа — это, в частности, история «пульсации» в его структуре функции рассказчика. Бывают времена, когда он отчетливо персонифицирован, максимально активен, бывают времена, когда он как бы «кисаивает» в художественном мире рассказа. Но это не оттого, что он перестает в нем работать. Скорее — наоборот. На фоне сильной, недавно еще раз показавшей себя традиции жанра, бывает достаточно несколько индивидуализировать слово незримого рассказчика, чтоб в сознании читателей ожил традиционный «кодекс прав» рассказчика. Когда же память о традиции жанра и о «правах» рассказчика слабеет, о них приходится напоминать, как это сделал Ф.М. Достоевский в рассказе «Кроткая». (Рассказ был написан в 1876 году, в пору, когда авторитет этого жанра был невысок). Достоевский не только восстановил фигуру героя-рассказчика, но от его лица специально оговорил те условности, которые характерны для литературного рассказывания: «Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно <...> Дело в том, что это не рассказ и не записки <...> Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим»². Наконец, здесь же, в предупреждении, рассказчик напоминает о классическом опыте передачи в форме рассказа потока мыслей, чувств, воспоминаний героя. Он ссылается на «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, этой ссылкой актуализируется в сознании читателя традиция жанровой формы.

Б). В свете «точки зрения» субъектов речи и сознания (точнее было бы, наверное, — в свете «лучей зрения», пересекающихся, отражающихся друг в друге) формируется второй по значению носитель жанра — *пространственно-временная организация*, которая является собственно конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира (Д.С. Лихачев называл ее «внутренним миром художественного произведения»)³. «Поле изображения мира изменяется по жанрам и эпо-

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 275, 527; Эйхенбаум Б.М. Литература. Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. С. 217.

² Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. X. — М.: Гослитиздат, 1958. С. 378.

³ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.

хам развития литературы. Оно различно организовано и по-разному ограничено в пространстве и во времени. Это поле всегда специфично», — писал М.М. Бахтин в работе «Эпос и роман»¹. Введя понятие хронотопа («время-пространство»), он подчеркнул жанроформирующую функцию этого макрообраза: «Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»². В фундаментальном труде Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» впервые изучены хронотопы различных жанровых разновидностей романа — от античности до Рабле. Опыты других исследователей также подтверждают жанровую характерность художественного пространства и времени³.

Для того чтобы представить «хронотоп» произведения, надо рассмотреть организацию тех образов, которые способны воплощать существенные «параметры» «человеческой действительности», а в целом, взятые вместе, создавать «виртуальный» аналог реальности. В каталог этих пространственно-временных образов входят сюжет⁴, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды.

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 470.

² Там же. С. 235.

³ См., в частности, наблюдения В.Я. Проппа над пространством в волшебной сказке в его книге «Исторические корни волшебной сказки» (с. 36). См. также, например, исследования, посвященные своеобразию художественного пространства в жанрах от древнейших до современных: Путилов Б.Н. Застава богатырская. (К структуре былинного пространства) // Семиотика. Труды по знаковым системам, УП. — Тарту, 1975; Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. (Монография). — Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. Жанровой специфике хронотопа посвящено множество диссертационных исследований. Назовем некоторые: Богданова А.Г. Жанрообразующая функция художественного времени в современном советском рассказе. — Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М.: МГПУ, 1971; Селезнев Ю.И. Поэтика пространства и времени романов Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. — М.: ИМЛИ, 1976. Жанровый аспект хронотопа занял существенное место в докладах, опубликованных в тезисах на Международного симпозиума «Художественное пространство и время в русской литературе» (София: МАПРЯЛ, 1992). И абсолютное большинство статей, помещенных в специальном тематическом сборнике «Пространство и время в художественном произведении» (Оренбург: изд-во ОГПУ, 2002), посвящены анализу жанрового своеобразия хронотопа в романах, повестях и рассказах, стихотворениях и лирических циклах, в драматургии выдающихся художников XIX-XX вв.

⁴ Имеется в виду понимание сюжета как цепи действий, событий, поступков, которая «разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия... Сюжет раскрывается перед романистом и в его умении видеть целостность жизни, закономерность и взаимообусловленность событий, социальные и моральные последствия». (Чичерин А.В. Идеи и стиль. — М., 1965. С. 11). Показательно, что в монографии Л.С. Левитан и Л.М. Цилевича «Основы изучения сюжета» (Рига, «Звайгзне», 1990) есть специальная глава «Сюжет и жанр» (с. 137-185), где в качестве образца сложного лиро-эпического сюжета анализируется пушкинский «Медный всадник» и дается обоснование понятию «лирический сюжет», до сих пор еще не утвердившемуся в теоретическом

Функция хронотопа в созидании художественного мира весьма ответственна. Во-первых, он превращает конгломерат из отдельных лиц, предметов, деталей и подробностей, событий в «виртуальную реальность», которую может лицезреть читатель, даже обжиться в ней и сопереживать героям. Достаточно вспомнить обстоятельные экспозиции в романах Бальзака (ну, хотя бы в «Евгении Гранде») с описанием топографии, быта, социума французской провинции. Во-вторых, каждый хронотопический образ всегда в большей или меньшей мере несет в себе эстетический, ценностный смысл, как бы резонируя на поступки или настроения персонажей и участвуя в создании общей эмоциональной атмосферы произведения.

На памяти читателя элегически образ запущенного сада в рассказе Чехова «Дом с мезонином», выполняющий помимо «виртуальной» функции, роль эмоциональной увертюры к грустной истории о грубо, бестактно оборванной любви. А оживший старый дуб в Отрадном, «весь преображенный, раскинувшийся шатром сочной, темной зелени», глядя на который князь Андрей «окончательно, беспеременно решил»: «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год»? Даже в, казалось бы, сугубо «материальной» сценографии драматического произведения не исключен эмоционально-оценочный аспект: «Подвал, похожий на пещеру. Потолок — тяжелый, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой» (М. Горький «На дне»).

Резюмируем: анализ хронотопа ни в коей мере не сводится к наглядности топоса, но еще и требует от читателя того, что удачно обозначено метафорой Мандельштама — «понять пространства внутренних избыток».

В). Однако, художественный мир любого произведения создается не только из предметного модуса, который называют хронотопом, но также из модуса собственно духовного, который можно называть *пневмосферой*¹. Не вдаваясь в философскую дискуссию о том, существует ли пневмосфера как субстрат объективной реальности, мы уверенно полагаем, что существует о б р а з . пневмосферы как подсистемы, воплощающей и выражающей духовный (интеллектуаль-

словаре, а далее рассматривается характерность сюжета в разных типах драматических жанров.

¹ Гипотезу о существовании пневмосферы как «особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа», высказал в самой осторожной форме П.А. Флоренский в 1929 году в письме к В.И. Вернадскому (Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1) - М., 2000. С. 451-452). С нею перекликаются высказывания ряда крупных философов и естествоиспытателей: самого В.И. Вернадского — о ноосфере, А. Чижевского — о «психосфере», М. Хайдеггера — об «интеллектофере», К. Прибрама — об «околоземной голограмме».

ный и эмоциональный) «срез» (пласт) внутреннего мира художественного произведения. Пневматосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетически значимое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира, из вида самих предметов и т.п.).

Пока в литературоведении образ пневматосферы как особого субстрата художественного мира не стал объектом серьезного изучения. Между тем, пневматосфера это абсолютно необходимый пласт воображаемого мира. А в художественных мирах некоторых жанров, особенно в тех, которых называют «интеллектуальными» (притчах, философских диалогах, утопиях и антиутопиях и др.), образ пневматосферы занимает доминирующее место. Самым наглядным примером могут быть рассказы-притчи Сигизмунда Кржижановского («Странствующее странно», «Клуб убийц буквы», «Катастрофа» и др.) Парадокс Кржижановского состоит в том, что в ряде его произведений пневматосфера почти поглощает собою хронотоп – вернее, посредством хронотопических образов у него материализуется система мышления героев и повествователя. Художник-философ Кржижановский крайне озабочен тем, чтобы пневматосфера стала объектом переживания, чтобы бурление интеллекта, драматизм сознания, трагедия мысли, ищущей ответа на «последние вопросы», стали по-настоящему эстетически прожитыми, а это возможно лишь тогда, когда читатель получает возможность в и д е т ь «субстрат мысли», может пощупать его, как вещь, разглядеть цвет, почуять аромат. Поэтому герой Кржижановского может использовать в споре такое сравнение: «Конечно, можно вбросить в голову чужую мысль, как кусок сахара в стакан». («Разговор двух разговоров»). Поэтому у него даже буквы становятся персонажами («Вперед шли широко расставляющие ноги большие А», «Я и сейчас благодарен маленькому двурокому Т»). Поэтому он персонафицирует слово как таковое, находя семантический ореол даже у служебных частей речи – у междометий и частиц («страна нетов», «страна елеелей», «чуть-чути» и т.п.) А некоторые рассказы Кржижановский строит на материализации идиом и развертывании их в целые сюжеты (например: новеллы «Бумага теряет терпение», «Сбежавшие пальцы»)¹.

¹ Более подробно об этих особенностях поэтики писателя мне приходилось писать в работе «Поэтика “мыслеобразов” и характеристика стиля Сигизмунда Кржижановского» (Лицо и стиль. Сб. статей. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2009. С. 175-182).

Сплав образа пространства и времени и образа пневматосферы, отношения между этими двумя модусами – вот что создает целостный образ *внутреннего мира* художественного произведения.

Г). Но художественный мир произведения никогда не исчерпывается непосредственно изображенными, «опредмеченными» посредством текста пространственно-временными образами и образами мысли и чувства. Он обязательно включает в себя «внетекстовую сферу», которая, как ореол, окружает «локус», расширяет его и освещает лучами, словно бы идущими из Вселенной. Это сообщение «внутритекстовой» и «внетекстовой» сфер художественного мира осуществляется посредством заложенных в тексте сигналов, из которых образуется следующий носитель жанра – *ассоциативный фон*.

Это ощущение ауры, окружающей локус – внутренний мир произведения, великолепно передал Владимир Набоков стихотворением, завершающим его роман «Дар»:

... И для ума
внимательного нет границы
там, где поставил точку я:
продленный призрак бытия
синест за чертой страницы,
как завтрашние облака,
и не кончается строка.

«Продленный призрак бытия» – так на языке высокой поэзии обозначена семантическая телеология ассоциативного фона. Наша же задача – попытаться перевести на язык научной логики представление об этом крайне зыбком и в то же время абсолютно реальном компоненте художественного произведения. Сначала определимся с понятиями и их иерархией. Ассоциативный фон создается посредством следующих конструкторов: *открытых ассоциаций* повествователя и персонажей; *скрытых ассоциаций* – *подтекста* и *сверхтекста* (разновидностью последнего выступает *интертекст*).

Уже различного рода открытые ассоциации, к которым нередко прибегают повествователь или герои, это – как некогда удачно выразилась М.А. Рыбникова – «*окна в даль*»: «Через них льется свет и это те же просторы, которые звучат в лирических отступлениях «Мертвых душ». Звуки морского прибоя, долетевшие в закрытую комнату, – вот что напоминают они», они: «прорывают плоскость»¹. Эту красивую метафору М.А. Рыбниковой можно без труда проиллюстрировать множеством

¹ Рыбникова М.А. По вопросам композиции. – М.: Изд-во Думнова, 1924. С. 45.

примеров: и гоголевским монологом «Русь, Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу <...> Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?..»; и толстовскими размышлениями после описания Бородинского сражения — «...Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно малые элементы, которые руководят массами»; и эпически-монументальным обзором «суматохи эпохи» в экспозиции горьковской «Жизни Клима Самгина»...

Не менее важную роль в создании художественного мира играют скрытые ассоциации, которые заложены в тексте в редуцированном виде, а разглядеть и «развернуть» их, увидеть их в связи с «целым миром» должен читатель.

Прежде всего, это *подтекст*¹. Подтекстом устанавливаются скрытые связи между образами во в н у т р е н н е м мире произведения. Можно сказать, что подтекст как бы проникает под плоскость словесного высказывания, он вскрывает глубинные пласты в художественном мире, делая его многослойным. Искусство подтекста начинает формироваться в пору зарождения психологического анализа как вполне осознанной творческой интенции. Именно подтекст позволяет улавливать скрытые даже от интеллектуальной рефлексии трудноуловимые, суггестивные психологические состояния.

Но нет полной ясности в представлениях о текстовых механизмах, порождающих подтекст. По мнению Т.И. Сильман, подтекст образуется дистанцированными повторами одних и тех же художественных элементов (образов, мотивов, коллизий, даже словесных формул и т.п.)². Е. Магазанник уточнил, что подтекст образуется дистанцированными перекличками элементов не только по сходству, но также по смежности и противоположности³. Наиболее универсальное определение подтекста дает А.В. Кубасов, характеризуя его как «*невяный диалог автора с читателем*, проявляющийся в произведении в виде недо-

¹ Понятие подтекста не имеет еще достаточно определенного статуса в теоретическом континууме. Так, в новейшем энциклопедическом словаре терминов дается следующее определение подтекста: «Некоторое «подводное течение» смысла, присущее серьезной и глубокой литературе, несущее важную часть художественной концепции произведения.» (Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. — М.: Астрель — АСТ, 2003. С.301). Метафора «подводное течение» смысла, да к тому же еще «некоторое», вряд ли имеет эвристические перспективы в изучении феномена подтекста.

² Сильман Т.И. Подтекст — это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1.

³ Магазанник Е. К вопросу о подтексте // Проблемы поэтики. Вып. 2. — Самарканд: Изд-во СамГУ, 1973.

говоренностей, подразумеваний, дистанцированных переключек эпизодов, образов, реплик персонажей, деталей, обуславливающих многослойность произведения, его глубину и смысловую емкость»¹.

Каковы же текстовые механизмы, порождающие подтекстные смыслы? Наиболее очевидны именно разнообразные дистанцированные повторы и соположения, начиная от реплик и кончая сюжетными коллизиями. Например, в пьесе Горького «На дне» есть такой эпизод: Вася Пепел, потомственный вор, красуется перед Наташей («Возьмите вы нож, ударьте против сердца... умру – не охну! Даже с радостью, потому что – от чистой руки...»), а бывший скорняк Бубнов, разглядывая какую-то рваную шапку, словно бы невпопад говорит: «А ниточки-то гнилые». Соотнести эту реплику с босаями красавостями Пепла доверено читателю. Более крупный по объему подтекст образуется неявным соположением ситуаций и даже целых сюжетных линий: классический пример такого подтекста – рассказ Э. Хемингуэя «Кошка под дождем».

Наконец, в некотором роде уникальный вариант подтекстной связи между целыми историческими мирами – роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Мир Москвы 1930-х годов – тотальный сыск, эпидемия трусости и предательства, и Иерусалим в годы правления Понтия Пилата – история ареста и казни Иисуса Христа, отделены друг от друга дистанцией почти в два тысячелетия, это, в сущности, две разные цивилизации. Однако, автор расставляет сигналы скрытой связи между этими мирами: и в Москве, и в Иерусалиме события разворачиваются в одном и том же хронологическом цикле – на Страстной неделе, в обоих мирах довлеет inferнальная атмосфера, в формировании которой важную роль играют одни и те же природные катаклизмы (черная туча, страшная гроза), и одинаково экспрессивно окрашенные астральные образы (солнце, луна, звезды), определенный параллелизм

¹ Кубасов А.В. Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра. – Свердловск: Изд-во УрГПУ, 1990. С. 56. (Курсив автора.)

Приведенные выше определения подтекста нуждаются в дальнейшей проработке. Однако, они все же дают более емкое представление об объеме этого феномена, чем получившая широкое распространение дефиниция К. Тарановского: «Если определить подтекст как группу текстов, содержащих один и тот же похожий образ, подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» (Цит. по: Тарановский К. О поэзии и поэтике. – М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 31). Такое определение фактически сводит подтекст к скрытым ассоциативным связям между текстами (наличным и предполагаемым), т.е. к интертексту, который – как мы покажем далее – есть, в свою очередь, лишь разновидность сверхтекста.

между центральными персонажами (Мастер и Иешуа Га Ноцри)¹. Когда же, руководимый этими и иными сигналами читатель соотнесет оба исторических мира, тогда-то ему и откроется горькая, преисполненная стоического трагизма эстетическая концепция романа: мир, где правит безверие, этот синоним отказа от норм совести и вековых этических установлений, подмена их мелочной суетой и трусливым приспособленчеством, неминуемо порождает непротивление разгулу зла и тотальное предательство, а противовесом всему этому – нравственная стойкость хрупкого человека в сопротивлении могущественной силе зла, преданность идеалам добра, беззаветная любовь.

Но есть подтексты, которые не фиксируются дистанцированными повторами, переключками слов, образов и иными текстовыми сигналами. Как, например, определить скрытую семантику финала бунинского стихотворения «Одиночество»?

... Мне крикнуть хотелось вслед:
«Вернись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Здесь то, что произносит герой, это вовсе «не про то». Передний план фразы – это только косвенный знак (сигнал), выдающий, независимо от воли говорящего, совсем другие смыслы – те, которые его глубоко волнуют, хотя он сам порой и не отдает в этом себе отчета. Уловить этот сигнал, догадаться о том, что стоит за словами, уже должен сам читатель. А для этого ему надо провести напряженную мыслительную работу: соотнести много моментов – и предшествующие события, прежнее душевное состояние персонажа, характер сюжетной коллизии и ее значение в жизни героя, психологическую и интеллектуальную атмосферу в данной ситуации и т.п. И тогда обнаружится, что, казалось бы, необязательная фраза о собаке дает возможность чуткому читателю почувствовать ту шемящую тоску одиночества, которая охватила лирического героя, и достойно оценить мужество, с которым он старается скрыть свое трагическое состояние.

Формирование ассоциативной ауры порой бывает настолько усложненным (особенно в психологических жанрах), что нередко требует от читателя определенного запаса культурных знаний. Вот рассказ

¹ Эти схождения и параллелизмы были отмечены и охарактеризованы в работе Л.Б. Менглиновой (См.: *Менглинова Л.Б.* Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей. – Томск: Изд-во ТГУ, 1991. С. 49-78).

современного прозаика Андрея Геласимова «Нежный возраст». Главный герой рассказа – это подросток самого конца 90-х годов, до которого нет дела даже собственным родителям, занятым семейными «разборками». Мальчишка ведет дневник, он еще не умеет обдумывать происходящее, у него есть только рефлексивные реакции, которые он и фиксирует в скупом, даже скудном слове. Но автор очень продуманно расставляет в тексте исповеди героя знаки, которые, не навязывая жестких ассоциаций, все же задают их эмоциональное направление. Старая женщина, озабоченная судьбой мальчишки, почему-то предлагает ему посмотреть «видик» «древнего фильма», который называется «Римские каникулы». Для людей 50-60-х годов этот фильм, поставленный в 1953 году режиссером У. Уайлером, был целым культурным событием, а его герои в исполнении Одри Хепберн и Грегори Пека – знаковые фигуры: красота и нежность, живость и юмор, нравственная чистоплотность. Вот к этим ценностям и приобщается озлобленный волчонок из конца 90-х, когда все-таки удосуживается посмотреть «Римские каникулы». Но о том, что происходило в душе самого подростка, когда он смотрел фильм, что он переживал после него, какие сдвиги произошли в его сознании, не сообщается – это и есть «фигура зияния». «Зияние» в изложении вполне отвечает психологическому облику парня – хотя он еще не способен к самоанализу, но что-то он чувствует нутром, на каком-то дословесном уровне. Только вот мама замечает: «Ты какой-то странный в последнее время», и действительно, в душе мальчишки что-то произошло: проснулась чуткость к людям, сострадание к другому мальчишке, которого считают парием. «Фигура зияния» обозначается термином «эллипсис». Это один из видов подтекста (эллипсис) – более усложненный конструктивно, более релятивный семантически, но все равно так или иначе зафиксированный в текстовых сигналах, которые, как правило, стоят по краям «зияния»¹.

Существуют также «знаки», сигнализирующие о связи между образами, запечатленными при посредстве текста, и внетекстовой реальностью. Эти сигналы мы условно называли *сверхтекстом*. Сверхтекст как бы расширяет границы художественного мира, непосредственно изображенного в тексте. При посредстве сверхтекста жизненный и культурный опыт самого читателя втягивается в художественный мир произведения, «досоздает» его.

¹ Сам Геласимов признавался в одном из интервью: «Понимаете, я часто движение мысли делаю на сломе фразы, движение текста иногда происходит за лексикой или за синтаксисом» (*Барметова И.* Романтический эгоист (Беседа с Андреем Геласимовым) // Октябрь, 2003. № 9. С. 113).

Следует заметить, что столь занимающий внимание современных исследователей так называемый «интертекст», предполагающий ассоциативную связь с другим текстом же, — это лишь разновидность, частный случай сверхтекста. Посредством интертекста автор использует «другое произведение» или фрагмент из него как знак «другой реальности», которая этим, «другим» текстом уже эстетически освоена. Она-то, вместе со своим эстетическим значением, и подключается к внутреннему миру нового произведения. Так, начало покаянного псалма из католического обряда отпевания, которым открывается стихотворение Анны Ахматовой («De profundis... Мое поколение / Мало меду вкусило, И вот / Только ветер гудит в отдалении, / Только память о мертвых поет...»), сразу вводит в трагическую атмосферу, созвучную переживанию лирической героини.

А вот иной вариант интертекста. У Ярослава Смелякова есть «Элегическое стихотворение» (Название уже ориентирует на определенный жанровый канон). Начинается такой экспозицией:

Вам не случалось ли влюбляться —
Мне просто грустно, если нет, —
Когда вам было чуть не двадцать,
А ей почти что сорок лет?..

Затем пунктиром обозначен неизбежный финал: «Когда же мы переставали / искать у них ответный взгляд, /они нас молча отпускали / без возвращения назад.» Но далее сюжет делает крутой поворот:

И вот вчера, угрюмо, сухо
Войдя в какой-то малый зал,
Я безнадежную старуху
Средь юных женщин увидал.

И вдруг, хоть это в давнем стиле,
среди суеты и красоты
меня, как громом, оглушили
Полубытые черты.

Надо ли напоминать читателю строки из пушкинского «К А.П. Керн»? Своим «хоть это в давнем стиле» автор буквально за руку подводит читателя к этому стихотворению, которое навсегда стало для нас формулой такого упоения красотой, такого умиления, которым, кажется, нет и уже не может быть меры. Во всяком случае, пушкинский текст и оживает в сознании лирического героя. И только благода-

ря этому, человек, который сам определял свое состояние серыми словами «угрюмо, сухо», испытывает душевное просветление:

И к вам, идя сквозь шум базарный,
Как на угасшую зарю,
Я наклоняюсь благодарно
И ничего не говорю,

лишь с наслаждением и мукой,
забыв печали и дела,
целую старческую руку,
что белой ручкой была.

Эти великолепные строфы — не копирование пушкинских строк, они даже несколько огрублены, вполне в духе новых времен, но проникнуты они именно таким же чувством, которое разлито в эмоциональной ауре пушкинского стихотворения. Случился великий акт восстановления высокого поэтического мировосприятия как нравственного канона. Более того, Смеляков наращивает семантику, актуализированную интертекстом: его герой проникается неизъяснимой благодарностью к прошлому, к увядшей красоте — за то, что она б ы л а...

В русской литературе XX века работал писатель, у которого сверхтекст был одним из важнейших способов построения образа мира. Это Юрий Трифонов. В его рассказах и повестях, казалось бы, посвященных коллизиям бытового повседневного существования современников, которых принято было называть «рядовыми советскими людьми», колоссальную роль играют скрытые апелляции к истории: именам, событиям, датам и т.п. То вдруг будет упомянуто, что у Дмитриева, того самого, который разменял душу на квартирную площадь, дед «был знаком с Верой Засулич» («Обмен»), а мать Сергея сфотографирована «в туристском одеянии времен наркома Крыленко» («Другая жизнь»). В повести «Дом на набережной» о смерти Друзьева, одного из активных деятелей времен борьбы с комполитизмом и прочими вражескими проявлениями, сказано так: «...На похоронах Друзьева присутствовали человек восемь, все были возбуждены недавно прошедшими другими похоронами, дело происходило в марте...».

Вообще у Трифонова хронологические даты играют очень существенную, «знаковую» роль — тут и 37-й год, и год 56-й (роман «Утоление жажды»), и вторая половина октября сорок первого года («Дом на набережной»). Для читателя, современника автора, эти даты о многом говорили — о «ежовщине», или Большом терроре, о «разоблачении культа личности» на XX съезде партии, о Москве, опустевшей после массового исхода жителей 16 октября сорок первого года.

Порой Трифонов включает в речь своих персонажей и такие фразеологические обороты, которые тоже можно назвать исторически знаковыми. Вот в том же «Доме на набережной» – слово бывшего идеологического бойца профессора Ганчука: «Тут мы нанесли удар беспаловщине...», «Это был рецидив, пришлось крепко ударить...», «Мы дали им бой»; аспирант Куник «написал о главном: какую опасность представляет мелкобуржуазная стихия»; невежественный студент об изгнанном профессоре – «Низкопоклонство в нем было»... (Видимо, в XXI веке великолепную прозу Юрия Трифонова придется издавать с солидным блоком комментариев¹).

Тем более основательная нагрузка ложится на культурный и исторический опыт читателя при восприятии произведений, эстетический пафос которых почти целиком порождается сверхтекстом. Такова «Песня о Сталине» Юза Алешковского, получившая широкую известность в годы «оттепели».

Жанровый ключ к тексту очевиден, ибо стихотворение это откровенно ориентировано на очень распространенную в 1930–40-е годы традицию торжественного гимна в честь великого вождя. «Гимн – прославление богов и победителей, позднее песня в честь какого-нибудь события. Строится как обращение к восхваляемому объекту, описывающее и восхваляющее его подвиги. Завершается молитвой, заклинанием, пожеланием», – такую характеристику этого жанра дает исследователь античной литературы И. Шталь². Разумеется, жанр гимна в честь божества за многие столетия претерпевал определенную эволюцию. Но «Песня о Сталине» Юза Алешковского просто поражает демонстративной верностью архаическому канону.

Правда, с первых же строк ощущается некая стилистическая двойственность текста – причудливый сплав торжественно-государственного «новояза», которым пытается говорить бывалый зэк, с навсегда въевшимся в его речь блатным жаргоном. Но для того, чтобы уловить характер экспрессии отдельных образов и постигнуть общий

¹ В качестве свидетельства принципиальной значения, которое Ю. В. Трифонов придавал ассоциативному фону, приведу строки из отклика писателя на мою статью «Потенциал жанра» (Север. 1978. № 3), где анализировалась повесть «Дом на набережной»: «Не согласен я и с Вашей фразой: “Книги не разгадывают, а читают”. На это я Вам скажу: плохие книги читают, а хорошие – разгадывают». (Письмо Ю. В. Трифонова к Н. Л. Лейдерману. 15.08.1978 г. Полностью опубликовано в кн.: Шитов А. Юрий Трифонов: хроника жизни и творчества. 1925–1981. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1997. С. 583–584.)

² Цит. по: Боров Ю. Эстетика, Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. С. 97.

эстетический пафос «Песни» Алешковского, читатель должен иметь представление о политической атмосфере начала 1950-х годов.

По меньшей мере, читатель должен знать, что в то время были опубликованы два труда Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» (1950) и «Экономические проблемы социализма в СССР» (1952) (их обязаны были изучать во всеохватной сети так называемого политпросвета). Если читатель знает об этих трудах, то его, несомненно, настроит интонация, которая окрашивает обращение песнопевца к объекту своего поклонения: «Товарищ Сталин, Вы большой ученый, / В языкознании знаете вы толк». Себя же самого, как и следует по канону гимна, песнопевец представляет в уничижительном свете: «А я простой советский заключенный, / И мне товарищ серый брянский волк». С одной стороны – вроде бы сплошная почтительность, безграничное самоуничижение, но на каком-то подозрительно низком бытовом слэнге.

А вот целая комбинация из разных свертхтекстов:

Сию я нынче в Туруханском крае,
Где при царе сидели в ссылке вы.

<...>

То дождь, то снег, то мошкара над нами,
А мы в тайге с утра и до утра.
Вы здесь из «Искры» разжигали пламя,
Спасибо вам, я греюсь у костра.

Чтоб «расшифровать» этот текст, читатель должен не только знать определенные факты биографии вождя, но и кое-что из истории партии большевиков. А именно, что газета, с выпуска которой Ленин начал создавать эту партию, называлась «Искра» и что эпиграфом в ней стояла строка декабриста Александра Одоевского «Из искры возгорится пламя». Зэк-песнопевец, придуриваясь простаком, материализует метафорическое выражение, придавая ему буквальный смысл: «Спасибо вам, я греюсь у костра». Но если эта материализация метафоры несет в себе саркастическую усмешку, то другая материализованная метафора («Мы рубим лес по-сталински, а щепки, / А щепки во все стороны летят») уже проникнута трагической иронией.

А чтоб уловить эмоциональный тон следующего четверостишия: «Мы наш нелегкий крест несем задаром / Морозом дымным и в тоске дождей / И, как деревья, валимся на нары, / Не ведая бессонницы вождей» – читатель должен знать даже про некоторые «чудинки» жизнедеятельности Сталина, в частности, что тот предпочитал работать в ночные часы. Этот секрет полишинеля создавал особо возвышенный

ореол вокруг личности вождя — мол, не спит, всё о народе заботится¹. Подтекст же здесь предполагает, что читатель сам соотнесет каторжный труд эков на лесоповале в зоне полюса холода с трудами и днями их любимого вождя.

А вот пример интертекста:

Мы так вам верили, товарищ Сталин,
Как, может быть, не верили себе.

Это дословная цитата из популярного в послевоенные годы «Слова к товарищу Сталину» М. Исаковского (1945):

Спасибо Вам, что в годы испытаний
Вы помогли нам устоять в борьбе.
Мы так Вам верили, товарищ Сталин,
Как, может быть, не верили себе.

Видимо, эка-песнопевца так пробрал верноподданныческий экстаз, что он, не доверяясь силе собственного слова, обратился за подмогой к одному из шедевров соцреалистической лирики. Конечно же, такое применение классической цитаты в данном контексте звучит саркастически.

Наконец, как положено по канону, гимн завершается пожеланиями долгих лет земному божеству и клятвенными заверениями в верности его наказам:

Дымите тыщу лет, товарищ Сталин,
И пусть в тайге придется сдохнуть мне.
Я верю, будет чугуна и стали
На душу населения вполне.

Эстетический смысл этой финальной коды может стать ясен читателю, если он знает, что в труде товарища Сталина «Экономические проблемы социализма» были даны цифровые выкладки — сколько тонн чугуна и стали должно быть произведено, сколько угля и нефти добы-

¹ Возвышенный ореол вокруг этого особого рабочего расписания вождя создан, в частности, в романе В. Кочетова «Журбины»: престарелому корабелу Матвею Журбину придумали в знак уважения должность «ночного директора», и в соответствующий ночной час следует звонок из самого Кремля, а дед Матвей лично на него отвечает. О том, какую же нервотрепку во всех ведомствах и учреждениях вызывал ночной режим работы вождя, можно судить хотя бы по тому, что спустя полгода после его кончины, в августе 1953 г., было издано специальное постановление Совета министров СССР «О режиме рабочего дня в министерствах, ведомствах и других советских учреждениях», восстанавливающее нормальный рабочий распорядок.

то на душу населения, чтоб советский народ очутился в коммунизме. (Выражение «на душу населения» было новоприобретением советского новояза и звучало везде и всюду).

Мы рассмотрели не весь контур свертхтекстных знаков в «Песне о Сталине» Юза Алешковского. Но, думается, даже выборочно они вполне явственно переводят высокаторжественный пафос, традиционно свойственный жанру гимна, в едкую пародию на гимн, в разоблачительное слово, адресованное тому, кого считали живым божеством, кто был кумиром для миллионов людей, слепо веривших ему и без колебаний следовавшим за ним.

Резюмируем: совершенно очевидно, что подтекст и свертхтекст - это порождаемое намекающими текстовыми знаками углубление и расширение художественного мира, которое существенно обогащает, а порой и корректируют «виртуальную реальность», непосредственно воплощенную текстом.

В принципе, при жанровом анализе необходимо исследовать весь контур прямых и скрытых ассоциаций. Иначе обедняется картина мира в произведении и невольно искажается концепция действительности, заложенная в нем. Но здесь приходится считаться с тем, что ассоциативный фон - это потенция художественного мира. Ее реализация зависит не только от усилий автора, но и от читателя: от его эстетической чуткости, жизненного опыта, культуры. В связи с этим, как отмечал еще в 20-е годы Г.А. Шенгели, «поэту приходится, во-первых, бороться с опасностью переоценить ясность собственных ассоциаций и обуздывать анархичность читательских ассоциаций, во-вторых»¹.

Вот почему автор не просто намечает скрытую связь, он как бы «задает» ее, указывает на нее читателю, заранее «программируя» ход его ассоциаций в процессе восприятия текста. Например, в чеховском «Крыжовнике» есть такой момент. Иван Иванович, рассказывая историю своего брата, словно между прочим, вспоминает про купца, съевшего перед смертью деньги и банковские билеты, и про барышника с отрезанной ногой. «Это вы уж из другой оперы», - сказал Буркин». А Иван Иванович, словно не слыша, но «помолчав полминуты», продолжает рассказ о брате. Вот эта пауза, это молчаливое несогласие героя-рассказчика со своим слушателем и есть авторский сигнал читателю, требовательный призыв уловить, не упустить связь между случаями с купцом и барышником и историей расчеловечивания некогда «доброго, кроткого человека».

¹ Проблемы поэтики. - М.-Л. ГАХН, 1925. С. 103.

Чехов поднял до высочайшего совершенства культуру подтекста и свертхтекста в рассказе¹. В дальнейшем и другие мастера этого жанра стали все осознаннее использовать ассоциативный фон, все тщательнее «прорабатывать» его в структуре повествования².

Но далеко не в каждом произведении используются эти скрытые ассоциации, потому что не всегда есть в них потребность. Что касается крупных эпических полотен, то здесь «миросозидательная» служба подтекста и свертхтекста менее важна, хотя и не исключается вовсе. Ибо здесь, прежде всего, сам контекст воплощает мир, да и дистанцированные связи нелегко просматриваются в огромном массиве текста. Возможно, это не все и не главные причины. Но, во всяком случае, известный исследователь романа-эпопеи Л. Толстого констатирует: «Подтекст в «Войне и мире» всегда явный. «Айсберги» недоговоренности стилю этого произведения чужды. И даже наоборот: надо все договорить, все высказать до конца. Что в главном предложении не поместится, то выглядывает из дееспричастного оборота. Для этого он и нужен. Что не выговаривается художественно, то договаривается иначе. Все, что продумано о человеке, об обществе, о народе, о мире, о войне, о законах истории, о вселенной, нужно высказать, все»³.

Г). Наконец, четвертый носитель жанра – *интонационно-речевая организация*. Известно, что этот слой несет в произведении, прежде всего, стилиобразующую функцию. Но и в создании внутренне завершенного миробраза, в «развертывании» его в бесконечность жизни, роль интонации не приходится игнорировать. Виктор Астафьев объяснял, почему любит начинать свои произведения так: «И брела она по дикому полю...», «И отправился я за тысячу верст...» Чувствуете? Жизнь-то идет, и до нас шла, и после нас будет. А ты, человек, который хочет поведать о чем-то своем, сокровенном, здесь, в этом ее отрезке находишься. «И» с ходу втягивает читатели в рассказ, он ощу-

¹ Феномен чеховского подтекста и свертхтекста обстоятельно анализируется в работах А.В. Кубасова «Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра» (Свердловск, 1990) и «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» (Екатеринбург, 1998).

² Так, переводчик и литературовед И. Кашкин отмечает следующую особенность рассказов Хемингуэя: «Понять недоговоренность в рассказах иногда помогают, кроме контекста, возможного в крупных вещах, и внешне неприметные ключевые фразы, как сгусток, в котором сконцентрирован подтекст». (Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. – М.: Худож. лит., 1966. С. 246).

³ Чичерин А. Образ автора в «Войне и мире» // Литературная учеба. 1978. № 1. С. 148.

Поэтому представляется чрезмерно расширительной характеристика подтекста как «неотъемлемого атрибута любого художественного текста», данная в диссертационной работе Л.Ю. Чунёвой «Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении» (Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2006. С. 7). Неужели, например, в «Илиаде» или «Песне о Роланде» есть подтекст?

шает его достоверность, чувствует сопричастность тому, что происходит. А все идет от верно найденной интонации, от формы»¹.

В принципе же и прежде всего жанрообразующая роль интонационно-речевой организации состоит в том, что ею создается «мелодия» (порой довольно сложная, многоголосая), которая цементирует произведение, придает дополнительную крепость художественному миру. И чем «расслабленнее» событийная канва, чем фрагментарнее изображение, тем больше «конструктивной» нагрузки приходится на долю интонационно-речевой организации. Показательно, например, что Чехов именно о своей повести «Степь», свободной от традиционных сюжетных «уз», писал: «Каждая глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удастся тем легче, что через все главы у меня проходит одно лицо»².

А вот суждение Ю. Бондарева: «В романе ритм фразы – вещь необходимая, в коротком рассказе ритм фразы – это мотив настроения или действующее лицо сюжета, настолько это важно»³. Как видим, жанровая нагрузка такого интонационного элемента, как ритм, оказывается – по мнению и по личному творческому опыту писателя, известного не только романами, но также рассказами и повестями – в разных жанрах неодинаковой.

Таковы носители жанра. С большей или меньшей активностью каждый из них участвует в «сотворении» образной модели мира. В конкретном жанре каждый носитель жанра субординирован жанровой доминантой: своим жанровым содержанием и своей системой «способов подражания». Кроме того, носители жанра гибко координируются между собою, обуславливая, подкрепляя, восполняя друг друга. Перечитаем еще раз строки из письма Чехова к Григоровичу. В сознании автора «Степи» всё связано: если каждая глава «составляет особый рассказ», если они не связаны сюжетной интригой, то надо соединить их по-иному: «Чтобы у них был общий запах и общий тон». А чем же будет мотивироваться этот «общий запах и общий тон»?

Мотивировка есть: «через все главы <...> проходит одно лицо». И какое лицо! Мальчик, впервые покинувший материнский кров, и удивленными, жадными глазами, искренне, чутко и звонко резонирующий

¹ Астафьев В. Добрая книга – как всхожее зерно // Лит. газета. 1979. 28 марта. С. 5.

² Чехов А.П. Письмо к Д.В. Григоровичу от 12 января 1888 года // Чехов А.П. П.С.С. Письма. Т. 2. С. 173.

³ В тех мгновениях – жизнь. / Диалог с писателем Юрием Бондаревым // Комсомольская правда. 1977. 2 декабря.

на весь этот новый, большой, странный мир. Так те художественные элементы, которые мы назвали носителями жанра: интонационный строй, и субъектная организация и сюжет как часть пространственно-временной организации, — «цепляются» друг за друга, конструируя целостный образ жизни.

В принципе, в каждом жанре или его типологической разновидности складывается устойчивое соотношение между носителями жанра. Поэтому каждый отдельный носитель жанра несет на себе печать всего жанра. Но все же «поэлементный», выборочный, или суммарный анализ носителей жанра чреват просчетами: ведь бывает так, что отдельные носители жанра претерпевают функциональные изменения, но за счет их «взаимопомощи» интегральные свойства всей жанровой формы, в целом воплощающей определенную эстетическую концепцию мира, не меняются. Например, далеко не в каждом рассказе сюжет сосредоточен на одном случае и далеко не каждый роман воспроизводит продолжительное во времени событие. Но все же как мы убедимся позже, шолоховская «Судьба человека», где охвачено почти полвека жизни, сохранила свое «рассказное» жанровое содержание, а «Горячий снег» Бондарева, где воспроизведены всего двое суток боя на узком участке фронта, несет «романное» содержание.

Система носителей жанра не только воплощает определенное жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение.

4.

Проблема художественных мотивировок охватывает множество аспектов¹. Но нас интересуют лишь *жанровые мотивировки*, то есть те, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного мирозобраза, «сокращенной Вселенной».

«Каждый речевой жанр в каждой области общения имеет свою, определяющую его как жанр «типическую концепцию адресата», — утверждает М.М. Бахтин². Жанровые мотивировки эту «концепцию адресата» осуществляют в виде *установок на жанр*. Сюда относятся

¹ См. о проблеме художественных мотивировок: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект-Пресс, 1999. С. 191-198.

² *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. С. 276.

целая гамма испытанных художественных средств, которые активизируют в сознании читателя «память жанра», заставляют выбрать из «запасников» своего индивидуального культурно-художественного фонда те художественные условности, «коды», «сигналы», которые дают возможность при восприятии художественного текста «переводить» его в воображаемый мир, в иллюзию действительности.

К числу таких приемов введения в жанр относится и прямое жанровое обозначение (поэма, «современная пастораль», хроника и т.п.), тем самым автор «как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»¹. Сюда же относятся всякого рода присказки и зачины. И если мы слышим зачин «в некотором царстве» или «жили-были», то уже знаем, что входим в мир сказки, который строится не по правилам житейского правдоподобия, а по законам фантастической условности, достаточно каноничным. В тех жанрах новой литературы, где художественный мир образуется на усложненных, ассоциативных связях, обычно есть пролог-увертюра, в котором как бы «проигрываются» перед читателем жанровые условия, даются «путеводные нити», прочерчивается «координатная сетка» мотивов, ключевых образов, сюжетных линий. Такую роль в «Маленьком принце» Сент-Экзюпери играет начальная главка: о мальчике, который рисовал удава, переваривающего слона, и взрослых, которые не видят в этом рисунке ничего, кроме изображения шляпы. А ведь это «уговор» автора с читателем: только тот читатель, в ком проснется прозорливость и доверчивость ребенка, проникнет в человечный и мудрый смысл сказки о маленьком принце с астероида В-612.

Вполне жизнеподобные жанры тоже обычно предьявляют «визитную карточку». В «Анне Карениной» ею становятся жанровое обозначение («роман в восьми частях»), эпиграф, звучащий, как религиозное поучение («Мне отмищение и аз воздам»), афоризм о счастливых и несчастливых семьях, которым открывается повествование, и сразу же следующее за ним описание бытовой ситуации: «Все смешалось в доме Облонских...» Все это настраивает читателя на «мысль семейную», которую Л. Толстой считал сутью настоящего романа. («Роман этот – именно роман, первый в моей жизни» – писал он об «Анне Карениной»²). Цве-

¹ Шкловский В.Б. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967. № 8. С. 220. Бывают случаи, когда структура произведения не отвечает жанровому ожиданию читателя. Тогда возникает борьба между двумя моделями мира: заданной на титульном листе и реальной. Нередко такая борьба входит в замысел автора – не случайно же, например, Некрасов назвал свою едкую социальную пародию «современной одой».

² Лев Толстой об искусстве и литературе. В 2 т. Т. I. – М.: Сов. писатель, 1958. С. 403.

тан Тодоров замечает: «...В некотором смысле в первой фразе “Анны Карениной” содержится в концентрированном виде весь роман»¹.

Специальных «приемов» введения читателя в жанр много. Они тоже обогащаются в связи с развитием художественного сознания².

Все это дает определенные основания для таких формулировок: «Что такое жанр с нашей точки зрения? Жанр – конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов»³, «жанр – тип условности»⁴. «Если событие – сердце рассказа, то мотивировка – его душа»⁵. Однако никак нельзя согласиться с теми, кто сводит жанр – только к «конвенции», вытесняет ею все другие планы жанра и тем самым игнорирует главное – содержательную семантику жанровой формы. А ведь именно такой крен имеют так называемые «прагматические концепции» жанра⁶. Вот некоторые образцы «прагматических» суждений о жанре: «Грубо говоря, жанр можно рассматривать как контракт между производителем и потребителем искусства»⁷. Подобным образом явно преувеличивается зависимость жанра от читателя и его запросов и

¹ Тодоров Цв. Поэтика / Пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. С. 52. См. также: Гей Н.К. Художественность литературы. (Поэтика. Силь.) – М.: Наука, 1975. С. 195-209.

² См. замечания Д.С. Лихачева об обиходной, практической мотивации жанров в древней Руси (в его книге «Поэтика древнерусской литературы», С. 49-50), указания Я.С. Лурье на углубление сюжетных мотивировок в русской повести XVII века (в кн.: Русская повесть XIX века. – Л.: Наука, 1973. С. 34), наблюдения Л.Ф. Киселевой над переходом литературы XIX века к психологически мотивированному повествованию (в кн.: Смена литературных стилей. ИМЛИ. – М.: Наука, 1974).

Из новейших исследований, специально посвященных проблеме жанрового восприятия, следует отметить докторскую диссертацию Е.В. Дмитриева «Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XIX» (Защищена в МПГУ, Москва, 2004 г.) Сосредоточившись на так наз. «адресованных жанрах» (ода, сатира, послание), автор делает общий вывод: «Та или иная модель адресата обуславливает разные жанровые типы. Адресат может восприниматься как друг, враг, конфидент, «подсудимый», как оппонент, которого надо в чем-то убедить, как потенциальный исполнитель и т.д.; он может быть возвеличен или унижен. Таким образом, роль, приписываемая адресату, и целевая установка автора становятся конституирующими факторами той или иной жанровой формы» (Автореф. С. 35) Исследование эволюции жанровых мотивировок, их накопления в арсенале искусства могло бы представить специальный научный интерес.

³ Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967. № 8. С. 220.

⁴ Фрейлих С.И. Проблема жанров в советском киноискусстве. – М.: Знание, 1974. С. 9.

⁵ Антонов С. Я читаю рассказ. – М.: Молодая гвардия, 1973. С. 159. С. Антонов аргументировал это положение анализом меры «достаточности, убедительности и эмоциональной силы мотивировочной части» в рассказах Мопассана и Гоголя.

⁶ Обзору этих концепций посвящен большой раздел в книге: *Hernady P. Beyond Genre*. P. 37-55.

⁷ Из доклада П. Колера на Лионском конгрессе (1939) // Цит. по: *Hernady P. Beyond Genre*. P. 37.

очень преуменьшается активное творческое начало художника, который использует арсенал жанровых средств для того, чтобы *руководить* читательским восприятием, учитывая при этом не то, что называют «запросами читателя», а то, что составляет его культурно-художественный фонд. (Этот фонд – «язык общения» между писателем и читателем, но и «язык» писатель в той или иной мере обновляет, совершенствуя тем самым культуру читателя).

Вот почему необходимо подчеркивать, что план восприятия – это *один из* планов жанра, что он включает в себя те элементы, которые нужны для управления читателем, для верной ориентации его в устройстве художественного мира произведения.

Каждый из планов и элементов жанра имеет свой генезис, свою историческую судьбу. И было бы очень интересно изучить вековую жизнь жанров с точки зрения подвижного взаимодействия образующих их внутренних сил. Но мы рассмотрели все жанрообразующие «параметры» и связи лишь в той мере, в какой они позволяют представить принципиальную теоретическую модель жанра, жанр «вообще». Конечно, в каждом отдельном произведении есть свои, неповторимые особенности построения мирообраза. И в этом смысле у каждого произведения есть своя индивидуальная жанровая форма. Но при сопоставлении множества произведений обнаруживается тяготение их *индивидуальных* жанровых систем к определенным устойчивым *типам* «мирообразующих» структур. Разумеется, эти типы структур представляют собой определенный уровень абстракции по отношению к отдельному произведению, они есть некий теоретический «инвариант», никогда не существующий в «чистом виде». Вот эти теоретические инварианты построения произведений искусства как образов мира и есть жанры: романы, повести, поэмы, рассказы, элегия и т.п. В истории литературы жанры существуют в виде своих типологических разновидностей, характеризующих общность «миромоделирующих» систем целого ряда произведений, созданных в одно время.

Жанры – не выдумка, не умозрительные схемы. Жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения как общее к частному, как закон к явлению. Явление богаче закона, но закон – сердцевина явления, изнутри управляющая им.

Главное, от чего хотелось бы предостеречь, это от превращения теоретической модели жанра в инструмент самодовлеющего классификаторства. Классификации могут быть целью работы библиографа, а ученому они необходимы только на определенном, предварительном этапе изучения художественных феноменов. Писатели, которые по

определению дорожат своей творческой индивидуальностью, те вообще приходят в исступление, когда слышат о чем-то подобном. Модель жанра, действительно, имеет определенный состав, и им удобно пользоваться при изобретении всякого рода классификаций. Но не будем путать *состав* жанра и *законы* жанра. Они соотносятся как склад комплектующих с действующим механизмом, собранным из этих комплектующих. Жанр и есть тот самый «механизм», который из комбинации составных элементов (носителей жанра) формирует *художественную систему*, именуемую произведением искусства.

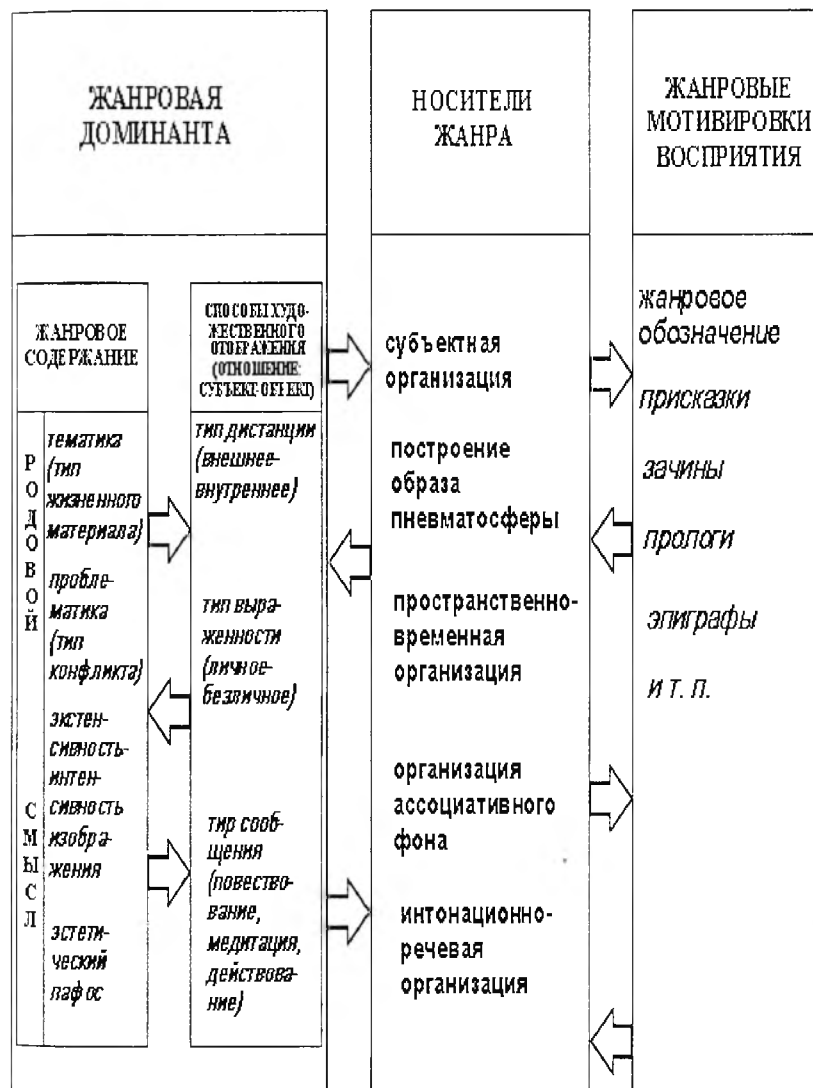
Когда-то Л.М. Баткин хорошо сказал, что жанр не форма, а *формирование* (*forma formans*)¹. Жанр процессуален. Понимание задач жанрового анализа лишь как распознавания (узнавания) жанра, к которому «принадлежит» рассматриваемое произведение, в принципе ущербно. С «узнавания» жанра только-то и начинается собственно жанровый анализ: извлеченный из культурного арсенала читателя «контур» жанра задает направление и ход чтения, напоминая об условностях и прочих кодах, посредством которых следует переводить буквенный текст в образ мира, слова — в картины, лица, действия, страдания и поступки, каковы мы, читатели начинаем лицезреть в своем воображении и со-переживать, словно это все происходит в самом деле. (Даже если перед читателем совершенно новая индивидуальная жанровая система, она, как отмечалось в предшествующих главах, во-первых, все равно находится в генетической связи с ранее сложившимися жанрами, вступает с ними в диалог, а во-вторых, в самом тексте, даже вызывающе новаторском, все рано уже задаются определенные миромоделирующие установки).

Теоретическая модель жанра может быть «рабочим инструментом» конкретного жанрового анализа произведения или определенных жанровых тенденций. Она должна помогать «наглядно» представить, где происходит непосредственное и опосредованное соприкосновение жанра с «внешним» миром, в каких «плоскостях» и «гранях» совершается взаимодействие жанра с методом и стилем, какие потенции и пределы имеет данная жанровая форма и т.д. Ну и конечно, применение указанной модели жанра будет одновременно ее испытанием, проверкой ее разрешающих способностей.

¹ Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. — М.: Наука, 1978. С. 130.

Рис. 1.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖАНРА



Глава IV

О ЧЕМ «ПОМНИТ» ЖАНР?

(разборы)

Как бы мы ни изощрялись в теоретических рассуждениях о «памяти жанра», какие бы аргументы мы ни приводили в доказательство того, что именно «память жанра» является опорной категорией герменевтики, все это остается в сфере умозрений. Если «память жанра» и в самом деле категория принципиальная, то доказать это можно только конкретными анализами художественных текстов – демонстрацией того, как эта самая «память» работает, какие эвристические возможности она таит в себе? Вот почему считаю целесообразным завершить первый раздел книги конкретными разборами художественных произведений. Причем таких, эстетическое совершенство которых общепризнано. Это поэма Анны Ахматовой «Реквием» и повесть Виктора Астафьева «Пастух и пастушка». О них написано немало тонких, проницательных исследований. Так что же дает разбор этих произведений в аспекте «памяти жанра»? Какие приращения эстетического смысла к уже сказанному о них при этом происходит?

Судить читателям.

1. Актуализация памяти архаических жанров

(А. Ахматова «Реквием»)

О жанре ахматовского «Реквиема» высказываются разные суждения. Одни исследователи называют «Реквием» лирическим циклом¹, другие возражают: «Реквием» не обычный цикл стихотворений, а скорее поэма с «огромным эпическим размахом»², третьи предпочитают уйти от жанровых дефиниций, заменив их неопределенным обозначением: «некое органическое целое»³. Однако ни те, ни другие, ни третьи

¹ См. комментарий В.А. Черных в кн.: Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990. С. 432. Подобной точки зрения придерживается и В.Г. Адмони, о чем свидетельствует его полемическая фраза: «...Лирический цикл "Реквием", который даже некоторыми виднейшими исследователями воспринимается как поэма» (см.: Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. I. – М., 1992. С. 29).

² Лесневский С. Воскрешая в памяти // Взгляд (Критика. Полемика. Публикации). Вып. 2. – М.: Сов. писатель, 1988. С. 327.

³ Арманда Хейт: «"Реквием" не просто ряд стихотворений, нанизанных на один стержень, но некое органическое целое, в котором с документальной точностью запечатлелись все этапы хождения по мукам, наложенные поэтом на обстоятельства его

не приводят серьезных аргументов в пользу своей точки зрения. А ведь проблема жанра не формальное дело: это вопрос о типе образа мира, который объединяет все компоненты произведения в единое художественное целое, а значит, ощущение (или узнавание) жанра дает ключ к той системе условностей, которая формирует образ мира и делает пластически осязаемой и зримой авторскую концепцию.

Обратимся к тексту «Реквиема». Начнем с хронологии, проследим время создания отдельных частей (фрагментов) произведения. Сразу бросается в глаза большой центральный блок: он открывается фрагментом «Это было, когда улыбался...» (датировка: «1935. Осень. Москва»), который вбирает в себя тринадцать частей, завершаясь двухчастным эпилогом («Узнала я, как опадают лица...», «Опять поминальный приблизился час...»), датированным мартом 1940 года. Все входящие в этот блок фрагменты расположены в хронологической последовательности между 1935 и 1940 годами: «Тихо льется тихий Дон...», «Нет, это не я, это кто-то другой страдает...» — 1938; «Семнадцать месяцев кричу...» — 1939; «Легкие летят недели...» — 1939; «Приговор» — лето 1939, Фонтанный Дом; «К смерти» — 19 августа 1939, Фонтанный Дом; «Уже безумие крылом...» — 4 мая 1940; «Распятие» — без даты, видимо, март 1940.

В сущности, вся сюжетная линия произведения — от завязки до развязки — уже «материализована», облечена в плоть судеб и событий и напитана кровью переживаний. Но на этом Ахматова не завершила свою работу над «Реквиемом». Уже после создания всего сюжетного блока она пишет «Посвящение», которое сложилось в марте 1940 года, тогда же, когда был написан эпилог (или, может быть, сразу же вслед за ним). Во всяком случае, ясно, что Ахматова посчитала необходимым «окольцевать» сюжет такими традиционными скрепами, как посвящение и эпилог.

Как известно, с наступлением периода «оттепели» у Ахматовой появились надежды на публикацию «Реквиема»¹. Однако, готовя его к печати, она почему-то не посчитала законченным текст, созданный в

жизни и творчества» (Хейм А. Анна Ахматова: поэтическое странствие. — М.: Радуга, 1991. С. 115).

¹ В комментарии В. А. Черных сообщается: «Лишь в конце 1962 года Ахматова решила занести текст “Реквиема” на бумагу и передала его для публикации в журнал “Новый мир”. Эта публикация тогда не состоялась. В 1963 году “Реквием” был впервые опубликован отдельным изданием в Мюнхене» (см.: Ахматова А. Соч. Т. 1. С. 432). Добавим, что и позже Ахматова не оставляла надежды увидеть «Реквием» напечатанным дома. В частности, в интервью с Е. Осетровым она упоминает о планируемой публикации «Реквиема» в своем новом сборнике «Бег времени», который готовился к печати (см.: Вопросы литературы. 1965. № 4).

1935-1940 годах (при всей очевидной завершенности и даже «окольцованности» сюжета), а предпослала ему еще два фрагмента: первый – «Вместо предисловия» (1 апреля 1957. Ленинград); второй – «Нет, и не под чуждым небосводом...» (1961), который занял место эпиграфа.

Теперь, в окончательном виде, состав «Реквиема» выглядит так:

1. Эпиграф. 2. Вместо предисловия. 3. Посвящение. 4. Вступление. 5. Основная часть (главки I-X). 6. Эпилог. То есть в результате всей работы над текстом, растянувшейся на четверть века, восстановился канонический состав «столетней чаровницы» – романтической поэмы. Достаточно обратиться к монографии Ю.В. Манна «Поэтика русского романтизма», где, в частности, обстоятельно исследуется жанр романтической поэмы, чтобы убедиться в поразительном совпадении состава «Реквиема» с составом «южных поэм» Пушкина, рылеевского «Войнаровского», поэм Козлова, Баратынского и других классических образцов этого жанра¹.

Вообще отношения Ахматовой с художественным канонам могли бы стать предметом особого изучения. Традиционализм Ахматовой в поэтике бросается в глаза, она не из числа революционеров формы. Однако есть гениальность изобретения, а есть гениальность применения, воплощения. В первом случае осуществляется, как говорят гносеологи, «пространство возможностей», а во втором – «пространство реализации»: возможности нередко открываются «обыкновенными талантами», но лишь в шедеврах гениев в полной мере реализуется эстетический потенциал этих возможностей. Для Ахматовой художественный канон не догма, не принудительная узда, а природная, «своя», органическая форма творческого существования. Она не испытывает пиетета перед канонам, она пользуется им, как хозяйка пользуется добром, нажитым ее предками. И так же, по-хозяйски, как ее бабки и прабабки, по праву законной наследницы, она берет старую, добрую утварь, использует ее по назначению, а если надо, то и приспособливает, в меру возможностей, к новым задачам. Гений Ахматовой – в этом органическом, интуитивном чувстве (точнее – чутье) канона, благодарном сознании его полезных свойств, а также в умении обнаружить и извлечь наружу такие семантические ресурсы, которые изначально таились в генетической памяти канона.

Почему же многолетнее строительство художественного целого в «Реквиеме» привело к каноническому составу именно романтической поэмы? Ответ можно получить, узнав о семантическом потенциале данного жанрового канона. Такие сведения представляет Ю.В. Манн в

¹ См.: Манн Ю.В. Состав романтической поэмы // Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1977. С. 164-173.

своей характеристике конструктивного принципа жанра: «Конструктивный принцип романтической поэмы, — пишет исследователь, — заключался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости. Эта общность давалась установкой посвящения или эпилога, в то время как само действие освобождалось от авторского присутствия»¹.

Так вот почему в состав поэмы входят такие, на первый взгляд, формальные, эмблематические компоненты, как названные Ю. Манном посвящение и эпилог и не упомянутые им эпиграф и предисловие: это своего рода ступени, по которым автор «из жизни» входит в художественный мир поэмы и занимает в нем свое место по отношению к сюжету и к герою, в нем пребывающему. Читаем у Манна: «Очевидно, вся хитрость конструкции романтической поэмы заключалась в самом параллелизме двух линий — “авторской” и “эпической”, относящейся к центральному персонажу. Последняя, разумеется, была на первом плане, но сама ее возможность коррелировать с “судьбой автора” необычайно усиливала эффект поэмы. Это было усиление не вдвое, а в значительно большее число раз, так как оно создавало универсальность и всеобъемлемость романтического содержания. Говоря философским языком, дух, чувствующий и размышляющий как субъективное лицо, получал возможность созерцать самого себя как лицо объективированное»².

Ахматова не только использует каноническую форму романтической поэмы, но и учитывает произошедшие в ней изменения. И, прежде всего, изменения, внесенные лирической поэмой первых десятилетий XX века, где субъект повествования персонифицируется в «образ автора» и входит в поэзный сюжет, превращаясь в объект лирического самоанализа. Однако в лирических поэмах, блистательными образцами которых заслуженно считаются «Соловиный сад» Блока и «Облако в штанах» Маяковского, лирический субъект полностью оккупирует место объекта художественного анализа, а сюжетом лирического переживания полностью вытесняется объективированный сюжет, посредством которого в традиционную романтическую поэму входила струя эпического события, корректирующего лирическую стихию.

Ахматова же нашла в «Реквиеме» совершенно уникальный путь уравнивания автора и героя. Она «скрестила» жанр поэмы, относительно новую литературную форму, с одним из самых древних жанров русского фольклора — с плачем (причетью). Название — «Реквием» —

¹ Манн Ю.В. Состав романтической поэмы. С. 161.

² Там же. С. 162.

вполне в духе Ахматовой: дать название не в лоб, а «по касательной», с загадкой, требующей от читателя некоторого напряжения при отыскивании жанрового ключа. С одной стороны, это отсылка к европейской культурной традиции, «озвучивание» национальной трагедии России классической мелодией всемирной скорби. А с другой – это название того католического ритуала, аналогом которого в русской православной традиции выступает именно причеть¹.

Из всех видов похоронного плача Ахматова избирает материнскую причеть. В принципе, любой плач диалогичен, в любом плаче есть две центральные фигуры – плакальщица и усопший. Но в материнской причети плакальщица – это мать, а усопший – ее сын, ее «кровинушка». И ни в каком другом типе плача нет такой тесной связи, такой плотной сраженности между субъектом и объектом, как здесь, – при сохранении их индивидуальной, «персонажной» автономности, эпического характера сюжета, сюжета рока и рефлексии на него.

Самоочевидность жанровых корней «Реквиема» настраивает иных исследователей на весьма упрощенное толкование проблемы ахматовского «фольклоризма». Так, например, В. Виленкин пишет о «Реквиеме»: «Его народные истоки и его народно-поэтический масштаб сами по себе очевидны.<...>Подробный анализ фольклорных элементов (сплошная “заплачка” в некоторых частях, например) ничего существенного к этому не прибавит»². Словом, проблема не стоит серьезного внимания, всё всем ясно: фольклорные элементы, сплошные «заплачки»...

Только разве дело в фольклорных элементах? Разве хоть какой-нибудь серьезный писатель (не говоря уж о больших мастерах) занимается простым заимствованием и пересаживанием этих самых «фольклорных элементов»? По меньшей мере, для Ахматовой, с ее органическим чувством слова, фольклорность – это не экзотическая стилизация, а выражение потребности в какие-то моменты вернуться к

¹ Жанр причети не был нов для Ахматовой. Еще в 1923 году В.М. Эйхенбаум отмечал: «Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью – чувствуется определенная связь с этими типами фольклора» (см.: *Эйхенбаум В. О поэзии.* - Л.: Сов. писатель, 1969. С. 115-116). Особенно отчетливы интонации причитаний, по наблюдениям Эйхенбаума, в стихотворении на смерть Блока («А Смоленская ныне именинница...») и в стихотворении «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», которым открывается книга «Белая стая». К этим произведениям можно добавить еще немало других, написанных Ахматовой в последующие годы: «Клевета», «Причитание», «А вы, мои друзья последнего призыва...», «Нох: Статуя “Ночь” в Летнем саду».

² *Виленкин В. В сто первом зеркале.* 2-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 317, 318.

языку оттич и дедич, к той глубинной стихии родной речи, которая непосредственно соприкасается с первоосновами бытия.

Еще в 1923 году Мариэтта Шагинян пронизательно заметила: «Ахматова (с годами – все больше) умеет быть потрясающе народной, без всяких квази, без фальши, с суровой прямоотой и с бесценной скупостью речи <...>. Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, – она таит под этой личиною чудеснейшую лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом, неувядаемом, подпочвенном ее естестве»¹. То, что Шагинян назвала простонародностью в лирике Ахматовой, это не та народность, которая идет в упряжке с демократизмом и иными социальными характеристиками, а это действительно «подпочвенное естество», то есть выход лирического переживания в сферы экзистенциальные, онтологические – в общение с тайной бытия и смерти. Словом, ахматовская «простонародность» – это форма, оживляющая религиозную, мистическую семантику древнего обрядового слова, жеста, сюжета.

А если поэт обращается к традиции, тем более такой давней, как фольклорно-обрядовая, ему приходится соотносить ее с современным художественным сознанием, его уровнем и качеством, его критериями и ориентациями. При изучении таких «симбиозных» произведений, подобных ахматовскому «Реквиему», приходится одновременно решать два вопроса: во-первых, как автор оживляет память, окаменевшую в старинных формах (в том числе и жанровых), и, во-вторых, как он актуализирует и осовременивает эту древнюю семантику?

Действительно, в «Реквиеме» семантически значимы не отдельные фольклорные элементы, они лишь сигналы, посредством которых оживляется целокупная память жанра материнской причеты и окаменевший в ней смысл.

Первый сигнал жанра плача – диалог в главке «Вместо предисловия»:

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

¹ Шагинян М. Анна Ахматова (статьи из книги «Литературный дневник. 1921–1923») // Шагинян М. Собр. соч.: В 9 т. Т. I. – М.: Худож. лит., 1971. С. 757.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

Это уже поэма, но — еще не причет. Прозаическая форма должна свидетельствовать о том, что описанная сцена это еще «просто жизнь», допотопическая реальность. Здесь, в этом мрачном допотопическом мире, люди, стоящие в бесконечных тюремных очередях, среди таких же, как они, убитых горем, «опознают» (этим гулаговским словом Ахматова маркирует парадоксальную иррациональность реальной ситуации) ее, профессиональную плакальщицу, и заказывают ей исполнение печального обряда¹. И женщина, одна из миллионов матерей, чьи сыновья были заточены в сталинские застенки, облачается в одежды плакальщицы, входит в образ вопленицы. В то же время образ плакальщицы, войдя в пространство поэмы, функционально совмещается с образом автора, тем самым каноническим персонажем, который, в свою очередь, конструктивно соотносен с главным героем (точнее, героем-объектом) общностью и параллелизмом переживаний. Возникает поразительно многогранный образ субъекта поэзного повествования-переживания: это и образ автора, внеположного создаемому им художественному миру, и образ плакальщицы, творящей обряд отпевания, и образ матери, переживающей смерть сына. Образы перетекают друг в друга по принципу «из роли в роль», а каждая из «ролей» автора мотивирует отдельную сюжетную линию.

В «Реквиеме» не один, а *три сюжета*, точнее три сюжетных пласта, они как бы лежат друг на друге, и каждый последующий просвечивает сквозь предыдущий.

Первый сюжет — это сюжет ареста, осуждения и ссылки сына. Здесь все сверхреально: «Уводили тебя на рассвете...»; «Семнадцать месяцев кричу, / Зову тебя домой, / Кидалась в ноги палачу, / Ты сын и ужас мой»; «Чтоб я увидела верх шапки голубой / И бледного от страха управдома». Конкретика реальности в этом сюжете последовательно переводится через ассоциативный план в изображение похоронного обряда.

Так, сцена ареста ассоциируется с выносом тела усопшего:

¹ Есть какой-то зловещий смысл в том, что как раз в годы Большого Террора были выпущены в свет антологии народных плачей: Русские плачи / Вступ. ст. Н.П. Андреева, Г.С. Виноградова. — Л., 1937; Русские плачи Карелии / Подгот. текста и примеч. М.М. Михайлова. — Петрозаводск, 1940. Не исключено, что Ахматова держала их в руках. Не исключено также и то, что она еще значительно раньше была знакома с «Причитаниями северного края, собранными Е.В. Барсовым» (Ч. 1-4. — М., 1872-1885). Кстати, Е.В. Барсов называет воплениц «избранными жрицами своего народа» (Ч. 1. С. 22). Будто об Ахматовой сказано.

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла.
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... не забыть!
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

И в бытовых деталях, окружающих мать, видятся ей атрибуты похоронного обряда:

Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари...
<...>
И только пышные цветы,
И звон кадильный, и следы
Куда-то в никуда.

В свою очередь, повествование о смерти сына и о ходе похоронного обряда становится *сюжетом материнской причети*. И это вполне в традициях жанрового канона¹. В полном соответствии с канонem вводится и «образ горя» материнского посредством психологического параллелизма, одного из самых традиционных приемов фольклора (гл. II – «Тихо льется тихий Дон...»). Столь же атрибутивными образами причети выражается материнское горе: это образ самого плача, «воя» («Семнадцать месяцев кричу, / Зову тебя домой...»; «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть») и образ слезы («И своей слезою горячею / Новогодний лед прожигать»).

Заметим: слеза не «горючая», а «горячая»: клишированный постоянный эпитет со стертой от ритуального употребления семантикой заменен эпитетом, несущим жар личного, сиюминутного состояния. Этот микроскопический «сбой» канона соответствует общей направленности обновления традиционной формы причети в «Реквиеме».

Ахматова вовсе не уходит от фольклорного канона. Она не пропускает ни одной фазы похоронного обряда: у нее есть и плач-оповещение («Это было, когда улыбался / Только мертвый, спокойствию рад...»), и плач при выносе («Уводили тебя на рассвете...»), есть плач при опускании гроба («И упало каменное слово...»), есть и поминальный плач («Опять поминальный приблизился час...»).

¹ См.: Киселева А.А. Народная причеть как поэтический жанр // Русская литература 1989. № 2. С. 7-8.

Ахматова идет *вглубь* канона, обнаруживая колоссальные ресурсы психологизма, потенциально заложенные в давно окаменевших, ритуально формализованных элементах и ступенях материнской причеты. Так, в каждом виде плача, входящем в состав причеты, Ахматова открывает его диалогическую сущность. И в самом деле, любой похоронный плач – это некий безответный диалог. Классический европейский «Реквием» не исключение. Но в отличие от европейского «Реквиема», где диалог направлен только «по вертикали» – от земли к небу, от слабого и грешного человека к всемогущему Богу – и ориентирован на оглашение мольбы, просьбы об умалении Божьего гнева и помиловании грешника¹, диалог в русской причете распространяется преимущественно «по горизонтали»: он обращен к усопшему, к «людям добрым», принимающим участие в печальном обряде. В такой атмосфере и обращение к Богу приобретает какой-то особый, можно сказать, интимно-личный характер.

Ахматова не только энергично поддержала интимно-личную интенцию причеты, она еще максимально использовала ресурсы исповедальности, которые таятся в каноне причеты, акцентировала их². И в итоге формализованная цепь плачей, составляющих канон материнской причеты, превратилась под пером Ахматовой в изощренный психологический сюжет — в исповедь-самоанализ душевного состояния матери, проходящей по всем кругам адских мук, связанных с утратой своего сына.

¹ Наиболее близок к канону, сложившемуся в европейской католической традиции, «Реквием» А.Н. Апухтина. Исследователи отмечают, в частности, что большинство его глав «представляют собой переложение отдельных мест реквиема». См.: *Апухтин А.Н.* Полн. собр. стихотворений. Б-ка поэта. 3-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1991. С. 156-158, 390. Речь идет о главах I, II и V, соответствующих следующим частям канонического жанра: гл. I «Requiem aeternam» (Вечный покой); гл. II «Dies irae» (День гнева); гл. V «Lux aeternam» (Вечный свет). Для характеристики своеобразия пафоса классической формы реквиема весьма показательно суждение П.И. Чайковского, высказанное в ответ на предложение Великого князя Константина Константиновича (известного поэта К.Р.) написать реквием на текст Апухтина: «Есть причина, почему я мало склонен к сочинению музыки на какой бы то ни было реквием, но я боюсь неделикатно коснуться Вашего религиозного чувства. В реквиеме много говорится о Боге-судии, Боге-карателе, Богомстителе (!!!). Простите, Ваше высочество, – но я осмелюсь намекнуть, что в такого Бога я не верю, или, по крайней мере, такой Бог не может вызвать во мне тех слез, того восторга, того преклонения перед создателем и источником всякого блага, которые вдохновили бы меня» (*Чайковский П.И.* Полн. собр. соч.: Т. 17. – М.: Музыка, 1981. С. 193).

² «Даже в наиболее эпических плачах рассказ о происходящем постоянно прерывается страстными лирическими отступлениями», – отмечает К.В. Чистов, см.: *Причитания.* Б-ка поэта. 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1960. С. 42;. Это наблюдение усиливает А.А. Киселева: «Причеть – это своего рода исповедь на миру», – и далее: «В бытовых причитаниях часто встречается описание собственной жизни вопленицы» (*Русская литература.* 1989. № 2. С. 9, 7).

Восстановим основную канву психологического сюжета. Сразу же за сценой ареста сына, которая завершается материнским «воем», начинается тема болезни матери: «Эта женщина больна, / Эта женщина одна. / Муж в могиле, сын – в тюрьме, / Помолитесь обо мне» (гл. II). А далее следует короткая главка-строфа:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари.
Ночь.

В этих сбивчивых фразах с максимальной выразительностью и психологической проникновенностью передается новое состояние героини: происходящее настолько ужасно, что сознание его отторгает, не пускает внутрь себя, собственное страдание воспринимается как бы со стороны, отстраненно.

По контрасту со своим нынешним положением героиня возвращается памятью к своему беззаботному прошлому (гл. IV – «Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей...»): тут и сожаление об утрате прежнего состояния счастья, и укор себе за ослепленность бранным, сиюминутным, за забвенье о судьбе и роке.

Главка V – следующая фаза психологического сюжета. Это и рассказ о многодневных мытарствах матери в попытках защиты и спасения сына, и фиксация развития душевной болезни матери – наступление сумеречного состояния, утрата ощущения реальности:

Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать.

Главка VI стилизована под колыбельную песенку: «Легкие летят недели, / Что случилось, не пойму. / Как тебе, сынок, в тюрьму / Ночи белые глядели...». Такого рода стилизация нередко включается в состав материнской причеты: например, «Аль спишь ты крепко, что не проснешься / И не пробудишься?»¹ – здесь смерть ассоциируется со сном, а умерший – со спящим ребенком. По логике психологического сюжета «Реквиема» эта колыбельная, воздушная, парящая по ритму и тону и зловещая по непосредственному тематическому наполнению,

¹ Плач насмной вопленицы за мать о сыне // Причитания. С. 322.

свидетельствует об углублении душевной болезни матери: у нее начинается помрачение ума.

Главка VII («Приговор») — кульминация повествования о судьбе сына: приговор здесь — аналог казни. Однако на переднем плане реакция не сына, а матери: «И упало каменное слово / На мою еще живую грудь». Теперь перед матерью встает трагическая проблема: как пережить гибель своего ребенка, как пережить то, что тот, кому ты дала жизнь, кого ты произвела на свет в продолжение себя, уходит из жизни раньше. Героине Ахматовой известен выход из этого тупика: «Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить», — но для нее неприемлема такая плата за существование. Такому выживанию — без сына, без памяти — она предпочитает смерть. И сразу же после приговора звучит материнская мольба, обращенная к смерти (Гл. VIII. «К смерти»):

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?
Я жду тебя — мне очень трудно...

Так горюет мать. В народе говорят — «убивается». Вот тут и выступает *третий сюжет*, который исподволь вызревал в материнском рассказе о гибели сына. Этот сюжет представляет собой материализацию метафоры «убивается мати по сыночку», лежащей в семантическом ядре жанра материнской причеты. Именно Ахматова добралась до этого древнейшего смыслового центра, именно Ахматова проявила в формализованном каноне материнской причеты глубинную память обряда со-умирания¹. И в самом деле, смерть ребенка для матери есть уже «начало» или даже «модель» ее собственной смерти: ведь выношенное ею под сердцем, плоть от ее плоти, «рождоно дитятко», душа, взлелеянная ею с колыбели, исчезает, превращается в прах. В народных причетах этот экзистенциальный первосмысл поглощен механиз-

¹ В известных нам специальных исследованиях, посвященных причитаниям (плачам), генетическая связь материнской причеты с обрядом соумирания не отмечается и не анализируется. А, между тем, записи ряда образцов жанра не оставляют сомнений в существовании этой связи. См., например:

А у матери-то ведь, у матери,
А у матери несчастной
Резвы ноги подломились,
Белы руки опустились,
И очи ясны помутились,
Уж я тогда лишь успокоюся,
Когда сырой землей заруюся,
Гробовой доской закроюся!

(Из «Плача по сыну, погибшему на фронте» // Причитания. С. 356).

мом обряда, переведен в экспрессивно-риторическую плоскость. В «Реквиеме» Ахматовой мольба матери, обращенная к смерти, возвращается из условно-риторического ряда в ряд сюжетно-событийный: вся глава IX («Уже безумие крылом / Души закрыло половину...»), сразу следующая за главкой «К смерти», представляет собой описание состояния героини, уходящей в «черную долину» смерти (душевной или физической – не суть важно)¹.

Такова основная канва «материнского сюжета» в ахматовском «Реквиеме». Как видим, эта канва полностью соответствует канонической сюжетной схеме материнской причеты. Но какая глубина психологического анализа, какая сила трагизма извлечена поэтом из окаменелых форм стариннейшего жанра! Однако «осовременивание» семантики формы не потребовало вытеснения или приглушения векового ритуально-обрядового содержания. Тут весь эффект – в сочетании, совмещении, слиянии нового, современного, что несет в себе героиня поэмы, мать узника ГУЛАГа, и того вечного, неизбывного, что испокон веку несет в себе образ вопленицы из древнего русского жанра материнской причеты.

И все же Ахматова в конце концов выходит за рамки сюжетной схемы причеты. Вскрытая в каноне трагическая коллизия соумирания потребовала соответствующего сюжетного завершения. И вот в финале (гл. X – «Распятие») оба «параллельных» сюжета: сюжет о гибели сына и сюжет о соумирании матери – сходятся в монументальной символической сцене распятия Иисуса Христа:

1
Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А матери: «О, не рыдай Мене...»

2
Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел.
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

¹ Свидетельством того, что Ахматова с особым тщанием прописывала фазу соумирания, является тот факт, что глава IX «Уже безумие крылом...», идущая в окончательной редакции за главкой «К смерти», сложилась уже после того, как были написаны все следующие главки: так, эпилог датирован мартом 1940 года, а глава «Уже безумие крылом...» – 4 мая 1940 года.

Апелляция к Священному писанию здесь в высшей степени откровенна. Тут и эпиграф из духовного стиха («Не рыдай мене, мати, во гробе сущу»), и почти цитатное воспроизведение слов распятого Христа, обращенных к Богу и своей матери, и упоминание свидетелей казни (Магдалины, Иоанна Богослова). Только на месте легендарного Иисуса Христа, сына Божьего, здесь Сын Человеческий – арестант и узник ГУЛАГа, а на месте Матери Божьей – земная женщина, мученица и страдальца у стен Крестов и Бутырок.

Тем самым массовая житейская трагедия времен Большого Террора художественно уравнена с высшей трагедией рода человеческого, запечатленной в великой книге христианства. Более того, ужас советской действительности 30-х годов XX века предстает в «Реквиеме» значительно усиленным по сравнению с той, библейской трагедией. Ибо в новой, в ахматовской трагедии смерть сына влечет за собой смерть матери:

А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Смерть матери не изображена, даже не названа. Она сама собою разумеется, ибо молчание матери есть материализация метафоры «окаменеть от горя». Эта неназванная метафора, подготовленная в подтексте целой цепочкой тропов («и упало каменное слово», «надо, чтоб душа окаменела», «окаменелое страданье» и т.п.)¹, становится ступенью к появлению в эпилоге образа памятника материнскому страданию.

А весь эпилог, ориентированный на память жанра поминального плача, которым согласно канону завершается весь похоронный ритуал, представляет собой поминовение не по сыну, а по матерям, чьи сыновья стали жертвами кровавого режима. И в то же время эпилог, в полном соответствии с конструктивным принципом жанра поэмы, выводит лирическое переживание Автора – Плакальщицы – Матери за границы лиро-эпического сюжета, возвращая его в ту самую «допоэтическую» реальность, которой оно было вызвано. Образы эпилога смыкаются с образами, впервые появившимися в частях «Вместо предисловия» и «Посвящение». Это характерное для структуры поэмы обрамление наполняется, благодаря контакту с памятью жанра материнской причеты, обобщающим смыслом огромной трагической силы.

¹ См. наблюдения над мотивом «окаменелости» в статье: *Абелюк Е.С.* Читательский комментарий: замысел и воплощение (Путь школьников к «Реквиему» А. Ахматовой) // Литература в школе. 1989. № 3.

Получается спираль: поэзный «автор» (она же профессиональная плакальщица, она же мать узника ленинградских Крестов), выполнив просьбу других матерей, которые месяцами стояли вместе с нею «под красною, ослепшею стеною», обезличенные, обескровленные, омертвелые, пережив все до единой фазы похоронного обряда, деформализовав канон материнской причети, превратив его в трагедийный психологический сюжет, поставив горе матери узника советских застенков вровень с горем Матери Божьей, – вновь возвращается к своим соседкам по тюремным очередям. Но теперь, причастившись похоронному обряду, осветив свои души катарсисом причети, они, «невольные подруги / Двух моих осатанелых лет», обретают новую духовную силу. Теперь это Матери, не прячущие своего горя, матери, стойко несущие непереносимый груз несчастья, матери, возвышенные неистовым накалом своей неизбежной боли. Это их неудержимый крик, крик горя и гнева, оглашает Мать-плакальщица: «И если зажмут мой измученный рот, / Которым кричит стомиллионный народ...».

И после столь откровенного персонифицирования общенародной трагедии Ахматова дает заключительный аккорд: переводит поминовение обо всех матерях в регистр поминального дня по самой Матери-плакальщице и в ее завещание: «А если когда-нибудь в этой стране / Воздвигнуть задумают памятник мне...». Но «я» теперь полностью, без зазора, сплавлено с «мы», и «они» – со всеми матерями, убитыми горем. И поэтому памятник, поставленный у тюремных стен, осененный образами слезы, голубя и реки – этими символами печали, святости и вечности, должен быть воплощением взыскующей памяти о трагедии миллионов матерей, чьи сыновья были отняты у них кровавым, античеловеческим режимом. Этим грандиозным, монументальным образом – памятником вечной и святой материнской скорби – завершается ахматовский «Реквием», материнский плач о распятом народе.

Таким образом, восстановленная, актуализированная и обновленная память жанра народной причети, органически сращенная со структурой поэмы, или, точнее, как бы прорастающая в ней, позволила Ахматовой представить трагедию советского общества в эпоху тоталитаризма с невиданной психологической глубиной и во всем апокалипсическом ужасе, осветить ее всепроникающим светом вечных духовных святынь и в этом свете произнести высший, «Божий суд» над злом, которое посягнуло в XX веке на святая святых – на Мать и Сына Человеческих.

2. Пастораль против Апокалипсиса (В. Астафьев «Пастух и пастушка»)

Нередко «память жанра» вступает в диалог с другим, современным жанром. Между ними возникают сложные, порой весьма обостренные отношения, которые, собственно, и несут концептуальные смыслы.

В начале 1970-х годов увидело свет самое совершенное произведение Виктора Астафьева – повесть «Пастух и пастушка». В книжных публикациях автор поставил даты: 1967-1971. За этими датами не только годы напряженной работы, но и годы, потраченные на «проталкивание» повести в свет. Ее несколько лет «выдерживали» в журнале «Наш современник», несмотря на то, что Астафьев был членом редколлегии. Все объяснялось непривычным для советской литературы изображением Отечественной войны. В «Пастухе и пастушке» война предстает как Апокалипсис – как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все – русские и немцы, мужчины и женщины, юнцы и старцы.

Повесть Астафьева перенасыщена страшными сценами и подробностями, воссоздающими ужасный лик войны. Обгорелый водитель и его «отчаянный крик до неизвестно куда девавшегося неба»; «запах парной крови и взрывчатки», который остается от человека, подорвавшегося на mine; трупы, вмерзшие в снег; немец с оторванными ногами, протягивающий штампованные швейцарские часы с молябью: «Хильфе!». Некоторые натуралистические подробности превращаются у Астафьева в зловещие апокалипсические символы. Вот пример:

Огромный человек, шевеля громадной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался – нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша все на своем пути железным ломом. <...> Тень его металась, то увеличиваясь, то исчезая, он сам, как выходец из преисподней, то разговаривал, то темнел, проваливался в геенну огненную. Он дико выл, оскаливал зубы, и чудились на нем густые волосы, лом уже был не ломом, а выдраным с корнем дубьем. Руки длинные с когтями...

Холодом мраком, лешачьей древностью веяло от этого чудовища.

Буквально огненный ангел из Апокалипсиса или какой-то доисторический зверь, а ведь это просто-напросто автоматчик, на котором вспыхнула маскировочная простыня. Это характерный для батальной поэтики «Пастуха и пастушки» прием – перевод непосредственного изображения в мистический план. Страшное месиво, оставшееся на месте боя вызывает здесь такую ассоциацию: «все разорвано, раздавлено, побито все, ровно бы как *после светопредставления*». Или: «Как привидения, как нежити, появлялись из темноты раздерганными групп-

нами заблудившиеся немцы». В одной из редакций повести был эпизод: наш связной, который никак не может найти нужную ему часть, жалуется: «Он кружит нас... *нечистый*, что ли?» (курсив везде мой. — Н.Л.). И довершает этот апокалипсический ряд традиционный в таком контексте зловещий образ воронья: «Воронье черными лохмами возникало и кружилось над оврагами, молчаливое, сосредоточенное».

А что вообще делает война с душой человека? Она ее растлевает, утверждает писатель. Пример тому — образ старшины Мохнакова. Он великолепный вояка — воюет умело, толково, даже в горячке боя не теряет головы, профессионально научился убивать. Однако именно он после боя мародерствует, обирая убитых, именно он по-хамски обращается с приютившей их хозяйкой. В нем все человеческое уже кончилось, и он признается Борису: «Весь я вышел. Сердце истратил... И не жаль мне никого». Гибель Мохнакова, который положил в заплечный мешок противотанковую мину и бросился с нею под танк, по всем литературным стандартам это подвиг, Астафьев видит же здесь не только акт героического самопожертвования, но и отчаянный акт самоубийства: Мохнаков совершенно обдуманно покончил с собой, потому что не смог жить со своей испепеленной, ожесточившейся, обезчеловеченной душой.

И даже лейтенант Борис Костяев, главный герой повести, тоже на войне душевно истрачивается — от крови и смертей, от постоянного лицемерия разрушения, от хаоса, который творят люди. В повести есть фраза, фиксирующая психологическое состояние лейтенанта: «Нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее». Это очень глубокая формула: апокалипсические обстоятельства страшны даже не физическими мучениями и физической смертью, а смертью души — тем, что из нее выветриваются те понятия, которыми человек отделил себя от скота: сострадание, любовь, доброта, сердечность, чуткость, бережливое отношение к жизни других людей. Не случайно у Астафьева очень странной выглядит смерть Бориса. Его ранило осколком мины в плечо, ранение, в сущности, не очень тяжелое, но он слабеет, гаснет и умирает в санитарном поезде. Лейтенант Костяев погиб на войне от у с т а л о с т и — он не смог дальше нести свою душу. Молох войны у Астафьева не щадит никого из костяевского взвода: гибнут кумовья-алтайцы Карышев и Малышев, тяжело ранен жалкий ябеда Пафнютев, подрывается на mine Шкалик, совсем еще мальчик...

Такова война и таковы ее последствия.

С апокалипсическим ужасом войны в повести Астафьева вступает в противоборство душевное, сердечное начало. Само заглавие произведения («Пастух и пастушка») и его жанровый подзаголовок («совре-

менная пастораль») уже ориентируют читателя на амбивалентное отношение к изображаемому.

Астафьев, действительно, восстанавливает память о пасторали, этом излюбленном жанре сентиментализма, через введение клишированных, легко узнаваемых образов, деталей, сюжетных ходов, стилистических оборотов. Однако было бы большим упрощением видеть здесь пародирование. Между идеальным, а точнее, наивно-идиллическим миром пасторали и суровым, кровавым миром войны в повести Астафьева установлены многозначные отношения.

Достаточно вслушаться в мотив «пастуха и пастушки» – центральный мотив повести, чтоб уловить эту многозначность. История Бориса Костяева и Люси, нечаянно нашедших и потерявших друг друга в хаосе войны, рождает ассоциацию с пасторальной историей о пастухе и пастушке. Сколько оттенков имеет эта ассоциация! Родители Бориса, школьные учителя из маленького сибирского городка, тоже «пастух и пастушка»: их любовь и нежность – это психологическая параллель к отношениям Бориса и Люси. Двое деревенских стариков, пастух и пастушка, убитые одним снарядом, – это возвышенно-эпическая параллель. А есть еще пастух и пастушка из балета, который Борис мальчиком видел в театре, и наивность этой театральной, придуманной идиллии отмечена стилистически: «Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах». Наконец, есть жалкая пародия на идиллическую верность в образе «плюшевого» немецкого солдاتي́ка, денщика, остающегося слугой даже при застрелившемся своем генерале.

Такая же многозначность отношений между современным, то есть реальным, и пасторальным, то есть идеальным и идиллическим, планами становится конструктивным принципом всех без исключения художественных элементов повести «Пастух и пастушка».

Сниженно-бытовое и идиллически высокое есть уже в первом портрете Люси: мазок сажи на носу и глаза, «вызrevшие в форме овсяного зерна», в которых «не исчезало выражение покорности и устоявшейся печали». В стилистической организации повести очень существенна роль старомодного, связанного с поэтикой пасторали, слова и жеста: «Мы рождены друг для друга, как писалось в старинных романах, – не сразу отозвалась Люся»; «Старомодная у меня мать <...>. И слог у нее старомодный», – говорит Борис. Или вот еще: «Неловко, как сноп, подхватил ее в бедра и стал носить по комнате. Люся чувствовала, как ему тяжело, неловко носить ее, но так полагается в благородных романах – носить женщин на руках».

Герои стыдятся старомодности, а вместе с тем дорожат ею, не хотят растерять того чистого и доброго, что отложилось, спрессовалось в этих вроде бы устарелых словах, жестах, поступках.

И в самом сюжете автор сталкивает нежную пасторальную тему с грубой, до крайности жестокой прозой жизни. Общее сюжетное событие в повести строится на параллели двух несовместимых линий: описывается кровавая мясорубка войны и рассказывается сентиментальная история встречи двух людей, словно рожденных друг для друга. Намеренно акцентируя оппозицию нежной пасторали и кровавой прозы войны, Астафьев расставляет по сюжету, как вешки, три очень показательные коллизии. Сначала Борис и Люся, перебивая друг друга, воображают, какой будет их встреча после войны. Борис представляет, как он «приехал за нею, взял ее на руки, несет на станцию на глазах честного народа, три километра, все три тысячи шагов»; Люся возражает: «Я сама примчусь на вокзал. Нарву большой букет роз. Белых. Снежных. Надену новое платье. Белое. Снежное. Будет музыка». Потом, уже расставшись, каждый из них мечтает о новой встрече: Борис — о том, что как только их полк отведут в тыл на переформировку, он отпросится в отпуск; Люся, выйдя из дому, видит его сидящим на скамейке под тополями: «Так и не снявши сумку с локтя, она сползла к ногам лейтенанта и самым языческим манером припала к его обуви, исступленно целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги...». Наконец, сам безличнейший повествователь тоже втягивается в эту игру воображения: он рисует картину погребения умершего Бориса по всем человеческим установлениям — с домовиной, с преданием тела земле, с пирамидкой над холмиком. Однако каждая из этих идиллических картин жестко обрывается: «Ничего этого не будет»; «Но ничего этого также не было и быть не могло»... И напоследок вместо утопической картины скромного, но достойного похоронного обряда идет натуралистическое повествование о том, как товарный вагон с телом Бориса Костяева был оставлен на каком-то безвестном полустанке, как начавший разлагаться труп случайно обнаружили, «завалили на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в неглубоко вырытую яму».

И все же пастораль не исчезла в этом жестоком мире. И спустя тридцать лет после войны седая женщина «с уже отцветающими древними глазами» нашла могильный холмик посреди России и сказала тому, кто там лежит, старинные слова: «Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас».

Астафьев усиливает пасторальную линию с помощью дополнительных, собственно архитектурных ходов. Уже в самих названиях основных частей повести есть определенная логика. Часть первая называ-

ется «Бой» — здесь представлена война как источник всех бед. Остальные три части образуют противовес первой, но в их последовательности «материализуется» печальная цепь неминуемых утрат: часть вторая — «Свидание», часть третья — «Прощание», часть четвертая — «Успение» («успение», по православному канону, есть уход человека из брэнного мира).

Кроме того, Астафьев оснащает повесть продуманной системой эпиграфов. Эпиграф ко всей повести (из Теофиля Готье: «Любовь моя, в том мире давнем, / Где бездны, куши, купола, — / Я птицей был, цветком и камнем. / И перлом — всем, чем ты была») задает пасторальную тему как эмоциональную доминанту. Эпиграф к первой части («Бой») таков: «“Есть упоение в бою!” — какие красивые и устарелые слова!.. (Из разговора, услышанного на войне)»; повествователь даже перед авторитетом Пушкина не отступил и отверг его, ставший классическим, афоризм, ведь для человека, увидевшего войну как апокалипсис никакого упоения в бою нет и быть не может. Зато все эпиграфы к остальным частям развивают ту же пасторальную тему, что задана в четверостишии из Теофиля Готье. Вторая часть («Свидание»): «И ты пришла, заслышав ожиданье...», — это из Ярослава Смелякова. Часть третья («Прощание») — строки прощальной песни из лирики вагантов: «Горькие слезы застлали мой взор...» и т.д. Часть четвертая («Успение») — из Петрарки: «И жизни нет конца, / И мукам — краю». Таким образом, эпиграфы в повести «Пастух и пастушка», кроме того, что выполняют традиционную функцию эмоциональных камертонов, еще и дидактически подчеркивают авторский замысел.

По Астафьеву выходит, что война принадлежит к тому ряду стихийных бедствий, которые время от времени сотрясают планету, что война — только одна из наиболее крайних форм проявления катастрофичности жизни, и само пребывание человека на земле есть всегда существование среди хаоса, что человеку, пока он жив, приходится постоянно оберегать свою душу от растления (в этом аспекте повесть Астафьева перекликается с романом Пастернака «Доктора Живаго»). И единственное, что может противостоять этому всеильному экзистенциальному Молоху, единственное, что может защищать душу от разрушения — утверждает автор «Пастуха и пастушки» — это внутреннее действие маленького человеческого сердца. И хотя беспощадный Молох бытия обескровливает и уничтожает в конце концов человека, единственное, что может быть оправданием его существования на земле — это сердечное начало, это любовь как универсальный принцип подлинно человеческого, то есть одухотворенного бытия. «Пастух и пастушка» — это очень горькая повесть, которая печально говорит человеку о трагизме его существования и увещевает, взывает до конца оставаться человеком.

Раздел второй

В ЖАНРОВЫХ МИРАХ

История литературы и жанр (К постановке проблемы)

В филологической науке очень долгое время не было достаточной ясности в представлении о том, что такое **история литературы**: каков ее предмет, каковы ее исследовательские задачи, какими понятиями она оперирует, каков ее исследовательский инструментарий. В самом начале XX века приват-доцент Санкт-Петербургского университета В.В. Сиповский поставил эту проблему в своей книге «История литературы как наука» (1906). В обзоре давних и близких по времени многочисленных толкований понятия «история литературы» — от Конрада Геснера, создателя «Всеобщей библиотеки, или пространный каталог авторов, писавших на греческом, латинском и еврейском языках» (XVII в.), до Фердинанда Брюнетьера, автора нашумевшей «Эволюции жанров в истории литературы» (1890), В.В. Сиповский не нашел сколь-нибудь удовлетворительных подходов к пониманию самого предмета «история литературы» и к методологии изучения этого феномена. Особо острой критике автор подверг подмену научного изучения закономерностей литературного развития «нестройным каталогом разных произведений, расположенных в хронологическом порядке»¹. Но определение, которое предложил сам Сиповский («Историей литературы мы назовем науку, изучающую эти произведения в их генетической и закономерной последовательности»²), тоже не намного приближает к истине, ибо оставляет в тумане самое главное: что это за «закономерная последовательность» — последовательность чего? в чем она проявляется? как можно доказать, что эта последовательность носит закономерный характер?

Существенным шагом вперед в уяснении сути и задач исторического изучения литературы стал «Краткий очерк методологии истории русской литературы» (1922) академика В.Н. Перетца. Ученый дифференцировал два типа историко-литературных исследований. Один тип он назвал «*литературной историей*» (*Histoire litteraire, Literatur-*

¹ Сиповский В.В. История литературы как наука. — СПб.-М.: Изд-во т-ва М.О. Вольф, 1906. С. 10.

² Там же. С. 60.

geschichte): «Это изучение памятника библиографическое и биографическое, в деталях, в связи с жизнью автора, историческими данными эпохи, раскрывающими роль тех или иных факторов, влиявших на него. Литературная история обнимает всё, написанное на данном языке, и содержит сведения об авторах, их книгах, их литературных и исторических отношениях»¹. Другой тип исследований ученый называет «*историей литературы*» (*Histoire de la littérature, Geschichte der Literatur*). Соглашаясь с Н.И. Кареевым в том, что «дело историка литературы разобраться в вопросах генезиса изучаемых им произведений, зависимости писателей и художников одних от других, эволюции стилей манер, школ, или в вопросах о разного рода влияниях социальных политических, религиозных и т.д., сказавшихся на литературе или на искусстве такого-то народа», В.Н. Перетц уточняет: «Если мы всмотримся в массу произведений мировой литературы, то заметим, что развивается, эволюционирует не только жизнь, но и поэтическое творчество, развертывающееся на ее фоне, его приемы.. С ростом общества меняются и его идеи, и те формы, в которых эти идеи отливаются <...>. Поэты постоянно ищут форм, воплощая в них художественные идеи своего времени. История литературы – это история этого процесса художественных исканий и его воплощений в художественном творчестве. На основе исторических изучений вырастает стремление создать обобщения – о процессе творчества в пределах возможных наблюдений над литературой всех эпох и народов. Возникает потребность раскрыть законы творчества – и таким образом, в ответ на эти запросы складается и с - т о р и ч е с к а я п о э т и к а»². (Мне представляется более емким и точным термин – «теоретическая история литературы»).

Представленная академиком Перетцем дифференциация двух типов историко-литературных исследований была впоследствии, в сущности, продублирована с некоторыми терминологическими заменами авторами коллективной монографии «Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения» (ИРЛИ, 1974), которые, к сожалению, обошли вниманием методологические идеи своего предшественника. А между тем, В.Н. Перетц подсказал те пути, по которым следовало бы идти исследователям закономерностей исторического развития литературы. Так, в качестве наиболее значимых объектов изучения ученый называет *стили* и *жанры*, указывая при этом на эвристические возможности каждого из названных объектов³. Оставаясь в границах

¹ Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. – Пг.: Academia, 1922. С. 12.

² Там же. С. 13-14.

³ Вот какую характеристику дает автор стилю как историко-литературному феномену: «Всякая эпоха есть эпоха господства определенного стиля. Однородность, общность идей, настроений и переживаний влечет за собою (независимо от намеренного

генологического направления нашей работы, выделим суждения В.Н. Перетца о жанре как историко-литературном явлении: «Каждая эпоха имеет особую любовь к тому или иному литературному виду или жанру литературы, благоприятствует другому, в зависимости, вероятно, от исторических условий жизни общества и поэта»¹.

Конечно, это высказывание ученого носит общеметодологический характер – оно задает вектор научных изысканий. А осторожная оговорка «вероятно» и несет в себе главную исследовательскую интригу: каковы же они, эти связи, между внутренними (имманентными) тенденциями жизни жанров и движением художественного сознания, эстетически постигающего неостановимо меняющуюся действительность.

У довольно большого числа выдающихся ученых (теоретиков и историков литературы) можно встретить высказывания о тесной связи между жанрами, их динамикой и общим развитием литературы, о том, что в жанровом ракурсе историко-литературный процесс и его закономерности предстают с особой очевидностью.

Так, М.М. Бахтин в 1941 году утверждал, что «ведущими героями» литературного процесса «являются прежде всего жанры, а направления и школы – героями второго и третьего порядка»². А вот что писал в конце 1950-х годов известный исследователь русской литературы XVIII-XIX вв. Д.Д. Благой: «... В последовательном возникновении, развитии, господстве тех или иных жанров, в их смене, борьбе наглядно раскрывается, с одной стороны, картина движения литературы как таковой, а с другой стороны – тесная связь литературного процесса с движением и развитием жизни»³. В 70-е годы В.С. Синенко, занимавшаяся литературой XX века, предлагала «посмотреть на историю советской литературы как на историю жанров, хотя, конечно, только к этому ее никто не сводит <...> Изучая литературу через систему жанров, мы, прежде всего, имеем возможность показать, что развитие ее связано не только с особенностями литературного процесса, но и с изменением общественных потребностей»⁴. (Заметим попутно, что вскользь прозвучавшее понятие «система жанров» таит в себе принципиально важную теоретическую перспективу). В самом начале 1980-х годов автор этих строк опубликовал монографию, посвященную теоретическому обоснованию жанрового подхода к изучению литературного процесса, и апробировал его на

литературного подражания) сходство и даже однородность в манере выражения мира чувствований и идей. Поэтический стиль эпохи проникает все произведения ее, как бы объединяя их в одно целое». (Там же. С. 14-15.)

¹ Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. С. 15.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. С. 451.

³ Благой Д. Литература и действительность. – М.: ГИХЛ, 1959. С. 24.

⁴ Синенко В.С. Задачи курса и система преподавания // Русская литература. 1975. № 2. С. 110-111. В.С. Синенко является также автором монографии «Особенности жанровой системы современной советской литературы» (Уфа, 1986).

анализе развития прозаических жанров в 1960–70-е гг.¹ Не могу сказать, что она имела сколько-нибудь значительный резонанс, равно как и другие еще более ранние работы подобной ориентации.

Во всяком случае, в дискуссии «Какой должна быть история литературы?», организованной журналом «Вопросы литературы» в 1996 году, весьма актуально прозвучал призыв И. Шайтанова изучать историю литературы как смену и борьбу жанров: «Важно сделать жанр новым принципом системности, действительно способным организовать исторический материал, выступающим не как норма по отношению к индивидуальному тексту, а как индивидуальная реализация устойчивых типов высказывания, наличествующих в культурном сознании <...>. Жанр совершенно необходим и для построения концепции русской литературы, взятой в широком компаративном аспекте. Это, с моей точки зрения, еще один необходимый принцип концепции курса русской литературы»². И. Шайтанов относит разработку жанровой истории литературы к числу «идей, именно сегодня искомых, заявленных западной теорией <...>. Она уже носится в воздухе и даже воплощается», – замечает автор, но в качестве примера приводит единственную работу – «Историю английской литературы» А. Фаулера (Fowler A. History of English Literature: Forms and Kinds: From Middle Ages to the Present.- Oxford, 1987).

Однако, справедливости ради следует напомнить, что проблема отношений между жанровой динамикой и историей литературы ставилась еще на рубеже XIX–XX вв. И первым ее поставил Ф. Брюнетьер в своей «Эволюции жанров в истории литературы» (1890), хотя поставил как бы наоборот: его интересовал жанр не как инструмент постижения историко-литературных закономерностей, а собственно «биография» жанра в истории литературы.

В России впервые попытался обосновать эвристические возможности жанрового аспекта исследования литературного процесса В.В. Сиповский. В ранее упоминавшемся трактате «История литературы как наука» (1906), напомнив, что «система – правильное построение науки»³, он предложил в качестве системообразующей основы истории литературы рассматривать именно жанр и жанровые процессы: «...Удерживая деление всей истории литературы по культурно-историческим эпохам, дальнейшее изложение вести не по писателям, а по литературным жанрам <...>. Судьбы отдельных литературных

¹ См.: Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. (Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы). – Свердловск: Ср.-Ур. кн. изд-во, 1982. В нынешней работе я опираюсь на основные положения этого труда и в меру сил стараюсь их развить и упрочить.

² Шайтанов И. Жанровая поэтика // Вопросы литературы. 1996. Май – июнь. С. 18–19, 20.

³ Сиповский В.В. История литературы как наука. С. 4.

жанров объясняют нам, как идеалы и настроения эпохи выразились в чисто литературном творчестве»¹.

Более того, жанровый подход В.В. Сиповский намеревался осуществить в своем учебнике «История русской словесности» (ч. I-III), предназначенном для гимназий и реальных училищ. Но фактически жанр здесь выступает не как средство постижения историко-литературных закономерностей, а как способ классификации историко-литературного материала (Да и он выдерживается лишь в части первой, посвященной жанрам устного народного творчества)².

Разумеется, изучение истории жанров, их судеб в литературном процессе представляет вполне самостоятельное и важное направление в генеалогии. Но нас интересует не самоценная история жанров, не то, как рождается и / или трансформируется тот или иной жанр во времени, а скорее – наоборот, как время преломляется в жанре и трансформациях, которые он претерпевает. *Не жанр во времени, а время в жанре*. Иначе говоря, я полагаю искать семантику жанра как «формы времени». А для этого надо знать, каковы «способности» данного жанра – каков его семантический потенциал, а чтоб знать «способности» жанра, надо представлять, как он «сделан» – каков конструктивный «каркас», посредством которого организованный текст превращается в органический образ мира.

В этом разделе я попытаюсь совместить рассмотрение трех исследовательских проблем. Во-первых, дать представление о своеобразии наиболее распространенных жанров как разных типов образов мира и тем самым проверить эвристические возможности представленной в первом разделе функциональной концепции жанра. Во-вторых, постараться выявить основные факторы, влияющие на жанровые процессы – рождение новых жанров и их разновидностей, их внутреннее развитие, их смену на авансцене литературного процесса, а то и угасание. И, в-третьих, установить, как действуют законы жанра в историко-литературном процессе? Или – как история литературы преломляется в рождении, развитии, расцвете, в «затухании» и оживлении, в изменениях, перестройках, альянсах и размежеваниях жанров?

Чтобы знать, где искать ответы на эти вопросы, надо первоначально получить принципиальное представление о *факторах* жанра – о тех внешних и внутренних силах, под воздействием которых свершается жизнь жанра.

¹ Сиповский В.В. История литературы как наука. С. 48.

² См.: Сиповский В.В. История русской словесности. Ч. I-III. (Около десяти переизданий с 1906 по 1915 гг.). Учебник Сиповского охватывал народную поэзию и всю русскую «письменность» от древности до середины XIX в. Он предназначался для гимназий, реальных и коммерческих училищ. Может быть, это обстоятельство извиняет описательный характер изложения и поверхностность теоретических положений.

Глава I

ФАКТОРЫ ЖАНРА

Для литературоведов, ставящих под сомнение само понятие исторического прогресса в искусстве и изучающих произведение как замкнутую в себе имманентную целостность, таких вопросов вообще нет. Поэтому с их точки зрения жанр – это не более чем «случайность внешнего проявления произведения»¹. Вопрос о факторах жанра ставят ученые, строго придерживающиеся принципа историзма. В России начало такому подходу положил В.Г. Белинский. Считая саму разработку теории родов и видов (жанров) поэзии «делом, требующим строжайшей последовательности и крепкой мыслительности»², он не мог не обратиться к вопросу о тех силах, которые влияют на историческое существование жанров. Наряду с основными общетеоретическими положениями, изложенными Гегелем в его «Эстетике»³, Белинский принял и его идею обусловленности поэтических родов «состоянием мира», но наполнил эту формулу, толкуемую Гегелем абстрактно, в свете «абсолютной идеи», социально-историческим смыслом. В качестве факторов становления тех или иных родов и жанров он рассматривает общественные отношения, самосознание личности, духовные устремления и запросы времени, познавательные возможности, открывающиеся перед художником в ту или иную историческую пору. Достаточно вспомнить, как Белинский объяснял преобразование романа в «эпос нашего времени» (V, 3-42, 414-415), как обосновывал расцвет повести и романа в русской литературе тридцатых годов (I, 261, 271), почему он сомневался в возможности создания подлинно художественной эпической поэмы в условиях российской действительности сороковых годов (VI, 419-420).

Большое внимание вопросу о факторах жанра уделял А.Н. Веселовский. Он рассматривал формирование жанра как следствие действия целого «пучка» взаимосвязанных факторов. Это прежде всего факторы общественно-исторические и социально-психологические – «спросы жизни», «содержание сознания», «народно-психологический

¹ Steiger W. Grundbegriffe für Poetik. – Zürich, 1956. S. 229.

² Белинский В.Г. Письмо к В.П. Боткину 1 марта 1841 г. // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. XII. – М.: АН СССР, 1955. С. 24. Далее цитаты будут указываться по этому изданию в основном тексте.

³ Как известно, свой теоретический трактат «О разделении поэзии на роды и виды» Белинский писал, пользуясь конспектами лекций Гегеля по эстетике, записанных М.Н. Катковым. В том же письме к В.П. Боткину Белинский сообщал: «К(атков) оставил мне свои тетрадки – и я из них целиком брал места и вставлял в свою статью». (Там же)

момент». Понятия эти ученый конкретизирует при анализе генезиса отдельных жанров. В частности, он доказывает, что героические эпосы могли появиться только при следующих условиях: «личный творческий акт без сознания личного творчества, поднятия народно-политического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными измениться содержательно, согласно с требованиями общественного роста. Там, где почему бы то ни было эти условия не совпадали, продукция народной эпоса кажется немыслимой»¹. Опираясь на всю сумму выделенных им предпосылок, Веселовский, в частности, дает свое объяснение, почему, на Руси не сложился жанр героической эпоса. Логика его рассуждений такова: в силу исторических обстоятельств формирование личности проходило здесь «до сознания народно-политической деятельности» (59), а в тех условиях, когда развитие индивидуального начала и высокий подъем национально-исторического сознания совпадают, формируется драма (ученый ссылается на расцвет драматургии в древней Греции, в Испании и Англии в эпоху Возрождения). Как видим, в рассуждениях Веселовского главное место среди факторов жанра занимает вопрос о центральном объекте искусства — о личности, степени ее самоопределения, о ее соотношении с сознанием народа.

Вместе с тем А.Н. Веселовский отмечал также влияние на формирование жанра факторов культурно-художественных — «непрерывности предыдущего песенного предания» (то есть живых литературных традиций), «типов, способных измениться содержательно, согласно с требованиями общественного роста» (то есть уровня развития художественного сознания). Его последователь, В.М. Жирмунский, в сущности, закрепил эти понятия, только слегка подкорректировав формулировки («общее развитие культуры», «изменение художественных вкусов»)².

Но проблема факторов жанра оказалась весьма сложной. Характерное свидетельство тому — острая полемика, развернувшаяся в 1920-е годы между «формалистами» и «социологами». «Формалисты» объясняли развитие и смену жанров сугубо внутренними законами обновления формы, якобы преодолевающей «автоматизм восприятия», стремящейся к «остраненности», которая бы делала форму ощутимой³. «Социологи» же полемически игнорировали имманентные законы построения художественного произведения, они утверждали, что только

¹ Веселовский А.Н. Избранные статьи. — Л.: ГИХЛ, 1939. С. 58.

² См.: Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. — Л.: Academia, 1928. С. 11-12.

³ См.: Шкловский В. О теории прозы. — М.-Л.: Круг, 1925.

«каузальность», только обусловленность внешними причинами оказывает решающее влияние на судьбы жанра.

Следует отметить, что именно «социологи» более иных научных школ уделили внимание проблеме факторов жанра. Именно они выдвинули ряд очень важных вопросов: «Как формируется литературный жанр? Какие социальные предпосылки вызывают его к жизни? Какими признаками характеризуется его конструкция? Как протекает существование литературного жанра, начиная с периода его становления и кончая периодом его полного распада?»¹.

В самых общих чертах ориентация на общественную практику как на фактор, которым детерминирована литература в целом и ее поэтика, а, следовательно – и жанры, намечала верный вектор исследований. Но «социологи» сводили общественную практику к экономическому базису и производственным отношениям, полагая, что те, в свою очередь, через классовую «психоидеологию» непосредственно воздействуют на жизнь жанра, на специфические особенности жанровой формы. Отсюда эти саморазоблачительные вульгаризаторские формулировки, вроде – «новеллу можно рассматривать как повествовательную форму эпохи капитализма, созданную развитием стиля буржуазии»² и т.п.

Стремясь вывести теорию жанра из замкнутого круга формалистической имманентности и вместе с тем избежать социологического вульгаризаторства, Ю.Н. Тынянов наметил ступенчатую схему отношений между жанром и его факторами. Эти ступени таковы: отдельное произведение входит в литературу через свой жанр, который включен в определенную жанровую систему; эта жанровая система соотносится со всем «литературным рядом», а тот уже – с соседними, социальными рядами³. Сама по себе попытка представить иерархию факторов литературного развития, найти в ней место жанра, была, несомненно, перспективной. Но схема, которую предложил Тынянов, носит весьма отвлекающий характер: она не учитывает прямых связей между жанром и социальными «рядами», а главное – ближайшим к литературе рядом ученый считает быт и, прежде всего, речевую сторону быта. Такой «стык» искусства и действительности не мог дать ответ на вопрос о существенных связях между ними, не мог он и объяснить причины формирования, развития и смены жанров в литературном процессе.

¹ Цейтлин А. Жанр // Литературная энциклопедия. В XI т. М.: Изд-во Комкадемии, 1930. Т. IV. Стлбц. 11. Эта статья А.Г. Цейтлина представляет собой наиболее обстоятельное изложение «социологической» концепции жанра.

² Юнович М. Проблема жанра в социологической поэтике // Русский язык в советской школе. 1929. № 6. С. 40.

³ См.: Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции (1927) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.

В работах, которые появились в 1930–60-е годы, назывались и другие факторы жанра. В частности, Л.И. Тимофеев напоминал о влиянии на жанр «степени понимания действительности, охвата ее» художником¹, а Л.Я. Гинзбург конкретно проанализировала познавательную емкость жанра «Былого и дум» Герцена². В отдельных исследованиях заявлялось об обусловленности жанра стилем, творческим методом³. Но дальше деклараций или частных наблюдений авторы не шли.

Непосредственно изучению вопроса о факторах жанра посвящена монография Ивана Попиванова «Проблемы литературных жанров» (София, 1972). Болгарский ученый дифференцирует два типа факторов – внешние и «специфические художественные», но в перечислении факторов никакой системности обнаружить не удастся. В монографии, что называется, «впережку» идут самые разнообразные и разнохарактерные явления, способные в той или иной мере влиять на судьбы жанров: тут и жизненный материал, идеи, школы и направления, жанры и стили⁴, тут и «специальные литературные законы и способы, связанные с традициями и предшествующим опытом писателя, и «чей-то творческий авторитет», и литературная мода и т.п. Достоинство работы И. Попиванова состоит в подчеркивании множественности факторов, в призыве при изучении жизни жанра иметь в виду все силы, так или иначе влияющие на его судьбу. Однако, позиция плюрализма, которую занимает ученый, вряд ли достаточно продуктивна. Ведь, наверно, в массе факторов, влияющих на жанр, есть обязательные и не-обязательные, более могущественные и менее могущественные, есть силы, действующие непосредственно, а есть и те, что действуют опосредованно или после активизации других факторов.

Словом, вопрос о факторах жанра вряд ли может быть разрешен до тех пор, пока не будут определены *доминирующие* силы, влияющие на формирование жанра, пока не будет установлена *иерархия* этих сил.

С конца 1970-х годов в эстетике утвердилось признание *эстетической концепции личности* в качестве универсального фактора всех

¹ Тимофеев Л. Жанр // БСЭ. Т. 24. – М., 1932.

² См.: Гинзбург Л.Я. «Былое и думы» Герцена. – Л.: ГИХЛ, 1957.

³ «Жанр есть явление стиля», – писал И.М. Нусинов в статье «Вопросы жанра в пролетарской литературе» (Литература и искусство. 1931. № 2-3). Стиль здесь толкуется в самом широком, причем – вульгарно-социологическом, смысле («пролетарский стиль» и т.п.) А известный жанролог И.К. Кузьмичев утверждал, что «метод и жанр лежат в одной плоскости и относятся друг к другу как сущность и ее проявление» (Кузьмичев И.К. Жанры советской литературы: вопросы теории истории. – Горький, 1968. С. 37).

⁴ Попиванов И. Проблемы на литературния жанр. – София: Наука и изкуство, 1972. С. 11-12 и далее.

историко-литературных тенденций и закономерностей¹. Концепция личности в искусстве порождается «состоянием мира»: теми общественно-историческими обстоятельствами, в которых живет человек и с которыми он вступает во взаимодействие. И одновременно она выражает собою «состояние духа» — представления о человеке, его сущности, о его ценностных ориентирах, сложившиеся в определенную историческую пору.

А поскольку в искусстве реальный человек испытывается «законами красоты», в которых выражаются высшие ценностные представления о подлинно человеческом, прекрасном и гармоническом существовании, то и решение узловой проблемы искусства — проблемы эстетического идеала, той познавательно-ценностной «меры», с которой художник подходит к действительности, — непосредственно связано с концепцией личности и ее движением.

Бывают времена, когда определенный тип концепции личности начинает доминировать в художественном сознании эпохи (достаточно вспомнить «просвещенного сына отечества», личность эпохи классицизма, или «чувствительного героя» сентиментализма). Но и в этом случае концепция складывается из индивидуальных творческих экспериментов художника, который ищет героя, отвечающего его представлениям об идеале, «обследует» его духовную сущность и характер отношений с миром, со временем обнаруживая в нем ранее не предвиденные противоречия и даже бездны. Поэтому и тип концепции личности как общий субстрат представлений целой эпохи конкретизируется в более определенных типах героев: например, в эпоху реализма общее представление о человеке как существе социальном, чья духовная сущность определяется в первую очередь отношениями с жизненными обстоятельствами, конкретизировалось в образах «маленького человека», «лишнего человека», «новых людей» Чернышевского, «очарованных странников» Лескова, чеховского «преждевременного человека» и т.д. Бывают фазы, когда почти одновременно зарождаются разные типы концепций личности, каждая претендует на владение ис-

¹ Правда, в идеологической атмосфере тех времен этот подход маскировали под видом изучения одного из ведущих принципов социалистического реализма, но суть-то была куда более емкой. См.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма. Сб. статей / Под ред. С.М. Петрова и Л.Г. Якименко. — М.: Мысль, 1977; *Гордиенко А.Т.* В борьбе за человека. (Концепция личности как сфера идеологической борьбы в современной литературе и эстетике.) — Киев: Наукова думка, 1977; *Бочаров А.Г.* Требовательная любовь (Концепция личности в современной советской прозе). — М.: Худож. лит., 1977. Книга А.Г. Бочарова, выдающегося критика своего времени, выгодно отличается конкретностью рассмотрения проблемы на репрезентативном художественном материале

тиной в последней инстанции, их столкновение становится драматическим узлом литературного процесса (достаточно хотя бы вспомнить эпоху барокко, где соседствуют, казалось бы, взаимоисключающие литературные типы – экзальтированный идальго, скептик-гедонист, скорбник-плакальщик, проницательный пикаро). Но и в этой ситуации каждая концепция личности обретает плоть и наполняется живой кровью только в индивидуальном художественном образе мира.

По существу, все внутренние процессы, совершающиеся в литературе, так или иначе движимы постижением и о-формлением эстетической концепции личности. Так, развитие творческого метода, проявляющееся в изменении принципов художественного отображения, диктуется качественной перестройкой представлений о человеке и его роли в мире. Стилиевые сдвиги, а именно – новые формы художественного выражения, характеризуют меняющиеся отношения между эстетическим идеалом и действительностью. Наконец, жанровые процессы представляют собой перестройку способов организации художественного мира произведений, которая отражает изменение сферы и масштабов отношений между человеком и действительностью, опять-таки обусловленных движением концепции личности. Последнее относится и к жанровым традициям: из огромного «запасника» культурно-художественного фонда извлекаются именно те традиции, которые семантически созвучны и «со-формны» тем концепциям личности, которые вызревают в сознании художников в данное историческое время.

Таким образом, жанр не непосредственно реагирует на эстетическую концепцию личности, которая представляет собой то, что М.М. Бахтин несколько отвлеченно называл «ценностным центром в идеологическом кругозоре эпохи». «Именно это ценностный центр становится основной темой или, точнее, основным комплексом тем литературы данной эпохи», – писал автор «Формального метода в литературоведении» и добавлял: «А такие тематические доминанты связаны, как мы знаем, с определенным репертуаром жанров»¹. Уточним: концепция личности становится ценностным ядром жанрового содержания, и во всех его аспектах найдут отражение те грани отношений между человеком и миром, на которых сосредоточится именно этот жанр, а также мера глубины и охвата этих отношений и авторская эмоциональная реакция на них.

Все другие факторы жанра действуют на него лишь в «сопряжении» с эстетически осваиваемой в данное время концепцией личности.

¹ Цит. по: *Медведев П.Н.* (М.М. Бахтин) Формальный метод в литературоведении. – Л.: Прибой, 1928. С. 12.

Через них она влияет на жанр еще и опосредованно: через сдвиги в принципах художественного отображения (метод), через изменения в способах эмоционально-эстетического выражения (стиль), через вызванные ею к жизни жанровые традиции. Все это, вместе взятое, обуславливает рождение определенного жанра (или жанровой разновидности), в которой найдет свое воплощение концепция личности, зреющая в самосознании общества.

Одним из факторов жанра является творческая индивидуальность писателя. Но фактором особым — узловым и конечным. Сюда стягиваются все прочие факторы и здесь, в душе художника — в его сознании, они преломляются. Известно, что для писателя жанр — это форма его художественного мышления, Наука не объяснила еще психологический механизм мышления жанром¹, но эмпирически наличие такого мышления осознается без сомнений. Собственно, сам художник ощущает жанр как свою личную, глубоко интимную склонность, или точнее — способность воспринимать действительность и оформлять свое видение мира. Приведем только несколько признаний известных мастеров.

Юрий Нагибин, выдающийся отечественный новеллист: «Жанр не условность, и совсем не безразлично, как окрестить своё творение: романом, повестью, рассказом. За любым из жанров всегда кроется присущий данному писателю «способ» восприятия жизни»².

Юстинас Марцинкявичюс, один из классиков литовской литературы: «Поэма — мой способ жизни, общения и выражения... Поэма — это и есть моё мироощущение»³.

¹ В сущности, механизмы мышления остаются для науки «черным ящиком», и мы судим о них лишь по косвенным признакам — по тому, что удалось увидеть «на входе», и тому, что получилось «на выходе». Поэтому научные представления о тайнах художественного мышления носят, как правило, гипотетический характер. Но и ими не следует пренебрегать. В частности, обращают на себя внимание рассуждения известного чешского компаративиста Д. Дюришина: «Мы исходим из того, что в основе факторов, которые участвуют в творческом акте создания художественного произведения и в его восприятии, лежат некоторые особенности психики. Изучая историю литературы, мы сталкиваемся с тем обстоятельством, что определенный этап ее развития своими особенностями активизирует соответствующие свойства психической природы художников или в большей степени, чем другие периоды, создает предпосылки для проявления соответствующих данных художественного дарования <...> Эти и подобные отличия в психологической сфере обращают на себя внимание не только при общесторическом, но и при жанровом членении художественной литературы, ибо каждый литературный род — лирика, эпос, драма — требует для себя особых психологических данных». (Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М.: Прогресс, 1979. С. 187.)

² Нагибин Ю. Размышления о рассказе. — М.: Сов. Россия, 1964. С. 5. (Интересно, что одна из глав книжки Ю. Нагибина называется «Жанр — не условность».)

³ Диалог поэта и критика: Ю. Марцинкявичюс — Е. Сидоров // Лит. газета. 1976. 6 июня. С. 6.

Можно вспомнить признание И. Бабеля о том, что его мышление «настроено на рассказ». Нечто подобное говорили К. Симонов о своей приверженности эпическому роману, В. Быков – о сродстве его творческой индивидуальности с жанром повести.

Как всякий инструмент индивидуальной психической деятельности, жанровое мышление писателя очень трудно поддается перестройке или смене. Очень показательное признание сделал популярный советский драматург Алексей Арбузов, рассказывая о работе над пьесой «Ожидание»: «Здесь я хотел убежать от себя, от своей манеры, спрятаться, скрыться, утаить авторство. Я понимал, что пытаться написать пьесу как бы анонимно – адское дело, и в конце концов оно, конечно, оказалось невыполненным. Мои длинные уши то тут, то там все-таки торчат... Но себя не перехитришь, и снова восторжествовала мелодрама»¹.

На самом же деле рождение нового жанра – это редкостное событие в истории художественного сознания. Полагаю, есть все основания говорить о *жанровом мастерстве* как составном компоненте творческой индивидуальности. Подобно тому, как выделяют писателей, обладающих обостренным чувством стиля, умеющих достигать высокой выразительности, можно выделять художников, обладающих обостренным чувством жанра – чувством «конструкции», изощренных архитекторов, в совершенстве владеющих искусством художественного «миросозидания». Этот дар редкостный и оттого особенно ценный. В сущности, его имел в виду Пушкин, когда писал: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческою мыслию – такова смелость Шекспира, Данте, Milton'a, Гете в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе»². Заметим, что такой дар проявляется не только в построении сложных монументальных жанровых ансамблей, но и в архитектонике любых иных, даже небольших по текстовому объему жанрах: тут можно назвать в качестве примеров и пушкинскую элегию «Вновь я посетил», и стихотворения в прозе Тургенева, и горьковский рассказ-легенду «Старуха Изергиль», и миниатюру Е. Замятина «Дракон», и лучшие памфлеты И. Эренбурга...

Взаимодействие творческой индивидуальности с другими факторами жанра порой приобретает драматический характер. Только в эпохи господства нормативной эстетики художник ориентируется на жанровые каноны. В постнормативные эпохи каждый художник не столько следует за канонами, сколько отталкивается от канона (исключение составляют

¹ Арбузов А. «Страницы нашей жизни» / Диалог вел Г. Цитриняк // Лит. газета. 1987. 14 июня. С. 8.

² Пушкин А.С. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1962. С. 275.

религиозно-художественные жанры типа житий, видений и т.п.), и каждый раз, творя новое произведение, он бьется со своим материалом, ищет с в о ю, неповторимо-единственную жанровую форму, в которой воплотит своё открытие, скажет с в о ё новое слово о человеке и мире.

И, однако, в широком литературном контексте современности, а порой и с «дистанции времени» становится видна объективность индивидуальных жанровых исканий художников, то есть их обусловленность реальными как общественно-историческими, так и художественно-эстетическими факторами, их тесную родственную связь со специфическими факторами – с тем, что Бахтин называл «литературно-жанровой атмосферой, в которой осуществлялось творчество»¹ писателя, наконец, с общим вектором жанрового развития.

Опыт развития литературы свидетельствует, что обычно новые индивидуальные жанровые формы почти одновременно, рождаются под пером разных художников, что жанровое открытие одного художника рано или поздно становится достоянием других, входит в той или иной форме в их индивидуальный поэтический арсенал, что новаторское жанровое открытие чаще всего оказывается обновлением, осовремениванием давней жанровой традиции. Все эти н е п р е д н а м е р е н н ы е и н е п р о и з в о л ь н ы е совпадения свидетельствуют о том, что влияние творческой индивидуальности на жанр тоже носит закономерный характер, ибо и творческая индивидуальность развивается в тесной связи с действующими на нее объективными факторами.

Однако, зависимость творчества от «спросов времени» не столь абсолютна, как об этом твердили и твердят многие, даже весьма крупные писатели и эстетики². Ведь может оказываться, что «спросы времени» требуют тех жанров, к которым не предрасположена индивидуальность писателя. И это становится серьезной творческой драмой. (Нечто подобное пережил Михаил Шолохов в годы Отечественной войны: время требовало оперативных жанров публицистики, а они не были соприродны его дару эпика-монументалиста). Но расхождение художника со своим временем происходит и тогда, когда он опережает время – создает новые жанры (или жанровые формы), к восприятию которых культура еще не готова. И тогда возникают расхождения между автором и читателем. Достаточно вспомнить историю восприятия современниками Пушкина его прозы – ведь его прозаические повести

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 269.

² Вот характерное высказывание, его автор – маститый Константин Федин: «Мы обусловлены эпохой в значительно большей степени, чем нашими индивидуальными качествами. Главное – это наша принадлежность времени» (Главное – принадлежность времени) // Лит. газета. 1964. 12 декабря.

и рассказы поначалу объявляли творческой неудачей, чуть ли не свидетельством упадка таланта¹. Да и с восприятием жанрового кода пас-тернаковского «Доктора Живаго» до сих пор есть проблемы (Об этом пойдет речь в разделе IV – в нашем разборе романа).

Следует также иметь в виду и сугубо внутренние, интимно-личностные факторы жанровых изменений. Для некоторых художников логика развития собственного художественного сознания становится толчком к поискам новых жанровых форм. Так, в одном из своих писем, датированном 1885 годом, Вс. Гаршин, уже известный в ту пору своими импрессионистски окрашенными рассказами и романтическими сказками, сообщал: «Я чувствую, что мне надо переучиваться сначала. Для меня прошло время страшных отрывочных воплей, каких-то “стихов в прозе”, какими я до сих пор занимался: материалу у меня довольно, и нужно изображать не свое Я, а большой внешний мир»². А один из создателей «лейтенантской прозы» Григорий Бакланов как-то высказал мысль о существовании определенной закономерности в обращении писателя по мере своего духовного и творческого роста последовательно к рассказу, повести, роману. Несомненно, это суждение рождено личным опытом писателя, прошедшего от повестей («В Снегирях», «Южнее главного удара») к роману «В июле сорок первого». Но ведь и полушутливое-полусерьезное пушкинское «Лета к суровой прозе клонят», также свидетельствует о том, что накопленный

¹ Молодой Белинский, например, писал в 1835 г. в рецензии на только что опубликованную книжку: «Вот передо мною лежат “Повести”, изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом “Кавказского пленника”, “Бахчисарайского фонтана”, “Цыган”, “Полтавы”, “Онегина” и “Бориса Годунова”? Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter), но они не художественные создания, а просто басни и побасенки: их с удовольствием даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи огнем восторга; но они не будут тревожить его сна – нет – после них можно задать лихую высылку» (Белинский В. Г. ПСС. Т. I. С. 139-140).

И, кстати, Белинский был не одинок в своих скептических оценках. Читаем у М. И. Каткова: «В прозаических повестях своих Пушкин как бы преодолевает эту особенность своей природы (критик имеет в виду искусство лирических “песен” поэта – И. И.), пробует вести связный рассказ от начала до конца; но дарование его падает под этим усилием. Рассказы его по большей части вялы и бесцветны» (Цит. по: Катков М. И. Пушкин // А. С. Пушкин: pro et contra. Антология. Т. I. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000).

Вот показательный пример того, что даже очень чуткие ценители поначалу подходят к тексту с неким жанровым ожиданием, сложившимся на основе чтения прежних произведений художника. И – испытывают разочарование, когда это ожидание не оправдывается. Порой проходит немало времени, пока новый жанровый код, заложенный в новаторском произведении, войдет в культурный фонд читателей.

² Гаршин В. Письмо В. Латкину (1885) // Гаршин В. Из творческого наследия. Неопубликованные рассказы. Письма. – Лит. наследство. Т. 87. – М.: Наука, 1977.

художником жизненный опыт выступает, пусть и факультативным, но тоже фактором жанра.

А порой со «спросами времени» вступает в оппозицию имманентная логика жанрового развития, проявляющаяся хотя бы в определенной последовательности активизации жанров в литературном процессе. «Агрономам, приставленным к обширным нивам нашего искусства, пора примириться с тем, что каждый злак имеет право на какой-то минимальный вегетативный период, без которого невозможно полное созревание»¹. Этот саркастический пассаж принадлежит Леониду Леонову, и адресован он был тем, кто полагал, что можно «руководить литературным процессом».

Таким образом, творческая индивидуальность должна рассматриваться как «последняя инстанция» при формировании жанра, но инстанция, не противопоставленная другим факторам и не поглощающая их, а преломляющая их сквозь себя (свой психический склад, свои жанровые склонности, свой культурный арсенал), переплавляющая их в особенности творимой индивидуальной жанровой формы.

Многосоставностью и разнонаправленностью факторов жанра объясняется пестрота жанровой картины в любом историко-литературном цикле. Но стоит в нее взглядеться, и окажется, что одни жанры в это время активны: к ним и обращаются чаще, и развиваются они бурно, а главное – в них совершается немало значительных художественных открытий. А другие жанры, хоть и не исчезли вовсе, но как-то «не видны» и со временем выпадают из памяти читателей. Так, например, было с русским романом конца XIX века. Кроме «Воскресения» Л. Толстого, ни один из множества романов, созданных в 90-е годы, не оказал определяющего влияния на литературный процесс, зато рассказы Чехова, Горького, Вересаева, Куприна, Андреева стали едва ли не самыми значительными и характерными явлениями в прозе рубежа XIX-XX веков.

Можно предположить, что в рождении и расцвете жанров, которые начинают играть ведущую роль на определенном отрезке истории литературы, находит наиболее адекватное воплощение объективный процесс эстетического освоения концепции личности, рожденной временем.

Так ли это? Для проверки высказанной гипотезы обратимся к анализу жанров, активно функционирующих в литературе XX века.

¹ *Леонов Л. Призыв к мужеству // Правда. 1934. 16 апреля.* Обратим внимание на дату публикации – вовсею шла подготовка Первого Всесоюзного съезда писателей, где была официально провозглашена «руководящая роль партии» по отношению к художественному творчеству.

Глава II

СО-БЫТИЕ БЫТИЯ (ЖАНРЫ С ЭПИЧЕСКОЙ ДОМИНАНТОЙ)

1. Рассказ: жанр и концепция личности

1.1. Горизонты «моументального рассказа» (М. Шолохов «Судьба человека»)

Обратимся к признанному шедевр – рассказу Михаила Шолохова «Судьба человека» Опубликованный в «Правде» на границе 1956-1957 годов (сама датировка выпусков газеты – 31 декабря и 2 января – была символичной), а затем прочитанный Сергеем Лукьяновым по Всесоюзному радио, в ту пору самому главному источнику массовой информации, этот рассказ потряс миллионы людей. От войны нас тогда отделяло всего лишь одиннадцать лет, раны еще болели, где-то еще надеялись и ждали фронтовиков (иногда дожидались – из северных лагерей), о плене и пленных говорили с большой оглядкой. А тут – судьба одного из таких, как все, своего брата-шоферюги, его «нелюдские муки»... Таким было первое, пусть в чем-то прямолинейное, «наивное», но зато непосредственное впечатление от «Судьбы человека»¹.

Попытаемся ответить на вопрос: чем же шолоховский рассказ «взял» своих первых читателей, что же скрытое в нем, подспудное, вызвало впечатление почти ошеломляющей новизны?

«С Андреем Соколовым произошло возвращение нашей литературы к простому советскому человеку», – вот ответ, который лежал на поверхности и за который ухватились многие. Но «простой советский человек» (в смысле – представитель народа, выразитель массового сознания) занимал почетное место и в тех «образцах» соцреализма, которые пользовались большой известностью на рубеже 1940–50-х годов. Так, в популярнейшем фильме «Падение Берлина» центральным героем был простой солдат Андрей Иванов, он водружал знамя над поверженным рейхстагом, и его отечески привечал сам товарищ Сталин. Был и потомственный корабель Илья Журбин с плакатом, где рабочий сбивал

¹ «Знаешь, такое впечатление, когда читаешь, что словно писатель был там, среди нас, беспощадно избитых жизнью», – вот характерная реакция на шолоховский рассказ одного из современников, летчика-штурмовика, трижды совершавшего побеги из гитлеровского концлагеря, В.А. Иванова. Его письмо цитируется в книге: *Лебедев А.Ф.* Солдаты малой войны. Записки освенцимского узника. 3-е изд., дораб. – М.: Политиздат, 1961. С. 102.

молотом цепи с земного шара. Были и «Кубанские казаки», которые в свободное от смотров художественной самодеятельности и лошадиных бегов время собирали «урожай наш, урожай, урожай высокий».

Конечно же, Андрей Соколов оказался каким-то другим «простым советским человеком». Не сконструированным по идеологическим шаблонам, а живым, знакомым. И, однако, это тоже не объясняет принципиальную новизну произведения Шолохова. Исследователи рассказа отмечают, что М. Шолохов сумел «придать герою черты наибольшей художественной обобщенности»¹, что в «Судьбе человека» «воплотилась философия целой эпохи»². Отсюда следовали выводы, что «Судьба человека» – это «эпос, только сжатый до размеров рассказа»³, «рассказ-эпопея»⁴. Подобные определения в значительной степени являются своего рода высокой эмоциональной оценкой произведения, но и они не объясняют «секрета» формы шолоховского рассказа и ее семантики.

Попытаемся достичь возможной точности при определении жанровой структуры рассказа Шолохова. Воспользуемся тем, что объем текста невелик, и постараемся проанализировать всю систему носителей жанра: как они «загружены» в рассказе, какой образ мира они «выстраивают», какая эстетическая концепция в этом образе воплощена?

1.

В принципе, структура «Судьбы человека» восходит к «русскому изводу жанра новеллы»⁵. Форма «рассказа в рассказе» не нова для самого Шолохова, он обращался к ней в «Науке ненависти» (1942). Субъектная организация «рассказа в рассказе», как известно, представляет собой сочетание двух пространственно-временных и эмоционально-оценочных «точек зрения». Спектр вероятных сочетаний «точек зрения» здесь очень многообразен. Шолохов дает видение мира как изнутри (в форме исповеди героя-рассказчика), так и извне (в форме наблюдения и слушания автора-повествователя). Кроме того, в дискурсе сочетаются все возможные способы сообщения – повествование, медитация, действие.

¹ Павловский А. Русский характер (О герое рассказа М. Шолохова «Судьба человека») // Проблема характера в современной советской литературе. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 260.

² Дымыцкий А. В великом походе: Сб. статей. – М.: Сов. писатель, 1962. С. 223.

³ Проблема характера в современной советской литературе. С. 253.

⁴ Якименко Л. Творчество М. Шолохова. 3-е изд. – М.: Сов. писатель, 1977. С. 601.

⁵ Ларин Б. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (Опыт анализа формы) // Нева. 1959. № 9. С. 199.

Основной массив текста «Судьбы человека» занимает исповедь Андрея Соколова. Горизонты художественного мира исповеди, все крупные и общие планы изображения, вся динамика событий определяются видением героя-рассказчика. И мир, открывающийся в исповеди Андрея Соколова, отражает со-бытие, в котором участвует волею судьбы обыкновенный, рядовой человек, и одновременно выражает его собственное миропонимание и мироотношение.

Какова же семантика художественного мира исповеди? Вспомнимся в него.

Это пространство и время исповеди «ровесника века». Они поражают своей насыщенностью, доходящей до символичности. В истории русского рассказа уже были повествования, охватывающие всю жизнь человека (есть опыт Гоголя и Чехова), однако до Шолохова не было рассказа, где время личной судьбы человека было бы так совмещено со временем историческим, с судьбами народа, страны, мира.

Художественное пространство в исповеди Андрея Соколова максимально сгущено. В его рассказе обнаруживается десять своеобразных *микрорассказов*, которые условно можно назвать так: 1 – Довоенная жизнь; 2 – Прощание с семьей; 3 – Пленение; 4 – В церкви; 5 – Неудачный побег; 6 – Поездик с Мюллером; 7 – Освобождение; 8 – Гибель семьи; 9 – Смерть сына; 10 – Встреча с Ванюшкой. Это именно микрорассказы, потому что каждая из них внутренне едина и завершена. В каждой есть «свое» столкновение, легко просматриваются завязка, кульминация, развязка, бывают прологи и эпилоги. Внутри самой микрорассказа порой встречаются свои эпические ретардации и лирические отступления. Как правило, каждая микрорассказ завершается некой итоговой формулой: «И я из последних сил, но пошел»; «Месяц отсидел в карцере за побег, но все-таки живой... живой я остался!».

Таким образом, собственно сюжетных эпизодов и сцен, событий, действий, поступков в «Судьбе человека» столько, что их вполне хватило бы на большое эпическое полотно. Однако в рассказе Шолохова изложение максимально компактно благодаря гармоническому распределению изображения между «драматическим» и «повествовательным» полюсами (термин В.В. Виноградова). А это, в свою очередь, мотивируется ситуацией «рассказывания», душевным состоянием героя-рассказчика¹. Причем во всех микрорассказах (за исключением первой), по крайней мере, одна из фаз развития сюжета дается в дра-

¹ На психологическую мотивированность чередований «сгущений» и «разрежений» в исповеди Андрея Соколова указывает чешский исследователь Мирослав Заградка: *Zahrádka M. Michail Solochov. Motivy – kompozice – styl.* – Praha, 1975. S. 144-145.

матическом изображении. Благодаря этому исповедь ни на миг не отрывается от живой плоти художественной действительности.

Какова же логика сюжетных «вершин» в исповеди Андрея Соколова? Какой закон жизни в них оформился?

В первой микронуелле нет ни одного драматизированного эпизода. И это имеет свой смысл. Упомянутся в высшей степени драматические полосы в истории России: гражданская война, голод, годы выхода из разрухи, первые пятилетки, — но лишь упоминаются, без привычных идеологических ярлыков и политических оценок, это просто определенные условия существования, не более. Зато куда обстоятельнее, с нескрываемым любованием герой вспоминает о жене своей («И не было для меня красивей и желанней ее, не было на свете и не будет!»), о славных, умных детях, о работе, которая пришлась по душе («завлекли меня машины»), о семейном достатке («дети кашу едят с молоком, крыша над головою есть, одеты, обуты, стало быть, все в порядке»). Эти простые земные ценности и есть главные нравственные обретения Андрея Соколова в довоенное время. Никакие иные ориентиры: ни политические, ни идеологические, ни расовые, ни религиозные — не восприняты Андреем, да их попросту и нет в мире шолоховского рассказа. А вот извечные, общечеловеческие понятия (жена, дети, дом, работа), наполненные теплым сердечности, стали *духовными* опорами Андрея Соколова на всю последующую жизнь, и в апокалипсические испытания Отечественной войны он входит как характер вполне сложившийся, внутренне уравновешенный, эпически завершенный. Напряженный драматизм всех остальных микронуелл контрастирует с эпическим спокойствием первой. Все последующие события рассказа будут представлять собой проверку духовных устоев Андрея «на излом». И Шолохов композиционно акцентирует философскую сущность всей конфликтной линии произведения.

Не случайно он вводит в качестве важного этапа в развитии сюжета исповеди микронуеллу «В церкви», словно специально предназначенную для сопоставления «символов веры». «В церкви» — одна из наиболее развернутых микронуелл. В ней единственной есть не одна, а три драматизированные сцены, в которых предлагается и сразу же жестоко проверяется жизнью та или иная система ценностей. Жизнь превратила в трагический фарс религиозные табу «богомольного», вскрыла подлую жестокость философии «своя рубашка к телу ближе», которой придерживается мордатый Крыжнев. В сопоставлении с этими ценностными установками возвышается философия активной доброты: со-страдания, переходящего в со-действие. Не случайно микронуелла начинается благородным деянием военврача, который «и в

плени и в потемках свое великое дело делал», а замыкается столь же благородным поступком Андрея, задушившего предателя Крыжнева. Так перед самыми главными испытаниями – муками плена и утратой родных – Андрей утверждает себя в простых законах нравственности как единственных устоях веры.

Срединную часть исповеди Соколова занимает микроновелла, где показывается прямое столкновение Андрея с гитлеровцами. Если в «Науке ненависти» Виктор Герасимов решительно исключал гитлеровцев из рода людского («Все мы поняли, что имеем дело не с людьми, а с какими-то осатаневшими от крови собачьими выродками»), то Андрей Соколов относится к ним с каким-то эпическим спокойствием. Это спокойствие – от воспитанного в нем уважительного представления об изначальной сущности человека. В этом причина наивного, на первый взгляд, удивления Андрея при столкновении с варварской жестокостью гитлеровцев и ошеломленности перед степенью падения личности, развращенной идеологией фашизма. Рисуя врагов, Шолохов подчеркивает, как патологически перевернуты у них представления о самом вечном: хлебе и работе, человеке и животном, доброте и жестокости.

Столкновение Андрея с гитлеровцами – это борец между здоровой, опирающейся на вековой опыт народа нравственностью и миром антинравственности. И как раз кульминационные моменты этого борец даются в драматическом изображении. Особенно показательна в этом отношении шестая микроновелла – «Поединок с Мюллером». Суть победы Андрея Соколова состоит не только в том, что он принудил самого Мюллера капитулировать перед человеческим достоинством русского солдата, а еще и в том, что он своим гордым поведением хоть на миг пробудил в Мюллере и его собутыльниках что-то человеческое – «тоже рассмеялись», «поглядывают вроде помягче». Таким же был итог микроновеллы третьей: когда Андрей со скрытой издевкой протянул чернявому солдату-мародеру свои портянки, тот озлился, а «остальные ржут. С тем по-мирному и отошли».

Испытание нравственных устоев Андрея Соколова не исчерпывается смертными муками фашистского плена. Известие о гибели жены и дочек, смерть сына в последний день войны да и сиротство чужого ребенка Ванюшки – это тоже испытание. И если в столкновениях с гитлеровцами Андрей сохранил свое человеческое достоинство, свою сопротивляемость злу, то в испытаниях своей и чужой бедой он обнаружил нерастрченную чуткость, невытравленную потребность дарить тепло и заботу другим.

Нравственная сущность эпического сюжета усиливается благодаря постоянному мотиву внутреннего суда Андрея над собой: «До са-

мой смерти, до последнего моего часа, помирать буду, а не прошу себе, что тогда ее оттолкнул!». Это голос совести, возвышающей человека над обстоятельствами жизни.

С этим связана существенная особенность строения сюжета в исповеди Андрея Соколова. Практически в каждой микроновелле сюжетная вершина отмечает какую-то *сердечную* реакцию героя на свои и чужие поступки, события, ход жизни: «Зачем я ее тогда оттолкнул? Сердце до сих пор, как вспомню, будто тупым ножом режут»; «Как вспомнишь нелюдские муки... сердце уже не в груди, а в глотке бьется, и трудно становится дышать»; «сердце будто кто-то плоскогубцами сжал»; «оборвалось у меня сердце»... Вот почему в конце исповеди появляется трагический образ больного человеческого сердца, принявшего в себя все беды мира, сердца, истраченного на любовь к людям, на защиту жизни (в том же образном ряду стоит и образ слезы). Эта «осердеченность» исповеди позволила сосредоточить сюжет и все изображение в целом на важнейших моментах борения между героем и обстоятельствами. И вместе с тем она напоминает о бесценной плате за верность кодексу человечности.

Сводя воедино наблюдения над сюжетным строем всех микроновелл, составивших исповедь Андрея Соколова, мы видим, что в них раскрывается один и тот же конфликт, в разных коллизиях повторяется одно и то же противоречие. Это в принципе характерно для новелл, построенных не на одном, а на нескольких событиях. Б.А. Грифцов писал о таких новеллах: «если и встречается несколько вершин, то они однокачественны»¹.

Что же означает подобное сюжетное построение новеллы? Уж ни в коем случае не обеднение картины мира. В «Судьбе человека» она получается очень впечатляющей и емкой. То, что Б.А. Грифцов называет «однокачественностью», — это особый, присущий именно новелле способ концентрации, выделения того центрального ядра, которым, по мысли автора, определяется *смысл жизни* в целом. А однотипностью коллизий в новелле обнаруживается и подтверждается универсальность, всеобщность конфликта. Микроновеллы, составляющие исповедь Андрея Соколова, убеждают в том, что смысл истории, ее движущий «мотор» составляет борьба между человечностью, возвращенной на вековом опыте народной жизни, и всем, что враждебно «простым законам нравственности». И только тот, кто впитал эти органичные человеческие ценности в свою плоть и кровь, может силою своей души, тратой своего сердца сохранить жизнь, защитить смысл и правду самого человеческого существования. Вот истины, которые «повторе-

¹ Грифцов Б.А. Теория романа. — М.: ГАХН, 1927. С. 63.

нием» ситуаций утверждает Михаил Шолохов. Вот тот закон жизни, который автор выявил логикой сюжетного движения.

2.

Универсальность и общезначимость этого закона писатель выверяет в *устройстве художественного мира*, воссозданного в исповеди Андрея Соколова, в тех «планах», которые окружают линию героя.

Для художественного пространства в исповеди героя «Судьбы человека» характерно, что оно не «линейно», не плоско, а имеет свою «глубину», особым образом организованную. В каждой микроновелле есть активный фон, образующий различного рода параллели, аналогии и антитезы к судьбе и борьбе центрального героя. В критике уже отмечалось идейно-композиционное значение упоминаний о Сталинградском сражении в сцене поединка Андрея с Мюллером¹: так нравственная победа Соколова не только опровергает ложный слух о падении Сталинграда, но и служит идейной и эстетической «проекцией» этой переломной битвы Отечественной войны. В глубине же этой сцены есть еще одна параллель: чистота и уют комендантской, стол, заставленный едой, жующее и пьющее лагерное начальство – и лагерный барак с цементным полом, братский дележ буханки хлеба и куска сала. В ряде микроновелл «фоном» образуется противопоставление врагов и «наших»: жестокий конвоир, что «не говоря худого слова, наотмашь хлыстнул меня ручкой автомата по голове», и «наши», которые «подхватили меня на лету, затолкали в середину и с полчаса вели под руки»; жирный майор из ТОДТа, брезгавший Андреем, и «наш» полковник с ласковыми словами «Спасибо тебе, солдат». Рядом с Андреем, разделяя его чувства, оказываются и «товарищи-друзья» Анатолия, и хозяйин с хозяйкой, «оба мои бездетные», всем сердцем принявшие Ванюшку.

Как видим, фон организован подобно «переднему плану» – та же поляризация сил человечности и бесчеловечности, естественного и искаженного. Тем самым подтверждается правога центрального, концептуального ядра повествования. И одновременно круги расходятся все шире и шире: сопротивление, которое оказывает Андрей Соколов, предстает как часть той борьбы со злом, которую вел весь наш народ в годы Отечественной войны, фон уводит взгляд в бесконечность неохватных горизонтов, где это сражение вершилось. И опять происходит возвращение к центру: пространственный фон эпизирует судьбу и характер Андрея Соколова, в ореоле фона он выступает представителем всего народа, носителем общенародного идеала.

¹ Якименко Л. Творчество М.А. Шолохова. С. 611.

Мир в исповеди героя «Судьбы человека» по-особому эмоционально окрашен. Как ни горька судьба Андрея, а все же в каждой микроновелле есть своя эмоциональная отдушина. Улыбка в микроновеллах многозначна. Гротескно-саркастично нарисован портрет гитлеровского инженер-майора, что «в задку плечистый, как справная баба»; полна умиления улыбка над раскинувшимся во сне Ванюшкой; смешинка, застывшая в уголках губ мертвого Анатолия, напоминает о несостоявшейся радости жизни. Комические эпизоды в исповеди Андрея: случай с портянками, история с богомольным, рассказ о мюллеровом матершинничанье – связаны с народной смеховой культурой. Да и в целом поляризация эмоционального колорита, когда доминирующая трагическая окрашенность мира подсвечена разными оттенками улыбки, не только концентрирует изображение, но и эпически раздвигает его, передавая народно-поэтическое чувство диалектического единства мира, бесконечного многоцветья бытия, неискоренимости жизни.

Эта тяготеющая к народно-поэтической традиции эмоциональная окрашенность художественного мира находится в тесной связи с интонационно-речевой организацией исповеди Андрея Соколова. Основной массив его речи составляют просторечия с вкраплением профессиональных словечек, «солдатского приварка» (Б.А. Ларин) – речевых средств, которые конкретизируют исторический и социальный облик героя. Ведущую же интонационную роль в голосе героя играет иной речевой пласт – *фольклорный*. Постоянных, клишированных сочетаний («друзья-товарищи», «горючая слеза», «поскорбел душой», «последний путь») и других фольклорных примет в речи Андрея немало, но как раз на фоне современного обыденного слова они обретают особенную эстетическую выразительность и начинают «вести мелодию». Этой «мелодией» укрепляется внутреннее единство исповеди героя. Вообще в фольклоре те элементы, которые относятся к разряду композиционных (зачины, присказки, повторы, обрамления и т.п.), в значительной степени носят характер «мелодических установок», камертонов. В таком качестве их использует и Шолохов в «Судьбе человека».

Исповеди Андрея Соколова предшествует зачин. Сюда входят типичные для новеллы интригующие элементы: предуведомление героя-рассказчика («Ну, и мне пришлось, браток, хлебнуть горюшка по ноздри и выше») и психологическая мотивировка интереса к герою автора-повествователя («...Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть?»). Все это поглощается народно-песенным, плачевым: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так ис-

казнила? Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь!». Так задается общий тон исповеди.

Этот тон поддерживается «дробными» зачинами-упреждениями, входящими в большинство микроновелл. Тут и трагическое предчувствие Ирины («...не увидимся... мы с тобой... больше... на этом... свете...»), и тревожащее слушателя предупреждение в микроновелле о гибели Анатолия («Но и тут получилась у меня полная осечка»). Этот тон сохраняется и в размышлениях Андрея. Так, самое значительное по объему лирическое отступление героя (о плене) напоминает вполне законченную по структуре песню-плач со своим зачином, параллелизмом человека и природы, синтаксическим единоначатием: «Били за то, что ты – русский <...>. Били и за то, что не так взглянешь <...>. Били запросто, для того чтобы когда-нибудь да убить до смерти». Другие же лирические отступления героя – о быстротечности человеческой жизни, о долге солдата, о детской памяти – либо облачены в форму пословиц и поговорок, либо представляют собой развернутые сравнения, столь типичные для народного эпоса. Примечательно, что эти отступления, носящие характер обобщений, распределены относительно равномерно и по-своему упорядочивают течение исповеди. Наконец, Шолохов насыщает фольклорным духом самую напряженную и архитектурно центральную микроновеллу о поединке Андрея с Мюллером: тут и троекратный повтор, и удалство с «зельем»...

Фольклорные композиционно-стилевые элементы оказались совершенно необходимыми «скрепами» в исповеди, охватывающей судьбу человека из народа, вобравшую в себя историю народа. Одних новелистических интонационно-речевых средств здесь было недостаточно.

Эти же фольклорные «обручи» и «скрепы» оказываются в исповеди Андрея контуром мощнейшего ассоциативного фона.

О прямых ассоциациях речь уже шла. В лирических отступлениях Андрея сгущена, сконцентрирована мудрость жизненного опыта человека из народа, общезначимость этого опыта подчеркнута «фольклорностью» выражения. Не только лирические отступления, но и в целом голос героя оказывается в стиливых границах народно-поэтической нормы. Сквозь ткань исповеди героя «Судьбы человека» просвечивает структура и мелодика древнейшего жанра – жанра плача. Актуализированной памятью этого народного жанра совершенно размыкаются хронологические границы исповеди Андрея Соколова, и судьба рядового советского человека, солдата Великой Отечественной войны, «ровесника века», выходит на просторы легендарной, бесконечной истории России, соединяется с судьбами русского народа, с его вековыми борениями и страданиями.

«Плач» (как и «слава») принадлежит к тем синкретическим жанрам, где в нерасчлененном единстве представлены со-бытие и его переживание народом. Личность здесь не выделена, а певец (корифей) — лишь функция, некий голос, которому поручено воплотить общее мнение в «общем слове»¹. В устах Андрея Соколова, в народно-плачевой мелодии его голоса происходит превращение истории, совсем еще близкой, недавней, в народное предание, а сам Андрей становится певцом, носителем «общего» опыта. Так подхватывается древнейшая жанровая традиция. И исповедь Андрея Соколова продолжает и обновляет эту традицию. В рассказе Шолохова жизнь общенародная эпически сконцентрирована в судьбе и лирически пережита в душе современного человека из народа. Традиция лиро-эпоса обогащена миром личности, сознающей себя и свое отношение к жизни.

Теперь обратимся к обрамлению, окружающему исповедь героя. Рассмотрим его роль в созидании «образа мира». Обрамление это организовано кругозором персонифицированного автора-повествователя. Образы, входящие в этот кругозор, повторяясь в начале и в конце рассказа, «окольцовывают» исповедь, внешне замыкают ее. Но эти же образы и все обрамление в целом выводят судьбу Андрея Соколова на бескрайние просторы бытия.

Шолохов ввел в обрамление те образы, которые издавна стали символами «вечного». Это образы весны, дороги и двуединый образ отца и сына. Все эти образы, будучи максимально конкретными, «привязанными» к данной ситуации, к данному месту и времени, вырастают до своего предельного философского смысла. Весна на Верхнем Дону, в тех местах, где расположены станица Буковская, хутор Моховской и где течет речка Еланка, — это не просто «декорация» будущего действия. Это еще и «первая послевоенная весна», и образ весны вбирает в себя мотив великой победы, зарождения надежд на обновление. Наконец, это вечный акт возрождения жизни. И детали: «извечно юный, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли» и обобщенный образ «безбрежного мира, готовящегося к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни», — все это переводит локальный пейзаж в символический образ всеобщего закона бытия. О том, как «мотив трудной дороги вбирает в себя все новые и новые оттенки, новое содержание, философски обобщенный смысл», обстоятельно написал Л.Г. Якименко². Такое же расширение до философского символа происходит с образами Андрея и Ванюшки:

¹ См. рассуждения А.Н. Веселовского о лиро-эпической поэзии древних: *Веселовский А.Н. Историческая поэтика*. — Л.: ГИХЛ, 1940. С. 260-261, 398.

² *Якименко Л. Творчество М.А. Шолохова*. С. 606.

сначала мужчина и маленький мальчик «устало брели по направлению к переправе» (наблюдение локально, нейтрально-описательно), а в конце образ наполняется экспрессией, обретает обобщенный смысл, входит во всемирно-историческое событие, которое, в свою очередь, дано в «природном», «космическом» плане: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы <...>. Что-то ждет их впереди?». Так возникает эпическая картина: Отец и Сын идут по трудной дороге жизни, и нет конца этой вечно обновляющейся жизни, и всегда будет Отец держать в своей руке розовую ладошку своего Сына... Здесь, в обрамлении, открывается бесконечный горизонт образа мира всего рассказа. Этот горизонт вобрал в себя и народно-национальный, и исторический, и социально-нравственный горизонты мира исповеди героя, проверил их общими законами человеческого бытия.

3.

Критики назвали ту новеллистическую форму, которая выстроилась в «Судьбе человека», «монументальным рассказом». Новым термином подчеркивалась оригинальность, новизна этой типологической разновидности жанра. Однако, когда появилась возможность без ограничений изучать художественные тенденции первых десятилетий XX столетия («серебряный век»), то обнаружилось, что подобная форма рассказа образовалась еще в 1910-е годы в недрах нарождавшегося тогда неореализма. Достаточно вспомнить такие произведения, как, например, «Аграфена» Б. Зайцева, «Целая жизнь» и «Год их жизни» Б. Пильняка, «Кряжи» Е. Замятина. В этих и типологически близких им произведениях (С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, М. Пришвина) обнаруживает себя основная эстетическая интенция неореализма – «бытие через быт», «синтез бытийного и социально-конкретного мировидения»¹. Основным принципом поэтики, посредством которого осуществляется этот синтез, стала мифологизация – конструирование образа мира путем диалогического соотношения переднего плана, отображающего житейскую повседневность, с «планом Вечности», обозначаемым посредством ассоциаций с традиционными и религиозными мифами, с архетипами народной культуры, с вечными образами искусства.

А разве не то же мы наблюдали в «Судьбе человека»? И обращение к памяти древних жанров – плача и славы, и фольклорно-песенные

¹ Так определяет ключевую особенность неореализма В.А. Келдыш, автор главы «Реализм и неореализм» в коллективной монографии «Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х гг.)» (Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 269).

зачины, и явные аллюзии отдельных сцен с фольклорными сюжетами, и прозрачный параллелизм между образами главных героев и архетипической парой «Отец и Сын» из Священных книг, и введение в речь героя народно-поэтических оборотов – всё это способы мифологизирования. Однако между «Судьбой человека» и неореалистическими рассказами 1910-х годов есть весьма существенное различие. Как отмечает В.А. Келдыш, в рассказах 10-х годов «синтез бытийного и конкретно-исторического мировидения» совершался «с возвышением первого над вторым»¹, то есть путем своего рода «деисторизации» жизненного материала; вместе с бытовым планом как бы размывалось, истаявало конкретно-социальное, историческое событие. В «Судьбе человека» историческая реальность ни в коей мере не умалется: именно исторические события являются основным источником, порождающим муки и страдания героя, а отечественная история остается тем «местом и временем», где герой про-живает и пере-живает свою судьбу.

Разумеется, такое сочетание исторически-конкретного и мифологического пластов представляет собой особую систему условностей. И наиболее чуткие читатели смогли войти в эту систему условностей и постигнуть содержательность жанровой формы шолоховского рассказа. «Высвобождение из кокона своей личной судьбишки, простор перевоплощения волнуют и захватывают читателя, если он улавливает эту пульсацию слияния и разделения двух планов повествования. Однако же как ни глубоки те эмоции, какие будит и напрягает этот рассказ, – он весь пронизан мыслью. В авторском плане, отрываясь от этой весны, от этой земли, мы видим Андрея Соколова где-то в веках, словно из будущего, а в своей исповеди – он рядом, вот он тут, в настоящем», – так, вдохновенно и тонко, писал известный филолог Б.А. Ларин о семантике художественной формы рассказа «Судьба человека»². Писал еще в 1959 году.

Непонимание специфики индивидуальной жанровой формы «Судьбы человека» неминуемо приводит к грубым искажениям концептуального смысла произведения и крайне несправедливым оценкам его эстетического качества. Именно такой случай – статья А. Кобринского «Миф и идеология (О рассказе М. Шолохова «Судьба человека»)»³. Автор статьи видит главный порок шолоховского рассказа как раз в том, что он называет «кентаврическим сочетанием установки на

¹ Келдыш В.А. Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х гг.). С. 269.

² Ларин Б.А. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (Опыт анализа формы) // Нева. 1959. № 9. С. 200.

³ Кобринский А. Миф и идеология (О рассказе М. Шолохова «Судьба человека») // Литература (Приложение к газете «Первое сентября»). 2003. № 17. С. 7.

историчность и психологизм, с одной стороны, и советской мифологической основы — с другой». Почему, например, «фольклорно- мифологический сюжет [...] с испытанием персонажа едой» следует относить к советской мифологии — это отдельный вопрос. Куда существеннее другой вопрос: почему «кентаврическое сочетание установки на историчность и психологизм с мифологической основой» следует считать порочным в принципе? Ведь тогда следовало бы выбросить за борт огромное количество произведений, которые — видимо, ошибочно — считаются шедеврами (не будем тревожить романы «Улисс», «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго», ограничимся только рассказами — хотя бы «Наводнением» Е. Замятина и «Возвращением» А. Платонова).

А ведь мифологический «компонент» предполагает и несколько иной, чем в традиционном реализме, характер художественной условности. Может быть, с точки зрения классического реализма (например, в свете опыта тургеневской «Аси» или бунинского «Легкого дыхания») исповедь Андрея Соколова и покажется «откровенно антипсихологичной», а «сюжетный узел, связанный с убийством предателя», покажется «не менее абсурдным». Эти художественные ходы не более условны, чем, допустим, образ полуграмотного дворника Спиридона как носителя высшей мудрости в романе А. Солженицына «В круге первом». Это просто другой принцип условности, а именно — с ориентацией на мифологический ассоциативный фон.

Как мы помним, Б.А. Ларин все-таки сделал оговорку: художественные перипетии захватывают читателя, «если он улавливает эту пульсацию».

Однако автор «Судьбы человека» не полагается на случайную пронизательность читателя. Он целенаправленно организует восприятие произведения. В этом плане очень важная роль принадлежит персонифицированному автору-повествователю, которого Андрей называет «браток», его волнению, грусти, его живому, искреннему сопереживанию исповеди чужого, но становящегося родным человека. Образ автора-повествователя в рассказе Шолохова — это, некая идеальная модель той эмоциональной реакции, которая должна возникать у каждого, кто будет читать «Судьбу человека».

Не забудем также о существенном значении в организации читательского восприятия таких особенностей шолоховского рассказа, как форма исповеди, экспрессивные картины природы, трогательная мелодия темы детства. Не забудем и об ассоциациях, «запрограммированных» в самом названии рассказа — «Судьба человека» (заданы предельно емкие категории «человеческого мира») — и в посвящении «Евгении Григорьевне Левицкой, члену КПСС с 1903 года» (тогда, в нача-

ле «оттепели», само понятие «старый большевик» ассоциировалось с духовным очищением, возвращением к подлинным революционным идеалам)¹. Все эти компоненты структуры, мотивы и ассоциации обращают судьбу «ровесника века», солдата Отечественной войны, мужа и отца, в извечную Судьбу человека.

Суммируя, можно сказать, что в шолоховском рассказе на основе использования максимума содержательного потенциала традиционной жанровой структуры новеллы и ее обогащения мифологизацией, выстроился внутренне завершённый монументальный образ мира. Он лиро-эпичен по своему смыслу, ибо вся бесконечная даль бытия со всеми бурями эпохи сжата, спрессована вокруг судьбы простого человека из народа и организована его мыслью, чувством и деянием. В этом образе мира вся история показана как борение между силами, оберегающими и утверждающими вечные нравственные идеалы, и силами, попирающими «простые законы нравственности». В этом образе мира открывается великая созидательная роль незаметных, рядовых людей, которые своими силами, надрываясь и терпя муки, осуществляют историческую работу, и все изломы и ухабы исторического пути отпечатываются в их сердцах неизгладимыми рубцами и шрамами.

1.2. Драматизированные рассказы В. Шукшина: «чудик» и мироздание

Самым значительным явлением в русской новеллистике рубежа 1960-70-х годов стал рассказ Василия Шукшина. Имеется в виду не отдельное произведение, а сам тип рассказа, который постепенно выкристаллизовался в его творчестве. Шукшину довелось очень долго поработать в литературе – каких-нибудь пятнадцать лет. Но время это было динамичным, сложным, «перевальным». И Шукшин, может быть, раньше и сильнее многих сумел уловить и выразить те глубокие процессы, которыми была отмечена в эти годы духовная жизнь общества.

Начинал Шукшин с горделивого любования сильным самобытным человеком из народа, умеющим лихо работать, искренне и про-

¹ Е.Г. Левицкая долгие годы работала в Гослитиздате редактором. Она готовила к изданию тома «Тихого Дона». Между Шолоховым и Евгенией Григорьевной установились доверительные отношения, в письмах к ней он откровенно делился своими переживаниями в связи с теми процессами, которые происходили рядом и во всей стране – раскулачиванием и коллективизацией. См.: *Колодный Л.* История одного посвящения. (Неизвестная переписка М. Шолохова) // Знания. 1987. № 10. С. 189-190.

стодушню чувствовать, верно следовать своему естественному здравому смыслу, сминая по пути все барьеры обывательской плоской логики. Очень точно определил существо концепции личности в новеллистике Шукшина первой половины его пути А.Н. Макаров. Рецензируя рукопись сборника «Там, вдали» (1968), критик писал о Шукшине: «Он хочет пробудить у читателя интерес к этим людям и их жизни, показать, как, в сущности, добр и хорош простой человек, живущий в обнимку с природой и физическим трудом, какая это притягательная жизнь, несравнимая с городской, в которой человек портится и черствеет»¹. Действительно, такое впечатление создавалось при чтении произведений, написанных Шукшиным на рубеже 50–60-х годов. И это впечатление – не без помощи критики – стало канонизироваться.

А Шукшин не стоял на месте. Только в 1971–1972 годах им было опубликовано несколько подборок рассказов в журналах «Звезда», «Наш современник», «Север» (часть из них составила сборник «Характеры»). Были здесь и хорошо знакомые из «прежнего» Шукшина мотивы: противостояние поэтического мироощущения простого сибирского паренька бездуховности городского мещанства («Жена мужа в Париж провожала»), столкновение цельных стихийных натур с бумажными душами и сухарями («Ноль-ноль целых»). А Иван, герой фильма «Печки-лавочки», словно аккумулировал в себе черты полюбившихся читателям шукшинских «чудиков». И вместе с тем Иван был последней данью прежнему горделивому отношению автора к своему герою.

1.

Общий тон в работах Шукшина, написанных в последние годы его жизни, стал иным, здесь перевешивает новый поэтический пафос.

Если раньше Шукшин любовался веской цельностью своих парней: Пашки Холманского, Граньки Малюгина, – то теперь, вспоминая жизнь дяди Ермолая, колхозного бригадира, и других таких же вечных тружеников, добрых и честных людей, герой-повествователь, очень близкий автору, задумывается:

...Что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа?.. Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе же не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимали иначе. Да сам я ее понимаю теперь иначе! Но только, когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее? (*«Дядя Ермолай»*)

¹ Макаров А. Критик и писатель. – М.: Сов. писатель, 1974. С. 255.

Утверждение, некогда принимавшееся как аксиома, сменилось сомнением. Нет, герой-повествователь, человек, видимо, современный, образованный, городской, не отдает предпочтения своему пониманию жизни перед тем, как жили дядя Ермолай, дед его, бабка. Он не знает, «кто из нас прав, кто умнее». Он самое сомнение делает объектом размышления, старается втянуть в него читателя.

Есть у Шукшина произведение, где это сомнение материализовалось в споре двух героев. Это рассказ «В профиль и анфас».

Сидят на скамейке у ворот двое: старик и парень. У старика было «утреннее солнышко давным-давно», а теперь он «усталый, тусклый, как этот теплый день к вечеру». А парень, Иван, в полном снаряжении: у него «три специальности в кармане да почти девять классов образования», он гордится: «Я Северным морским путем прошел <...>. Я моторист, слесарь пятого разряда». Словом, кое-что Иван умеет, где-то побывал, что-то повидал. Самое время выходить на свою дорогу. А вместо того он «не дурашливо, а с какой-то затаенной тревогой, даже болью» говорит: «А правда ведь не знаю, зачем живу».

Какие же рецепты от тоски дает старик молодому Ивану и как тот на них реагирует?

- Женись, маяться перестанешь. Не до этого будет.
- Нет, тоже не то. Я должен сгорать от любви...<...>
- ...Тебе полторы тыщи в месяц неохота заработать, а я за такие-то деньги все лето горбатился.
- А мне не надо столько денег, – словно поддразнивая старика, сказал Иван. – Ты можешь это понять? Мне чего-то другого надо <...>.
- Позорно ему на свинарнике поработать! А мясо не позорно есть?
- Не поймешь, дед, – вздохнул Иван.
- Где нам!
- Я тебе говорю: наелся. Что дальше? Я не знаю. Но я знаю, что это меня не устраивает. Я не могу только на один желудок работать.

За спором старика и парня просматривается не возрастное, не социальное, а историческое, эпохальное в определенном смысле столкновение. Ведь нет ничего устойчивее системы жизненных ценностей, ориентирующих человека в поисках счастья, целей и смысла жизни. Такая система складывается веками. А в рассказе Шукшина именно она подвергается критическому пересмотру.

Старик берет свои советы из той системы ценностных установок, которая была выношена и выстрадана в бесконечной борьбе с голодухой и нищетой, разутостью и раздетостью, когда хоть и знали, что не хлебом единым жив человек, но еще чаще наглядно убеждались в том,

что без этого единого куска хлеба он вообще не жив. Советы шукшинского старика в принципе совпадают со шкалой ценностей шолоховского Андрея Соколова («Дети кашу едят с молоком, одеты, обуты, стало быть, все в порядке»).

А вот «длиннолицый» Иван принадлежит к тому поколению, которое выросло в очень недолгую пору относительного материального достатка, когда мы уже стали немного забывать про карточную систему послевоенных сороковых и еще не дошли до талонной системы застойных семидесятых. Но эта кратковременная ситуация относительного достатка предстала у Шукшина острейшей драматической коллизией, которую новой назвать нельзя – просто она отодвигалась на задний план теми напастями, что доселе валились на нас косяками.

Да, душа Ивана не нагружена заботой о тощем трудовне, зато ее разьедает другая мука – безответный вопрос к самой жизни: «А я не знаю, для чего я работаю. Ты понял? Вроде нанялся, работаю. Но спроси: “Для чего?” – не знаю. Неужели только нажраться? Ну, нажрался. А дальше что? – Иван серьезно спрашивал, ждал, что старик скажет. – Что дальше-то? Душа все одно вялая какая-то...».

Старик, не раздумывая долго, поясняет: «Заелись». Не очень далеко от него ушли авторы первых критических разборов. Так, Л. Емельянов поставил Ивану следующий убийственный диагноз: «...своего рода эпилепсия индивидуализма»¹. Другие критики отнеслись к герою рассказа «В профиль и анфас» поделикатнее. Они принялись искать внешние причины его беспокойства. В. Чалмаев, например, предположил, что Ивана растревожили новые веяния в деревне – «приход в нее новой техники, иных ритмов труда и жизни»². А. Марченко, наоборот, заподозрила, что Ивана ранил «великий соблазнитель XX века – город»³. Но и эти объяснения затрагивают самые поверхностные процессы, весьма далекие от внутренних источников драмы шукшинского героя.

На самом же деле Шукшин вскрыл тотальный духовный кризис, охвативший общество «зрелого социализма». При встрече с маломальским, самым робким и достаточно условным благополучием – без войны, без «раскулачек», без ГУЛАГа – обнаружил свою несостоятельность материальный фетишизм, этот краеугольный камень советской государственной идеологии. Слепая вера в коммунистические пророчества (жить станем богаче – души станут щедрее, появится досуг – станем дружно ходить в культпоходы, «землю попашем – попишем стихи») столкнулась с неприглядной реальностью: в начале 70-х

¹ Емельянов Л. Единица измерения // Наш современник. 1973. № 10. С. 184.

² Чалмаев В. Порыв ветра // Север. 1972. № 10. С. 118.

³ Марченко А. Из книжного рая // Вопросы литературы. 1960. № 4. С. 68.

годов социологи с тревогой заговорили о резком росте алкоголизма, об упадке дисциплины на производстве, об апатии, охватывающей общество. Судорожные попытки государственно-партийного аппарата заполнить разверзшийся духовный вакуум искусственными стимулами: всякими там кабинетными починами да соцсоревнованиями, выпелами и значками, казенными чествованиями и ликованиями по поводу бумажных побед – еще более усиливали ощущение фальши так называемой общественной жизни, оставались глубоко чуждыми человеку, живущему в реалиях повседневной жизни. Похоже, что идеологи, называвшие себя марксистами, не очень-то внимательно штудировали своего вероучителя. Молодой, еще не замкнувшийся в экономической теории Маркс предупреждал: «*Чувство*, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь ограниченным смыслом. Для изголодавшегося человека не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее животным <...>. Таким образом, необходимо определение человеческой сущности – как в теоретическом, так и в практическом отношении, – чтобы, с одной стороны, очеловечить чувства человека, а с другой стороны, создать человеческое чувство, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»¹.

Вот этот дефицит человеческого чувства впервые ощутил герой Шукшина. Его, «массового человека», перестала удовлетворять бедная цельность, ограниченная «грубой практической потребностью». Эта цельность стала внутренне распадаться, обнаруживая вместо эпической уравновешенности драматическое напряжение между состоянием и устремлением личности.

Герой Шукшина на распутье. Он уже знает, как он не хочет жить, но он не знает, как надо жить. Классическая ситуация драмы: человек должен сделать выбор, точнее – как говорил Гегель – совершить «воление», плоды которого ему неизбежно придется пожинать². Содержание большинства рассказов Шукшина вполне соответствует тому, что Гегель назвал «принципом драматической поэзии». Но есть одно существенное уточнение: речь идет о решении не частного, не ситуативного, а самого главного, «последнего» вопроса: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дадена?» («*Одни*»); «...Зачем дана была эта непосильная красота?» («*Земляки*»); «Что в ней за тайна, надо ее

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1976. С. 129-130.

² См.: Гегель Г.Ф.В. Принцип драматической поэзии // Гегель Г.Ф.В. Эстетика. Т. 3. С. 539-541.

жалеть, например, или можно помирать спокойно – ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»). И так спрашивают у Шукшина все – мудрые и недалекие, старые и молодые, добрые и злые, честные и ушлые. Вопросы помельче их попросту не интересуют.

Жизнь поставила героя шукшинского рассказа (или он сам себя, так сказать, «экспериментально» ставит) над обрывом, дальше – смерть. Доживает последние дни «залетный», помирает старик, оплакивает свою Парасковью дедушка Нечаев, подводят итоги большой жизни братья Квасовы и Матвей Рязанцев. А «хозяин бани и огорода», тот с «веселинкой» спрашивает: «Хошь расскажу, как меня хоронить будут?» – и впрямь принимается рассказывать. Восьмиклассник Юрка лишь тогда побеждает в споре деда Наума Евстигнеича, когда рассказывает про то, как умирал академик Павлов. Короче говоря, герой Шукшина здесь, на последнем рубеже, определяет свое отношение к самым ёмким, окончательным категориям человеческого существования – к бытию и небытию. Именно этот конфликт диктует форму.

В рассказе Шукшина господствует диалог. Это и диалог в его классическом виде – как обмен репликами между персонажами («Хозяин бани и огорода», «Охота жить!», «Срезал», «Космос, нервная система и шмат сала») или как пытание героем самого себя («Думы», «Страдания молодого Ваганова»). Это и диалог в монологе – как явная или неявная полемика героя с чужим сознанием, представленным в виде зоны чужой речи («Штрихи к портрету», «Алеша Бесконвойный»), или как разногласье в речи самого героя, обнажающее противоречивость его собственного сознания («Раскас», «Постскриптум», «Два письма», «Миль пардон, мадам!»), порой в одном рассказе переплетаются несколько форм диалога («Верую!», «Письмо», «Земляки»).

Полностью диалогичен у Шукшина и голос безличного повествователя. Он всегда стилизован под чью-то точку зрения, если не самого героя, то молвы о нем (деревенских пересудов, казенно-бюрократических рассуждений и т.п.), или становится носителем народно-поэтического «общего слова», и всегда он принимает или оспаривает стилизуемую точку зрения, соотносит ее с позицией героя. Это особое проявление лирической субъективности, которая не отделяет себя от мира своих героев. Рассказчик у Шукшина всегда остается на позициях народного опыта и нравственных представлений народа. Идеино-художественная роль подобной позиции повествователя состоит в том, что, цементируя художественный мир рассказа своей точкой зрения, повествователь органичен этому миру – он одновременно внутри него и вокруг него, а вместе с тем он не «выступает», он как бы «стушевыва-

ется», чтобы не отвлекать на себя внимания от ядра рассказа – от диалога, в котором бьется, утверждая и отвергая, падая и воспаряя, застревая в тупиках и озаряясь открытиями, мысль человеческая, мучительно ищущая истину бытия.

Всеохватывающая диалогичность шукшинского рассказа создает ощущение того, что речь идет о нашей общей мысли, которая живет в тугом узле позиций всех, кто явно или неявно участвует в философском споре. И истина где-то там, внутри общего размышления. Но герою она никак не дается в руки. Больше того, чем увереннее судит какой-нибудь старик Баев или Н.Н. Князев, «гражданин и человек», о смысле жизни, тем дальше от этого смысла он отстоит.

А любимые герои Шукшина, натуры сильные, нравственно чуткие, пребывают в состоянии жестокого внутреннего разлада. «Ну и что? – сердито думал Максим. – Так же было сто лет назад. Что нового-то? И всегда так будет. Вон парнишка идет. Ваньки Малофеева сын... А я помню самого Ваньку, когда он вот такой же ходил, и сам я такой был. Потом у этих – свои такие же будут. А у тех – свои... И все? А зачем?» (*«Верую!»*). И не находит Максим ответа. Но не знает ответа и мудрый «попьяра», у которого Максим просит совета. Популярная лекция попа – это скорее диспут с самим собою, это взвешивание «за» и «против» смысла человеческого существования. А его размышления о диалектике бытия лишь оглушают не привыкшего к философским прениям Максима Ярикова, который просит попа: «Только ты это... понятней маленько говори...». Так же было и в рассказе «Залетный»: мудрые речи художника Сани, запоздало осознающего бесценную красоту жизни, вызывают у слушающих его мужиков одну реакцию: «Филя не понимал Саню и не силился понять», «Этого Филя совсем не мог уразуметь. Еще один мужик сидел, Егор Синкин, с бородой, потому что его в войну ранило в челюсть. Тот тоже не мог уразуметь». И повествователь, говорящий языком своего Фили, тоже втягивается в круг этих добрых людей, способных на искреннее сострадание, но не умеющих «уразуметь» бесконечность.

Нет и не может быть легкого обретения гармонии с миром и душевного равновесия.

2.

В муках шукшинского героя, в его вопрошании миру выразилась незавершенность и незавершимость философского поиска, в который он сам сверг себя.

Но мука эта – особая.

Всеохватывающая и бесконечная диалогичность создает особую атмосферу — атмосферу *д у м а н и я*, того мучительного праздника, когда душа переполняется тревогой, чувствует нестихающую боль, ищет ответа, но тревогой этой она выведена из спячки, болит оттого, что живо чувствует все вокруг, а в поисках ответа напрягается, внутренне ликует силой, сосредоточенностью воли, яркой жаждой объять необъятное. Старый Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы», называет это состояние «хворью». Но какой? «Желанной!» «Без нее чего-то не хватает». А когда Максим Яриков, «сорокалетний легкий мужик», жалуется, что у него «душа болит», то в ответ он слышит: «...душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, едрена мать! А то бы тебя с печки не стащить с равновесием-то душевным».

Боль и тревога мысли — это самая человеческая мука, свидетельство напряженной жизни души, поднявшейся над прагматическими заботами. Люди, у которых душа не болит, кто не знает, что такое тоска, выбрасываются в рассказе Шукшина за черту диалога, с ними не о чем спорить. Рядом с «куркулями», что более всего радеют о своей бане и своем огороде, рядом со швеей (и по совместительству — телеграфисткой) Валей, меряющей все блага жизни рублем («Жена мужа в Париж провожала»), рядом с «умницей Баевым» и его копеечными рацеями даже «пенек» Иван Петин, герой «Раскаса», выглядит симпатичнее: у него-то хоть «больно ныло и ныло под сердцем», когда жена ушла, а потом родилось слово — косноязычное, невнятное, как и сама его мысль, но оно было голосом души, которая, хоть и не может, а все-таки хочет понять, что же такое происходит.

Диалогичность — это самая адекватная форма воплощения *н е р а в н о д у ш и я* как неравновесия в душе героя, его неудовлетворенности собой, его отталкивания от самого себя и расхожих житейских рецептов, его иступленного метания в поисках истины бытия. Таким образом, отношение к диалогу выступает исходным «отсчетом» в шукшинской шкале ценностей. Главная же мера духовности у Шукшина — это то расстояние, которое отделяет позицию героя, его миропонимание от объективного закона бытия, от самого смысла жизни.

В шукшинском рассказе эту дистанцию вскрывает *п о с т у п о к*, который герой совершает в соответствии со своей позицией. Это именно поступок: один-единственный шаг, даже жест, но такой шаг, которым взламывается вся судьба.

Поступок шукшинского героя оказывается чудачеством. Порой оно бывает добрым и смешным, вроде украшения детской коляски журавликами, цветочками, травкой-муравкой («Чудик»). Но далеко не всегда эти «чудачества» безвредны. В сборнике «Характеры» впервые

отчетливо зазвучало предостережение писателя относительно странных, разрушительных возможностей, которые таятся в сильной натуре, не имеющей высокой цели. Шукшин дал начало разговору о последствиях духовного вакуума.

Галина Белая отметила, что, например, рассказ «Сураз» был радикально доработан автором¹. Это привело к тому, что образ Спирьки, застрелившегося после стихийного порыва и последовавшего за ним позора, потерял прежний налет романтической цельности. В новой редакции писатель приоткрывает внутренний мир Спирьки. В нем хаотические обрывки чувств, добрых порывов, неясных желаний. А вот мыслей, продуманных до конца, нет. И смерть Спирьки Расторгуева становится следствием аффекта, она – расчет самого героя со своей жизнью, «чудовищно лишенной смысла».

Но если нет смысла, то его придумывают. Оказывается, нереализованная душа, неосуществленная личность придумывает иллюзии, выискивает суррогаты, которыми пытается заполнить духовный вакуум, компенсировать свою человеческую недостаточность и тем самым утвердить себя в собственных глазах и в общем мнении. В наиболее безобидном виде такая бесплодная деятельность души представлена в рассказе «Генерал Малафейкин»: о старом добром маляре, придумавшем себе биографию «позначительнее» и чин «попрестижнее». Но куда опаснее, когда жажда достоинства, собственной вескости выливается в страшное – «ты моему ндраву не перечь!». С психологической точностью и последовательностью показал Шукшин в рассказе «Крепкий мужик», как опьяняет бригадира Мурыгина чувство хоть маленькой, да власти, как сопротивление его неразумному приказу только подстегивает начальственный кураж, как стервенеет человек от слепой силы, которая получила вроде бы узаконенный выход.

Не менее страшны последствия того, как неутоленное самолюбие приводит к злему желанию «срезать», обхамить человека, унизив другого, почувствовать подлую радость собственного возвышения над ним. В рассказах «Срезал» и «Обида» Шукшин как-то сумел уничтожить оболочку, всегда отделявшую переживание искусства от переживания факта, и здесь это имеет огромный нравственный смысл. Читая о том, как заносится в своем невежественном хамстве «деревенский краснобай» Глеб Капустин, как он берет на себя право свысока поучать всех и вся, демагогически прикрываясь авторитетом народа, как «хмурая тетя» из-за прилавка ни за что ни про что оскорбляет Сашку Ермолаева, как обростает комом нелепое обвинение вокруг него, испытываешь неистовое желание как-то остановить происходящую на

¹ Белая Г. Искусство есть смысл // Вопросы литературы. 1973. № 7. С. 74-75.

глазах позорную экзекуцию — и осознаешь собственное бессилие. Словно это все над тобой совершается или на твоих глазах...

От мятущегося Максима Ярикова к начальственно-самодовольному «крепкому мужику», от ласкового Сергея Духанина к жестокому хаму Глебу Капустину, от стихийного Спирьки Расторгуева к «ушибленному общими вопросами» Н.Н. Князеву, от расчетливого молодого Ваганова к открытому Сереге-беспалому — таковы вариации шукшинских «чудиков». Этими образами писатель охватил широчайший спектр характеров, в которых пробудившиеся духовные потребности не организованы зрелым самосознанием. Энергия, бьющая наобум, — это бывает не только горько (от пустой траты души), но и страшно. А поступок шукшинского героя чаще всего демонстрирует, насколько же он далек от действительно высшего смысла. Потому-то он — «чудик»: не чудак, живущий в идеальном мире и далекий от реальности, а именно ч у д и к — человек из реальности, возжаждавший идеального и не знающий, где его искать, куда девать накопившуюся в душе матушку-силу.

Драматургическая природа поступка в рассказе Шукшина не требует доказательств. Образуя единство с диалогом, реализуя диалог в действие, проверяя мысль результатом, чудачество становится особой стилиевой метой шукшинского рассказа, его зрелищной, театральной экстравагантности¹.

Но не только стилиевой. Дело в том, что функция поступка-чудачества у Шукшина не ограничивается оценкой жизненной позиции героя. Через чудачество в рассказе Шукшина проявляется стихия народно-смехового, карнавального ощущения мира как диалектического единства высокого и низкого, смеха и слез, рождения и смерти².

Поступок шукшинского «чудика» карнавален в самом первоначальном значении этого слова: он жаждет творить добро, а приносит зло, его нелепый с точки зрения здравого смысла поступок оказывается мудрым и добрым (вспомним Серегу Духанина с сапожками), он ищет праздника, а приходит к беде, он занимается совершенно беспросвет-

¹ О театральности рассказов Шукшина см.: *Ваняшова М.Г.* Жанровое своеобразие рассказов В. Шукшина // Проблемы эстетики и поэтики. — Ярославль, 1976; *ее же*: Шукшинские лицедеи // Литературная учеба. 1979. № 4; *Кузьмук В.А.* Василий Шукшин и ранний Чехов. (Опыт типологического анализа) // Русская литература. 1977. № 3.

² «Нельзя не удивиться тому, как плотно насыщена фактура рассказов Шукшина традиционными элементами угасшего в нашей литературе, казалось бы, жанра», — писала Г.А. Белая, отмечая близость Шукшина традициям «словесно-зрелищных», карнавальных жанров. (В кн.: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. — М.: Наука, 1977. С. 483).

ным делом, вроде изобретения вечного двигателя, а на самом деле живет радостной, веселой жадой творчества.

Поступок шукшинского «чудика» несет на себе печать диалектики человеческого существования и воплощает всю драматическую сложность постижения истины бытия, бескомпромиссную «плату» за находки и утраты в этом поиске.

Прямым переносом карнавального значения в современность становится финал рассказа «Верую!». Свою «лекцию» о смысле жизни, о ее радости и горе, о том рае и аде, которыми она награждает и испытывает человека, поп кончает выводом: «Живи, сын мой, плачь и приплясывай». А потом, как и положено в «карнавальных» жанрах, философский посыл, заключенный в слове, реализуется в поступке:

Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они – пляшут. Тут или плясать или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами.

Через танец, в котором спеклись воедино трагедия и комедия, хохот и слезы, радость и горе, герои рассказа «Верую!» приобщаются к мудрому народному чувству извечной противоречивости бытия. Это редкий в рассказе Шукшина случай «тематического завершения», столь явно выводящего к истине. Потому что очень немногие из его героев – разве что старики вроде «моего деда» («Горе») или бабки Кандауровой («Письмо») – мудро постигают закон бытия, живут в органическом согласии с миром и могут сказать, как сказала Кузьмовна: «да у меня же смысл был». Остальные герои Шукшина, его «чудики», как уже говорилось выше, в большей или меньшей степени далеки от истины, точнее целая куда-то вбок или вспять от нее.

3.

Но Шукшин верит, что сама-то истина есть! Он верит в нее, ищет ее вместе со своими героями. И вся художественная реальность, окружающая диалог, подчинена этому поиску и помогает ему. Но как? Чтобы получить ответ, рассмотрим в художественный мир шукшинского рассказа.

Выступая на обсуждении фильма «Калина красная», писатель говорил: «Если герой гладит березки и ласково говорит с ними, то он всегда делает это через думу, никогда бы он не подошел – только приласкать березку. Как крестьянин, мужик, он трезвого ума человек, просто и реально понимает мир вокруг, но его в эти дни очень влечет побыть одному, подумать. А думая, он поглаживает березку (он и

правда их любит), ему при этом как-то спокойнее, он и поглаживает, и говорит всякие необязательные слова, но это для того, чтобы – подумать»¹.

Весь художественный мир в рассказах Шукшина связан с думой. И время он избирает такое, когда думается: «Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко. Это даже – не думается, что-то другое: чудится, ждется, что ли. Притаишься где-нибудь на задах огородов, в лопухах, – сердце замирает от необъяснимой, тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей» («Го-ре»). И место тоже такое, где мысль человека раскрепощается от суеты: «Лично меня влечет на кладбище вполне определенное желание: я люблю там думать». Часто хронотоп шукшинского рассказа образуется картинками весны или осени, вечера или раннего утра, огонька в камельке охотничьей избушки, «светлых студеньих ключей», над которыми «тянет посидеть». Шукшин скуп в описаниях: он лишь намечает фрагмент традиционной картины – остальное доделывает ассоциативная память читателя, который словно бы сам создает внутренний мир рассказа или, по меньшей мере, соучаствует в его создании. Такая «экономия» продуктивна вдвойне: с одной стороны, сохраняется «деловитость, собранность», которую Шукшин считает признаком хорошего рассказа, а с другой – читатель органично живаяется в атмосфере, сам настраивается на философское раздумье.

С философской думой сопряжены и самые привычные реалии деревенского быта, самые обыденные, на первый взгляд, житейские акты, которые занимают немало места в художественном мире рассказа Шукшина.

Вот Костя Валиков, по прозвищу Алеша Бесконвойный, топит баню. И эта обыкновеннейшая, зауряднейшая процедура описывается с поразительным тщанием, отвечающим всей серьезности отношения героя к ней: «...И пошла тут жизнь – вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая – до краев дорогая и родная». Это поворотная фраза, открывающая философский смысл «банного» чудачества Алеши. (В рассказе «Петька Краснов рассказывает» было нечто подобное: «Ночь. Поскрипывает и поскрипывает ставенка – все время она так поскрипывает. Шелестят листвою березки. То замолчат – тихо, а то вдруг залопочут-залопочут, неразборчиво, торопливо... Опять замолчат. Знакомо все, а почему-то волнует».)

¹ Обсуждаем «Калину красную»: киноповесть и фильм В. Шукшина // Вопросы литературы. 1974. № 7. С. 85.

Что же такое необъяснимое воплотилось в конкретном, что волнуется в знакомом? Да та самая неуловимая истина бытия. Приблизиться к ней может лишь тот, кто трепетно чуток к жизни во всех ее проявлениях. И когда Алеша любит белизну и сочностью поленьев, когда с удовольствием вдыхает «дух от них – свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой», когда он с волнением смотрит, как разгорается огонь в каменке, то через все это открывается высшее – по Шукшину – человеческое качество: умение замечать в малой малости, в самых заурядных подробностях быта красу бытия, и не просто замечать, а специально, намеренно, с чувством, толком, расстановкой постигать ее, наполняться ею. Сам этот процесс постижения бытия составляет главную радость Алеши («Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день»), и проникнув через быт к бытию, войдя в него, Алеша обретает – пусть на считанные минуты, пока тянется банное блаженство, – то, ради чего кладут жизни многие другие герои Шукшина. Он обретает покой.

Покой – это один из ключевых образов в художественном мире шукшинского рассказа. Он противостоит *суете*. Но покой здесь не имеет ничего общего с застоем, он означает внутренний лад, уравновешенность, когда в душу человека вселяется «некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной». Такое чувство приходит к Алеше Бесконвойному. Покой приходит к тому, кто понял жизнь, кто добрался до ее тайны. Это очень важный момент в концепции личности у Шукшина. Его вовсе не умиляет герой, который жил бы, подобно Платону Каратаеву или бунинским деревенским старикам, в стихийном согласии с миром, интуитивно осуществляя закон бытия. Герой Шукшина – личность. Он чувствует себя свободным лишь тогда, когда о с о з н а е т закон жизненной необходимости. Он обретает покой лишь тогда, когда сам, умом своим и сердцем, добирается до секретов бытия, и уже отсюда, от знания начал всего сущего опять-таки осознанно строит свои отношения с человечеством и мирозданием: «Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он – любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил все больше и больше». (А в рассказе «Земляки» будет: «Хорошо! Господи, как хорошо! Редко бывает человеку хорошо, чтобы он знал: вот – хорошо...»)

Такова, по Шукшину, логика духовного возвышения: кто понял жизнь, тот постиг ее неизмеримую ценность, сознание ценности жизни рождает у человека чувство прекрасного, и он проникается любовью к миру и ко всему, что неискаженно наполнено жизнью.

Как мы видели, к покою герой Шукшина идет «через думу» об окружающем его мире. Можно сказать так: покой во внутреннем мире героя наступает тогда, когда перед ним открывается вся глубь и ширь мира внешнего, его простор.

Простор – это второй ключевой образ в художественном мире шукшинского рассказа. Он характеризует художественную реальность, окружающую героя. «...А простор такой, что душу ломит», – так можно сказать словами одного из героев о внутреннем мире шукшинского рассказа. И дело не только в неоглядной широте пространственного горизонта (хотя и это тоже очень важно), но и в том, что простором дышит у Шукшина каждый из предметов, которые он экономно вводит в свой «хронотоп». Здесь почетное место занимают крестьянский дом («Одни»), баня («Алеша Бесконвойный»), старая печь («В профиль и анфас»). Эти бытовые образы предстают у Шукшина как символы многотрудной жизни крестьянских родов, устойчивых нравственных традиций, передающихся из поколения в поколение, чистоты и поэтичности честной жизни тружеников.

И малые подробности шукшинского «хронотопа»: «рясный, парной дождик», веточка малины с пылью на ней, божья коровка, ползущая по высокой травинке, и многие другие – тоже наполнены до краев жизнью, несут в себе ее аромат, ее горечь и сладость. На основе этих «мелочей» Шукшин нередко строит предельно обобщенный образ бытия: «А жизнь за шалашом все звенела, накалялась, все отрешеннее и непостижимее обнажала свою красу перед солнцем» («Земляки»).

А когда появляются в рассказе Шукшина картины природы, то они распаивают, как писал Игорь Золотусский, «границы повествования, обнаружив и широту и даль ее»¹. И если образы поля, бега коня, ветра, песни действительно выражают движение, передают чувство распаханности горизонта, то образы зари «вполнеба» или синих гор нужны для того, чтоб обозначить даль, дать ощущение ее масштаба. А на самом дальнем окоме художественного мира шукшинского рассказа мерцают образы времен года, дня и ночи, утра и вечера, огня и воды – эти традиционные «символы вечности», материализованные образы законов природы.

В этот величавый простор вписана жизнь человеческая. Именно вписана, совершенно четко обозначена в своих пределах. В художественном мире Шукшина далеко не случайны такие «образные» пары: старик и ребенок, бабка и внук («Космос, нервная система и шмат сала»), «Сельские жители», «Критики»), не случайно и то, что, подводя итоги жизни, шукшинские старики нет-нет да и вспомнят свое детство

¹ Золотусский И. Час выбора. – М.: Современник, 1976. С. 81.

(«Земляки», «Думы»), и вовсе не случайно паромщик Филипп Тюрин перевозит на один берег свадьбу, а на другой – похоронную процессию («Осенью»). Эти пары и есть образы пределов.

Как видим, художественный мир шукшинского рассказа представляет собой образную «модель» мироздания, не бытового или психологического, социального или исторического мира, а именно мир о з д а н и я. Функция его двояка: он возбуждает м ы с л ь о бы т и и сам же представляет собой воплощенный с м ы с л бытия.

И в принципе структура мирообраза в рассказе Шукшина парадоксальна. В центре мира – герой, ведущий философский спор (со своим оппонентом или с самим собой) о смысле жизни, а вокруг него – само мироздание, «построенное» по своему смыслу, воплощающее ту самую ИСТИНУ бытия, которую так мучительно ищет герой.

Типичность такого со-стояния героя и мира акцентируется зачином и финалом, обрамляющими рассказ. «Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные. Вот эпизод одной его поездки» – так начинается рассказ «Чудик». Подобным же образом начинаются рассказы «Горе», «Алеша Бесконвойный», «Миль пардон, мадам!». Причем зачины и финалы рассказов звучат раскованно-разговорно. И «казус» предстает как один из тех бесчисленных, похожих друг на друга случаев, о которых «бают», собравшись где-нибудь вечером сельские жители. А завершаются рассказы чаще всего некоей бытовой» какой-то «необязательной» фразой героя. Кончил Максим Думнов наказ своему племяннику, избранному председателем колхоза, уходит «и на крыльце громко прокашлялся и сказал сам себе: – Экая темень-то! В глаз коли...» («Наказ»). Всё, разговор окончен, пора возвращаться к повседневности. Такое «разговорное» обрамление рассказа, конечно же, служит мотивировкой выбора какого-то одного фрагмента из потока жизни, но еще важнее, что оно устанавливает однородность этого фрагмента со всей жизнью: казус вытасчен разговором из потока повседневности, в нем обнажился напряженнейший драматизм самой повседневности, и он опять уходит в поток жизни, растворяясь в ней без остатка.

Как единое целое, как завершенный образ мира шукшинский рассказ несет в себе поразительное по сложности содержание. Здесь драма в «ореоле» эпоса, драма, которая может разрешиться только в эпосе, она устремлена к эпосу, но так им и не становится. Ведь, кажется, достаточно герою, стоящему в центре своего «одомашненного», родного и близкого, космоса, внимательно осмотреться вокруг, вдуматься,

и откроется истина бытия, человек осознает себя, найдет свое законное место в мироздании – вступит в эпическое со-бытие, со-гласие с жизнью. Словам, все произойдет по методу «интересного попа» из рассказа «Верую!»: «Ты спросил: отчего болит душа? Я доходчиво рисую тебе картину мироздания, чтобы душа твоя обрела покой».

Метод «попьяры» не так-то плох. Но вот беда: не видит Максим Яриков картину мироздания, не собирается у него бытие в связь, в целое, в закон. И потому его неистовый порыв в со-бытие не имеет разрешения. До со-бытия надо добраться сознанием, отсеяв шелуху, поднявшись над суетой. Здесь нужна мудрость. А пока герой не высился до мудрости, он «чудит», жизнь его в противоположность желанному покою трагикомически сумбурна.

И чем крупнее характер, чем сильнее его «заносит» в стихийном порыве, тем дороже та цена, которую он платит за свои «чуждачества».

4.

Читая зрелые рассказы Шукшина и возвращаясь от них к ранним его работам, можно заметить, как писатель все настойчивее, все упорнее искал источники мудрости, и искал он их в судьбах наших стариков.

Вспоминается старый шорник Антип с его бессловесной любовью к балалайке, с вечной потребностью в красоте, которую не могли подавить ни голод, ни нужда («Одни»). Вспоминается председатель колхоза Матвей Рязанцев, проживший достойную трудовую жизнь и все же сожалеющий о каких-то непрочувствованных радостях и горестях («Думы»). Позже к ним присоединилась старуха Кандаурова, героиня рассказа «Письмо».

Этот рассказ занял особое место в последних циклах Шукшина. В нем словно сконцентрированы и прояснены мысли писателя о связи порывов «массового человека» к какой-то другой, осмысленной жизни с выстраданной мудростью народного опыта. Письмо старухи Кандауровой дочери своей и зятю – это итог большой крестьянской жизни, и это поучение – поучение в его древнем возвышенном смысле.

Чему же учит старая Кузьмовна, ломанная тяжким трудом, неустанными заботами о хлебе насущном, горестями и бедами, которых немало досталось на веку русской крестьянке?

А вот чему: «Ну, работа работой, а человек же не каменный. Да если его приласкать, он в три раза больше сделает. Любая животина любит ласку, а человек – тем более...» и чисто по-шукшински, с шуткой, которая сглаживает упреки и уроки, она добавляет, адресуясь к угрюмому неласковому зятю: «А ты все газетами своими шуршишь,

все думаешь... Чего ты выдумашь? Ничего ты не выдумашь, лучше бы на гармошке научился играть!». И трижды повторяется одна мечта, одно желание: «Ты живи да радуйся, да других радуй...», «Она мне дочь родная, у меня душа болит, мне тоже охота, чтоб она порадовалась на этом свете», и опять — «Я хоть порадываюсь на вас».

Вот те высшие ценности жизни, к которым она пришла через тяжелый опыт.

Через образы «заполосных», как они сами себя порой называют, стариков и бабок Шукшина (а рядом с ними в литературе 70-х годов стоят и мудрые старухи В. Распутина, и председатель Адриан Фомич из тендряковских «Трех мешков сорной пшеницы», и абрамовская Милентьевна) входит в современность вековой нравственный опыт народа. Этот опыт не имеет ничего общего с патриархальным деревенским покоем, с молочными реками и кисельными берегами. На долю нынешних стариков достались целые три революции и две мировые войны. Юность наших стариков совпала с братоубийственной гражданской, разорвавшей по живому весь народ, молодые годы были перемолоты раскулачиваниями да коллективизациями, обмануты фанфарами якобы победных пятилеток и отрезвлены Великим Голодомором и Большим Террором. Они были становым поколением среди солдат Великой Отечественной. А бабы? Главный тыл Красной Армии, ее кормилицы и поилицы, ее оружейницы, ее медсестры и санитарки. Вдовы в тридцать лет с выводком детишек. Безропотные труженицы, что не за тощий трудовень, а за совесть поднимали разоренную войной страну. На все это ушли силы, молодость, жизнь. Великое, эпическое поколение эти наши старики. И когда, перебирая свою многотрудную жизнь, люди этого поколения утверждают ни с чем не сравнимую ценность мудрого мироотношения и простых законов нравственности, то вывод этот приобретает силу неопровержимой истины. С нею не может не считаться человек, ведущий напряженные духовные поиски.

Но точку ставить рано, считает Шукшин. Ибо даже мудрость не разрешает всех мук человека.

Вот тот же рассказ «Письмо». Черты эпоса в нем очевидны. Мудрость старухи Кандауровой, передающей драгоценный опыт большой многотрудной жизни, справедливость ее нравственных поучений эстетически согласуется с простором и покоем в окружающем мире: «Вечерело. Где-то играли на гармошке...», «Гармонь все играла, хорошо играла. И ей подпевал негромко незнакомый женский голос»; «Теплый сытый дух исходил от огородов, и пылью пахло теплой, остывающей». «Господи, думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо».

И простор понят, и красота его принята, и мудрость есть, и покой, кажется, приходит в душу. Но в шукшинском рассказе покой, если и достигается, — то на миг. Он сменяется новыми тревогами. Эпическое равновесие здесь неустойчиво в принципе. И дело даже не в том, что мудрость не отворачивается от сознания предельности жизни человека. Это-то противоречие бытия, камень преткновения экзистенциализма, мудростью как раз «снимается». «Еще бы разок все с самого начала...» — думает старуха Кандаурова. И тут же себя одергивает: «— Гляди-ко, ишо раз жить собралась!.. Видали ее!». Здесь и светлая печаль, и усмешка, и мужество человека, трезво смотрящего в лицо мирозданию. Хорошо написал об этом Б.И. Бурсов: «Как бы там ни было, плод жизни по-настоящему сладок, если и горечь ее не пугает нас, — вот едва ли не главная философская тема Шукшина, столь мужественного художника нашего советского времени»¹.

Сплавом мудрости и мужества обладают у Шукшина матери. Мать в его рассказах — это самый высокий образ «человеческого мира». И если эпический образ мироздания, создающий пространственно-временной горизонт рассказа, выступает опосредованной мерой выбора, совершенного, героем, то образ матери: ее судьба, ее слово, ее горе и слезы — образует э т и ч е с к и й ц е н т р рассказа, куда стягиваются все горизонты мироздания, опосредующие ценности бытия, где даже законы жизни и смерти покорены нравственным чувством матери, которая сама дарует жизнь и собой оберегает от смерти.

В рассказе «На кладбище» есть апокрифический образ «земной божьей матери». Но так можно назвать и мать непутевого Витьки Борзенкова («Материнское сердце»), и мать Ваньки Тепляшина, героя одноименного рассказа, и бабу Кандаурову, и мать «длиннолицего» Ивана («В профиль и анфас») — всех-всех шукшинских матерей. Все они — земные матери, проросшие жизнью, бытом, повседневностью, все они каждым поворотом своей судьбы связаны с большой отечественной историей (история страны обязательно вводится Шукшиным в рассказы о матерях). И от земли, от житейского и исторического опыта идет та самая абсолютная «божья» нравственная мера, которую они несут в себе.

Но «земные божьи матери» Шукшина начисто лишены покоя. В свете своего мудрого понимания необходимости и возможности гармонии в «человеческой мире» они не могут не преисполняться тревогой за своих детей, живущих немудро и дисгармонично: «...Жалко ведь вас, так жалко, что вот говорю — а каждое слово в сердце отдаёт», — это Витькина мать обращается не к Витьке, а к другому человеку, к мили-

¹ Бурсов Б. Несостоявшийся диалог // Лит. газета. 1974. 30 октября. С. 7.

ционеру, но и он для нее «сын» («Материнское сердце»). Оказывается, что эпическая мудрость, которая вознаграждается покоем, сама взрывает свой покой, едва достигнув его.

В образах матерей, в их мудром и мужественном отношении к жизни, в их тревоге, в их деянии во спасении детей своих с особой отчетливостью проявилась «обратная связь» между эпическим и драматическим началами в рассказе Шукшина. Эпос у него растревожен драмой, обращен к ней, старается помочь ей разрешиться.

Взаимодействие эпоса и драмы, их устойчивое неравновесие с постоянными перепадами от одного полюса к другому составляет существеннейшую особенность жанрового содержания шукшинского рассказа. Это никак не «малоформатный эпос», как полагает И. Золотуский¹, но это и не вполне «малоформатная драма», как думает М. Ванишова². Суть шукшинского рассказа – в принципиальной нерасторжимости комизма и трагизма, драмы и эпоса, которые к тому же существуют в ореоле лирического сопереживания автора-повествователя. Вот почему крайне трудно каким-то одним коротким термином обозначить эту жанровую структуру, приходится обходиться описательным названием – «шукшинский рассказ». Одно совершенно ясно: жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепцию человека и мира. Философия тут дана в самом устройстве художественного мира: все его повествовательные, сюжетные, пространственно-временные, ассоциативные планы конструктивно воплощают мучительно сложные отношения так называемого «простого человека», носителя «массового сознания», непосредственно с мирозданием.

В этом герое Шукшин обнаружил острейший внутренний драматизм, который явился свидетельством «кризиса веры» так называемого «простого советского человека»: он, лубочный персонаж официальной пропаганды, образец несокрушимой цельности и «правильности», испытал смертную муку бездуховности, не компенсируемой никакими материальными благами, он ощутил первостепенную важность в своей жизни иных – вечных ценностей, бытийных ориентиров. В рассказах Шукшина «массовый человек» сам поставил себя перед мирозданием, сам требовательно спросил с себя ответственное знание смысла своей жизни, ее ценностей. Поиски ответа мучительны и сложны. Подмена подлинных духовных ценностей потребительскими псевдоценностями,

¹ Золотуский И. Час выбора. С. 76.

² См.: Ванишова М. Шукшинские лицевые // Литературная учеба. 1979. № 4.

нравственная «некомпетентность» оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно. Но в драматическом раздумье и выборе своем герой Шукшина тянется к эпической цельности: к деянию в полном согласии с вечными законами жизни, с нравственными идеалами, выстраданными народом. Эту цельность он хочет понять, вступить в нее вполне осознанно. За пульсацией драмы и эпоса в рассказах Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее.

1.3. Емкость малого жанра

«Разве можно хоть на минуту забывать о том, что в основе искусства новеллы лежит все та же концепция человека? Пока она не оформилась, не зазвучала властно, всё себе подчиняя, до тех пор не будет и рассказа, который покорял бы красотой, то есть правдой и естественностью ее выражения», — убежденно заявляет выдающийся литовский прозаик Миколас Слущис¹. И это убеждение подтверждается практикой рассказа периода «оттепели». Наши наблюдения показывают, что рассказ, этот малый жанр прозы, вполне «вмещает» в себя целостную эстетическую концепцию личности. И вмещает именно потому, доказывали мы, что может ее «оформить, воплотить в завершенном образе мира, где человек и его отношения действительностью, отражаясь, одновременно выверяются самим устройством жизни, ее законом подтверждается высказанное к предыдущей главе положение о том, что любое произведение, даже и такое малое, как рассказ, является образом «человеческого мира» как целого.

Сейчас, опираясь на материал конкретных наблюдений, можно попытаться объяснить, как же удастся в крайне ограниченных пределах прозаического текста «выстроить» целостный образ безграничного человеческого мира». Для этого надо представить «инвариант», некую алгебраическую структуру рассказа, обладающую этой преобразующей силой. Намечая контуры «модели рассказа», мы учитываем существенные черты и особенности этого жанра, выявленные рядом исследователей, однако относим к собственно жанровым только связи, которые обладают мирозидательной. «мироорганизующей» силой. Каковы они, жанровые связи в рассказе, в чем их своеобразие и в чем состоит особенность построения миробраза в этом жанре?

«Миро моделирующий» потенциал рассказа и его концептуальность ставятся под сомнение прежде всего из-за ограниченности непо-

¹ Слущис М. На чем держится рассказ? // Лит. обозрение. 1974. № 35. С. 9.

средственно изображаемого в нем жизненного материала. Да, рассказ чаще всего изображает одно мгновение из жизни человека, а если и описывает целую жизнь, то сжимает ее в цепочку из нескольких «однокачественных» эпизодов. Но в этом эпизоде или в их цепи рассказ стремится вскрыть то главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени. Рассказ старается вычленить это противоречие из массы малых и больших стычек, проверить и доказать его решающее значение для всей жизни. Короче говоря, цель рассказа – в одном-единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь. Для этого требуется предельная концентрация изображения при максимальной емкости художественного смысла. И все носители жанра в рассказе работают на эту задачу.

Не случайно в рассказе всегда есть рассказчик. Это может быть персонифицированный или неперсонифицированный субъект речи, но его голос, его позиция, его оценочные интонации отчетливо слышны. Присутствием рассказчика мотивируется не только сосредоточенность повествователя на отдельном фрагменте жизни, но и столь важное для «густоты» рассказа сочетание драматического и повествовательного принципов изображения. И единство тона рассказа, его эмоциональное напряжение, цементирующее рассказ и одновременно «заражающее» читателя, тоже идет от активности субъекта речи, от «рассказчика».

Внутренняя структура любой детали и подробности в рассказе (а ведь именно ими фрагментарно «оконтурено» пространство и время в этом жанре) воплощает то же противоречие, которое эстетически осваивается всем произведением.

Эти детали и подробности стягиваются подтекстными связями, сквозными лейтмотивами, собираются вокруг образов-символов. Но одновременно подтекст создает глубину изображения, лейтмотивы и образы-символы заряжены огромным ассоциативным смыслом, выводящим далеко за пределы малого «фрагмента» действительности, непосредственно изображенного в рассказе.

В рассказе более откровенно и настойчиво, чем в повести и романе, «программируется» восприятие читателя. Здесь бывают персонажи-слушатели, которые по-своему проецируют (по сходству или контрасту) восприятие читателя, есть прямые апелляции рассказчика к слушателям, самой речью повествователя создается доверительная атмосфера живого разговора и т.д. И читатель, обращенный в активного слушателя, настроенный на общий эмоциональный тон и «созвучный» ему, начинает обостренно воспринимать текст, обнаруживать подтекстные связи, перебрасывать мостки между фрагментами худо-

жественного мира, домысливать, опираясь на свой опыт, то, о чем в рассказе сказано намеком, полусловом.

Так, собирая, концентрируя, сокращая мир в одну обозримую каплю, система носителей жанра рассказа одновременно дает представление о том, что мир не замкнут в этой капле, что она сама скреплена многочисленными, уходящими в бесконечную даль лучами с большим миром. Именно такая жанровая структура позволяет художнику преобразить весьма ограниченный жизненный материал, фрагмент новой действительности, еще не раскрывшейся во всей полноте, во внутренне завершенный художественный миробраз, несущий в себе целостную концепцию человека и мира. Конечно, концепция эта воплощается в самых главных ее чертах, фиксируется на одном, решающем проявлении нового качества личности и ее отношений с действительностью. (И.А. Виноградов писал, что в рассказе «сложность» событий и взаимоотношений отступает на задний план перед их «цельностью»¹). Но все-таки именно в рассказе раньше, чем в других, более обстоятельных жанрах, улавливается качественный сдвиг в представлениях общества о человеке, именно в рассказе, оформляясь, ищет себя назревающая новая концепция личности, именно в рассказе она впервые проходит проверку внутренней логикой художественного мира, воплощающего общий смысл жизни.

Новеллистическая модель мира не претендует на охват многомерности жизни, она не берется осваивать «всеобщую связь явлений». Это по плечу лишь романам. Зато в новеллистической модели мира даже один-единственный эпизод помещается в центр художественной Вселенной, и если в нем художник действительно уловил суть только родившихся противоречий, то этот эпизод обретает значение «судьбоносного мига» (как ни затерта эта формула Юрия Трифонова, здесь она наиболее уместна), мига, от которого зависит всё — счастье или несчастье человека, лад или разлад в целом Космосе людском.

Вот почему жанр рассказа — это в высшей степени «знаковая» «форма времени»; именно он всегда выступает поворотной вехой историко-литературного процесса. Рассказ и набирает силу в ситуации духовного кризиса, на разломах историко-литературных циклов (периодов, этапов, эпох). В такую пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы, мифологемы, табу и клише, рассказ оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, который обладает способностью на основании

¹ Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. — М.: Сов. писатель, 1972. С. 252.

самых первых, только-только «прорезавшихся», доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности. И не просто заявить, а «оконтурить», сделать наглядно-зримой и тем самым подвергнуть ее проверке «целым миром», воплощенным в нем эстетическим законом жизни.

2. Поэтика новеллистического цикла (Мир как «мозаика»)

С потенциалом жанра, с внутренними возможностями его развития связан еще один существенный вопрос: чем объясняется неравномерность развития отдельных жанров, их чередование на передней линии историко-литературного процесса? Ни у кого не возникает сомнений в том, что разные жанры имеют разные возможности художественного освоения действительности. Однако в чем состоит это различие, в какой плоскости дифференцируются жанровые потенциалы?

В принципе, все жанры равноправны и равноценны, ибо в любом из них, независимо от аспекта и объеме изображения, выстраивается завершенный, то есть самодостаточный, концептуальный образ целого мира. И, однако же, в русской литературе XIX-XX вв. каждый исторический цикл начинался «выбросом» малых жанров (лирики и новеллистики), затем приходили повесть и поэма, нередко вслед за ними – новеллистические циклы и книги стихов, и лишь после этого актуализировался жанр романа. Даже это, огрубленное, схематичное наблюдение свидетельствует о неравномерности функционирования – жанров в динамике литературного процесса. И если каждый жанр – это особая, отличная от других система художественно-завершающего оформления действительности в целостный образ мира, значит, существует какая-то связь между самим характером жанровой завершенности и степенью проникновенности художественного сознания в «состояние мира». Но какая?

В поисках ответа обратимся к такому жанру, который имеет очень подвижные пределы, дающие возможность наблюдать широкую амплитуду способов художественно-завершающего оформления, – этим жанром является *новеллистический цикл*.

2.1. Цикл И. Бабеля «Конармия» как художественное целое

В середине 1920-х годов наблюдалась подлинная экспансия новеллистических циклов. Это явление обстоятельно описано и проана-

лизировано в монографии Е.В. Пономаревой «Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов»(2006). По подсчетам исследователя, «циклическая форма организации материала, расширившая горизонты жанрового потенциала, обнаружила наибольшую продуктивность в первой половине 1920-х гг.: в этот период было создано около 300 ансамблевых художественных единств»¹. Но среди всех новеллистических циклов, увидевших свет в 20-е годы, «Конармия» Бабеля занимает особое место – его художественная своеобычность, его эстетический пафос, его целостность до сих пор остаются предметом полемики и объектом изучения².

1.

Когда появились в «Красной нови» и «ЛЕФе» «конармейские» рассказы Бабеля, не было, кажется, критика, который бы не отметил поразительного богатства их речевой палитры. «Бабель обладает исключительным в наше время чутьем к разнородным «стихиям» современного разговорного и литературного языка», – сказано в одном из первых откликов³. Действительно, стилистический протезизм – самая характерная черта творческой индивидуальности Бабеля. Этот дар проявился с первых его шагов в литературе⁴. Особенно значимы и ярки в художественной системе Бабеля образы национальных языков. Они у него артистичны, это, как правило, национальные речевые с к а з ы, эстетически выражающие своеобразие национального мышления и темперамента, несущие на себе печать национальной культуры и истории.

¹ Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов. – Челябинск: Б-ка Миллера, 2006. С. 116.

² Сошлось только на опубликованные в 1990-2000-е годы работы, посвященные жанровому своеобразие «Конармии»: Беляя Г.А., Добренко Е.А., Есаулов И.А. «Конармия» Бабеля. – М.: Изд-во РГГУ, 1993; Соколянский М.Г. О жанре «Конармии» И. Бабеля (Zagadnienia Rodzajów Literackich. Т. 50. Z. 1-2. – Łódź, 2008) В этот ряд по праву входит книга статей И.А. Смиринна самого преданного исследователя творчества писателя, «И.Э. Бабель в литературном контексте» (Пермь, 2005), собранная его коллегами и учениками по Пермскому педуниверситету.

³ Горбачев Г. О творчестве Бабеля и по поводу него // Звезда. 1925. № 4. С. 240.

⁴ Среди ранних произведений Бабеля есть и рассказ «Мама, Римма и Алла», выдержанный в традиционной манере русского реалистического письма, и новелла «Иисусов грех», великолепно воссоздающая стиль русского народного сказа, в рассказе «Элья Исаакович и Маргарита Прокопьевна» зазвучала русская речь одесского еврея, а в рассказе «Шабос-нахму», о проделках Герша Остропопера, главного героя местечкового фольклора, впервые создан на русском языке образ еврейской народной речи с ее патетикой и грустным юмором, с тихой печалью и броской театральностью, с ее немислыми гиперболами и шемящими литотами.

И все же цикл «Конармия» (впервые издан книгой в 1926 г.) занимает особое место в творчестве Бабеля.

Какие только национальные голоса ни звучат в пестром, крикливом взбаламученном мире «Конармии». Тут и польский: «— О, тен человек! — кричит в отчаянии пан Робацкий. — Тен человек не умрет на своей постели... Тего человека забиют людове...» («Пан Анолек»)¹. Тут и еврейский: «Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова. — Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься» («Мой первый гусь»). А монологи маленького старьевщика Гедали из одноименного рассказа — это мастерски аранжированный, артистически исполненный образ речи местечкового мудреца. Здесь и прямые кальки с библейских речевых оборотов («И вот мы все, ученые люди, мы падаем на лицо и кричим на голос: горе нам, где сладкая революция?...»); и стилизация под еврейскую бытовую интонацию («Революция — скажем ей «да», но разве субботе мы скажем «нет»?); и воспроизведение той «еврейской логики», в которой высокое духовное начало стыдливо прикрыто нарочито сниженной конкретизацией («Пане товарищ... привезите в Житомир немножко хороших людей. Ай, в нашем городе недостача, ай, недостача! Привезите добрых людей, и мы отдадим им все граммофоны»). А как представлена русская разговорная речь! Достаточно было бы провести анализ только писем и монологов-исповедей, принадлежащих героям «Конармии», а в цикле, состоящем из тридцати трех новелл, шесть написаны в жанре письма и в жанре монолога-исповеди. В этих жанрах, примечательных тем, что они самым естественным образом передают живую разговорную речь персонажа, идет, как правило, косвенный диалог разных речевых стилей: профессионального жаргона, казачьего диалектного просторечия, газетной и митинговой риторики.

Дорогой товарищ редактор! Хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные. Надеюсь на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочил, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели.

¹ Бабель И. Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М.: Худож. лит., 1992. С. 23. Далее текст цитируется по этому изданию.

Так начинается и в таком ключе идет до самого конца письмо конармейца Никиты Балмашева («Соль»). Протiwоестественное соседство неслиянных голосов, их демонстративная сшибка, вызывающая трагикомический эффект, наилучшим образом выдает противоречивость, спутанность сознания «массового человека», которого революция выдернула из векового гнезда и понесла в вихре лозунгов, плакатов, листовок, газетных штампов, комиссарских инвектив, слухов. В этом вихре ему некогда оглядеться, и нету ни умения, ни сил разобратъся. Но сам Балмашев не осознает того, насколько в нем всё перепуталось. Столь же внутренне диалогичны у Бабеля и монологи других конармейцев: мальчика Васьки Курдюкова («Письмо»), бывшего музыкального эксцентрика и салонного чревовещателя Конкина («Конкин»), красного генерала Матвея Павличенко («Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионича»), командира первого эскадрона Хлебникова («История одной лошади»).

Особый и очень важный для постижения авторской концепции в «Конармии» — это вопрос о *голосе повествователя*. Здесь накопилось немало недоразумений. В 1924 году Виктор Шкловский бросил такую экстравагантную фразу: «Бабель увидел Россию так, как мог увидеть ее француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона»¹. С тех пор пошла гулять, так сказать, «французская версия»².

Ну а если обратиться к тексту «Конармии»?

Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песнь об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час! (*«Костел в Новограде»*).

...

О Броды? Мумии твоих раздавленных страстей дышали на меня непереносимым ядом... (*«Путь в Броды»*).

...

Помнишь ли ты Житомир, Василий? Помнишь ли ты Тетерев, Василий, и ту ночь, когда суббота, юная суббота кралась вдоль заката, придавливая звезды, красным каблучком? (*«Сын раббы»*).

¹ Цит. по кн.: Шкловский В. Гамбургский счет: (Статьи, воспоминания, эссе. 1914-1933). — М.: Сов. писатель, 1990. С. 367

² Дошло до того, что Бабеля стали отлучать от русской нравственной и художественной традиции. Так, Н.А. Грознова в своей монографии о ранней советской прозе утверждала: «...Неожиданность бабелевской манеры состояла не столько, видимо, в природной ее оригинальности, сколько в непривычном применении к пореволюционной действительности той литературной формы, которая рождена эстетикой французского письма» (Грознова Н.А. Русская советская проза (1917-1925). — Л.: Наука, 1976. С. 187-188).

Это весьма характерные для повествовательного строя «Конармии» зачины. Что в них от «эстетики французского письма»?

Это же откровенная стилизация под библейский слог. Нарочитая, подчеркнутая имитация тех синтаксических конструкций, которые характерны для молитв, прорицаний, увещаний, проповедей. Иное дело, что эстетические задачи этой стилизации у Бабеля разные: от освещения современности апокалипсическим светом до комического травестирования житейских коллизий на библейский лад. Но как бы там ни было, в повествовательном строе «Конармии» доминирует «библейский слог».

Он проступает и в условно-аллегорических тропах: «Пустыня войны зевала за окном» («Рабби»). Он слышен в характерной лексике: «Я скорблю о пчелах <...>. Мы осквернили улы» («Путь в Броды»). Библейский колорит повествованию придают и «вставные жанры», вроде апокрифа об Иисусе и Деборе в рассказе «Пан Аполек». И даже песню про солового жеребчика, которую поет Афонька Бида («Путь в Броды»), повествователь перелагает на лад библейского сказания, расцвечивая ее традиционными для этого жанра оборотами: «Соловый жеребчик, по имени Джигит, принадлежал подъесаулу, упившемуся водкой в день усекновения главы. <...> Джигит был верный конь, а подъесаул по праздникам не знал предела своим желаниям. <...> Тогда подъесаул заплакал о тщете своих усилий».

Конечно же, Бабель не копирует библейскую речь. Он создает особый библейский слог, на котором говорят повествователи в новеллах «Конармии». Это как будто библейская речь; ее иллюзия, изобретательно сотворенная автором. И даже до крайности экспрессивные сравнения («оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова» и т.п.) или пышные и неожиданные до гротесковости эпитеты («Ход поставлен на незабываемые рессоры» и др.), не имея прямых аналогий в древних книгах, служат в «Конармии» средствами создания иллюзии высокого, торжественного, вещного «божественного слова». Но слово это демократизировано фамильярностью обращения с ним и собственно житейским опытом автора, который вырос в многоязычной Одессе, до шестнадцати лет изучал талмуд, из русских писателей особо почитал Гоголя и Лескова, великих мастеров стилизаций¹.

И все же именно в цикле «Конармия», а не в «Одесских рассказах» и в иных своих произведениях Бабель создает самую многозвучную, самую полифоническую симфонию национальных «языков». Почему так? И как со-организованы эти «языки»?

¹ Бабель И. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М., 1992. С. 31.

2.

Всмотримся в художественный мир «Конармии». Какова его «топография»?¹ Новоград-Волинск, Крапивно, Житомир, Брады, Радзивилов, Козин, Лешнюв, Белая Церковь, Берестечко, Сокаль, Вербы, Бук, Замостье, Чесники, Хотин – эти города, городки, местечки упоминаются в «Конармии», здесь разворачивается действие новелл. Это целый «материк», протянувшийся с юга на север – от Хотина, что стоит неподалеку от Северной Буковины, до Житомира, на границе с Полесьем. Это земля, целиком входящая в печально знаменитую «черту оседлости».

Топосы, вводимые Бабелем, несут на себе печать истории разных народов, чьи судьбы связаны с этим краем. Вот украинский «топос»: «Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу» («Берестечко»). Есть там и польские топосы: замки вельможных князей, костелы в Новограде и Берестечко, и даже шоссе, идущее из Бреста к Варшаве, становится историческим топосом, когда повествователь напоминает, что оно построено «на мужицких костях Николаем Первым» («Переход через Збруч»).

Топосом же, в котором концентрированно представлен материк «черты оседлости», в «Конармии» выступает образ еврейского местечка. Черты такого образа «рассыпаны» по всему циклу, накапливаясь от новеллы к новелле, они создают целостную и емкую картину своеобразного национального мира. Бабель последовательно строит топос еврейского местечка. Отдельную миниатюру он специально посвящает описанию старинного еврейского кладбища («Кладбище в Козине»):

Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волинских полях.

Обточенные серые камни с трехсотлетними письменами. Грубое тиснение горельефов, высеченных на граните. Изображение рыбы и овцы

¹ Топосы» бабелевского цикла заслуживают обстоятельного исследования. В частности, интересны и убедительны наблюдения Е.Б. Скороспеловой над тремя образными планами: бытовым, космическим и историческим – в художественном мире «Конармии» (Скороспелова Е.Б. Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. – М.: Изд-во МГУ, 1979. С. 46-28). В качестве вспомогательного источника представляет определенный интерес карта перемещений Бабеля вместе с Первой Конармией, которой американский исследователь Кэрл Эванс снабдила свой комментарий к переводу конармейского дневника писателя (1920. Diary Isaak Babel. – Ed. and with an Introduction and Notes by Carol J. Avins. Translated by H.T. Willetts. – New Heaven & London: Yale Univ. Press, 1995. P. XIV-XV).

над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород. В стороне, под дубом, разможенным молнией, стоит склеп рабби Азриила, убитого казаками Богдана Хмельницкого. Четыре поколения лежат в этой усыпальнице, нищей, как жилище водоноса, и скрижали, зазеленевшие скрижали, поют о них молитвой бедуина.

В этом образе – моментальный отпечаток тысячелетней истории народа, прошедшего путем изгнания от Ассирии до полей Вольны и Подольщины и уже не менее трех веков обитающего на этой новой родине.

А в новелле «Берестечко» Бабель дает до предела сжатый этнографический очерк еврейского местечка, начиная с характеристики экономического его уклада («Евреи связывали здесь нитями наживы русского мужика с польским паном, чешского колониста с лодзинской фабрикой») и кончая характеристикой его архитектуры («Традиционное убожество этой архитектуры насчитывает столетия»). А в других новеллах рассыпаны детали типичного местечкового пейзажа: «площадь, застроенная древними синагогами» («*Эскадронный Трунов*»); «кривые крыши житомирского гетто», «длинный дом с разбитым фронтоном», «на кирпичных заборах мерцает вещей павлин» («*Рабби*»). В этом мире стоит и лавка-коробочка Гедали, здесь находятся и «каменная и пустая, как морг», комната старого рабби Моталэ Брацлавского, и разоренные халупы еврейской бедноты. Горестное впечатление вызывает этот мир, окованный «чернотой оседлости», мир изгоев, жертв национальной нетерпимости. От него веет одряхлением, запущенностью, бедственностью, какой-то шемящей горестной незащищенностью. Бабелю не надо было объяснять своим читателям что такое «черта оседлости». Одного только упоминания о «рабби Азрииле, убитом казаками Богдана Хмельницкого» («*Кладбище в Козине*»), достаточно.

Семантика образа еврейского местечка не замыкается на социологической проблеме трагедии одного народа. Точнее так: изображая безысходную жизнь еврейского местечка, Бабель создал образ огромной обобщающей силы. Этот образ представляет национальный гнет как самую мерзкую, самую оскорбительную, самую смертоносную для человеческой души и для существования народа форму социальной несправедливости. Этот образ вопиет против национальной нетерпимости, где бы она ни была и когда бы она ни проявлялась.

Своим образом еврейского местечка Бабель убедительно объясняет историческую необходимость действительно революционных перемен в России. И этим же образом не менее убедительно мотивируется

выдвижение в качестве идеала революции, ее высшей цели — идеи интернационализма.

Мотив интернационала — один из сквозных мотивов цикла «Кон-армия». Об интернационале мечтают обитатели еврейского гетто: «Мы не невежды. Интернационал... мы знаем, что такое Интернационал. И я хочу Интернационала добрых людей», — говорит маленький старьевщик Гедали. Идеи Интернационала пропагандируют вожди (в новелле «Мой первый гусь» Лютов читает в «Правде» речь Ленина на Втором конгрессе Коминтерна) и комиссары (в новелле «Берестечко» упоминается доклад о Втором конгрессе Коминтерна, с которым выступит военкомдив Виноградов), над эскадронами конармейцев реет «знамя, на котором написано про Третий Интернационал» («Смерть Долгушова»), и в последний путь их провожает оркестр, играющий «Интернационал» («Эскадронный Трунов»).

Но осуществляется ли эта выстраданная, оплаченная кровью миллионов жертв религиозных и национальных войн и погромов, прекрасная мечта?

Ответом на вопрос становится то, что повествователь называет «летописью будничных злодеяний». «Развороченные шкафы <...> обрывки женских шуб на полу» («Переход через Збруч»). Беременная еврейка в ее долговязый муж «вспоминали об ограбленных вещах и злобствовали друг на друга за незадачливость» («Солнце Италии»), «Евреи в жилетах, с поднятыми плечами, стояли у своих порогов, как ободранные птицы. Казаки ходили по дворам, собирали полотенца и ели неспелые сливы» («Иваны»).... Такова реальность гражданской войны. Она оказывается в вопиющем контрасте с благородной идеей интернационализма.

Еще в 1928 году критик Павел Новицкий обратил внимание на соседство двух моментов в начале рассказа «Берестечко». Первый: «На столбах висели объявления о том, что военкомдив Виноградов прочтет вечером доклад о Втором конгрессе Коминтерна». А за этой фразой сразу же следует жуткое описание того, как конармеец Кудря спокойно и умело, «не забрызгавшись», зарезал старого еврея с серебряной бородой¹. К наблюдениям П. Новицкого следует добавить, что подобным же контрастом между идеей и практикой рассказ «Берестечко» завершается:

Внизу не умолкает голос военкомдива. Он страстно убеждает озадаченных мещан и обворованных евреев:

¹ См.: Новицкий П. Бабель // И.Э. Бабель (Статьи и материалы.) — Л.: Academia, 1928. С. 66-67.

— Вы — власть. Все, что здесь, — ваше. Нет панов. Приступаю к выборам Ревкома...

Так какая же это власть народа, если сам народ подвергается ограблению и насилию со стороны своих освободителей? Этот вопрос неотвратимо встает перед читателями «Конармии». Вопрос этот звучит тем горше, тем отчаянней, что своего рода «оселком» всех деяний, совершаемых в годы революции и гражданской войны, у Бабеля выступает судьба еврейского народа, народа, который даже не столетиями, а тысячелетиями страдал от национального гнета и в котором неистовая жажда спасительного «интернационала добрых людей» была взлелеяна кровавыми погромами, расистской «чертой оседлости», оскорбительными процентными нормами и повседневными унижениями. В рассказе «Переход через Збруч», открывающем цикл, дан образ старика еврея с вырванной глоткой и разрубленным пополам лицом — его убили белополяки. В рассказе «Берестечко» еврею-старика с серебряной бородой перерезает горло конармеец. Так разве не прав в своем сомнении старый Гедали, когда не находит существенной разницы между поляком, который вырывает бороду еврею, и тем, кто сначала изгоняет поляка, а потом отнимает у еврея граммофон и угрожает ему револьвером? Этот вопрос, поставленный в нарочито сниженном, обытовленном виде местечковым евреем Гедали, переводится в колоссальный масштаб русским мужиком-красноармейцем:

И в тишине я услышал отдаленное дуновение стона. Дым потаенного убийства бродил вокруг нас.

— Быют кого-то, — сказал я. — Кого это быют?

— Поляк тревожится, — ответил мне мужик, — поляк жидов режет.

<...>

...Мужик заставил меня прикурить от его огонька.

— Жид всякому виноват, — сказал он, — и нашему и вашему. Их после войны самое малое количество останется. Сколько в свете жидов считается?

— Десяток миллионов, — ответил я и стал взнуздывать коня,

— Их двести тысяч останется! — вскричал мужик... («Замостье»).

Через тему трагедии целого народа, ожидавшего раскрепощения от унижительной судьбы изгоев, но не избавленного революцией от страданий и преследований, Бабель выразил свое сомнение в успешности такого преобразования мира, когда провозглашенные великие идеалы интернационализма, равенства и братства не становятся руководством в революционной практике, а оттесняются и забываются в сумятице ожесточенной гражданской войны, и в этой атмосфере им не удастся пересилить инерцию вековых национальных предубеждений.

3.

А почему же не исполняется светлая мечта о братстве народов? Ответ на этот самый главный и самый мучительный вопрос открывается, если внимательно всмотреться в то, как в новеллах Бабеля соотносятся деяния конармейцев с системой вечных человеческих святынь — земных и духовных.

Вечные з е м н ы е с в я т ы н и воплощены у Бабеля в образах народно-поэтического ряда. Это образы сребробородых старцев, носителей вековой мудрости. Это образы измученных матерей, даровавших жизнь своим детям. И рядом с ними — образ коня, верного друга казака, и образ песни — эмоционального эквивалента затаенной боли сердца. Для персонажей «Конармии» эти святыни ближе, теплее и дороже всего на свете нет для дочери никого, кто был лучше ее замученного старого отца (*«Переход через Збруч»*). Для Сашки Христоса нет никого чище матери, и он умоляет отца не поганить мать своей дурной болезнью (*«Сашка Христос»*). А для полковой дамы Сашки в самый разгар боев важнее всего, чтобы ее лошадь была удачно покрыта (*«Чесники»*)... Но старцев зверски убивают на глазах их дочерей. К «крохотной крестьянке в выпущенной кофте, с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица», давшей жизнь братьям Курдюковым, летит трагическая весть о гибельном раздоре между отцом и сыновьями (*«Письмо»*). «Зачем бабы трудятся?» — вопрошает среди смертей старый ездовой Гришук (*«Смерть Долгушова»*). Коня, которого выходил комэскадрона Хлебников, своевольно забирает себе комдив Савицкий, и эта несправедливость толкает Хлебникова на выход из партии (*«История одной лошади»*). И только старая песня «Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...», старая песня, хранящая память о нетленных человеческих святынях, хоть ненадолго смиряет злобу и останавливает жестокость (*«Песня»*).

Носителями вечных д у х о в н ы х с в я т ы н у Бабеля становятся традиционные религиозные образы¹. Причем наряду с образами из Ветхого завета он вводит образы из Нового завета, с Торой у него соседствует Евангелие, с Иисусом Христом — еврейский средневековый философ Моисей Маймонид.

Вот здесь-то и открывается семантика образа библейского слова, на котором в «Конармии» зачастую ведется повествование. С одной стороны, библейские мотивы и образы вполне органичны для мира

¹ Специальному анализу этого образного пласта посвящена статья венгерского литературоведа Жужанны Хетени «Библейские Мотивы в «Конармии» Бабеля» (*Studia Slavica. Hung.* 27, 1981).

еврейского местечка, они представляют собой первородные основы еврейской национальной культуры, в местечке они укоренены, вросли в повседневность. А вместе с тем, святыни Ветхого завета уже два тысячелетия составляли необъемлемую часть христианской культуры, на которой взращена значительная часть человечества. В таком качестве — в качестве о б щ е ч е л о в е ч е с к и х духовных святынь, не отрывающихся от своей житейской, исторической основы, — и выступают в «Конармии» библейские образы. Но отношение к этим ценностям у автора «Конармии» не лишено противоречивости.

По дневникам, которые вел Бабель во время польского похода, видно, что судьбы духовных ценностей были постоянно в поле его зрения. Дневники буквально пестрят записями такого рода: «7.08.20. Берестечко. <...> Ужасные события — разграбление костела. <...> Дом ксендза уничтожен, я нахожу старинные книги, драгоценнейшие рукописи латинские»¹. «10.8.20. Лашков. <...>. Пожар в селе. Горит клуна священника. <...> Наши казаки, страшное зрелище, тащат с заднего крыльца, глаза горят, у всех неловкость, стеснение, неискоренима эта так называемая привычка. Все хоругви, старинные Четьи-Минеи, иконы вынесены...»; «18.8.20. <...> Униатский священник в Баршовице. Разрушенный, испоганенный сад, здесь стоял штаб Буденного, и сломанный, сожженный улей...». И — синтез впечатлений от увиденного: «Ад. Как мы несем свободу, ужасно»².

Ошеломленность, растерянность, возмущение Бабеля очевидны. И все же он пытается как-то понять людей, творивших это кошунство. Он старается заставить себя признать их право на жестокость и разрушительство, оправдать его повелевающей волею истории, некоей объективной закономерностью. Бабеля глубоко ранит бессмысленная жестокость конармейцев, крайняя грубость нравов, он вполне разделяет мнение медсестры: «...Наши герои — ужасные люди». И в то же время его умиляет «великолепное молчаливое содружество» конармейцев, их «преданность коням». Он дает весьма жесткую характеристику новому

¹ «Ненавижу войну» (Из дневника 1920 года Исаака Бабеля) // Дружба народов. 1989. № 5. С. 250-258.

² Происходящее вызывало у Бабеля прямые ассоциации с апокалипсическими сценами из Библии. Вот, например, дневниковая запись от 24 июля 1920 года: «9 Аба. (День, установленный для поста и траура в память падения Иерусалима и разрушения Храма. — Н.Л.) Старуха рыдает, сидя на полу, сын ее, который обожает мать и говорит, что верит в бога ради того, чтобы сделать ей приятное, — приятным тенорком поет и объясняет историю разрушения храма. Страшные слова пророков — едят кал, девушки обесчещены, мужья убиты. Израиль побит, гневные и тоскующие слова. Коптит лампочка, воет старуха, мелодично поют юноши, девушки в белых чулках, за окном Демидовка, ночь, казаки, все, как тогда, когда разрушали храм...» (Лит. наследство. Т. 74. — М.: Наука, 1965. С. 499).

военному («тупой, но обтесавшийся московский рабочий»), но в его шаблонности признает некую новую сокрушающую силу, значение прогресса. Он с трудом заставляет себя, преступая через безгласность, постигать характеры конармейцев: «Надо проникнуть в душу бойца, проникнуть, все это ужасно, зверье с принципами»; и тут же, сравнивая польских пленных с казаками, отмечает с гордостью: «...Несчастливая пыль, какая разница между казаками и ими, жила тонка». Знакомый «комплекс» российского интеллигента: с одной стороны, воспитанное образованием и культурой неприятие хамства и жестокости, неизбежных спутников стихийной массы, а с другой – щепетильное опасение, не дай Бог, оказаться не демократичным, неспособным возвыситься над «узкоинтеллигентским» взглядом на мир, желание проникнуться пусть грубым, но зато могучим духом простого народа, который «всегда прав». Этот «комплекс», столь явственно запечатленный в походном дневнике Бабеля, сказался затем и в «Конармии», и до конца не был преодолен.

«Двадцатым годам присуще интеллигентское поклонение жестокости. «Конармия» Бабеля вся проникнута уничижением перед недоступной ему кровожадностью», – это запись, сделанная Лидией Яковлевной Гинзбург¹, живым свидетелем той эпохи, тонким аналитиком литературы. Однако о «Конармии» здесь сказано излишне категорично. Дело в том, что внутри цикла происходит определенная эволюция «интеллигентской» позиции автора, причем в направлении, противоположном тому, в котором пошла вся ранняя советская литература, начиная с «Двенадцати» Блока.

В первых новеллах цикла Бабель, действительно, отдает дань революционному нигилизму. Так, в рассказе «Пан Аполек» дана апология грешным мира сего, причем дана вызывающе – через тему богохульства: бродячий художник, «беспечный богомаз», сделал моделями своих росписей в Новоградском храме хромого выкреста Янека и «еврейскую девушку Эльку, дочь неведомых родителей и мать многих подзаборных детей», первого запечатлел в образе апостола Павла, вторую – в облике Марии Магдалины, а на иконах увековечил своих заказчиков, окрестных крестьян, в ликах Иосифа и Марии. «Он произвел вас при жизни в святые!» – возмущенно восклицает викарий. «И не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева?» – отвечает ему «колченогий Витольд, скупщик краденого и кладбищенский сторож». Рассказчик безоговорочно принимает вторую точку зрения: «Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека».

¹ Гинзбург Л.Я. Записи разных лет // Родник. 1990. № 3. С. 30.

Но обет выдержать не удалось. Принцип пана Аполека: угодить гордости грешных мира сего и произвести их при жизни в святые – на проверку оказался далековат от действительности. Как далековата дистанция между грешным человеком и человеческими святынями. В последующих новеллах Бабель эту дистанцию фиксирует чутко и тревожно.

В критике давно отмечена кричащая противоречивость характеров бабелевских героев – Афоньки Биды, Прищепы, Акинфиева, эскадронной дамы Сашки, Хлебникова, Павличенки, подчеркнутое сосуществование в их душах диаметрально противоположных нравственных качеств: грубости и чуткости, возвышенного и низменного, благородства и цинизма, доброты и безжалостности. У критика А.Воронского было немало оснований для утверждения, что «сквозь жестокость, видимую бессмысленность и дикость писатель видит особый смысл, скрытый, правдоискательство»¹. Но не меньше оснований герои Бабеля дают для вопроса: почему же высокий дух правдоискательства, неистовая жажда справедливости, пробудившееся чувство человеческого достоинства выражаются через дикость и хамство, звериную жестокость и даже садизм? На этот неизбежный корневой вопрос Бабель не дает прямого ответа. Но он настойчиво отмечает нечто общее в действиях своих героев.

Этим общим оказывается момент осквернения святынь. Так, Прищепка, совершая свое возмездие за убитых родителей, сам творит кошунство: «...он оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодцем, иконы, загаженные пометом. А Афонька Биды, что в отместку за убитого любимого коня свирепствовал среди мирных жителей, отмечает свое возвращение тоже кошунством – разбивает в костеле раку святого Валента (*«Афонька Биды»*).

Мотив осквернения святынь образует «подводный» сквозной сюжет «Конармии». Разрушены вековые устои дома и семьи, этот мотив дается у Бабеля через образы улья и пчел – традиционную символику домовитости и лада: «Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно...» (*«Путь в Броды»*). Осквернены ритуальные предметы: «Я нахожу человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в год – на пасху» (*«Переход через Збруч»*), Оскверняются храмы: «Насильственный пришелец, я раскидываю вшивый тюфяк в храме, оставленном священнослужителем, подкладываю под голову фолианты, в которых напечатана осанна яснотельможному и

¹ Воронский А.К. И. Бабель (1924) // Воронский А. Искусство видеть мир: (Портреты. Статьи). – М.: Сов. писатель, 1987. С. 157.

пресветлому Начальнику Панства, Иозефу Пилсудскому» («*Костел в Новограде*»). И кульминационным центром метасюжета об осквернении вечных святынь становится рассказ о разграблении храма («*У Святого Валента*»). Если в начале цикла, а точнее, в рассказе «Костел в Новограде» (он идет вторым), герой-повествователь, здесь никак не отделенный от авторской позиции, всячески дискредитирует религиозные святыни и оправдывает разграбление храма тем, что в нем были найдены припрятанные деньги и драгоценности, то в рассказе «У Святого Валента» разграбление храма конармейцами рисуется как дикое кощунство, как циничное надругательство, достойное самой высшей, «божьей» кары. Не случайно там возникает ситуация, напоминающая библейский сюжет об изгнании Иисусом торгующих из храма: «Грозовым голосом звонарь церкви святого Валента предал нас анафеме на чистейшей латыни».

Именно с этого момента начинается духовный слом похода Конармии. Все последующие новеллы цикла фабульно связаны мотивом воинских неудач, отступления, бегства. В рассказе «*Замостье*»: «Обозы бежали, ревели и тонули в грязи <...>. – Мы проиграли кампанию, – бормочет Волков и всхрипывает. – Да, – говорю я». В рассказе «После боя» – атака и ее позорный финал: «Пулеметы противника палили с двадцати шагов, раненные упали в наших рядах. Мы растоптали их и ударились об неприятеля, но каре его не дрогнуло, тогда мы бежали. <...> Пять тысяч человек, вся дивизия наша неслась по склонам, никем не преследуемая». А завершался цикл рассказом «Сын рабби», где запечатлено беспорядочное бегство тифозного воинства¹. Так бесславно заканчивается поход. Такова жестокая кара за попрание и осквернение земных и духовных святынь.

4.

В пестрой мозаике персонажей «Конармии» особое место занимают два «сквозных» персонажа – сам Лютов Кирилл Васильевич, герой-рассказчик, и Илья Брацлавский, последний сын житомирского рабби. Оба они вошли в относительно однородную казачью массу извне, из другого культурного и национального мира, а точнее – мира еврейства: отсюда не только Илья Брацлавский, но и сам Лютов – он

¹ Имеется в виду первое издание цикла: *Бабель И. Конармия*. – М. – Л.: Гослитиздат, 1926. И включало оно 33 новеллы. Сакральное число «33» – далеко не случайно (первым на это обратил внимание польский исследователь В. Остроушко). Рассказы «Аргамак» и «Поцелуй», завершающие новейшие издания, написаны в 30-е годы, и включение их в новейшие издания «Конармии» разрушают сакральную ауру бабелевской нумерологии.

лишь для казаков приват-доцент Петербургского университета, «пострадавший по ученой части», а старому рабби он представляется одесским евреем, который изучал Библию, а теперь перелагает в стихи похождения легендарного любимца местечкового фольклора Герша из Острополя. Они пришли из мира, изначально чуждого казакам, отделенного от них не просто «чертой оседлости», а закоснелой многовековой религиозной предубежденностью, пришли, разделив вместе с конармейцами великую мечту об Интернационале. В судьбах Брацлавского и Лютова автор «Конармии» раскрывает духовную драму людей, принявших высокие идеалы революции и столкнувшихся с ее жестокой практикой, исследует сам процесс переживания этого противоречия и поисков его разрешения. И вновь — как и в целом художественном мире «Конармии» — в душах Ильи Брацлавского и Лютова драма исторического выбора протекает как мучительное боренье между новыми идеями и вечными святынями. А результат выбора становится нравственным и эстетическим судом над героем.

С судьбой Ильи Брацлавского связаны две опорные новеллы — «Рабби» и «Сын рабби», в метасюжете цикла первая находится в зоне завязки, а вторая — финальная, итоговая. (Да еще в рассказе «Афонька Бида» мелькнет этот персонаж, как напоминание о том, что он здесь, в гуще.) Это всё, конечно же, не случайно. Тема Ильи Брацлавского — одна из стержневых в цикле. Он тоже правдоискатель. Но в отличие от Никиты Балмашева или Павличенки, Прищепы или Хлебникова, его правдоискательство не стихийно, не импульсивно, оно одухотворено и осмысленно. Этот «юноша с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, зачухлым лицом монахини» ищет правды в священных свитках Торы и в документах партийных съездов. Он хочет разумом постичь, отыскать связь между ними, он хочет совместить древние истины с новыми идеями, согласовать их в своей душе, а затем и в мире. Приверженность этой мечте обрекает его, «последнего принца в династии», на презрение и проклятие местечковых начетчиков и юродивых. С этой мечтой приходит он в Конармию и становится «мужицким атаманом, выбранным ими и любимым». И до смерти своей он от мечты о союзе вечного и сиюминутного, гармонии общечеловеческого и социального не отказывается. Свидетельство тому — содержимое солдатской котомки умирающего красноармейца Брацлавского: «Здесь было все свалено вместе — мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые

строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня – страницы «Песни песней» и револьверные патроны...». И причина поражения Ильи Брацлавского – а паническое бегство красноармейцев, позор наготы «принца, потерявшего штаны», смерть в грязной теплушке на драном тюфяке, «среди стихов, филактерий и портянок», это, конечно же, поражение нравственное, духовное – во-все не в том, что он хотел совместить старое и новое, а в том, что в боренье между вечным и преходящим он отдал предпочтение преходящему и невольно предал Вечное.

Символом Вечного в рассказах об Илье Брацлавском выступает Мать. Мотивом Матери открывается новелла «Рабби»:

– Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную....

Эти сентенции мудрого Гедали, звучащие, как строки из Священной книги, вроде бы никак не увязываются с сюжетом новеллы «Рабби». Но они тесно сопрягаются с финалом рассказа «Сын рабби», с предсмертным признанием красноармейца Ильи Брацлавского. Герой-рассказчик напоминает ему исходную ситуацию:

– Четыре месяца тому назад, в пятницу вечером, старьевщик Гедали привел меня к вашему отцу, рабби Моталэ, но вы не были тогда в партии, Брацлавский.

– Я был тогда в партии, – ответил мальчик, царапая грудь и корчась в жару, – но я не мог оставить мою мать...

– А теперь, Илья?

– Мать в революции – эпизод, – прошептал он, затихая... – Пришла моя буква, буква Б, и организация услала меня на фронт...

И это решение Ильи Брацлавского, в котором критика 20-х годов видела проявление высочайшей революционной сознательности¹, на

¹ Например, В.П. Полонский писал: «Здесь два Бабеля – оттого в книге два стиля, два мира, две эпохи. Один мир утверждает: все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. Другой говорит: «Мать в революции – эпизод», то есть, другими словами: революция – выше матери, революция и есть настоящая мать. В прославлении революции – над бренностью всего остального – пафос «Конармии» (цит. по: *Полонский В. О литературе.* – М., 1988. С. 69). В.П. Полонский был одним из самых оригинальных и проницательных критиков своего времени, но господствующие идеологемы, как видим, довели и над ним. Мысль о том, что в оппозиции «мать – революция» печать бренности может лежать на революции, а право на вечность остается за матерью, была чужда, даже враждебна этой идеологии.

самом деле, в общем контексте всего цикла, в системе его ценностных ориентиров, предстает как трагическая, непоправимая ошибка, за которую следует жестокая расплата.

Еще более противоречивым и даже пребывающим в жестоком внутреннем разладе предстает характер Лютова, «сквозного» героя цикла, главного рассказчика. С одной стороны, в своих спорах с защитниками общечеловеческих вечных святынь Лютов отбивается лишь революционной риторикой.

Вот его диалог с местечковым философом Гедали:

— ...И я хочу Интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паяк по первой категории. Вот, душа, кушай, пожалуйста, имей от жизни свое удовольствие. Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают...

— Его кушают с порохом, — ответил я старику, — и приправляют лучшей кровью....

Без этой красивой фразы Лютова не обходится ни одна критическая работа о «Конармии». Ею закрывают диалог героев рассказа, оставляя последнее слово за Лютовым, приписывая ему роль победителя, трезвого и сурового, в споре с якобы отвлеченным гуманизмом Гедали. На самом деле в рассказе последнее слово остается не за Лютовым. Произнеся сентенцию насчет кушанья из пороха и крови, он захотел откушать чего-то посьедобнее:

— Гедали, — говорю я, — сегодня пятница, и уже настал вечер. Где можно достать еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю?..

— Нету, — отвечает мне Гедали, навешивая замок на свою коробочку, — нету. Есть рядом харчевня, и хорошие люди торговали в нсй, но там уже не кушают, там плачут...

Последнее слово осталось за старым Гедали: он мудро разглядел, что стоит за красивой фразой об Интернационале на порохе и крови.

С другой стороны, сам Лютов не может без муки, без насилия над собой следовать тем холодным рацеям, которые он же декларирует. Он не может опуститься до жестокости, ставшей нормой, бытовой повседневностью. На войне он так и не овладел умением убить человека. В глазах конармейцев такое неумение преступно, и именно за это Лютов заслуживает ненависть Акинфиева, израненного и больного («После боя»). Однако в исповедальном слове самого Лютова его неспособность убивать ассоциируется с высокими образами святости и мученичества:

Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилен. Вечер взлетел к небу, как стая птиц, *и тьма надела на меня мокрый свой венец*. Я изнемог, и согбенный под могильной короной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений – умение убить человека.

Но гуманизм Лютова может оборачиваться недочувствием, и в истории со смертельно раненым Долгушовым, который просил: «Патрон на меня надо стратить», он оказывается нравственно ниже грубого Афоньки Биды («Смерть Долгушова»). А когда Лютов начинает все-таки осваивать мародерские приемы своих однополчан, сбивая в поисках хоть какой-нибудь еды замки с утлых чуланов («Песня») или страшая обитателей нищих хижин поджогом («Замостье»), он сам начинает попирать земные святыни – оскорбляя женщин, матерей и старух, хозяек этих жалких халуп. И здесь какой-то Сашка Христос, бывший общественный пастух, оказывается душевно более чутким, чем бывший приват-доцент Петербургского университета.

И все же в страшную пору всеобщего ожесточения и безжалостного разрыва всех и всяческих уз между людьми именно Лютов принимает в свою переполненную душу «последний вздох моего брата». Здесь братом назван еврей, сын рабби Илья Брацлавский. А в другом рассказе своим братом Лютов называет убитого поляка: «Я зажег фонарик, обернулся и увидел на земле труп поляка, залитый моей мочой. Записная книжка и обрывки воззваний Пилсудского валялись рядом с трупом <...> Воззванием Пилсудского, маршала и главнокомандующего, я стер воющую жидкость с черепа неведомого моего брата и ушел, сгибаясь под тяжестью седла». Это рассказ «Иваны», гуманное чувство Лютова к убитому противнику здесь резко контрастирует с той изуверской многодневной пыткой, которую чинит один Иван, ездовой Акинфиев, над другим Иваном, дяконом Аггевым, в сущности – брат над братом. Невозможность примирить непримиримое: законы вечности и законы войны, общечеловеческие идеалы и идеи классового антагонизма, мечту о всемирном братстве и массовое беспощадное братоубийство – все это разрывает душу Лютова, становится его неутрахающей болью. Далеко не случайно в сознании и подсознании Лютова присутствует мотив болящего сердца: «Летопись будничных злодеяний теснит меня неугомимо, как порок сердца»; «...сердце мое, обогрешное убийством, скрипело и текло».

В 60-е годы, когда имя Бабеля вернулось в литературу и вокруг «Конармии» и позиции в ней героя-рассказчика вновь разгорелись споры, Н.В. Драгомирецкая сделала интересное наблюдение: «В про-

творечивом характере, созданном Бабелем, обращает на себя внимание какая-то удивительная нераздельность, казалось бы, исключаящих друг друга, полярных состояний и чувств. В замысле Бабеля – создать образ противоречия, которое не движется, не разрешается, в котором контрастные состояния существуют рядом и придают противоречию вид трагической безвыходности¹. Действительно, образ Лютова, состояние Лютова – всё соткано из противоречий. Но противоречия эти не статичны, они «работают». Попадая в очередной трагический тупик, душа Лютова не примиряется – стоном своим, болью своею она вызывает к неприятию зла, претендующего на праведность, она взыскует разрешения противоречий в согласии с вечными человеческими ценностями.

Как ни старается Лютов врасти в Конармию, освоить ее законы, он все равно остается в ней «белой вороной». Но отторгнутый четвертым эскадронном («Пошел от нас к трепаной матери», – вот устная резолюция, которую выдал Лютову эскадронный Баулин), Лютов не покидает Конармию. В воинстве, ожесточенном братоубийственной войной, «белые вороны», невольные хранители нравственных абсолютов нужны, без них это воинство может переродиться в банду².

* * *

Общим внутренним стержнем, который объединяет мозаику рассказов «Конармии» в целостный художественный мир, оказывается едва ли не самый главный конфликт Октябрьской революции – столкновение абсолютизированной идеи революционного разрушения старого мира с общечеловеческими святынями, пострадавшими и выношенными родом людским за многие века жизни на земле.

По-ярмарочному пестрая и апокалипсически жуткая, по-карнавальному сочетающая смешное и серьезное, высокое и низкое, фарс и трагедию, новеллистическая мозаика «Конармии» убеждает: как ни пренебрегают люди духовными святынями, данными им природой или социальным опытом, эти святыни все равно не умирают, не выветриваются, от их взыскательного света и праведного суда никто и ничто не уйдет – ни отдельный человек, ни масса, ни политическая доктрина,

¹ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. С. 166.

² В рассказах «Аргамак» и «Поцелуй», которыми Бабель в 30-е годы замыкал цикл, чувствуется стремление писателя как бы морально «компенсировать» Лютова, показать его самоутверждение. Но все-таки эти рассказы несут на себе печать уже другого времени, некоторого сдвига в воззрениях Бабеля (а они в начале 30-х годов не были свободны от иллюзий насчет утвердившегося режима), да и стиливого сдвига тоже.

ни государство. Значит, игнорирование этих ценностей под лозунгами революционного обновления мира, противопоставление им даже самых благородных и исторически востребованных новых идей вместо поиска путей их совмещения и взаимообогащения чревато огромными потерями, бедами и несчастьями. Это «сквозная», собирательная идея, идея-концепция бабелевского цикла. Ее конкретизацией стала трагическая судьба благородных идеалов братства народов, прекрасной мечты об «Интернационале добрых людей».

Если утверждают, что «мать в революции – эпизод», если спокойно перерезают горло сребробородому старцу, если топчут ритуальную посуду, делают портянки из церковных хоругвей, а кости святого выкидывают из раки, то никакие «интернационалы добрых людей» не сложатся.

Таков трагический пафос новеллистического цикла Исаака Бабеля «Конармия», пафос, к сожалению, не уловленный и не освоенный ни современниками, ни потомками.

2.2. Художественная завершенность и эвристические возможности жанра

Новеллистический цикл имеет богатую и достойную историю. В истоках этого жанра – «Декамерон» Боккаччо и «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера, а в России его классические свершения связаны с именами Пушкина и Гоголя. Появлению циклов предшествует расцвет рассказа и (или) очерка, но в отличие от сборника рассказов, в цикле все входящие в него произведения образуют целостность более высокого порядка, которая несет более ёмкий художественный смысл, не сводимый к сумме смыслов входящих в него рассказов.

Опыт бабелевской «Конармии» и других достаточно известных новеллистических циклов дает основания для определенных теоретических выводов о жанровой специфике этих художественных образований.

Новеллистический цикл подобен мозаике. Переключки коллизий и целых сюжетов, сцепления образов и мотивов, столкновения и отражения характеров и судеб в разных рассказах делают особо убедительным то общее, что открывается в целом. Всякий жанр есть система способов «ощельнения» образа мира. В цикле в силу его «мозаичности» эти способы достижения художественной целостности весьма своеобразны. Если конструкции жанра рассказа и повести обладают способностью создавать иллюзию с а м о р а з в и т и я художественной реальности по внутренним законам того мира, который воссоздан в жанровой модели, то в цикле нет обязательной связи между входя-

щими в него рассказами. Каждый из рассказов представляет собой вполне самостоятельное художественное целое, он может существовать и в одиночку, вне цикла. Не случайно многие циклы «лепятся» постепенно, из отдельных текстов, публиковавшихся в разное время. К примеру, ныне широко известный цикл Виктора Астафьева «Последний поклон» (книга первая) скомпонован из рассказов, печатавшихся в разных изданиях в течение 1957-68 годов.

Структурообразующие основания в новеллистических циклах весьма разнообразны: перипетии судьбы центрального персонажа («Записки юного врача» М. Булгакова), тематическая и эмоциональная соприродность входящих в цикл рассказов: любви («Темные аллеи» И. Бунина), семейный круг («Наши» С. Довлатова) и т.п. Однако чаще всего ощущение целостности художественного мира в новеллистическом цикле обеспечивается *устойчивостью его «топографического облика»*. Здесь сразу же вспоминается замечательный цикл Шолом-Алейхема «Касриловка» с прозрачным подзаголовком «В маленьком мире маленьких людей» – полный извечной горечи и неискоренимого юмора образ еврейского местечка, который стал под пером автора эстетической квинтэссенцией уклада жизни, типажей, исторических судеб российского еврейства¹. Да и в советские времена объединяющим топосом новеллистических циклов обычно становился образ деревни («Липяги» в одноименном цикле С. Крутилина, в «Оранжевом табуне» Г. Матевосяна – Цмакут, «мое бедное разнесчастное малюсенькое село», так аттестует его один из персонажей) либо другого поселения – уральского рабочего поселка (А. Филиппович «Моя тихая родина»)², городского микрорайона (Ю. Нагибин «Переулки моего детства»).

Порой этот локус пространственно разрастается. Например, в цикле Горького «По Руси» (1912-1916) он превращается в собирательный образ российской глубинки: «тихий город Мямлин», «Тамбов, ...похожий на скучный сон», окраинная «Прядильная улица», – ... словом, «Малая Тартария» (очевидная перекличка с Тартаром). Столь же пространственно обширен образ «черты оседлости» в «Конармии» Бабеля. Но, независимо от масштабов, этот хронотоп остается именно образом *п о с е л е н и я* как некоего «сгустка» пространства и времени, являющего собою живую действующую модель существования человека и со-бытия человеческого сообщества.

¹ Несмотря на то, что цикл составлен из рассказов, написанных в разные годы (пятнадцать в 1901-1904 гг., десять в 1909-1915 гг.) он прочно скреплен единством топоса.

² Этот цикл Александр Филиппович (1935-1983) лепил в течение примерно десяти лет, печатая малыми сериями. Полностью он представлен в изданной уже после смерти автора книге: *Филиппович А. Моя тихая родина (Уральские записки)* / Сост. Н.Л. Лейдерман, Л.Н. Филиппович. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985.

...Очаг в повседневности, в котором многое из первородного и истинно человеческого вырывается наружу, как, допустим, в отдельных точках земной коры от чрезмерного внутреннего напряжения исторгает время от времени кипящее существо планеты.

Таким видится в книге А. Филипповича «Моя тихая родина» укромный уральский поселок. И это принципиальный ракурс и семантический объем «топоса», свойственный почти всем названным циклам.

Локальная «топография» становится, с одной стороны, почвой, из которой прорастают новые рассказы, а с другой — той «рамой», которая не дает мозаике рассыпаться. Динамика же цикла, внутренне движение его содержания определяется *принципом дополнительности* — самим процессом лепки из разных рассказов, как из кусочков смальты, цельного мозаичного панно. Благодаря принципу дополнительности мир цикла предстает более сложным, чем в односюжетных жанрах (рассказе или повести), он обретает стереоскопичность, начинает играть разными гранями, подобно друзе хрустали. Поэтому автор цикла одновременно решает две задачи: с одной стороны, стремится объять взором *р а з н о о б р а з и е* мира, но очень заботится о том, чтоб это разнообразие не разваливалось в бесформенный конгломерат, чтоб все новеллистические «скольз» слеплялись бы в некое мозаичное панно. Но для этого он разрабатывает целый набор *специальных средств*, которые предназначены мотивировать выбор рассказов и порядок их размещения, а также усиливать крепость жанровой конструкции.

Начать следует с того, что в цикле всегда есть *рассказчик, причем* рассказчик *п е р с о н и ф и ц и р о в а н н ы й*. Порой это даже целый оркестр рассказчиков. Интересно, что именно оркестровой организацией повествовательных голосов характеризуются первые новеллистические циклы, составившие классику жанра. Причем бросается в глаза тщательная продуманность выбора рассказчиков-оркестрантов. У Боккаччо в «Декамероне», у Чосера в «Кентерберийских рассказах», у Пушкина в «Повестях Белкина» и у Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» каждый имеет свой характеристический облик. И в соответствии со складом своего характера, интересами, а то и сословной принадлежностью рассказчик выбирает соответствующий сюжет.

И всё же в абсолютном большинстве новеллистических циклов есть один-единственный рассказчик. Самим фактом своего присутствия в каждой новелле он «оцельняет» цикл. Но что очень существенно, в цикле рассказчик — фигура активная. Мера и степень его вовлеченности в «виртуальную» реальность цикла бывает различной: от соучастия в событиях в роли действующего персонажа (как Лютов в бабелевской «Конармии») до роли наблюдателя, заинтересованно сопере-

живающего событиям (как, например, у Горького в цикле «По Руси»). Кстати, наиболее точно эта функция повествователя охарактеризована именно здесь. Горький называет своего героя-рассказчика «п р о х о - д я щ и м», вкладывая в это слово особое содержание: «Я намеренно говорю «проходящий», а не «прохожий»: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий – до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпывающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определённое»¹.

Присутствие рассказчика в художественном мире каждой новеллы, его живая реакция – действием ли, словом ли – на события, становится органической мотивировкой применения неорганических способов конструирования циклического единства.

Что мы здесь имеем в виду?

Как правило, эпического сюжета в строгом смысле в новеллистических циклах нет или он едва-едва мерцает. Как у Бабеля в «Конармии» – сюжет захлебнувшегося польского похода и последующего бегства красного воинства. Или как у Горького в цикле «Воспоминания. Из дневника» (1922-24), где внешне разрозненные очерки и зарисовки «организуются едва заметным хронологическим стержнем, начало которого приходится на первые годы XX века, а завершение – на первые годы после Октябрьского переворота. И логика циклического метасюжета далеко не всегда подчинена хронологии, и даже не всегда организуется причинно-следственными связями. Например, стержнем пронизывающим все четыре новеллы, составляющие «Одесские рассказы» (1922-24) Бабеля, становится «цепочка» карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных еврейских заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша («Король»), таинство брака превращают в базарный торг («Как это делалось в Одессе»), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца («Отец»), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок («Любка-казак»). Из-под оболочки кажущейся «одесской» веселости вылезает жуткий антимир антиморали. Поэтому он обречен – такова подтекстная логика метасюжета «Одесских рассказов»².

¹ Так писал Горький редактору журнала «Вестник Европы» Д.Н. Овсяннику-Куликовскому в сентябре 1912 года, посылая несколько «очерков» (в письме рассказы названы очерками) для публикации. Из того же письма узнаём, что по первоначальному замыслу автора роль рассказчика должна была быть акцентирована в подзаголовке: ««Русь. Впечатления проходящего», но Горький сомневался, «не слишком ли громко» это будет звучать?» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 251.)

² Этот подтекст цикла не был понят критикой 1920-х годов, «бандитской эпопеей» назвал его В. Вешнев (Поэзия бандитизма // Молодая гвардия. 1924. № 7.) Не понят он и современными исследователями. Приведу только три относительно свежих высказы-

С ослабленностью или даже отсутствием эпического стержня связана принципиальная особенность развертывания изображения в цикле. Эпический сюжет здесь заменяется к о н с т р у и р о в а н и е м «цепочки» новелл, усиленным различного рода дополнительными «скрепами».

Автор цикла с особым тщанием работает над порядком размещения рассказов. Очень показателен в этом плане опыт Горького. Так, его «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924) составлены из тридцати небольших по объему бытовых зарисовок, сценок, лапидарных портретных очерков, диалогов, размышлений автора. Внешне эти заметки кажутся конгломератом никак не упорядоченного материала, сваленного, что называется, «в кучу». Но, оказывается, сам Горький требовал, чтоб каждую «заметку печатали отдельно, придерживаясь моей нумерации страниц и оставляя между каждой пропуски»¹. Следовательно, в этой кажущейся неупорядоченности есть какой-то порядок, а в нем прячется какой-то концептуальный замысел.

Подсказку читателю дает сам Горький в эпилоге к книге, названном «Вместо послесловия». Он пишет: «Мне хотелось назвать этот сборник: “Книга о русских людях, какими они были”. Но я нашел, что это звучало бы слишком громко». Однако идея-то осталась. Каждый персонаж цикла это одна из ипостасей русского народа, один из носителей национального менталитета. И всем им Горький задает вопрос, из тех, что относят к разряду «последних», можно сказать — самый последний: «Для чего вы живете? Зачем живете?».

ния: «По поводу “Одесских рассказов”, эстетизировавших преступную среду, следует заметить, что она являла собой для садистской культуры особенно подходящий предмет изображения» (*Смирнов И.П.* Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. — М.: НЛЮ, 1994. С. 203).

Спустя 10 лет эту интерпретацию развивает И. Есаулов. В обширной статье «“Одесские рассказы” Исаака Бабеля: логика цикла» (Москва, 2004. № 1) он с академической обстоятельностью доказывает, что «витальная энергия преступления границ» есть главный «закон» бабелевского цикла, и это явление представлено Бабелем в положительном свете, ибо вообще «насилие поэтизируется автором, поскольку совершается в заворачивающих его сознание агрессивных формах» (с. 209, 216 и др.).

Но вряд ли более чутки и те современные исследователи «Одесских рассказов», которые в изощренном анализе «сложной цепочки символических подмен» (вроде того, что «худой и грязный локоть», который Цудечкис засовывает в рот Любке-Казак, есть «очевидный мужской эквивалент груди, но также и бесплодного фаллоса» и т.п.) уходят очень далеко от трагического содержания «Одесских рассказов». Имено в виду статью М. Ямпольского «Структуры зрения и телесность у Бабеля» (Новое лит. обозрение. 1993. № 4.)

Попытка докопаться до подлинного смысла «Одесских рассказов» была предпринята мною в статье «Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку» (Урал. 2004. № 11).

¹ См.: Примечания // *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 17. — М.: Наука, 1973. С. 567.

Для циклических построений в высшей степени характерна поэтика архитектуры текста. Автор цикла буквально высчитывает соотношение новелл, стараясь выделить узловую новеллу или гнездо узловых новелл, симметрические связки, особенно тщательно разрабатывая переключки между начальным и финальным рассказом.

Например, у Горького в «Сказках об Италии» (1911-13) узловое место принадлежит четырем сказкам: три из них – о Матерях (IX-XI), четвертая – об Отце (XII). А в цикле «Рассказы 1922-1924 года», состоящем из девяти новелл осевую линию образуют три рассказа: первый – «Отшельник», пятый, срединный – «Карамора» и девятый, последний – «Рассказ о необыкновенном».

Герой первого – Савел Пильщик, это человек в своем плотском естестве, по-детски жизнерадостно обывающий на земле. Герои следующих рассказов только «играют» в жизнь¹. Одни буквально – в пошлом актерском лицедействе («Рассказ о безответной любви», «Репетиция»). Другие, неспособные к самостоятельному выбору жизненных ориентиров, играют в «чужую жизнь», становясь зеркальным отражением своих кумиров и слепыми исполнителями их повелений («Рассказ о безответной любви» и «Рассказ о герое»). Третьи получают высшее удовольствие от жестокой игры чужими жизнями («Карамора»). А завершается цикл «Рассказом о необыкновенном», где является герой, который кажется антиподом всем предшествующим – это некто Яков Зыков, сам он зауряден до серости, не рядится ни в какие одежды, и всех старается «оголеть», низвести до голизны, и свою стратегию упрощения жизни он осуществляет просто – пользуясь революционным беспределом, уничтожая тех, кто неординарен и непокорен. Хотя, если копнуть самого Якова Зыкова, то и он в конце концов играет – играет в гегемона, упиваясь тем, что восседает «в одном из княжеских дворцов на берегу Невы». И фамилия-то у него теперь не Язёв, а Князев. Как же – новый хозяин России!

Горький настойтельно просил своего литературного секретаря: «Пожалуйста: «Рассказ о необыкновенном» – в конце книги, это совершенно необходимо, книга начинается «Отшельником» и будет кончена убийством отшельника»². А в цикле «По Руси» обручем, стягивающим воедино россыпь новелл, становится оппозиция между первым рассказом, где изображен торжественный акт рождения человека,

¹ Мотив игры в этом горьковском цикле был отмечен Т.М. Пшеничнюк в статье «Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М. Горького 1922-24 годов» (Поэтика русской советской прозы. Межвуз. науч. сб. – Уфа, 1985).

² Архив А.М. Горького // Цит. по: Горький. Собр. соч.: В 25 т. Т. 17. Примечания. С. 603.

и последним («Весельчак») – где совершается жуткий акт убийства человека. В циклах подобные скрепы очень существенны – они не только формально стягивают разрозненные рассказы, но и несут некий обобщающий смысл. Если последовательная «цепочка» новелл является метасюжетом цикла, то уже вместе со всеми архитектурными «скрепами», усиливающими прочность целого, она несет колоссальную нагрузку – становится основным носителем концептуальной семантики произведения.

Немаловажным фактором формирования циклического единства является экспрессивная доминанта, создающая определенную эмоциональную ауру, которая окружает и пропитывает собою все рассказы, входящие в цикл. Наиболее эффективными способами создания общей эмоциональной атмосферы становятся единые принципы структурирования образов.

Приведу только два примера. Первый – книга Виктора Астафьева «Царь-рыба» (1975), жанр которой автор назвал «повествованием в рассказах». Автор сделал универсальным конструктом образного мира произведения принцип ассоциаций между человеком и природой – человека он видит через природу, а природу через человека.

Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который «прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком», а смерть старого человека вызывает ассоциацию с тем, как «падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом». А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток:

Вздрыгнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен и в ожидании боли, заранее напрягшаяся мать, почувствовала ребристое, горячее нёбо младенца, распускалась всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек.

Зато о речке Опарихе автор говорит так: «синенькая жилка, трепещущая на виске земли». А другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: «Пьяный, с разорванной на груди белопенной рубашкой – и свободы-то сотня сажен, но он и этакой волюшке рад, заурчав радостно, будто дитёнок, узревший мать, он внаклон катился к Нижней Тунгуске, припадал к ее груди и тут же умиротворенно смолкал». Метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в «Царь-рыбе» очень и очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора. Астафьев напомина-

ет нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы – порождение природы, ее часть, и, хотим или не хотим, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых – законов природы. И поэтому самоё отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми. Отсюда и пафос, которым окрашена вся «Царь-рыба».

Иной вариант эмоциональной ауры представлен в горьковских «Сказках об Италии». Здесь идет своеобразное крещендо тональности торжественной литургии¹. В первых «сказках» есть только образные ассоциации со священными феноменами: «каждый город – храм, возведенный руками людей, всякая работа – молитва Будущему», старик с «большой апостольской головою» («сказка» III); «Дети бога» – так старый отец величает строителей Симплионского тоннеля («сказка» IV); герои пятой, шестой и седьмой «сказок» и «клянутся именем пречистой девы Марии» и обращаются с молитвой к ней; сакральный колорит есть даже в пейзаже – «в священной тишине восходит солнце» (так начинается сказка» XX)...Начиная же со «сказки» XXI и вплоть до заключительной XXVII «сказки» разворачивается грандиозная литургия: под открытым небом разыгрывается мистерия о рождении Христа, а в «сказке» XXVII сами горожане становятся участниками мистерии о воскресении Христа, и в трех божественных образах узнают своих соседей: «Христос – столяр из улицы Пизакане, Иоанн – часовщик, а мадонна – просто Анита Брагалья, золотошвейка». Эта аура, создаваемая религиозными образами и мотивами, возводит в священный статус труды и дни простых и добрых людей, героев «сказок».

Особо следует подчеркнуть цементирующую роль в цикле с к в о з н ы х мотивов (лейтмотивов). Они не выпирают из общего массива текста, звучат вроде бы под сурдинку, но по мере накопления выступают всё отчетливее наружу, становясь аксиологическими символами подспудно прорастающей эстетической концепции всего цикла. (Такую роль, как мы отмечали, играют в «Конармии» Бабеля образы земных и вечных святых и мотив их осквернения).

И однако, даже названных выше архитектуронических и экспрессивных «скреп» оказывается недостаточно для разрешения того макроконфликта, который складывается из мозаики рассказов, входящих в цикл. И тогда повествователь (часто для убедительности нарочито обнажающий свою близость с биографическим автором) берет на себя

¹ Наблюдения над «сакральной аурой» в «Сказках об Италии» сделаны А.М. Сапир (См.: *Лейдерман Н.Л. и Сапир А.М. Горький в школе: новое прочтение.* – М.: ВАКО, 2005. С. 165-168).

роль резонера. Как Виктор Астафьев, который в финале «Царь-рыбы» обращается за помощью к вековой мудрости, запечатленной в Священной книге человечества:

Всему свой час и время всякому делу под небесами:
Время родиться и время умирать; <...>
Время войне и время миру.

Однако уравнивающие всё и вся афоризмы Экклезиаста тоже не утешают, и кончается «Царь-рыба» трагическим вопрошанием автора: «Так что же я ищущу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа». Вот тот случай, когда риторическая завершенность не разрешает волнующую автора тревогу, наоборот, усиливает чувство ее неразрешимости.

* * *

Зрелость жанра, полное осуществление его потенциала проявляется в максимуме внутреннего единства, если угодно – обязательности порядка расположения всех образов, из которых создается «виртуальная реальность», в самодостаточности создаваемого жанровой структурой и ее составными элементами образа «целого мира», то есть в том, что называют художественной завершенностью.

Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною – с другой¹. Незавершенность «образа мира», избыток его внутренних связей, необязательность его частей и т.п. – все это становится отражением «пробелов» в эстетической концепции действительности. Какими причинами – субъективными или объективными – ни объяснялся бы тот или иной «предел» в авторской концепции действительности, он неминуемо отражается в степени насыщенности, емкости, прочности, свободы внутреннего саморазвития художественного мира. Таким образом, именно в том, насколько органична и самодостаточна завершенность индивидуальной жанровой формы произведения, осуществляется внутренний самоконтроль художественной идеи, утверждается ее истинность или обнажа-

¹ См., например, его рассуждения об эпосе: Аристотель и античная литература. С. 152-153. В античности эта взаимозависимость признавалась общим эстетическим принципом.

ются ее просчеты, ее слабости. «Идея мира» проверяется жизнеспособностью воплощающего ее образа мира.

Каждый жанр, возникающий в ходе литературного развития, в принципе, может быть формой убедительного художественно-завершающего оформления эстетической истины о человеке и мире. Но все же способы завершения («ощельнения») в разных жанрах оказывались существенно различными. Можно предполагать, что особенности художественно-завершающего оформления жанрового мироздания, проявляющиеся, прежде всего, в соотношении внутреннего саморазвития художественного мира и идущих от воли автора-творца фабульных, экспрессивных и тому подобных внешних способов «закрепления» художественного мира, соответствуют мере объективности, ясности и полноты эстетической концепции мира и человека, воплощаемой при посредстве данной жанровой формы. Чем значительнее дистанция между субъективным знанием о жизни и ее объективными закономерностями, тем больше внешних усилий прилагается для преобразования части жизни, изображенной в произведении, в образ мира. «Зазор» компенсируется способами завершения, которые, что ни говори, имеют «субъективную» природу. Как мы видим, такие субъективные скрепы (конструктивные, экспрессивные, риторические) в жанре цикла несут огромную структурообразующую нагрузку. Все это значит, что особенности художественно-завершающего оформления, присущие циклу, «выдают» гипотетичность синтеза, совершаемого в этом жанре.

Да, принцип дополнительности, будучи структурной доминантой цикла, создает перспективу незавершенности мира, задает вектор поиска синтезирующей «всеобщей связи явлений». А это уже крен в сторону романа. Однако, в отличие от романа, в цикле сложность мира еще не предстает самоорганизованной. В цикле синтеза добиваются «арифметическим» путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в цикле *многогранность* отношений человека с миром еще не стала *системой* отношений, структура цикла еще не «запрограммирована» на такое единство.

Когда-то по поводу «Героя нашего времени» Белинский писал: «В нем есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное, как в «Вертере» Гете, и потому есть что-то тяжелое в его впечатлении. Но этот недостаток есть в то же время и достоинство романа г. Лермонтова: таковы бывают все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях: это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание...» (IV, 267). Вряд ли сказанное справедливо по отношению к роману Лермонтова, но особенность, которая в той

или иной мере свойственна циклическим жанрам, здесь уловлена точно: в них всегда есть «что-то неразгаданное, как бы недоговоренное», несмотря на все попытки автора «разгадать» и «договорить».

В рамках историко-литературного периода цикл выступает как жанровая форма, представляющая собой начальные опыты художественного синтеза, первые разведывательные попытки нащупать «всеобщую связь явлений». Однако, «всеобщая связь явлений» не поддается тому несколько простодушному способу ее постижения, на котором строится цикл. Там же, где системная связь, охватывающая сложную диалектику отношений человека с миром, оформляется в структуре цикла – цикла в собственном смысле уже нет. Он диалектически самоотрицается, трансформируется в роман, где сцепление частей или глав, бывших некогда самостоятельными новеллами, настолько органично и ненарушимо, что о циклизации можно говорить лишь с точки зрения творческой истории произведения, но ни в коем случае не с точки зрения его действительной, функциональной жанровой завершенности. (Сказанное в полной мере относится к «Герою нашего времени» Лермонтова, исследователями доказано органическое и многоаспектное единство этого романа, сложившегося из глав-новелл).

И это новое, романное, жанровое единство знаменует новую ступень художественного познания. В ходе литературного процесса активизация новеллистических циклов обычно предшествует выходу романа. Циклы подготавливают роман и структурно, и содержательно.

3. Повесть: потенциал жанра

Судьба отдельного жанра, то есть мера и степень его участия в литературном процессе определенного времени, зависит не только от того, что несет и в чем нуждается время, но и от собственной внутренней структуры жанра, от ее «назначения», от того, сможет ли она отозваться на влияние, идущее извне, а если сможет, то как будет отзываться. Еще Аристотель указывал, что каждый жанр, рождаясь, имеет свои собственные генетические возможности, которые он реализует в процессе развития. В частности, в «Поэтике» говорится: «Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций... трагедия разрослась понемногу, так как <поэты> развивали в ней <ее черты> по мере <их> выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя, наконец, присущую ей природу»¹. «Остановилась» – не значит перестала жить, а значит – достигла зрелости.

¹ Аристотель и античная литература. С. 117-118.

Зрелый жанр, развившийся в процессе генезиса, представляет собой канон, классический образец. В многовековой исторической перспективе все прочие произведения данного жанра формируются, функционируют и оцениваются с оглядкой на канон – как равнение на него или полемика с ним, которые в конечном итоге оборачиваются либо утратами, либо обретениями в самой «природе», в самой органической сущности жанра.

В литературу определенного времени жанр (даже давно сложившийся) никогда не приходит в готовом виде. Он возрождается как форма, которую методом проб и ошибок, следования традициям и отталкивания от них заново создает художник в процессе эстетического освоения своей современности. Но то, что художник создает заново, обусловлено самой природой жанра, теми возможностями охвата и смыслового художественно-завершающего оформления действительности, которые заложены в жанре генетически. Эти возможности могли быть отчасти реализованы прежде, отчасти еще не выявлены, о них, затаённых в «клетках» жанровой структуры, зачастую еще не знают, но они есть потенциально, они ждут своего первооткрытия. Как же взаимодействуют с факторами жанра потенциальные возможности жанровой структуры, какие закономерности художественного освоения действительности проявляются, запечатлеваются в динамике внутреннего развития жанра?

Обратимся к самому «живучему» жанру русской литературы – к повести. У нас бывали «безроманные» времена, случались полосы, когда сетовали на отсутствие значительных рассказов, бывали целые десятилетия без запоминающейся драматургии, но без хороших повестей мы не жили ни в кои поры. В русской литературе XX века особенно плодотворным было двадцатилетие со второй половины 50-х и до середины 70-х годов. В это время повесть достигла небывалого подъема, явив миру несколько оригинальных разновидностей жанра: «исповедальную (молодежную) повесть» («Хроника времен Виктора Подгурского» В. Гладилина, «Продолжение легенды» А. Кузнецова, «Коллеги» и «Звездный билет» В. Аксенова), фронтовую лирическую повесть («Пядь земли» Г. Бакланова, «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Убиты под Москвой» К. Воробьева и др.), философско-психологическую повесть – венец «деревенской прозы» («Привычное дело» В. Белова, «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой» В. Распутина), Это новые разновидности жанра закрепились в художественном арсенале, обрели статус авторитетных художественных традиций.

Среди них достойное место заняли пять так называемых «московских (городских) повестей» Юрия Трифонова. Их последовательное по-

явление – от повести «Обмен» (1969) до «Дома на набережной» (1976) – это в высшей степени благодатный материал для наблюдений над внутрижанровой эволюцией и имеет несомненный теоретический интерес.

3.1. «Городские повести» Юрия Трифонова

1.

Ставший впоследствии знаменитым цикл «городских повестей» Трифонова открывается повестью «Обмен» (1969). Это произведение еще несет на себе печать достаточно канонических форм жанра повести. Конфликт отчетлив и строг, его суть – столкновение двух систем ценностей, духовных и бытовых. Его фабульное воплощение – Виктору Дмитриеву, чью мать постигла смертельная болезнь, советуют как можно быстрее произвести квартирный обмен, чтоб не потерять материну жилплощадь. С одной стороны, дело житейское, надо думать о будущем своей дочки, с другой – смертельная болезнь матери, с одной стороны – квадратные метры, прагматика быта, с другой – трагедия неминуемого ухода того, кому ты обязан жизнью.

Эту коллизию Трифонов материализует в рельефном эпическом каркасе повести. Во-первых, в ней есть четкий сюжет, который развивается не плавно, а дискретно: сюжет «Обмена» выстраивается из цепи событий, каждое из которых представляет собою самостоятельную новеллу¹. Но внутренне течение сквозного сюжета – это изображение того, как Виктор Дмитриев, интеллигентный порядочный человек, внук революционера, претерпевает процесс «олукьянивания», так в повести названо погружение души в болото пошлости, подмена подлинных нравственных ценностей мелочным «здравым смыслом». Посредством тонкого психологического анализа внутренней жизни героя Трифонов показал главную опасность, которая таится в процессе «олукьянивания» – он протекает как-то незаметно, вроде бы помимо воли человека, через вялое сопротивление, не без скребущих душу кошек, с массой самооправданий, вообще-то небезосновательных, но никак не меняющих отрицательного вектора движения души.

В своих следующих повестях – «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971) – Трифонов продолжает исследование процесса погружения людей в болото повседневности и одновременно понижения планки нравственности.

¹ Новеллистическая композиция повести «Обмен» обстоятельно проанализирована в кандидатской диссертации В.В. Черданцева «Человек и история в "городских повестях" Юрия Трифонова. (Проблематика и поэтика жанра.)» (Екатеринбург: УрГПУ, 1994).

В повести «Долгое прощание» испытание бытом, а точнее – всеми маленькими и большими нравственными провокациями, из которых состоит повседневная борьба за существование, проходят сразу два центральных персонажа – Ляля Телепнева и ее муж Сергей Ребров. Здесь Трифонов впервые построил текст в виде *двух параллельно развивающихся сюжетов*, фабульная связь между ними не столь существенна, как связь подтекстная, которую неизбежно ощущает читатель – однако ему самому предоставляется делать сопоставление линий двух центральных героев. Ляля, средненькая актриса, идет на всякого рода мелкие нравственные уступки ради, допустим, роли в пьесе модного драматурга, но вообще-то ее конформизм бескорыстен, она идет на компромиссы чаще всего по доброте, по душевной неразборчивости. Другой центральный герой – Гриша Ребров, как и Ляля, испытывает на себе страшное давление быта: вечное безденежье, поиски случайных приработков. Но, в отличие от Ляли, он всей кожей чувствует моральную нечистоту, кривизну всех этих судорожных попыток подстроиться под обстоятельства, он понимает, что они уведут его от главного, от смысла его жизни. Более того, Ребров, кажется, знает, свое предназначение. Он – историк. И подлинную радость он испытывает, когда сидит в библиотеке, роется в старых газетах и журналах, в архивных бумагах, стараясь извлечь из забвенья жизнь какого-нибудь Ивана Гавриловича Прыжова, «незадачливого бунтовщика». Но тем самым Ребров пытается спасти и себя самого: он хочет найти в прошлом духовные опоры себе, если угодно – нравственные образцы для сопротивления своей текучей современности, затягивающей тине повседневности.

Постепенно в повестях Трифонова по мере погружения в глубины души человека, проходящего испытание бытом, повседневной мельтешней и перманентными стычками за место под солнцем, расширяется зона рефлексии героя. Рефлексия Виктора Дмитриева в «Обмене» была еще несколько отстранена, там очень сильна зона сознания безличного повествователя, который как бы изнутри комментирует поток сознания героя. Значительно непосредственнее рефлексия в повести «Предварительные итоги», где весь повествовательный дискурс представляет собой внутренний монолог главного героя – талантливого переводчика, который ради заработка переводит изделия посредственностей, «производит какую-то муру», как обличительно выкрикнет ему в глаза сын. Здесь, в отличие от «Обмена», процесс «олукьянивания» героя представлен в самом потоке его сознания, в процессе внутреннего говорения, когда весь сор существования проходит через фиксирующее слово, где все вперемежку: душевные драмы, чепуховые подробности, посторонние хлопоты, – во всем этом вязнет сама ситуа-

ция нравственного выбора, даже сам герой не ощущает ее драматизма. (Не случайно для «городских повестей» Трифонова характерны какие-то смазанные, словно бы размытые финалы).

С одной стороны, в собственно тематическом плане такой прием, когда зона рефлексии расширяется, позволяет выуживать из массы субъективных впечатлений человека какие-то знаки, симптомы душевного процесса — показывая расслоение совести, диффузию личности. А с другой стороны, расширяя зону рефлексии, Трифонов все большую смысловую нагрузку возлагает не на сюжет как цепь событий, не на сооружение зримого хронотопа, а на построение повествования. Он вырабатывает такой тип дискурса, в котором сам процесс протекания внутренней речи выдвигается на первый план, становится крайне существенным, семантически нагруженным. Здесь словно бы идет плетение плотной пряжи, скрученной из нескольких нитей.

Этот особый тип дискурса Трифонов начинает вырабатывать уже в первых «городских повестях» Он представляет собой *своеобразный сказ в виде современного интеллигентского сленга* — бытового говора современных среднестатистических интеллигентов, в чем-то осведомленных, в чем-то нахватавшихся, не чуждающихся слухов и сплетен, особенно из «высших сфер», ко всему относящихся с некоторым снобизмом. Трифонов искусно создает образ интеллигентского сленга со специфическими экспрессивными словечками («устраивать затир», «красшибаемость в лепешку», «злошутничают», «неразговор в течение нескольких дней»), с сардоническими оценками («белибердаевы», «какая-то петуховина», «дерьмо средней руки», «нечто маловысокохудожественное», «В лице Смолянова было что-то сырое, недопеченное»), с фразами-«окаменелостями», которым придается значение «фирменных» знаков персонажа («Я что-то слышу о ней впервые», — говорит мать Сергея Троицкого в «Другой жизни» о «Гернике» Пикассо).

Эти слова и фразы, становящиеся своего рода паролями (нередко они графически выделяются автором в тексте), в равной мере могут принадлежать и герою (если он субъект сознания), и безличному повествователю (если он субъект речи). Собственно, в том-то и состоит одна из структурных функций организации дискурса как интеллигентского сказа, что он становится полем тесного контакта между словом героя (а он у Трифонова всегда из интеллигентской среды) и словом безличного повествователя, какой-то четкой грани между ними нет, они могут свободно перетекать друг в друга. И это в некотором роде развязывает руки автору повести. Во-первых, так обеспечивается мотивировки авторского всеведения (приближая повесть к роману), а во-

вторых, этот дискурс становится формой проникновенного психологического анализа, создавая иллюзию потока сознания человека.

Так формируется особый стиль трифоновских повестей. Здесь события плотно окружены словом героя, его состоянием и настроением, они неразрывно слиты с его рефлексией. Между объективным значением явления и его субъективным восприятием нет границы, она размыта интонационным единством. Отсюда возникает впечатление импрессионистической зыбкости трифоновского дискурса, но в этой зыбкости легко узнается характер того, кому приписывается речь. С другой стороны, в такой зыбкости дискурса выражает себя неокончателность, незавершенность человека и его душевной жизни, и незамкнутость мира – невозможность этот мир разложить до конца, по полочкам, невозможность до конца дочерпать ее.

Причем, становясь всё более и более эстетически сложной, повествовательная речь остается прочно организованной, только способы организации здесь применяются не совсем привычные для эпического дискурса. Во-первых, ощущается ритм фразы, во-вторых, речевой поток у Трифонова окрашен определенной тональностью. Татьяна Бек, известный поэт и критик, отметила, что проза Трифонова удивительно ритмична: «Зачастую ткань трифоновского повествования плавно перетекает в настоящий верлибр – многие лирические фрагменты и “Обмена”, и “Дома на набережной”, будучи графически разбиты на стихотворные строки, могли бы читаться как полноценный свободный стих с поющими паузами, проемами и разрывами. Мало того, в трифоновской прозе то автор, то один из героев в моменты наибольшего эмоционального напряжения начинает говорить буквально ямбом или амфибрахийем, или гекзаметром»¹.

2.

Следующая повесть Трифонова «Другая жизнь» (1975) свидетельствовала о том, что писатель вступил в новую творческую фазу. Поначалу может показаться, что здесь он разрабатывает ту же жизненную материю, что и в «Обмене»: непонимание двух людей, мужа и жены, их брак – стычка двух кланов, двух моделей отношения к жизни. Ольга Васильевна из мира людей достаточно меркантильных и прагматичных, за спиной Сергея Троицкого стоит мать, женщина с принципами. Но в «Другой жизни» Трифонов на первый план выдвигает коллизию несовместимости людей, даже любящих друг друга, пытается понять

¹ Бек Т. Юрий Трифонов: проза как инобытие поэзии // Мир поэзы Юрия Трифонова. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 93.

природу непонимания – ту ментальную, ту нравственную почву, которая его рождает. И он обнаруживает, что непонимание носит, можно сказать, онтологический характер: причиной несовместимости двух людей является их разное отношение к самому существованию, к экзистенции, разное понимание сущности человеческой жизни.

Ольга Васильевна по профессии химик и исследует, кстати говоря, проблему биологической несовместимости. И как специалист, работающий с молекулами и клетками, она просто и внятно объясняет суть человеческого существования: «Все начинается и кончается химией». А Сергей по профессии историк, а, как мы отмечали выше, историк у Трифонова это носитель особого, духовно-взыскующего отношения к жизни. Вот его понимание сути человека:

Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отщипнуть и выделить, и по нему определить многое. Человек, говорил он, никогда не примирится со смертью, потому что в нем заложено опущение бесконечности нити, часть которой он сам.

Сергей считает, что человек – существо все-таки не молекулярное, а духовное, что он живет не только в куцых физических пределах – между рождением и смертью, но и в бесконечных исторических просторах, проникая в прошлое и будущее мыслью, догадками, интересами, надеждами

Сергей ставит перед собой задачу – искать «нити», связывающие настоящее с прошлым. Это оказывается очень тяжелой для души работа, потому что нити, которые тянутся из прошлого «чреваты, весьма чреваты». Разматывая их, он проникается почти мистическим чувством беды. Может, в самом занятии «раскапыванием могил» есть нечто inferнальное? А может, из разворошенного исторического прошлого, как из старых могильников, вырывается наружу какой-то смертный яд – яд ведения, яд беспощадного знания? И все же надо искать эти нити, потому что «если можно раскапывать всё более глубоко и назад, то можно попытаться отыскать нить, уходящую вперед».

Такова исповедуемая Сергеем Троицким философия истории как формы преодоления забвения и смерти. Не вызывает сомнений человечность и нравственно взыскательный характер этой философии. Но сам ее носитель становится жертвой среды, живущей по биологическим законам борьбы за существование: когда Сергей отказывается сотрудничать с околонульными «кликочками» и «бандочками» – например, не предоставляет альков для очень полезного начальника и его любовницы или отказывается отдать часть своей диссертации начальнику, ему не дают работать. И Сергей не выдерживает: он забрасывает

диссертацию, увлекается парапсихологией, развлекается сеансами вызывания духов, в конце концов, умирает – у него не выдерживает сердце.

Но вся повесть строится как внутренний монолог его вдовы, Ольги Васильевны, вспоминающей прошлое. Причем эти воспоминания героини представлены в многослойном, уникальном по полифонической оркестровке повествовательном дискурсе. Ольга Васильевна, вспоминая недавно умершего мужа, совершает ревизию прошлого, оставаясь верной своей химической бестрепетности, она беспощадно «копает» себя как можно глубже, и в ее памяти оживают все бывшие голоса и позиции.

Вот, например, воспоминание Ольги Васильевны о том, как она себя вела, когда Сергей пришел с заседания, где «гробанули» его диссертацию:

Она пылко продолжала его учить. Кипело низкое раздражение. Он махнул рукой и куда-то вышел. Через минуту вернулся с чемоданом. Она не сразу поняла, что он собрался уезжать, а когда он сказал, что на несколько дней поедет к тете Паше, что было нелепостью, никто его в Васильково не звал, жить там было негде, вся родня тети Пашни уже перебралась из клетушек и сараев в избу, лето кончилось, она рассердилась и не могла сдержаться, и громко кричала о том, что это бегство, малодушие, и что если он сейчас уедет в деревню, она снимает с себя ответственность за его здоровье и вообще не даст ему денег. Орала вздорно, постыдно, как можно орать только в большом гневе.

В этом фрагменте зона безличного повествователя включает в себя несколько зон героев. Зона речи Сергея, который сказал, «что на несколько дней поедет к тете Паше». Зона тогдашней речи Ольги Васильевны: «Это бегство, малодушие <...> и вообще не даст ему денег». Зона сегодняшней речи Ольги Васильевны, ее самооценка: «Она пылко продолжала его учить <...> Орала вздорно, постыдно». И всё это разом. Такое сложное полифоническое повествование в формально монологической речи – это уникальное явление в нашей литературе, это подлинное открытие Юрия Трифонова. Посредством такой организации речи, где само сознание Ольги Васильевны расслаивается на множество граней и вступает в диалоги с другими сознаниями, автор раскрывает процесс мучительной духовной ревизии героиней самой себя.

Центральный конфликт этой повести ни в коем случае не сводим к обличению «мещанства». Как ни парадоксально, эта повесть о любви – любви Ольги Васильевны к Сергею. Всю свою жизнь она любила его, любила деспотически, отчаянно, боясь потерять, горестно пережи-

вая его неудачи, с готовностью ради его успеха сделать всё и пожертвовать всем. Она навсегда оглушена этой любовью, самое поразительное, что она изолирована ею даже от Сергея. Реальный Сергей то и дело подменяется в ее восприятии неким объектом, нуждающимся в руководстве и опеке. «Вести его за руку и поучать его с болью и с сокрушением сердца», – вот ее позиция. Отсюда постоянные подмены его образа мыслей, его взглядов своими, отсюда и «толстокожесть» Ольги Васильевны, ее «недочувствие», неспособность принять другую жизнь как другую, как не совпадающую со своей.

Рядом с Ольгой Васильевной Трифонов расставляет другие варианты духовной изоляции. Прежде всего, это современные «новые люди» – прагматики, «железные малыши», вроде Генки Климука, четко и однозначно меряющие всё и вся личной выгодой. Не менее агрессивный тип духовной изоляции представляет Александра Прокофьевна, мать Сергея. Вроде бы по всем статьям, она, человек кристальной честности и принципиальности, прямо противоположна циничным прагматикам. Но Трифонов обнаруживает, что принципиальность матери, перерастающая в догматизм и нетерпимость, ничуть не менее изоляционна, чем эгоистический прагматизм «железных малышей», что тон «металлической комиссарской твердости», с которым она безапелляционно навязывает свои рацеи, столь же неприемлем для порядочного человека, как и циничные предложения всяких ловкачей. Прямой предшественницей Александры Прокофьевны была Ксения Федоровна из «Обмена», мать Виктора Дмитриева. Но замечание относительно «негнушихся мыслей» Ксении Федоровны проходило вскользь, не это было главным в ее образе – она была фигурой страдательной. Что же до Александры Прокофьевны, то нетерпимость и доктринерство являются доминантами ее характера, и они играют немалую роль в нагнетании напряженной психологической атмосферы вокруг ее сына. Автор совершенно определенно указывает источник этих черт личности Александры Прокофьевны: в годы гражданской войны она служила машинисткой в политотделе, и уже при первом посещении квартиры Троицких именно это «было обозначено сразу: не чета другим матерям, не просто начинающая старуха, а делательница истории». Сама Александра Прокофьевна гордится своей принадлежностью к поколению старых революционеров, ибо это – согласно советской мифологии – и дает ей моральное право судить и выносить приговоры по любому поводу. Но демонстративная приверженность Александры Прокофьевны революционному прошлому получает в повести ироническое освещение, вплоть до язвительного гротеска. Вот хотя бы чисто внешнее описание: Александра Прокофьевна «еще недавно наряжа-

лась в древнейшие штаны цвета хаки, немыслимую куртку времен военного коммунизма». Конечно, можно было бы отнести такое описание на совесть Ольги Васильевны (она – субъект сознания), испытывающей особые чувства к своей свекрови. Но ведь и Сергей после очередной дискуссии с Александрой Прокофьевной замечает: «Зато ты, мамочка, за это время осталась совершенно нетронутой. Своего рода достижение». Да порой и сам безличный повествователь не удерживается от сарказма, вот как, например, он описывает жест, которым Александра Прокофьевна завершает очередную патетическую руладу: «...Мои близкие не уйдут для меня – я повторяю, для меня! – совершенно бесследно. Они останутся вот здесь. – Она пошлепала ладонью по тому месту в середине груди, где ставила в минуты сердечной слабости горчичники».

В таком окружении, где с одной стороны мать, закаменевшая в архаике революционного догматизма, а с другой – «железные малыши», все усилия Сергея, чем бы он ни занимался (будь то «раскапывание могил» или магические сеансы по вызыванию духов), всегда были нацелены на преодоление тотальной изолированности, на поиски проникающего понимания чужой «другости». Подобным образом Сергей предпринимает метафизические попытки выбиться за пределы своего «я», установить контакт с Другим, понять Другого. А позиция социального и исторического несогласия между людьми – это лишь одно из последствий этого метафизического принципа: понимать «другость» или, наоборот, всячески ее нивелировать и ограничивать.

Но, главное, именно Ольга Васильевна реализует духовный проект Сергея – преодолеть замкнутость своего «я», выйти к другому, к пониманию другого. Этому, в сущности, и посвящена повесть с самых первых страниц. «И опять среди ночи проснулась, как просыпалась теперь каждую ночь, будто кто-то привычно и злобно будил толчком: думай, думай, старайся понять!» Ольга Васильевна просыпается так же, как просыпался Сергей. Сейчас ее мучит та же по своей природе боль, что не отпускала его. Она так же, как и он, раскапывает могилу. Он раскапывал могилу, связанную с историей московской охранки, она раскапывает историю своих отношений с Сергеем.

Ольга Васильевна пытается восстановить связную логику судьбы, войти в живой, открытый контакт с прошлым, ушедшим навсегда. Она пытается разомкнуть свою изоляцию для другой жизни, для жизни Сергея. Она точно так же, как он, страдает от «недочувствия» близких людей, свекрови и дочери. Она так же, как и он, одинока в своих попытках понимания и через единство боли приходит чувство связи. «Всякое прикосновение – боль, а жизнь состоит из прикосновений,

потому что тысячи нитей, и каждая выдирается из живого, из раны». Образ нити, который был знаковым у Сергея, переключивается уже в сознание Ольги Васильевны.

А потом становится ясно, что она своей мукой, своим выдираньем нитей из памяти постигала завет Сергея о бесконечности нитей и о том, что они «чреватые». Если она раньше спорила с идеализмом Сергея, теперь понимает иное: «Боже мой, если все начинается и кончается химией, отчего же боль?» Ведь боль не химия, химия и боль – вот и все, из чего состоит смерть и жизнь. Химия это смерть, а боль – это жизнь. Такова формула трифоновской философии всеобщей связи в первом, сугубо психологическом приближении. Как раз это ощущение боли, рождение в душе со-болезнования к боли другого человека – это и есть первый контакт с Другим, это и есть признание Другого и его «другости» как самоценного и не допускающего грубого вмешательства и насилия феномена.

Не случайно автор заканчивает повесть почти сюрреалистической картиной сна Ольги Васильевны. Через сон героиня как бы преодолевает порог бытия / небытия и вступает в контакт с Сергеем, которого физически уже нет, но духовно она с ним воссоединилась в процессе мучительного постижения его «другости», понимающей причастности к его душевным поискам и страданиям. Ольге Васильевне снится, что они идут с Сергеем по лесу, проходят мимо забора, видят каких-то больных людей, ищут шоссе, какая-то женщина вызывает их провести и «они оказываются перед маленьким лесным болотцем». Но после сюрреалистического сна, прерываемого звонком будильника, начинается реальность, однако и она изображается в той же зыбкой сюрреалистической манере, что и сон, так что читатель не сразу может понять, где пребывает сейчас героиня – по ту или по эту сторону реальности.

Здесь, в реальном мире Ольга Васильевна встретила другого человека. У него есть своя семья, своя работа. Он уже немолод, нездоров, «и она мучилась оттого, что он болеет вдаль». Своей заботой о нем Ольга Васильевна словно бы восполняет то сочувствие, которого так не хватало ей в отношениях с Сергеем. Финальный аккорд повести таков:

Однажды забрались на колокольню Спасско-Лыковской церкви. Взбираться было тяжело, он раза два останавливался на каменной лестнице, отдыхал, а когда взойшли на самую верхнюю площадку, под колокол, сильно стучало сердце, и они оба приняли валидол. Они увидели: Москва уходила в сумрак, свистелись и пропадали башни, исчезали огни, все там синело, сливалось как в памяти. Если напрячь зрение, она могла

разглядеть высокую пластину "Гидропроекта" недалеко от своего дома, а он мог отыскать туманный колпак небоскреба на площади Восстания, рядом с которым жил. Наверху был ветер, дунул вдруг резким порывом, *она потянулась к нему, чтоб заслонить, спасти*. Он ее обнял. И она подумала, что вины ее нет. Вины ее нет, потому что другая жизнь была во круг, была неисчерпаема, как этот холодный простор, как этот город без края, меркнувший в ожидании вечера.

Сам ритм этого повествовательного периода создает ощущение зыбкости, поэтического элегического состояния, а это своего рода ритм со-чувствия, со-болезнования, со-переживания.

3.

Трифонов говорил о том, что в своих произведениях последних лет, начиная с «Обмена», он старался добиваться «особой» объемности, густоты: «на небольшом плацдарме сказать как можно больше». (Имеется в виду психологическая густота, густота информации, описаний, характеров, идей¹). И действительно, в каждой из своих «московских (или городских)» повестей писатель проверяет жанр, что называется, в разных «режимах». Тут и повествование, организованное строгим сюжетом («Обмен»), и ретроспективная пространственно-временная композиция («Предварительные итоги»), тут и исповедь (в «Предварительных итогах»), и изображение мира с позиций двух людей, близких и чуждых одновременно («Долгое прощание»), и повествование в форме несобственно-прямой речи, где переплетаются голоса главной героини и повествователя («Другая жизнь»).

В повести «Дом на набережной» (1976) писатель словно бы собрал воедино многие свои находки прежних лет. Здесь господствует излюбленное Трифоновым повествование – «голос автора, который как бы вплетается во внутренний монолог героя»¹. Но переплетение голосов автора и героя имеет предельно широкую амплитуду колебаний: от подчеркивания в речи повествователя даже временной, возрастной характерности речи героя, от слияния голоса автора с голосом героя до полного размежевания с ним и выделения голоса автора в обособленные комментарии и характеристики героя.

Строя произведение как воспоминания главного героя, Трифонов дал психологическую мотивировку ретроспективной пространственно-временной композиции. А наложение двух сюжетов, хронологически

¹ Трифонов Ю. В кратком – бесконечное / Беседу вел А. Бочаров // Вопросы литературы. 1974. № 8. С. 191.

¹ Там же. С. 191.

означенных 1937-м годом (апогеем Большого Террора) и 1947 годом (началом нового витка погромных идеологических кампаний), позволило писателю выявить сущность типа личности, который персонифицирован в образе Глебова: человека «никакого», всеугодного, всепогодного, легко перестраивающегося по первым же сигналам, идущим от времени. Автор показывает, как, зрея и матеря, этот психологический тип постепенно вырастает в тип социальный, в фигуру «совестливого» прислужника любого зла в любую историческую пору.

Благодаря форме внутреннего монолога героя, его духовный мир виден изнутри. Поэтому автору удается вскрыть психологическую механику конформности Глебова: оказывается, что сам процесс приспособления к той или иной конъюнктуре происходит почти иррационально, можно сказать, на физиологическом уровне. Вот какой-то забуддыга-студент, случайно оказавшийся на вечеринке у профессорской дочери, интересуется: «Хлопцы, я что-то не пойму, а кто хозяйку фалует? Вот эту самую Сонечку? <...> В такие терема мырнуть». Глебов вместе с другими «хлопцами» возмущается цинизмом этих фраз, а потом чувствует, «что может полюбить Соню», и действительно, эта «высокая, бледная девушка, несколько худоватая», которая раньше Глебова «не волновала вовсе», «даже мешала» полезному общению с ее отцом, профессором Ганчуком, «потом, наконец, стала волновать». А вот сам профессор Ганчук попал под колесо очередной идеологической кампании, и Глебов, который уже почти официально стал женихом Сони, начинает чувствовать охлаждение к ней («Вдруг становились неприятны ласки, прикосновения, даже простые слова, он отодвигался, мрачнел — мрачность была совершенно непобедима, охватывала помимо воли...»). То есть даже не сознание, а вегетативная нервная система Глебова подстраивается под «флюиды» той или иной кампании, и тем самым подыскивается вполне объективное оправдание его предательств — по меньшей мере, для себя, для внутреннего душевного покоя, а перед другими можно оправдываться ссылками на волю истории, силу времени, власть обстоятельств и т.д., и т.п.

Но голос безличного повествователя, вступающий в диалог героя и переходящий в комментарий, докапывается до костяка личности Глебова, и в основе его поведения обнаруживает два движителя: зависть и страх. Авторский голос достигает памфлетной язвительности: «Богатырь-выжидатель, богатырь — тянульщик резины». Наконец, поведение Глебова ассоциируется с предательством Иуды. (Мотив Иуды слышится в сцене сна Глебова после того, как он предал своего учителя: «Глебову привиделся сон: в круглой жестяной коробке из-под монпансье лежат кресты, ордена, медали, значки, и он их перебирает, ста-

раясь не греметь, чтобы не разбудить кого-то. Этот сон с медалями в жестяной коробке потом повторялся в его жизни». Это тот же образ тридцати сребреников, слегка подновленных временем).

Однако же такие, риторические способы осуждения беспринципного соглашательства уже не устраивали автора «Дома на набережной» вполне. Ибо в этом случае у Глебовых все равно остается оправдательный аргумент: «Осуждай не осуждай, а против времени не пой-дешь, оно кого хочешь скрутит».

Поэтому Трифонову важно было показать это же время, но с другого боку, другими глазами. Вот почему в повесть входит еще один субъект сознания — лирический герой, «я». Он ровесник Глебова, его одноклассник. Но сознание лирического героя во всем антитетично сознанию Глебова. Причем контраст проводится предельно четко и даже жестко: через сопоставление их кумиров (баловня судьбы Левки Шулепы, у которого отчим большой начальник по линии ГПУ, и строгого автодидакта Антона Овчинникова, сына погибшего пограничника), мальчишеских способов самоутверждения, отношений к Соне и т.д. Сопоставлением воспоминаний лирического героя и Глебова автор ставит и решает вопрос о выборе в сложнейших обстоятельствах времени. Время одно. Но в одно и то же время живут люди с разными ценностными ориентирами. А значит, и выбор, который они делают, и занятые в результате выбора позиции будут разными у разных людей.

Чем же объясняются разные ориентиры и разные позиции?

Прежде чем дать позитивный ответ на этот вопрос, Юрий Трифонов решительно оспаривает механистический детерминизм, который напрямую выводит нравственную суть личности из классового происхождения человека. Механический детерминизм опасен потому, что снимает личную ответственность с человека. Носителями идей механистического детерминизма в повести оказываются ... люди старой закалки, из того самого легендарного племени «пламенных революционеров»: профессор Ганчук, его супруга Юлия Михайловна и ее сестра тетя Элли. «Боже, как вы буржуазны», — чуть ли не с брезгливостью порицает Юлия Михайловна втершегося в ее семью Глебова. Она и ее ученый супруг вполне серьезно обсуждают социальное происхождение своих противников — кто там из мелких лавочников, а кто из железнодорожников. Комизм ситуации состоит в том, что «буржуазный» Глебов вырос в полунинейшей семье совслужащего, а большевичка Юлия Михайловна и ее сестра — в семье венского банкира, правда, обанкротившегося, а у бывшего чекиста Ганчука дед служил священником.

Но если в «Другой жизни» революционное высокомерие «делательницы истории» Александры Прокофьевны дискредитировалось

комическими деталями и иронической интонацией, то в «Доме на набережной» старые догматики дискредитируются перипетиями самой жизни, которые воплощены в особой, попутной главному конфликту, сюжетной линии. Профессор Ганчук продолжает жить в плену представлений, сложившихся в первые годы советской власти, сам с упоением творит из прошлого героические легенды, с гордостью вспоминая, как он «рубал» врагов и «всяких ученых молодых людей в очках»: «Рука не дрожала, когда революция приказывала – бей!» Создавая образ его речи, Трифонов великолепно пародирует размашистый, зубодробильный жаргон времен гражданской войны и борьбы со всякими «уклонами»:

«Тут мы нанесли удар беспаловщине... Это был рецидив, пришлось крепко ударить... Мы дали им бой...»

<...>

«Недопеченный гимназистик со скрытой то ли кадетской, то ли нововременской психологией обвиняет меня в недооценке роли классовой борьбы... Да пусть молится богу, что не попался мне в руки в двадцатом году, я бы его разменял как контрика!»

Этой мифологии Ганчуки обучают молодое поколение, передают ему в наследство вульгарно-социологические формулировки, которыми, как дубинками, орудовали в прошлом. А теперь, в сороковые годы, при новой политической конъюнктуре, новые догматики, только уже освободившиеся от всяких романтических идеалов, всякие там Дородновы и Ширейки, цинично используют все эти мифологические раритеты и вульгарно-социологические ярлыки как средство сокрушения самого профессора. Принципиальной разницы между Ганчуком и теми, кто сейчас на него «катит бочку», нет: «Они просто временно поменялись местами. Оба размахивают шашками. Только один уже слегка притомился, а другому недавно дали шашку в руку», – резюмирует Глебов, ему с очень близкого расстояния это хорошо видно.

Трагифарсовый сюжет, в котором маститые идеологи механистического детерминизма становятся жертвами вульгарно-социологических схем, которые они сами насаждали, вписывается в упорный спор, который негласно идет между Глебовым и его оппонентами – о способности или неспособности человека противостоять историческим обстоятельствам. Уже после первой встречи со свидетелем его предательства Глебов выдвигает свой самый главный защитительный аргумент: «Не Глебов виноват и, не люди, а времена. Вот пусть с временами и не здоровается». Всем развитием сюжета и судьбами всех своих

героев Трифонов опровергает этот аргумент: в любые времена ответственность остается за человеком!

Как же формируется в человеке несокрушимое нравственное ядро? И почему оно в одних людях образуется, а в других – нет?

Ответ на этот вопрос вытекает из со-противопоставления *воспоминаний* Глебова и лирического героя. И такой композиционный ход обретает особую содержательность.

Глебов не хочет вспоминать: «...Он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда». Кстати, и Левка Шулепа, превратившийся в пьянчужку, тоже «не захотел узнавать». Да и старый одинокий Ганчук «не хотел вспоминать. Ему было неинтересно... Он с удовольствием разговаривал о какой-нибудь многосерийной муре, передававшейся по телевизору».

А вот лирический герой дорожит памятью: «Я помню всю эту чепуху детства, потери, находки...» – так начинается первая лирическая «интродукция»; «Я помню, как он меня мучил и как я, однако, любил его...» – начало второй «интродукции»; «И еще помню, как уезжали из того дома на набережной...» – начало третьей «интродукции».

Глебов, совершая очередное предательство, спешит расстаться с временем, порвать связи, забыть уроки. Поэтому в его воспоминаниях жизнь предстает калейдоскопически рваной: из тридцать седьмого года он перескакивает в сорок седьмой, потом оказывается сразу в семьдесят втором году. А лирический герой трепетно сохраняет память прошлого, он растягивает историю детства, последовательно доводит ее до конца октября сорок первого года (в густой координатной сетке дат и отсчетов, существующей в повести, этот отсчет тоже существен – люди, оставшиеся в Москве после 16 октября, символизировали стойкость и веру). И тогда, при последней встрече, Антон Овчинников скажет, что записывает в дневник все подробности текущей жизни, запишет и эту встречу в булочной: «Потому что все важно для истории».

То, что начал делать Антон, впоследствии погибший на фронте, реализует лирический герой. В авторском замысле ему отводилась ключевая роль, об этом свидетельствует собственное признание Трифонова: «Лирический герой необходим, и он несет в себе содержания не меньше – а [может] б[ыть], и больше! – всей остальной части книги»¹. Какую же миссию выполняет лирический герой в «Доме на набережной»? Он – хранитель исторической памяти. Это тот же *историк*, что и Гриша Ребров из «Долгого прощания» или Сергей Троицкий из

¹ Из письма Ю.В. Трифонова автору этих строк от 29 августа 1978 г. Опубликовано в кн.: *Шитов А. Юрий Трифонов: хроника жизни и творчества. 1925-1981.* – Екатеринбург: Изд-во УрГ У, 1997. С. 583-584.

«Другой жизни». Но в отличие от них, он извлекает исторический опыт из биографического времени своего поколения. И он выполняет миссию историка не по профессиональному призванию, а по нравственному долгу: он в о с с т а н а в л и в а е т память, вооружается ею сам и вооружает читателей. Он не возвращает прошлое (о чем мечтает бывший баловень судьбы, а ныне кладбищенский привратник Шулепа), он предупреждает и учит прошлым. Такова главная функция лирического героя в «Доме на набережной».

Антитеза беспамятности и памятливости имеет принципиальное значение в концепции повести «Дом на набережной». В этой антитезе звучит не только нравственный приговор предательству, обрекаемому на разрыв с историей. В ней, этой антитезе, слышится и тревожное предупреждение об опасности беспамятности, для которой уроки истории не пошли впрок. Наконец, в этой антитезе есть указание на ту силу, которая может загородить дорогу злу и обнажить истинное лицо «беспамятливых» и оттого свободных от укоров совести, постоянно держащих нос по ветру Глебовых. Эта сила – память людей, это умение извлекать уроки из истории, бережно хранить и тщательно изучать обретенный исторический опыт. Она и есть, по Трифонову, сердцевина нравственных устоев человека, руководящих им в его сопротивлении обстоятельствам, в преодолении зла.

Мысль о нравственной роли исторической памяти уже звучала в «Другой жизни», в речах Сергея. Но в «Доме на набережной» она воплотилась в художественной структуре, конкретизировалась в поступках героев, прошла испытание логикой художественного мира произведения.

«Дом на набережной» – это, несомненно, наиболее «густая» повесть Юрия Трифонова. Но, как мы видим, жанровая структура ее выстроена из присущих повести способов субъектной и пространственно-временной организации повествования и изображения. Однако если в повестях прежних лет эти способы работали «поодиночке», то в «Доме на набережной» они участвуют все вместе, координируясь между собой. И все же, видимо, Юрий Трифонов был озабочен необходимостью подчеркнуть внутреннюю соотнесенность всех голосов, всех пространственно-временных пластов в произведении. Иными причинами не объяснить наличие в структуре «Дома на набережной» дополнительных «скреп».

Во-первых, Трифонов использовал присущий чеховскому рассказу способ «блочного» построения¹. Если мы сравним, например, историю первого, довоенного еще предательства Глебова с историей его

¹ См.: *Фортунов Н.М.* Архитектура чеховской новеллы. – Горький, 1975. С. 67-109.

предательства в послевоенное время, то обнаружим подчеркнутую однотипность ситуаций, расстановки характеров, логики движения сюжета. «Блочными» окажутся в отношении к воспоминаниям Глебова воспоминания лирического героя, они будут им последовательно противоположны.

Во-вторых, автор счел нужным ввести в структуру «Дома на набережной» такие испытанные организующие элементы, как пролог и эпилог. В прологе, точно в увертюре, задаются основные мотивы, более того – здесь на нарочито сниженном, бытовом материале (дочь Глебова Маргоша вздумала выскочить замуж) в редуцированном виде «проигрывается» коллизия выбора и завершается она типичным для Глебова решением: «Пусть все идет своим ходом». А в эпилоге сгущенно, итогово противопоставляется позиция исторической памяти и ответственности лирического героя позиции исторической всеядности, легкого флирта с Временем. (Не случайно рядом с Глебовым в эпилоге оказывается Алина Федоровна, мать Шулепы, куртизанка при истории, менявшая мужей в зависимости от веяний времени).

Наконец, в «Доме на набережной» есть постоянные лейтмотивы, повторяющиеся образы, также придающие дополнительную крепость целому. Это, прежде всего, сопровождающий Глебова «мотив мебели»: антикварный стол с медальонами, за которым гоняется Глебов; огромный красного дерева буфет в доме Шулепы, запомнившийся ему; диванчик с твердой гнутой спинкой в кабинете Ганчука и пресловутые белые бюстики на шкафу под очень высокими потолками – «не то, что строят теперь, наверное, три с половиной, не меньше». Повторяющимися деталями стали в повести кожаные штаны Шулепы и его же кожаная американская куртка, предмет завистливых вожделений Глебова.

Благодаря такому построению Трифонов смог создать в «Доме на набережной» более емкий и сложный, чем в прежних своих повестях, художественный мир, при этом ему удалось сохранить присущую жанру повести сосредоточенность на анализе важнейшей (по его мысли) философской, нравственной, психологической проблемы – проблемы «Человек и История». Но в то же время буквально физически чувствуется, как повесть распирается романной интенцией – ощущением «всеобщей связи явлений», стремлением находить эти связи, «сопрягать» их в художественном целом.

В дальнейшем из разработанной в «городских повестях» жанровой структуры у Трифонова вырастает своеобразная форма романа. Первым опытом на этом пути стал роман «Старик» (1978), структурно еще очень близкий повестям – по односубъектной организации дис-

курса, по антагонистическому со-противопоставлению двух временных пластов. А затем появился роман «Время и место» (1980) – многофигурное, с переплетающимися сюжетными линиями, добротное романное полотно. И уже после смерти Трифонова увидел свет роман «Исчезновение», который долгие годы писался «в стол», и поэтому ряд мотивов, эпизодов, характеров из него перекочевали в ранее опубликованные при жизни автора произведения.

3.2. «Пределы жанра» и его самосохранение

Итак, каковы же смысл, характер и «берега» совершенствования зрелого жанра?

«Так получилось, что с самого начала я писал преимущественно повести, когда-то эти повести были лирическими. Потом, очевидно, по мере того, как их автор обретал литературный опыт, характер их изменялся <...> А в общем-то я не ощущаю тесноты в этом обжитом мною жанре. Я думаю, что это очень емкая форма прозы и в ней можно выразить очень многое, а главное – без утомительных излишеств», – говорил Василь Быков¹. Полтора десятка повестей Быкова, написанных в течение 60–80-х годов, стали вместе с увидевшими свет в те же годы повестями Чингиза Айтматова, Виктора Астафьева, Валентина Распутина, Юрия Трифонова, Евгения Носова, Федора Абрамова, Даниила Гранина, Алеся Адамовича, Николая Никонова, Бориса Васильева, Георгия Семенова значительными явлениями литературного процесса.

Но жизнестойкость жанра – не в его упрямой неподвижности, а, наоборот, в его способности совершенствоваться, расширять диапазон своих возможностей по мере движения художественного сознания. Например, так называемая «фронтальная лирическая повесть», классическими образцами которой стали «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева и «Пядь земли» (1961) Г. Бакланова, стремилась к концентрации места и времени, что служило существенным способом усиления психологической напряженности и экспрессивной насыщенности. Достаточно вспомнить, что «Звездопад» (1961) В. Астафьева, «Крик» (1962) К. Воробьева пришли к читателю с жанровыми обозначениями – «маленькая повесть». Иную траекторию приобрела динамика жанровой формы у Василя Быкова: он стал разрабатывать оригинальный вариант повести, который можно назвать эпико-драматическим. Начиная с «Сотникова» (1970), а затем в повестях «Пойти и не вернуться» (1978),

¹ Быков В. Великая академия – жизнь / Беседу вел Л. Лазарев // Вопросы литературы. 1975. № 1. С. 138.

«Знак беды» (1982), писатель строит диалогическую субъектно-повествовательную структуру, где два персонажа, оказавшиеся в одних и тех же обстоятельствах, совершают диаметрально противоположные выборы судьбы. А в повести «Знак беды» Быков как бы вывернул наизнанку жанровое ожидание: его герои, простые белорусские селяне, но психологически противоположные друг другу (своейравная Степанида и покладистый Петрок) в конечном итоге во имя защиты своего человеческого достоинства оба приходят к выбору трагической судьбы.

Повесть оказалась удивительно динамичным жанром. Ее структура смогла за короткий срок, 1950-70-е годы, обрести особую свободу и пластичность, перейти от монологизма к диалогичности, освоить богатые пласты юмора, гротеска, пародирования. Это как раз та самая «романизация», как ее определяет М.М. Бахтин.

«Романизацию» современной повести и даже рассказа отмечают и характеризуют многие исследователи. Но в термин этот вкладывается в разных работах неоднозначное содержание. И дело не только в метафоричности слова «романизация», но и в том, что само явление, которое обозначается этим термином, содержит два – входящих друг в друга, но все же два – смысла. «Романизация» в широком, «бахтинском» смысле – это процесс, которым охвачены в эпоху реализма практически все жанры. Но процесс этот неравномерный, «пульсирующий». Поэтому явление «романизации» имеет и второй, узкий смысл – как характеристика определенной ступени художественного развития в пределах историко-литературного этапа, когда влияние романа на другие жанры становится активным, сильным.

Рассматривая «романизацию» в этом, узком смысле, можно увидеть, что она является выражением закономерного движения художественного сознания, идущего от анализа к синтезу, к поискам эпической полноты в освоении острейших проблем современности. В повести 60–70-х годов это проявлялось, как убеждает пример хотя бы одного Трифонова, в стремлении увеличить емкость жанровой формы с тем, чтобы она могла захватить больше времени и пространства, больше кругозоров и таким образом «материализовать», объективировать связи между главным конфликтом произведения и «целым миром».

Именно этими закономерностями движения художественного сознания и объясняется влияние на структуру повести опыта романа, а не какого-нибудь иного жанра. Однако «романизацию» нельзя понимать буквально (а такая тенденция наметилась в литературоведении и критике). Повесть не превращается в роман, она о б о г а щ а е т с я опытом романа, используя в целях достижения эпической полноты и объективности те структурные элементы, которые традиционно свойственны

ей самой, но добивается большей содержательности путем количественного наращивания и новой системной организации этих элементов.

История жанра повести свидетельствует о том, что ее содержание осваивает какой-то определенный аспект отношений человека и действительности, постигаемый *как процесс*, то есть в становлении и развитии. Поэтому какие бы сдвиги ни происходили в повести, она никогда не становится полифоничной (точнее – полилогичной), ее сложность всегда в конечном итоге сводится к диалогу, к контрастному соотношению всех пластов и элементов художественного мира: двух символических пространств – понятной земли и бездонного неба (В. Белов «Привычное дело»), двух нравственных полюсов – «правого и левого берега» (фронтальная лирическая повесть), двух уровней самосознания – стихийного мировосприятия и осознанного миропонимания (В. Быков «Сотников»), памяти и забывчивости (Ю. Трифонов «Дом на набережной»)... И это не слепой консерватизм, не эгоистическое, ограниченное самосохранение жанра. Это защита жанром повести своих способностей так осваивать мир, как этого не может делать никакой другой жанр.

Мы могли еще раз убедиться в «способностях» жанра повести. Именно повести свойственна *сосредоточенность* на выявлении основных, ударных противоречий времени и его главных тенденций, именно ей присуще *выделение* самых «болевых» проблем из массы вопросов времени, именно повесть ориентирована на тщательный анализ самого *процесса развития и разрешения данного, главного противоречия*. Такими способностями повести художественное сознание не жертвует даже во имя романной полифоничности (которая, кстати, оказалась бы прямо противоположной содержательному принципу повести). Когда-то А.Н. Веселовский, характеризуя закономерности возникновения животного эпоса, писал: «Животной эпопее надо было *прислониться* к героической»¹. «Прислониться» – значит поучиться у сильного партнера (в данном случае у доминирующего жанра), и не столько позаимствовать его способности и попытаться приспособить их к своей «органике» (хотя и это не исключается), сколько найти внутри своей системы такие ресурсы, которые бы позволяли не отставать от сильного соседа, не дублировать его, а учитывать его опыт при эстетическом освоении только данному жанру доступных аспектов обновляющейся действительности и концепции человека.

Так испытывается и проявляется потенциал жанра при взаимодействии с другими, господствующими жанрами. Так жанр сохраняет свое лицо.

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л.: ГИХЛ, 1940. С. 60.

И в этом есть большой смысл. С одной стороны, зарождение новой жанровой разновидности, ее созревание, ее совершенствование и обогащение в результате междужанровых влияний отражает динамику художественного познания современности, постижения тех аспектов отношений между личностью и действительностью, которые, будучи наиболее доступны художественному освоению в мирообразе данного жанра, сохраняют свою актуальность для общественного сознания. Но, с другой стороны, жанровая форма – не податливая глина, она упруга, силой своей памяти она сопротивляется художественному произволу в освоении и оценке «человеческого мира», она несет в себе некий самоконтроль художественной идеи. Жанр напоминает о неискоренимости общечеловеческих эстетических масштабов. Он может развиваться и меняться до тех пор, пока эти масштабы сохраняются. Ими, этими масштабами, опредмеченными в типологической структуре жанра, художественное сознание выверяет современные концепции личности.

4. Роман: поиски «всеобщей связи явлений»

4.1. «Даль свободного романа» как теоретическая проблема

Коль скоро между уровнем, направленностью художественного познания и активизацией определенного жанра, становящегося формой времени, существует связь, то естественно напрашивается новый вопрос: каковы отношения между динамикой жанра и движением художественного сознания?

Любой жанр – это форма познания мира. Но почему-то именно в романе и через роман познавательная сущность жанра осознается до боли остро. «С тех пор, как я отважился выйти на люди со своим первым романом, за мной, как мне кажется, всюду следуют любезные интервьюеры. Ответь им на вопрос, есть ли будущее у романа... Странное дело: я написал серию рассказов, но никто и не подумал у меня спросить: есть ли будущее у рассказа. Может быть, это само собой разумеется? Или никому не интересно? Может быть, жизнь без рассказов вполне мыслима и даже терпима, в то время как жизнь без романов нетерпима и немыслима?» – вопрошал известный немецкий писатель Герман Кант. За шуткой здесь стоит очень серьезный вопрос. И сам Г. Кант в конце своей статьи отвечает на него вовсе нешуточно: «...Роман не был результатом творческого произвола, а возник из двойной потребности: потребности его создателя и потребности читателя. И тот, и другие хотели и хотят *докопаться до сути*; хотели и

хотят выйти из своего узкого жизненного круга; искали, ищут *познания мира*, историй, в которых мир представлялся бы им более *понятным*. Романы дают им это представление, а иногда и нечто большее, чем представление»¹.

Все многочисленные дискуссии, проходившие под заголовками «Отходная роману?», «Куда идет роман?» и т.п., в конечном итоге сводились к спорам о познаваемости действительности, о способности человека и общества овладеть ее «секретами» и управлять своим развитием.

Теория романа – проблема очень новая. И в арсенале литературоведения есть ценнейшие исследования по этому вопросу². Но новый интерес к теории романа объясняется также и определенной сложностью нынешней теоретической ситуации, а именно тем, что так называемая «гегелевская» теория романа как эпоса нового времени, которую в России принял и развил Белинский, сталкивается сейчас с концепцией «романических и эпических жанров», которая нашла выражение в трудах М.М. Бахтина.

Как известно, характеристики эпопеи и романа М.М. Бахтин строит на контрасте их структурных («конститутивных») черт: 1) предмет эпопеи – национальное историческое прошлое, предмет романа – незавершенная, становящаяся современность; 2) источником эпопеи служит национальное предание, источник романа – современность, ее познание, стремление предсказать будущее; 3) мир эпопеи отделен от времени автора абсолютной эпической дистанцией, мир романа незамкнут, он раскрывается в становлении, как процесс; 4) человек в эпосе завершен и закончен на высоком героическом уровне, человек в романе незавершен, он «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»³.

Совершенно очевидно, что Бахтин ведет здесь сопоставление эпопеи и романа в аспекте типов эстетического отношения к действительности и эстетических концепций личности, т.е. отмечает различия не столько между собственно жанрами как типами моделирования мира, сколько между нормативными и ненормативными художественными системами. (Подробнее об этом будет идти речь в разделе III, гл. 3.4.)

¹ Вопросы литературы. 1978. № 12. С. 205, 206.

² Здесь и сугубо теоретические работы В. Днепрова, В.В. Кожина, Н.Т. Рымаря, И.Д. Тамарченко, и типологические исследования Я. Билински, С.Н. Ильева, В.М. Пискунова, Н.В. Барковской, К. Кларк, М.Г. Соколянского, Н.С. Лейтес, В. Кутейшиковой и Л. Осповата, и коллективные монографии по истории жанра – «Развитие реализма в русской литературе» (в 3 т., ИМЛИ, 1972-74), «Русский советский роман» (в 2 кн., ИРЛИ, 1964-65) и др.

³ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 455-479.

Здесь же мы обратимся к рассмотрению миромоделирующих способностей жанра романа, понимаемого в его традиционном смысле.

Начнем с того, что вспомним характеристики конститутивных принципов романа, которые в свое время разработал Гегель. Он рассматривает роман в прямой генетической связи с героическим эпосом, а эпос в жанровой иерархии Гегеля занимает почетное место в силу того, что «содержанием эпоса является *целостность* мира, в котором совершается индивидуальное действие»¹. Философ объясняет это свойство эпоса специфическим «способом протекания эпических событий», а именно их широтой, которая «уводит сразу во многих направлениях, вследствие чего эпическая поэзия получает повод *представить нашему взору всю целостность мира и его состояний*, которая иначе никогда не могла быть высказана» (468). А эстетический смысл такого художественного единства, по Гегелю, состоит в воплощении и выражении «целостности мирозерцания» (472).

Роман же Гегель называет «современной буржуазной эпопеей» (474). А сходство и различие между ними видит в следующем: «Здесь (в романе — *Н.Л.*), с одной стороны, вновь выступает во всей широте богатство и многосторонность интересов, состояний и характеров, жизненных условий, *широкий фон целостного мира*, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует и з н а ч а л ь н о поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже п р о з а и ч е с к и упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права» (474-475).

Эта мысль Гегеля принципиально важна, но она, на мой взгляд, требует коррективов. Когда Гегель говорит, что «в романе изначально отсутствует поэтическое состояние мира», то тут спора нет. Но тогда зависает мысль о том, что роман «предполагает уже прозаически *упорядоченную* действительность». В том-то и состоит проблемность романа, что, прозаическая действительность изначально не упорядочена, что эту упорядоченность надо искать, добываясь до секретов внутренней целостности «прозаики» жизни, устанавливать связи, благодаря которым эта прозаическая действительность почему-то не идет вразнос, не рассеивается в бесформенный конгломерат, не покоряется беспощадным законам энтропии.

¹ Гегель Г.Ф.В. Эстетика. Т. 3. — М.: Искусство, 1971. С. 459. Далее страницы указываются в тексте. Разрядка — автора, курсив мой — *Н.Л.*

Следуя за Гегелем, но учитывая опыт новейшего романа, В.Г. Белинский в своем трактате «Разделение поэзии на роды и виды» (1842) конкретизирует и развивает его дифференциацию романа и классической эпопеи. Подчеркивая, что роман находится в преемственной генетической и исторической связи с жанром эпопеи, Белинский отмечал, что роман Нового времени не только способен воплощать жанровое содержание, традиционно осваиваемое в формах эпопеи («сущность жизни, субстанциональные силы, состояние и быт народа»), но он вбирает в себя также и «частную жизнь»: «В романе все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит»¹. Что это за «иные элементы»? «Роман может брать для своего содержания или историческое событие» (V, 39) как эпопея, но также «его содержанием может служить и *частная жизнь*, которая никоим образом не могла служить содержанием героической эпопеи» (V, 40-41). На этом основании Белинский утверждает, что «сфера романа значительно шире сферы эпической поэмы».

Что же до «иногo колорита» романа, то Белинский обозначает его выражением «*проза жизни*», которое расшифровывает следующим образом: «Мы под «прозою» разумеем <...> верный такт действительности» (VI, 523). Этими теоретическими метафорами критик характеризует колорит романа как аналитический. Но аналитизм романного изображения Белинский нигде не противопоставляет синтезу. Он лишь подчеркивает, что, в отличие от героической эпопеи, возвышающейся над «прозой жизни», роман идет к синтезу к иным путем – погружаясь в «прозу жизни», проникая вглубь явлений повседневности, постигая скрытые отношения между ними. «Задача романа как художественного произведения есть *совлечь всё случайное с ежедневной жизни и исторических событий*, проникнуть до их сокровенного сердца, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное» (40), – утверждает Белинский. Иначе говоря, эстетическая функция романа состоит в создании образа «всеобщей связи явлений». В буквальном смысле всеобщую связь явлений даже вся Российская академия наук неспособна постигнуть, но автор романа конструирует о б р а з всеобщей связи явлений – ту «виртуальную реальность», которая создает в сознании читателя эстетическое впечатление полноты и целостности всего человеческого универсума. Романная структура всегда ориентирована на синтез, она, собственно, и представляет собой модель связей и отношений, которые – по мысли автора – обнаруживают в сумбурной, много-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. V. – М. – Л.: АН СССР, 1954. С. 39. Далее цитаты приводятся по этому изданию. Курсив мой – Н.Л.

цветной, «прозе жизни» единство и смысл. И эти представления о сущности и функции романа подтверждаются всей богатейшей историей этого жанра в XIX-XX вв.

История жанра романа в XIX-XX вв. дает достаточно оснований для вывода о том, что гегелевская концепция романа, «современенная» Белинским, не утратила свою эвристическую силу. Но, разумеется, в свете опыта, накопленного жанром, она требует дальнейшего развития.

Первый вопрос, который нуждается в более обстоятельном осмыслении: *как осуществляются романом его художественные функции?* Ответ следует искать в жанровой структуре романа, вернее – в структурном принципе этой самой сложной, самой гибкой, но все же имеющей свои границы и обретающей в результате творческого акта свою устойчивость, свою статику жанровой формы.

Главное отличие романа от всех других жанров состоит в том, что он никогда не ограничивается исследованием отдельных граней или процессов действительности, как бы они ни были важны сами по себе. Его интересуют именно «сцепления» между гранями и процессами жизни. Образ «целого мира» формируется в любом жанре. Но если в рассказе, например, или даже в повести «целый мир» существует как некое предполагаемое, интуитивно ощущаемое единство действительности, то в романе единство это как раз и подвергается изучению. В романе эстетическое освоение диалектической многосложности жизни возводится в *конструктивный принцип* художественного мира. *Жанровая структура, выстраиваемая в романе, представляет собой «модель» тех связей и отношений «человеческого мира», диалектическим сцеплением, борьбой и единством которых держится и движется жизнь.* В эстетическом освоении связей действительности, диалектики противоположностей, единства процесса жизни, неостановимого развития и непрекращающихся противоборств состоит эпическая сущность романа Нового времени.

Обратимся к классическим примерам. Лев Толстой в романе «Война и мир», пропустив всех своих героев через испытание Отечественной войной, сделал открытие колоссальной значимости: он обнаружил, что достижение гармонии между смертным человеком и бесконечным, безграничным бытием не только есть самая главная задача духовной и душевной работы, но также и то, что пути обретения и формы реализации этой гармонии весьма разнообразны и неоднородны. Каждый из четырех главных героев романа избирает свой путь: Пьер – участие в общественном деянии, Андрей – обращение к Богу,

Николай Ростов – служение государю, а Наташа изначально живет в полном согласии со своим человеческим естеством. И каждый из них, следуя своим путем, обретает искомую гармонию с миром, находит свое место в великом бытийном универсуме. Все четыре героя Толстого это подлинно романские характеры – они ищут, мечутся, ошибаются, раскаиваются, терпят душевные муки, и лишь потому устаиваются в награду обретением счастья личностного «самостоянья». А вот Платон Каратаев, которого Толстой старается представить как носителя высших принципов духовного бытия, – совершенно нероманский герой, это скорее герой эпопейный: он завершен, он статичен, и никаких усилий воли на своем пути он не прилагает – его несет, как щепку в реке. Да, Толстому по жанровому устремлению к эпопейности нужен был герой завершенный, образцовый, исконно целостный, представляющий тот самый народ (мир), который заявлен в риторическом образе «дубины народной войны», в многоголосом говоре партизан Денисова, но нельзя не видеть объективную диалогичность отношений между этим персонажем и главными действующими лицами романа. Эта диалогичность не разрушает целостности художественного мира, наоборот, она еще раз подтверждает несводимость жизненных ориентиров личности даже к ценностным моделям колоссального масштаба (фольклорно-эпосной, героико-эпопейной, «роевой»).

Сам Толстой, как известно, считал наиболее близкой к каноническому типу романа свою «Анну Каренину». Одним из главных показателей романности он, следуя давней традиции, видел в обращении к теме любви, к интимной стороне человеческого бытия. В отличие от «Войны и мира», где ему была дорога «мысль народная», Толстой, как он сам признавался, пытался постигнуть «мысль семейную», видя в ней, как и в «Войне и мире», путь к разрешению эпического конфликта между человеком и действительностью, точнее – ту сферу, в которой также следует искать гармонию между личностью и бытием.

Но насколько же сложным, запутанным, мучительным предстает существование человека в свете «мысли семейной». Сколько вариантов семейственных и – шире – интимно-личностных отношений между людьми разворачивается перед глазами читателя. Только назовем их. Подлинно роковой треугольник «Анна – Вронский – Каренин». Внешне благополучный, а внутренне драматический дуэт «Лёвин – Китти». Стива Облонский и Долли. «Спасавшаяся благотворительностью» Наденька и словно застегнутый на все пуговицы Сергей Иванович Кознышев. И все эти «связки» образуют собственные психологические сюжеты, эмоциональный диапазон которых предельно широк – от глубочайшего трагизма до незамысловатой конфузной ситуации. А

там еще, на горизонте – Бетси Тверская и ее безмолвно-безликие поклонники; чопорная графиня Лидия Ивановна с ее соболезнаваниями (а может быть, и с трудом скрываемой привязанностью?) Алексею Александровичу Каренину...

И все эти «треугольники», «дуэты», «хоры» не представлены как оппозиции, исключаящие друг друга. А это разные грани одного кристалла, но свет их идет вовнутрь самой друзы, образуя богатую и чреватую бесконечным множеством бликов световую галактику.

Такая в высшей степени сложная структура романного образа мира образовалась у Толстого по мере постижения «мысли семейной». И он, судя по всему, дорожил «постройкой» своего творения. Не случайно же он в весьма решительном тоне отвел упреки одного из своих адресантов в том, что в романе «нет архитектуры»: «Суждение Ваше об «Анне Карениной» кажется мне неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле, и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи»¹.

В специфически романной эпической сущности – секрет вечного обновления этого жанра, движущегося вместе с жизнью. В этой же эпической сущности – объяснение неравномерности развития романа в историко-литературном процессе. «Для большого эпоса (имеется в виду роман – *Н.Л.*) нужна большая концепция, охватывающая связи объективного мира», – писал И.А. Виноградов². И эта концепция рождается не только по воле автора, а и «по воле» жизни. Например, наблюдая русскую прозу 70–80-х годов XIX века, В.Я. Кирпотин пришел к такому выводу: «Для создания романа большого стиля необходимо было, чтобы автор имел свое достаточно удовлетворительное объяснение ранящих душу противоречий, или же нужно было, чтобы в самой жизни намелились достаточно ясно те тенденции развития, которые, в конечном счете, могли бы вывести из переживших себя, ставших невыносимыми условий существования»³.

¹ Толстой Л.Н. Письмо к С.А. Рачинскому от 27 января 1878 г. // Л.Н. Толстой. О литературе. – М.: ГИХЛ, 1955. С. 161. Упреки С.А. Рачинского показательны как образец тривиального представления о художественной целостности, не улавливающего специфики целостности в жанре романа. «Коренной недостаток в построении всего романа» адресант Толстого видел в следующем: «В нем нет архитектуры. В нем развиваются, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анною Карениною. <...> Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но Вы не захотели – бог с Вами» (Там же. С. 649).

² Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. С. 293.

³ Кирпотин В.Я. Пафос будущего. – М.: Сов. писатель, 1963. С. 244.

В XX веке тоже бывали времена, когда основные противоречия и закономерности, свойственные тому или иному историческому периоду, не были еще достаточно развиты и не могли быть до конца осознаны. Этим, собственно, и можно объяснить «отходные» роману в критике первых послеоктябрьских лет, неудачи романа в годы Отечественной войны и сразу же после войны, новые «похороны» романа в начале «оттепели». Заметим, что роман «отступал» в весьма характерные годы – когда начинались новые периоды в истории нашего государства и, следовательно, в общественном сознании. В эти годы и у нас слышались голоса об устарелости жанра романа, о необходимости решительной модернизации его формы, а то и замены «литературой факта», о преимуществах перед ним лирических повестей и т.д.

А потом, на какой-то ступени литературного движения, роман вновь «воскресал», набирал силу, утверждался, становился «жанром всех жанров» (С. Залыгин). И каждый раз он оказывался в чем-то новым, не копирующим уже известные разновидности.

4.2. *Сходство несходного* (Роман К. Федина «Города и годы»)

1.

Рано или поздно на какой-то фазе даже такого микроцикла, как историко-литературный период, начинаются поиски синтеза – целостного, стереоскопического видения мира и человека в нем. Тогда-то и происходит постепенное возрождение эпической традиции.

Романный поиск «всеобщей связи явлений» тоже имеет свою внутреннюю динамику. Развитие жанра идет по пути усложнения представлений именно о сущности и характере «всеобщей связи». Наиболее парадоксальным проявлением этой связи становится обнаружение сродства между, казалось бы, несовместимыми, диаметрально противоположными явлениями. И если мы останемся в поле наблюдений над развитием романа после Октября, то далеко не случайным покажется явление после новеллистических циклов и первых романов-хроник романа Константина Федина «Города и годы» (завершен в конце 1924 года, издан в 1925 году).

Федин вместе со Львом Лунцем, М. Слонимским, Виктором Шкловским, Тихоновым, Зощенко образовали литературный кружок, назвавший себя «Серапионовыми братьями». Но в этом сообществе Федин стоял несколько наособицу. Видимо, не случайно, в отличие от других «братьев», награжденных шутивными клички, Федин прохо-

дил как «брат без имени». «Хороший малый, только традиционен немногий», — отзывался о нем В. Шкловский. Действительно Федин занимал, как он сам выражался, полюс «правой оппозиции», то есть защищал реалистические принципы в жарких спорах с теми, кому были близки идеи «формальной школы» (прежде всего, с Львом Лунцем)¹. О его рассказе «Сад», Е. Замятин, признанный мэтр «Серапионов», удивленно сказал: «...До странности зрелый рассказ, под которым подписался бы и Бунин»². (Этот рассказ был отмечен первой премией на литературном конкурсе 1921 года.) Другой фактор, который оказал влияние на характер психологического рисунка в романе Федина, это заразительная сила экспрессионистской стратегии, которая господствовала в первой половине 20-х годов. Приступая к работе над первым своим романом, Федин писал И. Соколову-Микитову: «...Стою на распутье Пильняка — Белого — Ремизова и Бунина — Чехова — Толстого»³. Обе эти художественные интенции так и сохранились в сознании писателя, и художественное своеобразие романа «Города и годы» состоит в осуществлении реалистической стратегии посредством использования психологического потенциала экспрессионистской поэтики.

Федин изначально поставил перед собой сугубо романную задачу: на еще не остывшем, почти современном, жизненном материале с максимальным тщанием проследить отношения между личностью и временем, постигнуть связь между духовной драмой человека и потоком событий, в который он был ввергнут историей. Композиционный стержень романа «Города и годы» образуется сплавом хроникального и психологического сюжетов. Эпический сюжет маркирован, как в хронике — «глава о девятьсот четырнадцатом», «глава о девятьсот шестнадцатом»..., «глава о девятьсот двадцатом». А внутренний сюжет движется психологическими импульсами, даже в названиях подглавок проступает метафорическая цепочка, намечающая психологический подтекст — глава о 1914 годе завершается подглавкой «Цветы», о 1916-м — подглавкой «Еще цветы». А в главе о 1918 годе центральные подглавки называются — «Без черного и белого», «Ягоды». Подглавка, которой завершается весь роман, называется «Мы квиты, товарищ Старцов». И эпитафия к роману у Федина сдвоенный: первый — из Дик-

¹ Вспоминая об этом времени в книге «Горький среди нас» (1941-1944), Федин не без некоторой доли автоиронии так характеризовал свои творческие стремления: «У меня была неутолимая потребность — все понять, и я был уверен, что именно литература лучше всего и выше всего может утолить эту потребность» // Федин К. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. — М.: Худож. лит., 1962. С. 143.

² Дружба народов. 1986. № 12. С. 262.

³ Федин К. Собр. соч. В 12 т. Т. 11. — М.: Худож. лит., 1986. С. 30.

кенса («У нас было все впереди, у нас не было ничего впереди»), второй – из Гюго («Что касается вина, то он пил воду»). Первый ориентирован на хронику – и проникнут сомнением в исторической перспективе, а второй – упреждение относительно характера главного героя, нельзя не слышать здесь иронической нотки.

Прилежный выученик «серапионов», Федин старается строить свой роман занимательно, интригуя. Внешне это проявляется в «обратной» исторической перспективе романного события. Роман начинается с «Главы о годе, которым завершён роман». Это год 1922-й. Сцена: питерский двор, несущий на себе печать послевоенной разрухи, восемьдесят пять окон, увешанных сверточками со снедью, и человек «в расстегнутой на груди рубашке» (а это, как станет известно позже, Андрей Старцов, центральный персонаж романа), обращающийся к соседям по двору, чтобы «предложить один вопрос, всего один». Но он успевает произнести только начало фразы: «И, почтенные граждане, не кажется ли вам...», когда ее неожиданно прерывает окрик некоего пришельца (позже выясняется, что зовут его Курт Ван, он старинный друг Андрея), он вызывает говорящего, они оба уходят куда-то... Глава завершается сценой заседания комитета семерых, где Курт Ван докладывает о том, что расстрелял Андрея Старцова.

Практически все, писавшие о романе «Города и годы», интригу связывают, прежде всего, с анализом мотивов, побудивших Курта Вана расстрелять своего любимого друга. Но в стороне от внимания исследователей осталась другая тайна: так о чем же хотел спросить Андрей Старцов своих соседей, с каким вопросом обращался он к граду и миру?

А нет ли между этими двумя интригующими эксцессами глубокой, концептуальной связи?

2.

Тщательно выстроенная автором экстравагантная пространственно-временная композиция романа предлагает искать ответ в прошлом, в событиях, которые привели к сцене в питерском дворе в 1922 году. Поэтому-то в повествовании время уходит вспять – к годам, предшествующим началу первой мировой войны.

Механизм художественного постижения внутреннего мира героев и психологического конфликта у Фебина сугубо реалистический – это изображение взаимодействия характера с обстоятельствами. Как в создании образа обстоятельств, так и в характере психологизма Федина

изобретательно использовал экспрессионистскую оптику, открыв в ней ранее не ведомые семантические ресурсы.

Роман представляет собой большое историческое полотно, которое состоит из двух равновеликих «державных» по масштабу образов – образа кайзеровской Германии в преддверии и в ходе первой мировой войны, и образа России в пору революции и гражданской войны. Оба эти монументальных «державных» образа, хоть и расставлены на «стреле времени» в хронологической последовательности, в художественной модели мира стоят параллельно, они соотнесены между собой зеркально.

Оба мира представлены в оптике экспрессионистского гротеска.

Причем основным фактором гротескного изображения становится не только и не столько предметный мир, бытовой уклад, события, сколько *психологический срез* – и, прежде всего, характер *м а с с о - в о й* психологии: общие уmonoстроения, традиционные воззрения, ценностные ориентиры, словом – тип социального менталитета. Это и есть один из монументальных психологических пластов романа

Соответственно ориентации на постижение массовой психологии Федин вырабатывает особые принципы поэтики. Здесь большую роль играют *образы-символы* – в них изображаются конкретные лица и локальные эпизоды, но обретают они зловещий обобщающий смысл. Другой принцип поэтики романа «Города и годы» – это обилие *массовых сцен*, в них психологическое состояние народной толпы передается непосредственно: в мозаике лиц, гомоне голосов, эмоциональных аффектах. Более того, из последовательной цепочки массовых сцен выстраивается сюжет динамических изменений и сломов в психологии целого национального социума.

Психологическая доминанта образа кайзеровской Германии – это филистерская ограниченность, строгая регламентация всех сторон жизни, иерархический порядок, беспрекословное послушание власти (не случайно повествование в главах о Германии буквально напичкано всякими объявлениями «с параграфами, пунктами, жирным шрифтом и курсивом», вывесками-указателями, регламентирующими буквально каждый шаг обывателя, газетными статьями, напоминающими доносы, распоряжения муниципальных властей и т.п.) Но примечательно, что знакомство с духовной атмосферой, господствующей в Германии, романист начинает картиной праздничного карнавала в типичном немецком городке Эрлангене. Разухабистые студенты-бурши и почтенные бюргеры, отцы семейства, чопорные матроны и любвеобильные девицы сливаются в единую плотную массу. «Каждый человек на этом

гулянье был вбит в толпу, как пыж в патрон, и непрекословно довольствовался тем, что мог вертеть головой во все стороны»¹ – таков коллективный портрет карнавальной толпы. Полная слиянность голоса одного с голосами соседей по толпе рождает нечто жуткое и грандиозное одновременно: «вой человеческих голосов, вой беспримерный, бесподобный, вой титанический».

Эту многоликую толпу объединяет одно желание – повеселиться. Карнавал для филистера – это официально дозволенное, четко выделенное в календарном цикле право расслабиться, распустить удила, побыть в состоянии ничем не регламентированной распушенности, дать волю всем своим инстинктам. (Видимо, чем теснее узда всякого рода государственных установлений, правил и догм, тем разнузданнее ведет себя обыватель в те несколько дней в году, когда ему дозволено расслабиться.)

Символ карнавала в романе Федина – *карусель*. Ибо здесь слиянность каждого индивидуума со всеми иными особями в едином круговороте предстает в самом буквальном виде: «Непохитимый патент карусели. Подлинное счастье, единственная на земле блаженная нирвана, настоящая вихревая страсть (остерегайтесь подделок!) – монополия карусели». Но автор вскрывает оборотную сторону карнавального веселья – животную подоснову стихийности, нивелирующую личность до безличной особи, теряющей человеческий облик и потому легко освобождающейся от всяких нравственных уз, становящейся способной на всё – на разрушение, насилие, убийства. Такая толпа легко заражается массовым психозом от любых лозунгов, льстящих ее самолюбию.

Символ оборотной стороны карнавала – голова казненного грабителя, «знаменитого истязателя женщин» Карла Эберсокса, главный экспонат городского анатомического музея, а затем муляж этой головы в качестве центральной мишени в тире, в которую соревнующиеся участники веселого карнавала норовят уцелить тряпичным мячом. (Образ *мертвой, изуродованной головы* становится в романе гротескным лейтмотивом, символическим знаком эпохи расчеловечивания.)

Во всем, что творит карнавальная толпа, ощущается несокрушимое самодовольство, чувство уверенности в том, что ее образ жизни, ее нормы и каноны и есть самые лучшие, самые правильные формы устройства мира. Автор не делает никаких риторических обобщений, он только почему-то называет подглавку о карнавале так: «Когда, собственно, началась мировая война». Подтекст должен разгадать читатель.

¹ Федин К. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1959. С. 76. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Хотя романист дает подсказку устами студента-бурша, случайного соседа Андрея по пивной:

Во всем кругом себя я слышу дыхание какой-то страшной потенции <...> А вы подумали, какая сила стоит за этим развлечением? Ее упражняют таким невинным способом, чтобы потом направить куда надо? Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет извержение?

И в самом деле, проявляющаяся в буйстве народного карнавала страшная, никакими нравственными табу не удерживаемая сокрушительная сила, вскипающее на волне всеобщего ликования чувство национального превосходства над всеми иными народами и расами, — всё это в сочетании с бюргерской косностью и беспрекословным послушанием всякой власти (рефлекторной «жаждой слушаться приказаний») рождает агрессивную нетерпимость ко всему, что не соответствует филистерским стандартам, готовность уничтожить всё «иное» — и, прежде всего, иное мышление. То есть формирует тот тип сознания, который впоследствии был обозначен термином «тоталитарное мышление».

А первая мировая война — это в некотором роде порождение имперского сознания, которое стало государственной стратегией кайзеровской Германии, с тевтонским напором стремившейся навязать всему миру свой порядок. Но на самом деле с войной приходит беспорядок, ибо человек, самоценная личность, оказывается втянутым в обезличивающий хаотический поток. Ужас новой ситуации Федин воплощает в емком образе:

... Час, в который началась война, родился под знаком вокзалов <...> Вокзалы делали войну. Как исполинские пылесосы, они втягивали в свои прокопченные жерла неисчислимые пылинки, собирали их в генераторах, протаскивали трубами и выплевывали вон, в войну.

Люди, низведенные до статуса «человеческих пылинок», уже не властны в своем выборе. Машина войны перемалывает их. У Федина это показано с жуткой экспрессией: вереница держащихся друг за друга ослепших итальянских военнопленных (она ассоциируется с «лавинной»); головы жертв газовых атак; душераздирающие крики изувеченных людей, умирающих в страшных муках на госпитальных койках... Символ бессмысленной жесткости войны — человеческий обрубок («плотно увитый бинтами, короткий, круглый, как бочонок»), немецкий солдат Альберт Бирман, потерявший слух, зрение, лишенный рук

и ног. Единственное, на что он еще способен, только издавать бесконечный хриплый вопль...

Символическое значение приобретает также и сцена сбрасывания со звонницы городской кирхи колоколов – их пустят в переплавку для нужд войны. Колокола ассоциируются с живыми существами, сопротивляющимися гибели («А малый колокол метал по ветру беспокойный пронзительный зов, захлебываясь, путая, разрывая свои удары, точно в последнем ужасе моля о пощаде...») Падение колоколов зафиксировано звучащей по-библейски фразой: «И было так, точно раскрылась земля и рухнул мир». Низвержение колоколов предстает в изображении Федина как символический знак обезбоживания мира, отказа от нравственных императивов.

Динамика общественных настроений представлена «цепочкой» массовых сцен. Объявление войны – и первые триумфальные сообщения на передних полосах всех газет, и радостное многоголосье толпы (*«Глава о девятьсот четырнадцатом»*). Далее – сцена на вокзале: проводы ландштурмистов на фронт, когда до мужей и жен впервые доходит, что они, может быть, прощаются навсегда: «сотни рук протянулись от толпы <...> и сотни воплей вскинули кверху мужские имена» (*«Глава о девятьсот шестнадцатом»*). Далее – сцена у стен городской тюрьмы, когда на вой арестованного солдата сбегается толпа горожан. И наконец, трагическая демонстрация женщин и изувеченных солдат, которых они вынесли, вывели, выкатили из больничных палат: «И тогда толпа взывала неистовым разноголосым воем и, подняв на плечи калек, с креслами, стульями, носилками и протезами в руках, тронулась по аллее Бисмарка и дальше по улице мимо кладбища, и дальше – на площадь ратуши».

Так приходит отрезвление от шовинистического угара. Вслед за этим сломом массовой психологии закономерно происходит слом всей государственной машины – разгорается революция, кайзеровская Германия рушится. Этот момент тоже наглядно представлен в заключительной массовой сцене – штурм невооруженной толпой горожан (без привычных флагов и плакатов – замечает автор) ворот цитадели, освобождение заключенных. И если в главах о 1914 и 1916 годах подглавки назвались «Цветы», «Все еще цветы», то подглавка, где изображен штурм цитадели, называется «Ягоды».

Другой монументальный державный образ в романе – это образ новой России, создаваемой в результате Октябрьской революции на костях старой России. Его автор строит на контрасте двух модусов – романтического и натуралистического.

С одной стороны, это романтический захлеб, с которым вершат обновление мира большевики. В «Главе о девятьсот восемнадцатом» патетическими красками описывается панорама Москвы в первый год революции – ее «дикая красота», как она видится художественному зрению Курта Вана, несметные грузы провианта, собранного со всей России и развозимого автомобилями, уподобляемыми слонам, потоки приезжих, которых автор называет «погорельцами неизвестной планеты». А непосредственным воплощением революционной новизны Федин делает бурную творческую работу Курта Вана и его друзей-авангардистов над агитационными плакатами и лозунгами:

На холстах распластался синескожий человек ростом в два этажа, за ним громоздились развалины гранитных зданий. Чтoб рассмотреть живопись, художники залезали на складные лестницы, под потолок, и покачивались там, как элeктромонтеры.

Курт Ван голый по локоть рукою расчерчивал воздух.

– Я говорил! Синий куб надо убрать. Зеленый уменьшить вдвое. Плечо провалилось. Получился калека.

И хоть сам Курт вдохновенно заявляет: «За всем этим я вижу большой смысл, Очень большой, здоровый смысл», этому заявлению противоречит изображение, крепко подперченное авторской иронией. Ибо все эти синескожие гиганты и кубы есть бурление энергии, направленной на создание игровой кажимости, на подмену жизни веселым, ярким театральным зрелищем. То есть тот же, особый, организуемый сверху карнавал, что и в имперской Германии. Всё тот же свисток, куда «стравливают» энергию массы. В карнавальную стихию такого рода вполне вписываются и массовые мероприятия, затеваемые советской властью – все эти митинги, шествия, лозунги. Но они носят принудительный характер – это знаки нового порядка, насильственно насаждающего свою идеологию. В принципе, это такая же имперская система, что и в Германии, только на русский лад – с перегибами во все стороны, с безжалостным отношением к жизни отдельного человека, с беспощадным кровопусканием...

С другой стороны, образ новой действительности представлен грубо натуралистическими картинками так называемого нового, советского быта. Ими открывается хроникальный сюжет – с главы, где описываются события 1919-го года, который автор с едва скрываемой иронией торжественно величает «третьим годом нового летоисчисления». Новый мир, созданный под лозунгами тотального разрушения всего, что было прежде, предстает в романе каким-то выморочным пространством. Мрачный пейзаж, вызывающий «звериные» ассоциа-

ции: «Мокрый косоплечий ветер», «Косыми плечами мят ветер каменный город, сдирает ошметками сношенную кожу, швырял ее в промозглую тьму». Сплошные очереди за жалкими пайками, бессмысленная трудовая повинность, на которую сгоняют питерских интеллигентов. Катастрофический сдвиг общества с моральной оси: «Дети стали предателями, и отцы почерствели», — констатирует старый профессор.

Только если в Германии народный гнев поднимается против старого, кайзеровского режима, то в советской России народ бунтует против нового, советского режима, безжалостно осуществляющего разорение крестьянских хозяйств. В «Главе о девятьсот девятнадцатом» есть развернутый эпизод: крестьяне Саньшинской волости требуют «оглашения закона и чтобы продразверстку отменить в корень, а также продотряды убрать приказом», в ответ власть, называющая себя народной, разгоняет народ пулями.

Автор проясняет однотипность того, что происходит в революционной России, с тем, что происходило в Германии, повтором образов символов. Такие же солдаты-слепцы — только, не «лавина», как в сцене с итальянскими военнопленными, а как бы редуцированно («Трое слепцов, положив руки на плечи друг друга, пробирались медленно по платформе»). Такой же человек-обрубок, здесь это русский солдат Федор Лепендин, которому на фронте оторвало обе ноги. Правда, в отличие от Альберта Бирмана, своего соседа-обрубка по палате, он выжил. С крестьянской сноровкой приспособился к новому своему положению — сплел себе лукошко, вырезал уключины и добрался-таки до родного Семидолья, где его повесили по команде Мюлена-Шенау, возглавляющего банду из бывших военнопленных и темных мордвин. И безногое туловище русского крестьянина Федора Лепендина («лицо посинело, и один глаз — желтый и громадный — вылезал из глазницы, точно выбитый») образует жуткую пару с безногим-безруким немецким солдатом Альбертом Бирманом.

Главное же, что уравнивает советский режим с германским порядком, так это *однотипность идеологий*. То же доктринерство и нетерпимость к инакомыслию, что так возмущали Андрея Старцова в проникнутом шовинистическим духом немецком филистерстве, здесь, в советской России, проявляется в безапелляционных постулатах, которые изрекают новые начальники. Вот как, например, пресекает возражения интеллигента Щепова молодой predisполкома Голосов: «Ерунда! — гаркнул он, топнув ногой. — Вот такие, как ты, да вот как Старцов, это вы разводите болтовню, потому что вы рохли, тьюфяки. Для нас всё ясно, мы знаем, чего хотим, и в любом болоте найдем, что делать <...>. А

если из них ничего сделать нельзя – уничтожим, да, уничтожим их». Если в помпезных декламациях бюргеров звучало чувство национального превосходства, то в окрике Голосова тоже заявлено высокомерное чувство превосходства, но на другой почве – на почве превосходства «низов» над «верхами», на почве идеологии так называемого пролетарского гегемонизма («пролетарского шовинизма», как его впоследствии назвал М. Пришвин). А культ тевтонской грубой силы, которому поклоняются немецкие бюргеры, оборачивается в советском укладе прямым насилием власти над народом – карательными акциями вооруженных продотрядов, которые выметают из крестьянских сусеков последние горсти зерна, даже не останавливаясь перед кровью.

3.

Вот в этих исторических обстоятельствах существуют центральные персонажи романа: Андрей Старцов, Курт Ван, маркграф фон цур Мюлен-Шенау. Обстоятельства одни и те же, но психологическая реакция на них, поведенческие стратегии героев очень сильно разнятся. Отношения между ними, образуемый ими «роковой треугольник» очень важны для выявления авторской концепции «Человек и История».

Среди трех персонажей самый статичный, полностью завершённый в своей духовной сущности – маркграф фон цур Мюлен-Шенау. Он буквально эмблематичен – ходячее воплощение тевтонского духа, подпираемого чувством кастового превосходства, которое заявлено архаическим титулом «маркграф». Ему неведомы сомнения, любое несогласие со своими решениями (будь то отказ художника продать понравившуюся ему картину или холодность невесты) вызывает у него искреннее удивление и возмущение. Свои претензии на авторитарность Мюлен-Шенау подпирает ссылками на сословную геральдику: «А за таких, как я, уже давно всё решено дедами, пращурами, историей». Он не говорит, а вещает, даже в письмах к невесте он изъясняется на казенном, стандартизированном языке. Не случайно романист вводит образ маркграфа в лейтмотивный ряд мертвых голов: после ранения и трепанации черепа у него «от затылка к правому уху бежал глянцево-белый шрам, но лицо играло цветами восхода, точно отражая краски ленточек, украшавших мундир». Поведенческая стратегия Мюлена-Шенау в любых обстоятельствах остается неизменной: оказавшись в русском плену, он возглавляет банду восставших мордвин и горделиво награждает себя титулом «друга мордовского народа», а чтобы тайком вернуться в Германию, он нагло шантажирует Андрея

Старцова, буквально вымогая содействие (за которое Андрей впоследствии и расплатится своей жизнью).

Что же до Андрея Старцова, то сразу же после выхода романа ортодоксальная критика подверстала его под расхожее идеологическое клише – «типично лишний интеллигент, ненадолго и поверхностно увлекшийся революцией, но плохо верящий в нее, даже в свои лучшие минуты»¹. И эта трактовка превратилась в аксиому, которая остается до сих пор в ходу².

Но для того, чтобы раскрыть объективную сущность образа Андрея Старцова, мало обратить внимание на его абсолютную противоположность высокомерному, холодному и жестокому маркграфу (эта противоположность очевидна), куда важнее обстоятельно рассмотреть соотношенность образа Старцова с образом Курта Вана. Ведь во взаимоотношениях этих двух героев таится некая психологическая интрига: что сблизило их до клятвы в дружбе навсегда и что сделало непримиримыми врагами?

Рядом с Куртом Ваном Андрей Старцов как характер кажется аморфным. В нем нет той бьющей через край энергии, которая характерна для его друзей и близких. Но в нем есть нечто другое...

Отличие Андрея от Курта фиксируется в первой по хронологии сцене – 1914 год, традиционный праздник в немецком городке Эрлангене. Курт начинает ознакомление студента-иностранца с местными достопримечательностями с посещения анатомического театра – открывает сундук, где свалены фрагменты человеческих тел, показывает баночки с эмбрионами («комочки зародышей – целый сонм нерожденных душ») и тому подобные экспонаты. Апофеозом экспозиции ока-

¹ Горбачев Г. Современная русская литература. (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей). Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: Прибой, 1929. С. 166-167.

² В монографии Б. Брайниной «Константин Федин. (Очерк жизни и творчества)», выдержавшей множество переизданий, остается неизменной характеристика Андрея Старцова – «Прекраснодушный колеблющийся интеллигент» (Изд. 5-е, испр. и доп. – М., 1962. С. 62). А вот что, например, можно было прочитать в журнале «Вопросы литературы» за 2004 год (№ 6): «Характерно для нарождающейся соцреалистической прозы 1920-х годов: «размагниченный интеллигент» (как выражались в эпоху И.К. Михайловского) сочувствует революции, но не может слиться массой и поэтому совершает предательство, Андрей Старцов похож на многих героев 1920-х – хотя бы на Мечика А. Фадеева» – пишет Е. Пономарев в статье «География революции (Путешествие по Европе в литературе 1920-х годов)». – Правда, современный исследователь добавляет и нечто новое в объяснение ущербности фединского героя: «Но, в отличие от Мечика, *внутренняя плесень* (клеймо тоже новенькое – Н.Л.). Старцова напрямую связана с пребыванием за границей: немецкая средневековая сентиментальность находит живой отклик в его душе». Видимо, флюиды новейших вариаций старых теорий относительно изначальной порочности тех или иных наций не миновали современного критика.

зывается отрубленная голова знаменитого убийцы и насильника Карла Эберсокса. Описанная с физиологическими подробностями, она становится *символом*, зачинающим целую лейтмотивную цепь из мертвых или изувеченных голов, которая будет пронизывать весь роман.

Курт демонстрирует всю эту анатомическую жуть с явным удовольствием и даже гордостью. Поэтому его удивляет вопрос Андрея:

– ...На кой черт, собственно, мы все это смотрим?

Курт вскинул голову:

– Это знаменитый музей.

– Я приехал на карусели, а не к покойникам.

– Мы успеем и на карусели, Но этот музей...

– К черту музей, к черту Карла Эберсокса, я хочу на воздух, на солнце.

И второй эпизод. При виде толпы у тира, где бросают тряпичный мяч в чучела голов преступников «Курт восхищенно вскричал: – Смотри, Андрей! Эти усатые, а то и седые люди, эти отцы и матери, может быть, деды и бабки – всё это дети, которым игрушка дороже всего». Но Андрей не разделяет эти восторги своего друга: «Во всяком случае, дети так не развлекаются» – говорит он. А Курт же «снова впал в любовное созерцание, возбужденный взглядами, смехом, песнями и ночью».

Вот здесь, во вроде бы незначительной, «проходной» сцене неявно завязывается принципиальное различие между характерами двух друзей. Душа Андрея чутка и ранима, для нее неприемлемо любое проявление жестокости. Для Курта отвратительные экспонаты из анатомического музея есть не более чем экзотика, заслуживающая, по меньшей мере, любопытства.

Отсюда напрашивается вывод: Курт Ван – законное детище германского филистерского мира, он воспитан тем же менталитетом, поэтому он так легко проникается тоталитарным духом.

«Курт – хорошо организованный человек», – такова первая аттестация, которая дается ему на страницах романа (в последнем письме Андрея Старцова). В Курте Ване Федин ухватил специфический тип личности, формирующейся (или актуализирующейся) в тоталитарные эпохи – *человек доктрины*. Неважно какой! Важно, что она представляет собой некую цельную идеологию – она заполняет душу, вносит в нее порядок и осмысленность, человек обретает цель в жизни, и весь свой недюжинный волевой напор он обращает в действие во исполнение идеологических установок, задаваемых доктриной. Именно таков Курт Ван. Только что он заключал русского студента Андрея Старцова в свои объятия и пламенно клялся в верной дружбе «Навсегда!». Но как только объявлена война с Россией, Курт столь же пламенно броса-

ет в лицо Старцову: «Я ненавижу тебя, Андрей... Я должен ненавидеть! Уходи. Прощай... Уходи же!»

Попав в плен, Курт заражается в атмосфере революционной России новыми, коммунистическими идеями. Если прежде он гордился тем, что в устройстве довоенной Германии «всё было укомплектовано, как маршевая рота, человек пригнан к человеку как доска доске в двери», то теперь он считает, что «те доски, которые еще держатся, надо разъединить, может быть, разбить <...>. А в конце концов в этом наша цель.» И теперь некогда ослепленный национальной идеей Курт Ван становится столь же ортодоксальным проводником коммунистической доктрины — он вдохновенно пропагандирует ее своими авангардистскими панно и плакатами и неукоснительно следует ей в своих решениях и поступках.

В конечном итоге психологическая несовместимость Андрея Старцова и Курта Вана четко заявляется в двух взаимоисключающих формулах, которые они выводят из пережитого. Курт спрашивает Андрея:

— Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы — любовь?

Андрей сказал:

— Да.

И, погодя опять несколько минут, в застывшей ночи, в темноте, произнес Курт:

— А в мой — ненависть.

Теперь можно соотнести позиции всех трех главных персонажей.

Маркграф цур фон Мюлен-Шенау находил объяснение своих разногласий с Куртом Ваном в сословных истоках: «Мы разной крови». Но Федин обнаруживает ошеломительный парадокс: заносчивый маркграф («голубая кровь») и плебей Курт Ван одной группы крови! Они взращены на одной ментальной почве, почве пошлого филистерства, оба они заражены одной болезнью — болезнью гегемонизма. Только один неколебимо отстаивает превосходство германской расы, а другой теперь провозглашает гегемонию пролетариата. Оба проникнуты несокрушимой верой в правоту своих воззрений, оба навязывают их миру, не считаясь с «другостью» своих оппонентов. И это делает их одинаково жестокими, безжалостными палачами, которые насаждают свой «порядок», не гнушаясь ни пулей, ни виселицей.

В первых критических откликах на «Города и годы» звучали упреки автору в том, что многие персонажи почти лишены индивидуальности, что их душевная жизнь неощутима. «Герои не нужны» — раз-

драженно восклицал Виктор Шкловский¹. В последующих работах о «Городах и годах» также отмечалось, что «глубокий и разносторонний психологический анализ душевной жизни персонажей изнутри не играет решающей роли в характеристике ведущих действующих лиц»². Но это не просчет автора, а расчет: действительно, большинство персонажей романа лишены индивидуальности. Они – типы, носители доктрин, действующие согласно заданным (или принятым) идеологическим программам. Поэтому, кстати, их речи почти не индивидуализированы³. Это люди, лишенные (или сознательно лишившие себя) душевной, внутренней жизни, поэтому их образы, можно сказать, а-психологичны. Их внутренняя жизнь неведома читателю, можно полагать, что она крайне скудна. И только в минуты самых крайних душевных потрясений она проявляется в виде физических рефлексов, вроде обморока, в который впал Мюлен-Шенау, когда Старцов назвал имя своей невесты – Мари Урбах; или в виде пальбы по звездам из маузера, чем занялся товарищ Голосов, когда понимает, что Рита Тверецкая предпочла ему Старцова. Вообще все эти твердокаменные доктринеры, будь то чопорный маркграф или молодой бесцеремонный председатель горсовета Голосов, отвергаемы женщинами, к которым испытывают влечение. Да и Курт Ван, как он признается, тоже никогда не имел возлюбленной. Все они б е з л ю б ы е. У них нет ни семьи, ни детей. Значит, как человеческие существа они ущербны.

Сопоставление Андрея Старцова с Мюленом-Шенау и Куртом Ваном делает совершенно очевидным – он антипод и того, и другого. Ему глубоко чужд жестокий цинизм маркграфа, не приемлет и он доктринерство Курта Вана и его нетерпимость к инакомыслию. Зато Андрей не может забыть проход слепых итальянцев, а в сцене у тюрьмы «он едва не завопил вместе с заключенным на всю площадь». Поэтому-то он даже чисто психологически, на уровне эмоций, не может разделять радикализм революции – он отказывается от почетного титула революционера, по которому его равняет Курт Ван. «Я – революционер? Мне до сих пор совестно пройти мимо нищего, не подав ему милостыни».

Андрей Старцов – натура добрая, чуткая к красоте, а главное – эмоционально отзывчивая. Он до болезненности остро резонирует на происходящее вокруг. Поэтому внутреннюю жизнь Андрея автор воплощает в адекватных формах – здесь и мучительные сны-видения, и

¹ Цит. по: Шкловский В. Гамбургский счет. (Статьи. Воспоминания. Эссе.) (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990. С. 280.

² Кузнецов Н.И. К.А. Федин – художник. – Томск: 1980. С. 61.

³ На эту особенность обратил внимание чешский русист М. Заградка в своей книге «О художественном стиле романов Константина Федина» (Прага, 1962. С. 25).

душевные излияния перед возлюбленной, и письма-исповеди. Наконец, душа Андрея взрывается в последнем крике-вопросании, обращенном к соседям по питерскому двору, ко всему миру...

На фоне других персонажей – жестких и авторитарных, мягкосердечный Андрей Старцов выглядит лучом света, к нему тянутся порядочные люди, его одаривает любовью прекрасная женщина – независимая, сильная, своенравная Мари Урбах. Ради любви к нему, интернированному русскому, то есть к врагу, решительно пробивает стены филистерской морали. Следует отметить – сближение Андрея и Мари происходит на почве сострадания, сразу после того, как они оба испытали потрясение при виде лавины слепцов-военнопленных. К Андрею привязалась всем сердцем и слабая, беззащитная Рита, которая при всей своей хрупкости сумела отыскать его в круговороте войны и сумерках разрухи.

Сам Андрей находит зримую аналогию, проясняющую его отличия от Курта и ему подобных: «Эти люди ничего не замечают под ногами, они вечно – вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки». А о себе Андрей говорит: «Моя вина в том, что я не *проволочный*». «Проволока» – тоже сталь, но вовсе не твердая, а послушная руке ее, мнущей. Так вот, Андрей – не из стальных, но из немнущихся. Он всегда вне политических страстей, старается держаться в стороне от толпы. И оттого его не заражают эпидемии психоза, охватывающего массы.

Можно сказать, что Андрей консервативен, но консервативен в том смысле, что ни при каких переменах политического климата не меняет свои нравственные принципы: «Я остался прежним: мне отвратительно само слово война», – признается он Курту. Он стремится духовно существовать в не истории, однако, ему неизбежно приходится физически проходить сквозь историю. Его буквально втаскивают в исторические действия.

Оказавшись волею случая в Германии как раз тогда, когда она вступила в войну с Россией, Андрей остро чувствует себя под гнетущим прессом обстоятельств: «С того дня <...> им управляла неизбежность. Он вдруг увидел себя соринкой среди громадных масс, двигавшихся машиноподобно неизбежностей».

Нет, Андрею вовсе не свойствен эскапизм. Он хочет стать соучастником великих преобразований, которые были заявлены Октябрем. «Он торопился навстречу делу и верил, что всё в мире станет простым ясным, если он прикоснется к нему», – комментирует повествователь порыв своего героя.

Однако долгожданное дело, к которому Андрея приставляют в новом мире, отводит человеку роль беспрекословного колесика и винтика государственной машины. «Молодой товарищ, революция знает, что надо делать с тобой, со мной, вон с тем, с другим», — поучает Андрея первый же начальник по редакции фронтовой газеты. Когда же этот же товарищ командным голосом скажет: «Революции нужен писарь. Ты умеешь писать, — пиши», то сдержанный Старцов едва ли не впервые срывается: «Тогда Андрей закричал не своим голосом: — Я не хочу писать! Мне отвратительно возиться с бумажонками, когда кругом бьются насмерть».

Но даже когда Андрей, участвуя в реальном деле — в бою под Санышином, испытывает «чувство совершенной свободы», «чувство бесплотности», которое кажется ему следствием долгожданной слиянности с другими, с революционной массой, он все равно не может делать то, что положено делать во время боя и что делали рядом с ним солдаты — убивать других людей. Да, он тоже стреляет из маузера, которым его вооружили. А финал эпизода таков:

Сквозь тонкую вязь дубовых веточек справа и слева от себя он увидел улыбающихся солдат и только тут понял, что маузер направлен кверху, в небо.

— Ну, как? — спросил кто-то, зычно рассмеявшись...

Андрей откинул приклад от плеча и посмотрел на револьвер. Он был опален синеватой пороховой гарью.

— Работает исправно, — ответил Андрей и тоже рассмеялся.

Собственно, и преступление, которое Андрею вменяет Курт Ван, имеет то же самое, глубоко человеческое оправдание. Ведь за что Курт Ван расстрелял своего друга? Вот его объяснение: «...По личным мотивам он спас жизнь нашему врагу и предал дело, которому мы все служим». Что это за личные мотивы? Андрей отпустил маркграфа Мюлена-Шенау в надежде, что тот поможет разыскать в Германии его возлюбленную, Мари Урбах. По законам революционного правосознания, как тогда говорили, оправдывая самосуды, Андрей совершил предательство. Но, если судить по другим законам — по законам человечности, он совершил добродейание — предпринял попытку найти возлюбленную, соединиться с нею. То есть опять-таки он поставил любовь выше ненависти.

Следствием всех этих невольных, принудительных вовлечений в жестокую коловороть первой мировой войны и гражданской войны становится разрушение личности. Андрей не вписался в новый, но такой же по сути тоталитарный порядок, где вражда и ненависть провозгла-

шены идеологическими и нравственными императивами, он оказался инакомыслящим, точнее даже — и н а к о ч у в с т в у ю щ и м.

Спустя много лет К. Федин несколько раз прямо объяснял связь между судьбой главного героя и «непоследовательным» хроникальным сюжетом: «...Смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в «смятенной композиции романа»¹; «Человек, который не может найти выхода, потому что он окружен замкнутой цепью, кольцом. Из этого кольца я сделал вывод: надо строить кольцевую композицию, надо показать, что из этого круга Андрею никогда не вырваться. Я построил этот круг. Вслед за этим пришло другое, совершенно умозрительно сами главы также строятся как кольца, внутри этого круга образуется ряд кругов. Каждый год — это круг. Это такое схематическое изображение хождения по аду, по всем его кругам»².

В этом мире Андрею Старцову нет места, но и выбиться из него ему некуда... Итогом мучительных метаний героя — истощение сил, упадок воли к сопротивлению. В финальном эпизоде, с которого начинается роман, Андрей ассоциирует себя с собачонкой, что раскровенила свои лапки, царапаясь в запертую дверь: «Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя...»

Не случайно финальной сценой, завершающей сюжетную линию романа, становится сцена безумия — Старцов бежит из дому, оказывается на окраине города, ему мнится, что его ноги окружены «мутно-серыми волнами» крыс: «И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался. Как безумный, — безумный, может быть, — ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей».

Хотя после этого эпизода, как уведомляет повествователь, до появления в питерском дворе Курта Вана проходит целых два года, но их нет в сюжете романа, ибо это годы существования героя за порогом сознания. А ведь еще в эпилоге, которым открывается романский дискурс, квартирная хозяйка Старцова говорит: «Я давно думала, что он помешался». Однако именно в эти два года в голове Андрея и созрел тот «вопрос, всего один», который он хотел предложить своим слушателям. Без риска ошибиться, можно догадаться, о чем хотел спросить Старцов. Вопрос по тем временам, действительно, вполне безумный.

Так что же изменилось с революцией? Чем отличается новый государственный порядок, созданный большевиками в России, от германского порядка, который породил войну и обернулся революцией?

¹ Федин К. К роману «Города и годы» (1947-1951) // Федин К. Собр.соч.: В 9 т. Т. 2. С. 430.

² Цит. по: Старков А. Быть нужным своему времени // Знамя. 1972. № 2. С. 236.

Только тем, что новый тоталитаризм носит классовый характер, а его предшественник – национальный? Где тут принципиальная разница? И там и здесь самоуверенная диктатура идеологической доктрины, нетерпимость к инакомыслию, принудительное нивелирование человеческой индивидуальности, государственный террор как основное средство обеспечения единства общества...

Прямого ответа романист не дает, догадываться должен читатель, перед которым разворачиваются гротескно-монументальные картины жизни советской России. А приговором совершенному историческому деянию становится психическая деградация и гибель главного героя. Разрушение личности носителя высших нравственных принципов, средоточия совестливости и порядочности, каким был Андрей Старцов, это и есть самое главное обвинение тоталитарности любого толка. В романе «Города и годы» это обвинение нигде не артикулируется, но оно вытекает из сюжета судьбы Андрея Старцова.

4.

Автор романа «Города и годы» вообще весьма осмотрителен. Он старается оградить себя от обвинений в политической нелояльности (а в начале 20-х они уже стали грозным жупелом в руках власти и ее литературных опричников). Поэтому прямых риторических осуждений нового режима у него очень мало – причем они вкладываются в уста сомнительных в идейно-классовом отношении субъектов. Вот на работах по трудовинности кто-то «с одышкой» (видно, из бар?) вопрошает: «Главное, защищаем что? Право на разрушение». Или далее: «Пафос – это час, день, неделя. Пафос – это припадок. Нельзя, чтоб народ бился в припадке целые годы».

Но куда чаще у Федина авторское инакомыслие проступает косвенно – через соположение деклараций и сцен, которое само по себе должно вызывать у читателя ироническую, а то и саркастическую улыбку.

Например, полубезумный профессор с восторгом говорит о революционных переменах: «Какие чудеса! Знаете, прямо не верится. Будто не живешь, а обретаешься в книге, в замечательной какой-то книге. День за днем, страница за страницей – от чуда к чуду». Эмоциональная чрезмерность восторгов, экзальтированность высказываний не может не настораживать читателя, который только что лицезрел мрачные эпизоды. Но тем более подрывает себя это упоение революцией, когда профессор буквально в следующей сцене влетает к Андрею с требованием вернуть восемь золотников масла и с визгом сгоняет того с квартиры вместе с младенцем.

Или вот еще другой вариант подтекстной смысловой оппозиции. Романный повествователь эпически торжественно сообщает: «Наконец до сознания этих людей дошло, что они живут в новую эпоху и мир с сего числа отвергает всё прошлое и пережитое». После этого без паузы сообщается о том, что как бы в духе новой эпохи «решено было учредить артель на началах профессиональной солидарности». Но что это за артель? Оказывается, это артель... могильщиков. Но в отличие от того, чем обычно занимаются люди этой профессии, они отыскивают на кладбище деревянные кресты и полые кресты из листового железа и пускают их в торговый оборот как дрова или коленце для самовара и т.п. Деятельность этой артели описана на таком терпком советском «канцелярите», который не может не вызывать саркастической усмешки: «Старый режим прогнил, так сказать, не насквозь, а только частью», «раз пробудившаяся сознательность помогла артельщикам прийти к мудрому решению» и т.п.

Значительно сложнее модулируется *голос романного повествователя...*

Голос романиста — это один из постоянных участников дискурса в «Городах и годах». Он служит напоминанием о принадлежности его произведения к жанру романа, старомодному в глазах современников. Как принято в старинных романах, повествователь порой прямо обращается к своему читателю:

...Глава же, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о ландшафте и войне, забастовках и королях, вместо того, чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах.

Такой пассаж есть в главе «Всё еще цветы». За игривым обращением таится весьма важная ориентировка читателю — на то, что роман, который он держит, отличается от традиционного, что его содержание выходит за рамки описания личных отношений, а вбирает в себя большую социальную историю со всеми малоприятными ее катаклизмами. Виктор Шкловский язвительно заметил, что Федин ведет «игру под Стерна», а между тем эта «игра» семантически очень значима. Прежде всего, она создает вопиющий контраст между жанровым ожиданием «стернианской» говорливости с присущей ей легкостью и гротескно-трагическим образом катастрофической эпохи.

У Федина старомодность романического дискурса чаще всего выступает под флером автоиронии, но сквозь нее пробиваются и иные, вовсе не иронические ноты. Тут и элегические ноты прощания с городом Бишофсбергом, где Андрею Старцову пришлось провести четыре

года войны: «Настало время сказать последнее прости городу Бишофсбергу... Прости, если неловкое слово заставило страдать твое самолюбие. Прости! Ты достоин воспеваний, как всякий город, построенный человеческой рукой и возлюбленный человеческим сердцем...». Тут и предупреждение о роковых бедах, подстерегающих Андрея, который «торопился навстречу делу»: «Откуда мог он знать, что его попутный ветер дует с берега, к которому он старался причалить? Откуда мог знать, что с того часа, как он переступит порог ослепшего от дождей дома, каждый его день ляжет горою между ним и его простой осязаемой целью?»

Наконец, в самой последней главке («Мы квиты, товарищ Старцов») именно в голосе повествователя дается прямая оценка героя:

Вот мы и кончаем повесть о человеке, с тоскою ждавшем, чтобы жизнь приняла его. Мы оглядываемся на дорогу, по которой ступал он следом за жестокостью и любовью, на дорогу в крови и цветах. Он прошел ее, и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка.

В этом подлинно лирическом сопереживании проявилось мучительное раздвоение чувства повествователя. С одной стороны, следуя постулатам революционной морали, он вроде бы и осуждает Андрея Старцова за то, что тот не нашел в себе сил преступить через чистоту и не убояться крови: «О, если бы он принял на себя хоть одно пятно и затоптал бы хоть один цветок! Может быть, тогда наша жалость к нему выросла бы до любви, и мы не дали бы ему погибнуть так мучительно и так ничтожно», — предполагает повествователь.

Но с другой, он понимает, что нравственные принципы, которым следовал Старцов, в сути своей верны, отвечают высшим духовным абсолютам человеческого общежития, и сожалеет, что до их превращения в норму социальных отношений (индивидуальных, классовых, национальных и всяких иных) еще очень далеко. «Стекло не сваривается с железом. Об этом не нужно было бы говорить, если бы на исходе дорог не пришло сознание, что жалость заслуживает больше снисхождения, нежели жестокость. Не потому ли мы оправдываем жестокость только тогда, когда она освящена состраданием?» — вопрошает повествователь и с явной горечью констатирует несовершенство времени, по отношению к которому Андрей Старцов оказался несвоевременным, точнее — преждевременным человеком: «Но стекло не сваривается с железом, и мы не в силах изменить что-нибудь в судьбе Андрея».

Роман Константина Федина «Города и годы» стал важной вехой в процессе восстановления романа, который лихо отвергался в начале советской эпохи. Жанровая структура этого произведения вновь устремляла авторскую мысль к поиску и наглядно-зримому, «виртуальному» воплощению «всеобщей связи явлений». А его необычная конструктивная доминанта, представляющая собой «стык» жёсткого гротеска с натуралистической пластикой оказалась оптимальным способом созидания модели мира, в которой явственно обнажилась связь между тоталитарной идеологией, если она владеет сознанием масс, и ужасами мировой войны, кровопролитием революций, распадом естественного порядка жизни людей. Жертвами такого расклада исторического бытия становятся наиболее душевно чуткие, наиболее порядочные люди, те, кто составляет совесть общества. Гибель таких людей, как Андрей Старцов – не вина их, не грех отщепенчества, как о том в течение десятилетий твердили исследователи романа «Города и годы», а горькая потеря, страшный ущерб для национального генофонда. Душевный распад и фактическое само-убийство Андрея Старцова – это следствие бесчеловечности, античеловечности того мира. Это обвинение той новой реальности, в которой душевно чутким и взыскующим добра личностям не нашлось места.

Можно только удивляться тому, что роман «Города и годы» вошел в «обойму» основополагающих произведений социалистического реализма¹. Это как раз тот случай, когда идеологические церберы предпочли не акцентировать внимание на сомнительных аспектах романа «Города и годы» ради накопления «резервуара текстов» (Г. Гюнтер) для будущего соцреалистического канона². Что же до самого Федина, то в своих высказываниях о главном герое романа «Города и годы» он постепенно дрейфовал от откровенных симпатий к оценкам, вполне согласующихся с идеологемами официального литературоведения³.

¹ «Города и годы» – важный этап на пути утверждения социалистического реализма в творчестве Федина», – читаем в монографии Н.И. Кузнецова «К.А. Федин – художник. Проблемы метода и стиля» (Томск, 1980. С. 63). Подобные формулировки стали общим местом в большинстве исследований, посвященных первому роману Федина.

² Эта ступень в идеологическом обеспечении утверждения социалистического реализма в роли «самого передового» творческом методе отмечена Г. Гюнтером в его работе «Жизненные фазы соцреалистического канона» (Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. С. 285).

³ Так, в статье «О романе «Города и годы», писавшейся в 1947-51 гг., Федин уже характеризует Андрея Старцова без всяких сантиментов: «Он не мог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось. Слабость привела его к преступлению. Гибель его была судом над ним <...> он сам обрек себя справедливому возмездию» (Федин К. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 410).

4.3. Опыт несостоявшегося синтеза (Трилогия К. Симонова «Живые и мертвые»)

Сразу же после окончания Второй мировой войны появились прогнозы относительно того, когда и кем будет написан новый роман-эпопея, подобный «Войне и миру». И действительно, идея романа-эпопеи носилась в воздухе. Конъюнктурным откликом на «запрос времени» были помпезные фильмы-эпопеи «Падение Берлина» и «Сталинградская битва». Но серьезные писатели, а они все знали войну не понаслышке, не торопились. Раньше других вышел на эту стезю Константин Симонов. В 1950 году он приступил к работе над задуманным им циклом романов о Великой Отечественной войне. Первый роман, которому по замыслу автора должна была принадлежать роль увертюры к событиям Отечественной войны – «Товарищи по оружию», посвященный столкновению с японцами на Халхин-Голе, увидел свет уже в 1953 году. В дальнейшем автор вывел этот роман за рамки задуманного цикла – ни по накалу событий, ни по эстетическим качествам он не выдерживал соседства с последующими романами. Но масштаб замысла уже был оконтурирован: Симонов намеревался создать многоотную эпическую панораму всей Отечественной войны – от начала и до конца. Даже сам масштаб замысла свидетельствовал об ориентации автора на традицию толстовского романа-эпопеи. Но, как мы сейчас знаем – после чтения всех романов, образовавших трилогию «Живые и мертвые»¹, усилия автора не увенчались успехом.

Почему?

1.

Первая книга трилогии – это отчетливо сконструированный роман-хроника. Действие романа «Живые и мертвые» ограничено событиями сорок первого года. Стремясь к максимальному правдоподобию, автор «Живых и мертвых» избегает сугубо беллетристических, фабульных связей между эпизодами войны. Каждая глава романа собрана вокруг одной ситуации. Из девятнадцати глав романа «Живые и мертвые», по меньшей мере, пятнадцать представляют собой композиционно завершенные повествования, где соединены в отдельные «автономные» узлы разрозненные, часто хаотичные события, встречи, характеры. Художественный мир в каждой из глав и идейный вывод ка-

¹ Романы, составившие трилогию, печатались в журнале «Знамя», они выходили в такой хронологической последовательности: «Живые и мертвые» – 1959 г., «Солдатами не рождаются» – 1964 г.; «Последнее лето» – 1971 г.

ждой из них при всей их относительной автономности выступает как определенная часть всего художественного действия и всей художественной концепции романа. Какова же связь между этими внутренне замкнутыми частями?

Сказать, что все они находятся на дороге истории и расположены в хронологической последовательности, — значит, сказать слишком мало. Симонову надо было доказать, что эта последовательность не случайна, что она выражает закономерность самой Отечественной войны.

От главы к главе разворачивается в «Живых и мертвых» широкая панорама первого периода Отечественной войны, отображающая нарастающее сопротивление народа захватчикам. Но у Симонова логика исторических событий составляет «наружный» слой эпического процесса. Внутреннее же его течение происходит в с а м о с о з н а н и и народа.

Еще при сборе материалов к роману писатель настойчиво интересовался общественными настроениями, психологическими реакциями людей на те или иные исторические факты. Об этом, в частности, свидетельствует запись Симоновым рассказа Н.В. Барсукова, участника легендарного парада на Красной площади 7 ноября 1941 года¹. И если мы обратимся к 15-й главе, где описывается этот парад, то убедимся, что все описание здесь пропущено сквозь призму настроений его участников: Серпилина, Климовича, Синцова и его товарищей. И глава эта потому и стала кульминационной, что в день парада у героев возникает совершенно определенное п р е д ч у в с т в и е победы.

По тому же принципу общественно-психологического эффекта входят в роман и другие исторические факты, а также все вымышленные коллизии. Например, памятная сцена гибели тихоходных ТБ (в главе второй) потому и становится важным моментом эпического процесса, что эту гибель переживают разные люди и общим переживани-

¹ «А вообще надо сказать — наше формирование в эти дни насторожило народ: что это штатские, полуобмундированные, с винтовками топают? Значит, уже до этого дело дошло»; «А немцы близко были. Не близко, а ближе, чем близко. Какое было настроение у нас? Настроение, что в Москву не придут, а если придут — нас не будет в живых». Судя по этим строкам, романиста в первую очередь интересовало психологическое восприятие людьми тревожных событий и массовые настроения. «Какое было настроение у нас?» — это же эхо вопроса Симонова. Обратим внимание и на то, как описывается парад на Красной площади: «Мне по роду моей работы до войны пришлось на многих парадах быть. Но это был не такой парад, как все, это был особенный. Хотя мы и знали обо всем, что творилось под Москвой, но на площади мы этого не чувствовали. Вот такое, представьте себе, *чувство*... Стояли мы, военные, на трибунах в полном снаряжении и вооружении, смотрели и *чувствовали*, что побьем, побьем немцев!» (Записано Константином Симоновым // Лит. Россия. 1965. № 52. С. 4)

ем они рождаются, соединяются в народ. И даже комментарий безлично-го повествователя, который обычно служит в романах хроникального типа средством внешнего объединяющего охвата панорамы исторического события с высоты «птичьего полета», обращен в «Живых и мертвых» к характеристике духовного состояния отдельных персонажей и народа в целом. Так, в главе 14-й после вводных строк о положении дел в «масштабе всего подмосковного фронта», повествователь переходит к рассказу о с а м о ч у в с т в и и людей, обороняющих Москву, сравнивая его с «самочувствием пружины».

И в поэтике романа важную роль играют такие художественные формы, в которых преломляются массовые чувства и настроения. В «Живых и мертвых» есть характерные для исторических хроник *массовые сцены*, но они здесь невиданно монументальны, охватывая движение тысяч и даже миллионов людей. Здесь и *сцены коллективных разговоров*, Симонов даже нашел такой прием, который можно назвать *панорамой душевных состояний* людей, — он описывает, что чувствуют и думают разные люди, оказавшиеся в одной ситуации. Во всех таких сценах романист старается постичь характер мышления и определить уровень самосознания народа в целом.

Крайние, начальный и завершающий, этапы во внутреннем, психологическом, сюжете романа «Живые и мертвые» таковы:

В начале его — одно состояние общественного сознания: «Первый день войны застал семью Синцовых врасплох, как и миллионы других семей. Казалось бы, все давно ждали войны, и все-таки в последнюю минуту она обрушилась как снег на голову; очевидно, вполне приготовить себя заранее к такому огромному несчастью вообще невозможно». В конце — другое, противоположное: даже после победы под Москвой, впервые за долгие месяцы сорок первого года шагая с войсками не на восток, а на запад, Синцов отбрасывает от себя всякие иллюзии — «он старался заставить себя свыкнуться с трудной мыслью, что как бы много всего ни оставалось у него за плечами, впереди была еще целая война». Основной вектор этой динамики общественных настроений: от ограниченного исторического самосознания, уповающего на внеположные силы, и прежде всего на мудрость вождя, к суровому и взыскательному чувству исторической ответственности. В сущности, перед нами прошли узловые моменты эволюции народного сознания за первые полгода Отечественной войны.

И, однако, перейдя от незнания к знанию, герои романа «Живые и мертвые» еще не возвышаются к осмыслению причин исторической катастрофы, разразившейся в сорок первом году. В сознании героев романа существует некий барьер, на который наталкивается их мысль

и — останавливается. Этот барьер связан с именем Сталина, вернее, с тем, что в начале «оттепели» получило название «культ личности»: с почти религиозным отношением к Сталину как символу политического режима и носителю идеала — со слепой верой в его мудрость и силу, с мистическим страхом перед его карающей рукою.

По мнению Симонова, дело не столько в том, что поиск ответов труден и сами ответы вряд ли будут простыми, сколько в том, что додумываться до ответов героям романа, людям своего времени, страшно. Они боятся потерять веру!

Впервые этот барьер встает перед Синцовым, когда тот слушает речь Сталина 3 июля:

«Друзья мои...» — повторяя слова Сталина, прошептал Синцов и вдруг понял, что ему уже давно не хватало при всем том большом и даже громадном, что на его памяти делал Сталин, вот этих сказанных только сегодня слов: «Братья и сестры! Друзья мои!», а верней — чувства, стоявшего за этими словами.

Неужели же только такая трагедия, как война, могла вызвать к жизни эти слова и это чувство?

Обидная и горькая мысль! Синцов сразу же испуганно отмахнулся от нее, как от мелкой и недостойной, хотя она не была ни той, ни другой. Она просто была непривычной.

«Хотя» принадлежит безличному хроникеру, ведущему свое повествование с высот авторской современности, а для Ивана Синцова сомнение в вожде пугало опасностью поколебать или даже утратить веру в самые дорогие ценности.

А если поиск правды может поколебать веру, то предпочтение отдается вере. Такова психологическая доминанта массового сознания в романе «Живые и мертвые». С одной стороны, это характеристика умонастроений в советском обществе в годы Отечественной войны и, вероятно, вообще в годы сталинщины¹. А с другой, это — по Симонову — объяснение многих бед, которые постигают страну. Ибо феномен

¹ Объясняясь с читателями своего собрания сочинений по поводу включения в него текстов, в которых присутствует образ Сталина, К. Симонов писал: «Одна из трагических черт минувшей эпохи, связанных с понятием "культа личности", заключается в противоречии между тем, каким был Сталин на самом деле, и каким он казался людям. И едва ли стоит смягчать это, уже теперь прочно закрепленное в нашем сознании, трагическое противоречие. Я глубоко убежден, что в книгах, изображающих историю нашего общества, будет рассказана вся правда о всех сторонах нашей жизни в разные эпохи, в том числе и вся правда о Сталине. Это необходимо для нормального развития нашего общества, и это, безусловно, будет сделано. Но не думаю, что мы, писатели, должны при этом делать вид, что уже тогда, в эти годы знали все наперед» (Симонов К. Перед первой страницей // Собр. соч.: В 6 т. Т. I. — М.: Худож. лит., 1966. С. 6-7).

«культы личности» раскрывается в романе «Живые и мертвые» прежде всего как явление общественного сознания, как трагическое заблуждение народа, за которое он заплатил многими страданиями.

Хроника событий первого этапа отечественной войны (от катастрофы 22 июня 41-го года до первой победы, под Москвой в декабре) стала в романе «Живые и мертвые» историей сознания народа. Она убеждает, что, слившись воедино (когда один «как все», «как миллионы») в чувстве собственной исторической ответственности, народ способен одолеть врага и спасти от гибели свое отечество. Однако эпическое событие личности и общества предстает в хронике Симонова довольно упрощенно – по принципу «как все».

2.

Сама жанровая природа романа-хроники такова, что индивидуальное, личностное начало здесь теснится общим, поглощается массовым. Но второй роман трилогии – «Солдатами не рождаются» (1964), будучи, с одной стороны, очень тесно связанным с хроникой сорок первого года, развивая стержневые идеи «Живых и мертвых», вместе с тем уже характеризуется существенно новыми чертами.

В «Солдатах...» сохраняется хроникальность событийного ряда. Начало события – новогодняя ночь на 1943 год, конец романа – февральские дни 1943 г. По сравнению с первым романом, «Солдатами не рождаются» – в высшей степени «концентрированная» хроника. Настолько концентрированная, что уже перестает быть собственно хроникой. Если роману-хронике свойствен крен в сторону предпочтительного освещения влияния обстоятельств на характеры, то в «Солдатах...» персонажи возвышаются над обстоятельствами. Люди, имеющие за спиной два самых ужасных года войны, уже не могут думать – сомневаться, искать ответы на горькие вопросы. И – поступать в соответствии со своими выстраданными и выношенными убеждениями.

Симонов показывает своих героев как бы антиэпически – «заземленно», занятыми личными заботами и тревогами. Но их личные переживания эпичны по существу: ведь они интимно переживают судьбы государства, ход Отечественной войны.

Когда я вижу, как «мессершмитт» заходит сверху над нашим «ястребком» и идет сзади и еще не стреляет, я спиной чувствую, как сейчас он воткнет мне очередь между лопаток. И когда так и выходит, я чувствую, что это меня ударило в спину, и целую минуту лежу на земле раздавленный, и мне кажется, что это меня убили, что это я не встану. <...> Я не могу до конца объяснить это чувство даже самому себе. Это – чувство

общности со всеми, кого убивают из нас, это чувство вины, и стыда, и боли, и бешенства за все, что у нас не получается, и радости за все, что у нас выходит!

— так чувствует Иван Синцов, он называет это чувством Родины.

Но вот в чем парадокс конфликта в романе «Солдатами не рождаются»: чувство Родины, то самое чувство исторической ответственности, к которому мучительно приближались герои первого романа трилогии, изначально движет поступками практически всех героев романа. Серпилин и Батюк, Синцов и Люсин, Левашов и Бастрюков, Малинин и Капустин, Цветков и Барабанов — все они живут с идеей блага Родины и поступают, руководствуясь чувством ответственности за нее. Но почему же между ними происходят острые столкновения, почему они принимают разные, нередко взаимоисключающие решения?

Оказывается, что сознание исторической ответственности — еще не всё. Существует еще критерий ответственности, которым проверяется объективная правота позиций героев и объективное значение для блага Родины их субъективных решений и поступков. Таким критерием у Симонова выступает человечность.

Проверка на человечность обнаруживает ущербность позиций таких людей, как командарм Батюк, что не считает нужным беречь людей и думать о цене победы, или директор завода Капустин, который велел повесить в цехе, где трудятся из последних сил старики, отцы фронтовиков, плакат «Бракоделы из первого механического цеха — убийцы наших бойцов на фронте». Они за пользой дела потеряли человека, они не задумываются о человеческом смысле любого исторического деяния. По мнению романиста, государственное мышление самого Сталина тоже ущербно, и прежде всего потому, что холодно пренебрегая мыслью «об убыли в личном составе», он «отбросил в сторону то главное, в чем Серпилину хотелось его убедить».

Человечность выступает в романе Симонова как высший критерий исторической целесообразности. Героев Симонова разделяет не дело, а отношение к целям дела. Это усложняет борьбу между ними, хотя и дает определенные результаты. И то, что Батюк, имея дело с такими людьми, как Серпилин и Захаров, «незаметно для себя делался лучше», и что комполка Барабанов, бросивший людей в лобовую атаку, после жестоких упреков Серпилина испытал «смертельный удар совести», и что «этот долдон» Капустин грубовато «признается в любви» Малинину, заступившемуся за стариков-рабочих, — все это трудные победы подлинно гуманистического взгляда на цели и задачи исторического деяния.

Но Симонов показывает препятствия, мешающие утверждению идеалов Серпилина и его единомышленников.

Одним из самых главных препятствий романист считает комплекс идей, норм и настроений, объединенных понятием «культ личности». Эти идеи могут развращать в общем-то здоровые натуры Батюков и Капустиных, эти настроения благоприятствуют карьеристам и бюрократам вроде Бастрюкова. Но вместе с тем Симонов показывает всю сложность конкретной исторической ситуации, когда напоминает, что в годы войны для всего народа культ Сталина обладал колоссальной мобилизующей силой.

Можно утверждать, что конфликты романа Симонова вовсе не ограничены событиями войны, и смысл произведения не сводится лишь к отображению и анализу исторического прошлого. На материале Отечественной войны и общественной жизни тех лет Симонов стремится осмыслить важнейшие исторические, философские, нравственные конфликты своей эпохи, разрешить фундаментальные проблемы гуманизма: Человек и Мир, Гражданин и Государство. Это вообще-то комплекс вопросов, которые составляют семантическое поле романов-эпопей.

Однако, поставив эпопейные вопросы, Симонов еще не дает на них вполне эпопейных ответов.

Здесь нам придется сделать небольшую ретардацию, цель которой — уточнить теоретические представления о специфике жанра романа-эпопей.

3.

Формирование романа-эпопей всегда идет неспешно. Оно определяется не только тем, что в теории систем называется «пространством способностей» (в данном случае — субъективными устремлениями и талантом художника), но прежде всего «пространством возможностей», то есть «состоянием мира» и «состоянием духа», а также определенным уровнем жанрового развития литературы.

Начнем с последнего фактора. Авторы фундаментальных исследований о жанре романа-эпопей в качестве наиболее характерных свойств этого жанра называют — историческую значительность сюжета, внимание к глубинным процессам общественной жизни в переломные моменты истории, «мысль народную», разработку характера, адекватного своему времени носителя основных «идей времени» (или — по меньшей мере, чуткого резонатора на «идеи времени») и свою судьбой выверяющего «человечность» этих идей, жизнеподобность формы, создаю-

шей ощущение естественного течения бытия¹. Недостаток подобных характеристик – в их несистемности. Между тем, сама история формирования романа-эпопеи дает ключ к установлению принципиальных особенностей его жанровой структуры.

Дело в том, что роман-эпопея это в некотором смысле «ансамблевый жанр». Миробраз в нем всегда формируется на основе синтеза следующих жанровых структур: семейно-бытового, социально-психологического, исторического и философского романов. В творческой истории отдельных романов-эпопей последовательность вхождения той или иной романной структуры может быть разной: известно, что «Тихому Дону» предшествовала работа Шолохова над исторической хроникой «Донщина», а в «Климе Самгине» Горького психологический сюжет о «человеке средней стоимости» с самого начала идет на фоне исторической хроники. Но в любом случае – структуры всех четырех основных разновидностей реалистического романа так или иначе сопрягаются в единую «ансамблевую» жанровую форму романа-эпопеи. Значит, сначала в литературном процессе должны зародиться (или самовозродиться) основные типы реалистического романа, а уж на этой базе возможно сооружение такого «ансамблевого» жанра, как роман-эпопея. Поэтому представляется совершенно справедливым суждение А.В. Чичерина, который рассматривает роман-эпопею как «естественное завершение ряда прозаических жанров»².

Кристаллизацию жанра романа-эпопеи обычно связывают с завершением целых историко-литературных макроциклов (масштаба эпохи). По меньшей мере, опыт «Войны и мира» Л. Толстого – тому убедительное свидетельство³. А собственно «восхождение» к роману-эпопее «синхронно» развитию эстетического сознания – расширению его кругозора, приближению к установлению «всеобщей связи явлений», приуготовленности к осмыслению ключевых проблем бытия человека как «ценностного центра» мироздания. (Естественно, в границах той ментальности, которая является «экзистенциальной парадигмой» – термин Г.А. Белой – данной культурной эры.)

А в чем суть узлового конфликта, который требует для своего эстетического разрешения столь сложной, «ансамблевой» формы, как ро-

¹ См., например: Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М.: Сов. писатель, 1858; Поляк Л.М. Человек и история. (Страницы советского эпоса) // Новый мир. 1967. № 10; Еришов Л.Ф. Русский советский роман. (Глава 4. Роман-эпопея.). – Л.: Наука, 1967. С. 243-318.

² Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. С. 17.

³ См. об этом: Сабуров А.А. «Война и мир» Л. Толстого. (Проблематика и поэтика). – М.: Изд-во МГУ, 1959. С. 8-25.

ман-эпопея? Подсказку дает сам Лев Толстой. Объясняя сущность своего творческого поиска в «Войне и мире», он писал: «Мысли мои о границах свободы и зависимости, и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти – плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье»¹.

Вопрос о свободе и зависимости – это главный вопрос общественного человека, и особенности его решения определяют существо исторической концепции личности. А мысль о границах свободы и зависимости и взгляд на историю с учетом этой мысли есть философская основа художественного конфликта романа-эпопеи. Пьер и Андрей, Григорий Мелехов, сестры Булавины, Рощин и даже Клим Самгин – все они решали вопрос о границах собственной свободы и исторические необходимости. Причем жанровая близость, несмотря на существенные различия, романа-эпопеи Л. Толстого и романов-эпопей, создававшихся в 1920–30-е годы, проявляется в типологическом сродстве утверждающихся в них эстетических идеалов: герои романов-эпопей лишь тогда обретают свободу, а с нею – духовное равновесие, счастье бытия и любви, когда их собственные помыслы получают возможность реализации в органическом, животворном процессе социального и бытийственного существования. Но к этой гармонии герой эпопеи приходил через тяжкий путь преодоления самого себя, либо так и не обретал ее.

Ведь даже в «Войне и мире» бытие гармонического идеала кратко-временно, оно приходится лишь на момент единения всего общества в ситуации Отечественной войны 1812 года. А из всех романов-эпопей 1930-х годов только в финале «Хождения по мукам» есть момент обретения гармонии, однако, не являющейся следствием естественного саморазвития мира, а организованной чисто фабульными приемами (случайное воссоединение семей Рощиных и Телегиных, финальный же эпизод в Большом театре, с картой ГОЭЛРО на сцене, это только упования на будущее), поэтому в «Хождении по мукам» нет подиной гармонии как бытия и деяния свободной личности. Что же до финалов двух других романов-эпопей 30-х годов, то они беспросветны: глубоко трагический у Шолохова – душевно опустошенный Григорий Мелехов с Мишаткой на руках («...Это было всё, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром»), трагифарсовый у Горького –

¹ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе. В 2 т. Т. I. С. 385.

Клим Самгин, человек, который шел на всякие уловки и преступления ради сбережения своей «самости», в конечном итоге оказывается поглощенным «икряной массой людей», затопившей Таврический дворец, и униЗИтельно катится «темненькой безличной икринкой по общей для всех дороге к неустранимой гибели».

Выходит, что наиболее значительные романы-эпопеи, созданные в 1930-е годы, запечатлели трагический крах всех попыток установить гармонию между миром и человеком на тех путях, которыми пошла Россия в 1917 году. Эта гармония невозможна, если личности отводится роль икринки в потоке или орудия утверждения насильственного порядка как имитации гармонии, или слуги державы, пренебрегающей вечными человеческими ценностями...

Теперь, возвращаясь к трилогии Симонова «Живые и мертвые», мы, кажется, можем попытаться объяснить, почему тот синтез, которого добивался автор, все-таки не был достигнут.

Характерной особенностью структуры монументальных эпических романов, которые называют романами-эпопеями, является завершение всех психологических, нравственных, социальных и философских конфликтов в некоем историческом свершении, имеющем общенародное значение.

В романе «Солдатами не рождаются» историческое действие завершено: роман кончается разгромом гитлеровских войск под Сталинградом. Однако в рамках этого исторического действия еще не решены основные конфликты и потому не осуществлено эпическое событие, не найдена гармония в мире. То есть та самая «мысль и свободе и зависимости» и вытекающий из нее взгляд на историю как на осуществление свободной воли человека, реализующего себя в эпическом деянии, которую Лев Толстой считал главным нервом романа-эпопеи, оказалась неразрешимой в исторических обстоятельствах тоталитарного режима, усугубленной крайней жестокостью войны с гитлеровцами. Таково специфическое противоречие жанровой структуры романа «Солдатами не рождаются». Автору не удалось найти позитивное решение вопросов, которые он поставил, сама историческая действительность, духовная атмосфера времени не давала ответа. Но в таком случае писателю приходится изобретать собственное художественное «предрешиение» в свете своего эстетического идеала. Таков один из фундаментальных законов искусства, иначе художественная целостность произведения не будет достигнута.

И в «Солдатах...» противоречие между конфликтом и жизненным материалом было «примирено». Но для этого Симонову пришлось использовать способы, которые нарушают общий, принятый в

романе эпический принцип объективированного саморазвития художественного мира. Каковы же они, эти «способы примирения»?

Одним из них выступает то, что составляет достоинство романа «Солдатами не рождаются» – *интеллектуализм* жизни персонажей и интеллектуальная насыщенность самой эмоциональной атмосферы художественного мира. Примечательно, что окончательный ответ на собственно эпический вопрос, мучающий Серпилина и его единомышленников – о мере величия и исторической значимости выдающейся личности – дается в чисто риторической форме, путем цитирования мыслей Льва Толстого: «Величие как бы исключает возможность меры хорошего и дурного»; «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Это тоже своего рода гипотетическая форма художественного итога, когда аналогией с прошлым заменяется объективированное решение проблемы в настоящем.

Другой способ компенсации незавершенности, который применил Симонов в своем романе, таков. Если в «Живых и мертвых» порой преувеличивалось художественное значение фактической достоверности изображения, то в романе «Солдатами не рождаются» значительно возрастает роль *условности*. Если иметь в виду *реалистическую* условность, то есть оправдываемую законом вероятности и необходимости экспрессивную концентрацию образов и ситуаций, то ее усиление вообще-то служит показателем внутренней раскованности романиста, его окрепшего доверия к логике саморазвития художественного мира. Но в романе «Солдатами не рождаются» порой используется художественная условность в сугубо фабульной функции – как некий форсаж сюжетного развития, чтобы представить как бы объективированное разрешение конфликтов, исхода которым романист на самом деле не находит ответов в саморазвитии жизни.

Почему, например, к финалу романа Симонов настойчиво «строит» семейное счастье Синцова и Тани? Сближение этих героев должно было стать художественным решением исторических противоречий, осмысляемых в романе. (Вспомним по аналогии, что Пьер Безухов, найдя себя в этом мире, обрел и семейное счастье с Наташей Ростовой, а Григорий Мелехов, растратив свою душу в метаниях, теряет и Наталью, и Аксиныю). Но внутренняя цельность симоновских героев – Синцова и Тани – не означает еще гармонии между ними и жизнью: борьба со злом, потому что оно опирается на силу тоталитарной системы, очень далека от завершения. Вот почему история любви Синцова и Тани выглядит в романе «подстроенной», ослабляющей естественность художественного мира. И все же в конце, словно спохватившись, Симонов подпиливает столбы семейного «бунгало» сво-

их героев. Роман кончается ожиданием новых бед и опасных столкновений, которые подступают к Тане и Синцову.

Особенности воплощения характера центрального героя романа — генерала Серпилина — также несут на себе печать противоречивости художественной структуры произведения. С одной стороны, Серпилин — это самый «исторический» характер романа. И именно он острее всех ощущает свою несвободу, или — мягче, буквально по Толстому — «границы свободы и зависимости». Над ним висит дамоклов меч репрессивной системы, и он после встречи со Сталиным с предельной отчетливостью понимает, что «жаловаться некому». Его трагедия состоит в том, что он обнаруживает вопиющее противоречие между идеалом человечности, которым по его разумению надо следовать везде и во всем, и пренебрежением человеком, которое стало в этом государстве идеологическим каноном и руководством к действию.

Эпическая природа характера Серпилина выразилась в трагедичности его судьбы: все драматические противоречия в времени приносят ему непоправимые личные беды, страдания и утраты. С другой стороны, в мотивировке эпичности его характера есть элементы исторической случайности. Ему надо было быть кадровым военным и не только оказаться на Колыме (что было очень характерно для времени), но и попасть в число тех, кого каприз судьбы вернул в строй (а это было очень нехарактерно для судеб людей, попавших в жернова ГУЛАГа), ему надо было вырасти в крупного военачальника, для которого нет секретов в свершающихся делах. Лишь благодаря всем этим моментам, которые несут на себе печать случайности, получает художественное оправдание знание и понимание этим героем сложной правды истории.

Но только знающий герой способен был, не нарушая эпического саморазвития художественного мира романа, выражать, не пользуясь подсказкой автора, ту оценку своего времени, которая стала достоянием общественной мысли значительно позже. Вот почему есть основания утверждать, что образ генерала Серпилина несет на себе печать противоречия между формальной законченностью эпического события и незавершенностью художественного конфликта и вместе с тем участвует, не без некоторых ухищрений со стороны автора, в структурном «примирении» этого противоречия.

Наблюдения над романом «Солдатами не рождаются» еще раз обнаруживают тесную связь между процессом художественного постижения действительности и формированием жанровой завершенности произведения. В неорганичности некоторых «сцеплений» этого

романа объективно проявилась зыбкость решения крупных эпических проблем, поднятых автором¹. В структуре романа «Солдатами не рождаются» образовалось сложное переходное состояние между типом романа-хроники и типом романа-эпопеи. История стала пропитываться «человеческим смыслом», по человек еще не вполне овладел историей.

Правда, в заключительной книге трилогии – романе «Последнее лето» (1971). Симонов явно пытался хотя бы в эмоциональном колорите эпических событий сберечь это ощущение глубочайшего драматизма эпического события и трагической судьбы своих героев, которые пытались разрешить в собственном историческом деянии «вопрос о свободе и зависимости». С одной стороны, фабульно, событийно трилогия окончена: герои победно вернулись в те места, откуда начинался их тяжкий путь, они прочно держат в руках не просто воинскую инициативу, они овладели историческим процессом. Да и найденное Серпилиным семейное счастье тоже должно было объективировать идею обретения гармонии в самом человеке и между человеком и миром.

И все же в завершающем романе трилогии, в «Последнем лете», гармония не осуществляется. Война еще не кончена, и после освобождения Белоруссии (видимо, не случайно Симонов отказался от первоначального замысла завершить трилогию сорок пятым годом) героев поджидают жестокие случайности, от которых погибают Серпилин и молодой Ильин, остается без решения драма Синцова и Тани. Во всем этом: в незавершенности исторического противоборства, в обрыве судьбы центрального героя, в нерешенности психологической коллизии – романист честно запечатлел неразрешимость поисков гармонии между человеком своей эпохи, личностью, обретшей зрелость и муд-

¹ В этой связи позволю себе привести признание самого К.М. Симонова, высказанное им в письме по поводу главы «Становление романа-эпопеи» в моей книге «Современная художественная проза о Великой Отечественной войне» (ч. 2. 1974): «Грешным делом немножко поднадоел и различные приемы и столверчения вокруг проблемы эпического романа. Иногда начинало казаться, что сами эти слова “эпический роман” или “эпопея” созданы для удобства гимнастических упражнений некоторых наших исследователей Поэтому, завидев соответствующее заглавие у Вас (речь идет о главе в моей книге “Современная художественная проза о Великой Отечественной войне”. Ч. II, Свердловск, 1974. – *Н.Л.*), я несколько испугался, но потом испуг прошел, ибо разговор у Вас идет по существу, и, по сути дела, речь не о самой форме, а о том, насколько мы способны выразить истинные, имеющие всенародное значение проблемы того времени почем, по каким, не только субъективным, но и объективным, обстоятельствам оказывались в той или иной мере не способными к этому. Так я, во всяком случае, понял некоторые страницы Вашего разбора моего первого и, в особенности, второго романа. Должно быть, Вы тут во многом правы» (4 июля 1975 г.) (Личный архив – *Н.Л.*).

рость в испытаниях Отечественной войной, требовательной к себе и к миру, и самой эпохой, еще очень неблагоприятной для свободной самореализации личности.

Глава III

ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: В «ЦАРСТВЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ»

1. О специфике лирических жанров

1.

Проблема жанра в лирике крайне запутанна, о чем свидетельствуют время от времени вспыхивающие дискуссии по этому поводу¹. Очевидно, в объяснении особенностей лирического жанра надо идти от его семантического ядра, каковым является родовый смысл. Читаем у Гегеля: «Содержанием является здесь отдельный субъект и тем самым обособленность ситуации и предметов, а также способа, каким вообще при таком содержании доводит себя до сознания душа с ее субъективным суждением, ее радостями, изумлением, болью и чувством»². Родовая специфика лирического жанра будет проявляться не только в ее объекте (субъективном переживании) но и, прежде всего, в самом образе мира, порождаемом лирическим переживанием.

Основное пространство лирического мира – это то, что Белинский удачно назвал «царством субъективности». Действительно, это царство, ибо в нем самодержавно правит мысль, чувство, настроение субъекта, его миро-восприятие и его миро-отношение. Спектр переживаний лирического субъекта безграничен, а точнее – всеобъемлющий. Напомним, что зарождение лирики началось на той фазе развития культуры, когда индивидуум почувствовал свою «самость», свою особость среди массы других людей и выделился из единого родового сообщества. Примечательно, что в духовном мире первых лириков Эллады доминировали общественные чувства, заботы о благе

¹ Удачная, на мой взгляд, попытка «освежить» общие представления о лирике как роде литературы предпринята С.И. Ермоленко в монографии «Лирика Лермонтова: жанровые процессы» (Екатеринбург: УрГПУ, 1996). С позволения автора я буду опираться на выдвинутые в книге положения, попутно внося в них уточнения и добавления.

² Гегель Г.Ф.В. Эстетика. Т. 3. С. 494.

сограждан. Не случайно они были активными участниками политической борьбы. Они жили интересами полиса, но имели свои собственные представления о том, каковы эти интересы и как их осуществлять. Свою субъективность они облекали в экспрессивную поэтическую речь, стараясь убедить, сделать своими единомышленниками сограждан. Они сочиняли «наставительные» и «воинственные» элегии, маршевые песни (эмбатерии), торжественные оды, язвительные ямбы, эпиграммы, послания, обращенные к согражданам. Достаточно вспомнить одного из первых греческих лириков Солона (VI в. до н.э.). В свое время занимавший высокий государственный пост архонта (верховного судьи), он в «Завещании афинянам», перечисляя свои заслуги, в сущности, вновь напоминал согражданам о тех ценностях, которые должны быть, по его мнению, нормами жизни общества:

Моей свидетельницей пред судом времен
Да будет черная земля, святая мать
Богов небесных! Я убрал с нее позор
Повсюду водруженных по межам столбов.
Была земля рабыней, стала вольною.
И многих в стены богоданной родины
Вернул афинян, проданных в полон чужой.
<...>
Законной властью облеченный, что сулил.
С насильем правду сочетав, – исполнил я.

(Пер. Вяч. Иванова)

А о неисчерпаемой гамме интимно-личных переживаний в лирике пришлось бы говорить, начиная с «Песни песней» Соломона.

Лирический субъект заявляет о себе в высшей степени откровенно – он в центре мира. И неважно, то ли это собственно лирический герой, прототипом которого является биографический автор («Я вас любил...», «Выхожу один я на дорогу» «Я и молод, и свеж, и влюблен...», «Если я заболею, к врачам обращаться не стану...»), то ли герой ролевой лирики, прототипом которого является некто Другой, кому автор помогает излить свои чувства («Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть»), важно, что он исповедуется. В сущности, любое лирическое стихотворение это в сути своей – исповедь. И с п о в е д а л ь н о с т ь – доминирующая тональность в лирике. Но это исповедь н а м и р у: в координатах мироздания, выступающего «виртуальным» воплощением «законов вечности». Только так лирический субъект выверяет и одновременно утверждает истинность своего исповедального слова. Ведь исповедь, даже самая вызывающая, опровергающая устои, есть способ душевной ориентации: так человек разби-

рается в своем внутреннем мире, осознает его пороки и достоинства, так он самоопределяется в мире внешнем, пытается дифференцировать свои «люблю» и «ненавижу» — так он устраивает свое «царство субъективности», свой лирический Космос.

Между Космосом лирика и Космосом эпика есть принципиальная разница. Туманный Лондон Диккенса, Тихий Дон Шолохова, Йокнапатофа Фолкнера — это локальные пространства, участки Земли, в которых материализованы законы и нормы эпического события, Космос лирика — это материализованное воплощение отношений человека с миром. Этот Космос не изоморфен реальному пространству и времени, Он чаще всего представляет собой некую метафору (точнее даже — метафору метафоры), пластически воплощающую мироотношение поэта.

Достаточно вспомнить образ «адища города» у Маяковского: «Адище города окна разбили / на крохотные, сосущие светом адки. / Рыжие дьяволы, вздымались автомобили, / над самым ухом взрыва гудки»; «гроба домов публичных»; «По мостовой / моей души изъезженной / шаги помешанных / выют жёстких фраз пяты»; «Грудь испешеходили, чухотки площе»; «Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок»; «Я вышел на площадь, / выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик»... Или у Есенина образ деревенской Руси, уподобленной Церкви («хаты — в ризах образа», тополя подобны колокольням — «звонно чахнут тополя», опушка — это «лесной аналой»). А поэтический Космос Мандельштама материализован в двух грандиозных метафорах — в образе Храма и в образе Человеческого организма. В этих образах, которые, казалось бы, абсолютно отвергают друг друга, в их парадоксальном сосуществовании, в их непрерывной борьбе, отталкиваниях и сближениях обретает плоть художественное мировосприятие Мандельштама. И уже на излете своей судьбы, в 1933 году, переболев всеми историческими иллюзиями, пережив все трагические перипетии, лирический субъект Мандельштама приходит к потрясающему открытию, что Человек и есть Храм, носитель вечного духовного начала:

Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы Айя София
С бесчисленным множеством глаз¹.

¹ Более обстоятельно оппозиция «Храм — Тело» в лирике Мандельштама рассматривался мною в статье «Это — моя архитектура» (В поэтическом мире Мандельштама) // Урал. 1991. № 12. (Перепеч. в книге: *Лейдерман Н.Л.* Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. — Екатеринбург: УрГПУ. С. 143-182).

В строгом смысле слова, в лирике объективной реальности нет или, скажем менее категорично, объективная реальность находится под властью субъективного чувства. В одном случае оно есть *п о - в о д* для лирического переживания локальной коллизии, приобретающего масштабы миропереживания. Вот один из наиболее очевидных примеров. Николай Рубцов в стихотворении «Ферапонтово» описывает не столько сам Ферапонтов монастырь, сколько изливает восторженное впечатление лирического героя:

В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то божье в земной красоте.
И однажды возникло из грезы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как березы,
Диво дивное в русской глуши!...

Это экстатическое впечатление становится источником грандиозного поэтического обобщения, превращающего заброшенную деревню на Вологодчине в символ, наполненный священным смыслом.

Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на земле.

В другом случае «виртуальная реальность», которую изображает поэт, становится *о в н е ш н е н и е м* переживания, его наглядно-зримым субстратом. Вот две миниатюры Афанасия Фета. Первая – из цикла «Весна»:

Еще светло перед окном,
В разрыве облак солнце блещет,
И воробей своим крылом,
В песке купаясь, трепещет.

А уж от неба до земли,
Качаясь, движется завеса,
И будто в золотой пыли
Стоит за ней опушка леса.

Две капли брызнули в стекло,
От лип душистым медом тянет,
И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит.

Вторая – из цикла «Осень»

Опять осенний блеск денницы
Дрожит обманчивым огнем,
И уговор заводят птицы
Умчаться стаей за теплом.

И болью сладостно-суровой
Так радо сердце вновь зануть,
И в ночь краснеет лист кленовый,
Что, жизнь любя, не в силах жить.

Все эти краски, звуки, запахи природы, уловленные немислимо чутким восприятием Афанасия Фета, вызывают то настроение, которым поэт хочет «заразить» читателя: в первом случае – настроением пиршественной радости бытия, во втором – чувством безысходной печали оттого, что бытие человека небесконечно.

Власть субъективности над внешним миром с наибольшей очевидностью проявляется в стихах, где утверждается способность лирического субъекта парадоксальным образом взрывать здравый смысл. «Послушайте! / Ведь если звезды зажигают – / значит – это кому-нибудь нужно? / Значит – кто-то хочет, чтоб они были?» (В. Маяковский) – такое случается только в лирике. Только в лирике можно так выразить любовный экстаз: «Это ведь значит – обнять небосвод, / Руки сплести вокруг Геракла громадного, / Это ведь значит – века напролет / Ночи на щелканье славок проматывать!» (Б. Пастернак). Только лирическое воображение способно представить такое: «И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу, / И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу» (А. Блок). Об этой власти лирического состояния над тем, что считается объективным миром, когда-то интересно сказал Леонид Утесов. Он вспомнил заседание коллегии министерства культуры, где проходила приемка новой песни. Песня всем была хороша, только некоторых членов коллегии смущала фраза «Речка движется иль не движется, / Вся из лунного серебра». Они не понимали: «Как это речка да не движется? Такого не бывает». Утесова же именно эта «странность» привлекла. На своем специфическом языке он определил ее так: «В песне должен быть «крючок», который нарушает здравый смысл, и этим цепляет тебя, заставляя удивиться». А песню, где речка то ли движется, то ль не движется, теперь поет весь мир.

Переживание (чувство, мысль, настроение) диктует особую организацию лирического сюжета. Здесь чаще всего воспроизводится эмоциональный взрыв – озарение, потрясение, некий переворот в мирови-

лении. Собственно, в лирическом пространстве непосредственно изображается (или выражается) только кульминационный момент, все предшествующие и последующие фазы лирического сюжета уходят в подтекст, фиксируясь в знаках ассоциативного фона.

Поэтому и текст лирического стихотворения тяготеет к минимализму. Минимализм приобретает здесь значение важнейшего средства концентрации (компрессии) переживания — придает ему взрывной характер. «Скоропись духа» — эта формула Пастернака очень точно обозначает это свойство лирики.

Приведем в качестве примера несколько лирических миниатюр.

Юлия Друнина:

Я только раз видала рукопашный,
Раз — наяву и тысячу во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Первоначальный текст стихотворения состоял из восьмидесяти восьми строк, то есть из двадцати двух строф. В окончательном варианте Друнина оставила только одну. Ее оказалось достаточно, чтобы выразить смысл, и — что очень существенно — выразить с максимальной силой. Оппозиция двух временных знаков: «раз — наяву, и тысячу во сне», — которыми поэт обозначила эмоциональную реакцию лирической героини на рукопашную схватку, дает в высшей степени сильное представление об ужасе смертоубийства, кровавого иступления, озверения, которое сопровождает любую войну, даже самую справедливую.

По своему эмоциональному пафосу миниатюра Друниной тяготеет к жанру исповеди.

А вот другая миниатюра, которая представляет собой монолог-обращение. Его автор — фронтовик-танкист Ион Деген:

Мой товарищ, в предсмертной агонии
Не зови понапрасну друзей.
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей

Ты не плачь, не стони: ты не маленький.
Ты не ранен. Ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки —
Нам еще наступать предстоит.

Этот монолог не может не вызывать ощущения жути. Автор, несомненно, рассчитывал на столь ошеломительное впечатление – таким вот эпатажем он вскрывал страшные психологические бездны бесчувственности, очерствелости, цинизма, в которые может рушиться человеческая душа, привыкшая к войне – к убийству, крови, увечьям, разрушениям¹.

Еще раз повторим – спектр лирических переживаний безграничен. В нем отпечатывается всё богатство внутреннего мира человека. В движениях лирического переживания, в его перепадах, ускорениях и замедлениях, подъемах и спадах выступает наружу глубинная, порой не фиксируемая разумом, сложная жизнь души. Но лирика превратилась бы в сумбурный конгломерат настроений и чувствований, мало чем полезный читателю, если бы она не имела некоей внутренней системности, позволяющей дифференцировать переживания, усматривать их градицию, представлять спектр переживаний – именно как спектр, в порядке переливов цветов и оттенков. Таким вот дифференциальным механизмом, дающим возможность искусству превратить конгломерат чувств в духовно-эмоциональную систему, оказывается лирический жанр. Уместно вспомнить высказывание Б.М. Эйхенбаума поры его научной молодости: «Без жанрового строительства у поэзии нет масштабов»². Можно, наверно, сказать, что лирические жанры упорядочивают внутренний мир личности, придают строй душевной жизни – она приобретает осмысленность, осознанность.

2.

Не случайно, проблема лирических жанров издавна стала важным сегментом науки о литературе. Достаточно вспомнить «Искусство поэзии» Никола Буало, полемику между Ломоносовым и Тредиаковским. Но во второй половине XX века получила широкое распространение концепция «отмирания» лирических жанров, которое якобы стало происходить с наступлением эпохи реализма. Высказанная в самом конце 30-х годов Б.М. Эйхенбаумом и Л.Я. Гинзбург, она получила

¹ В годы войны это стихотворение ходило среди фронтовиков, но увидело свет только в начале 1990-х годов. Впервые его опубликовал известный исследователь поэзии В. Басевский (*Басевский В. Стихотворение и его автор // Вопросы литературы. 1990. № 3. С. 236-237*). Да и первый сборник стихов Иона Дегена увидел свет только в 1992 году, в Израиле. О своей фронтовой юности Ион Деген рассказал в 2008 году. (См.: *Лосев Е. Ион Деген: поэт-ас // Искусство войны. 2008. № 2 (7). С. 53-57. Там же напечатаны ранее не известные в России стихи поэта. (С. 65)*)

² *Эйхенбаум Б. Конспект речи о Мандельштаме // Эйхенбаум Б. Мой временник: художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. – СПб.: Инапресс, 2001. С. 590.*

дальнейшую разработку в трудах Б.О. Кормана, монографиях В.Д. Сквозникова и В.А. Грехнева¹.

В своих теоретических построениях сторонники концепции «распада лирических жанров» апеллировали к опыту великой русской поэзии XIX века, начиная с Пушкина и далее везде. Но ведь Пушкин-то сам весьма вдумчиво относился к проблеме жанра и очень умело использовал жанровые законы в своей практике. Достаточно хотя бы вспомнить его высказывание: «Если вместо *формы* стихотв.<орения> будем [брать] за основание только *дух*, в котором оно написано, - то никогда выпутаемся из определений»². А разве Брюсов или Блок игнорировали жанровые аспекты творчества? Разве не Мандельштам отстаивал современность такого «архаического» жанра, как ода? Разве не Ахматова тщательно реанимировала форму лиро-эпической поэмы, почтительно повеличав ее «столетней чаровницей»? А углубленные стиховедческие штудии Ильи Сельвинского? А восторженный трактат о жанре сонета, который в 1950-е годы сочинил выдающийся немецкий поэт Йоханнес Бехер? А изощренная жанровая работа Иосифа Бродского с лирическими жанрами (посланиями, одами, назиданиями и т.п.) – актуализация их памяти, осовременивание, пародирование и т.п. Так что пока теоретики хоронили лирический жанр, поэты на практике доказывали его живость.

Теоретическую уязвимость концепции «отмирания лирических жанров» точно уловила С.И. Ермоленко. Она показала, что сторонники этой концепции невольно отождествляют два понятия – «художественный канон» и «жанр». Действительно, при переходе от норматив-

¹ Б.М. Эйхенбаум утверждал, что у Лермонтова «жанровое мышление заменяется тематическим» (Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М.Ю. Лермонтов. – М., 1941. С. 8); «Окончательный отказ от жанровых принципов» находила у Лермонтова Л.Я. Гинзбург (Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. – Л., 1940. С. 99; *ее же*. О лирике. 3-е изд., доп. – М.: Интрада, 1997. С. 154); Б.О. Корман полагал, что кризис жанрового мышления наблюдался уже в начале XIX в. (Корман Б.О. Кризис жанрового мышления и лирическая система. (О поэзии М.Н. Муравьева) // Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. – Ижевск: Изд-во УдмГУ, 2008). О.А. Проскурина автор книги «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест» (М.: Новое лит. обозрение, 1999), утверждает, что пушкинский «жанровый универсализм парадоксально обернулся жанровой интерференцией (...) Это, строго говоря, и означает конец жанрового мышления» (С. 218). Еще ранее нечто подобное утверждал В.А. Грехнев в монографии «Лирика Пушкина: О поэтике жанров» (Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985). В.Д. Сквозников распространяет концепцию отмирания жанров на всю реалистическую лирику. (См.: Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике. ИМЛИ. – М.: Наука, 1975).

² Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической / Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1962. С. 263. Проблема жанрового мышления Пушкина будет посвящена отдельная глава в разделе III.

ной эстетики к эстетике ненормативной (конкретно-исторической) происходит отказ не от мышления жанром, а от мышления художественным канонам, который не тождествен жанру и охватывает все художественные нормы (в том числе жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным.

Вопрос же стоит о том, как разобраться в жанровых структурах лирических произведений? Как дифференцировать их по существу?

А для этого нужен определенный исследовательский инструментарий. Такой инструментарий разработала С.И. Ермоленко в виде *теоретической модели лирического жанра*¹. Опираясь на предложенную нами общую теоретическую модель жанра, исследователь, прежде всего, сосредоточивается на поисках специфических *носителей жанра* лирического стихотворения. Каковы они? Какова их иерархия?

Источником того или иного миропереживания, носителем которого является лирический субъект, выступает определенный миропорядок, наглядно и зримо запечатленный когда-то в древнейших жанрах лирики (в частности и прежде всего в их хронотопе). Со временем этот наглядно-зримый образ миропорядка, вызывающий соответствующее миро-переживание, стал «таять», «сниматься», но он сохраняется в пространственно-временных рудиментах, играющих роль своеобразных «сигналов», «знаков» или «эмблем», которые предназначены возбуждать жанровую «память» – в данном случае, память об эмоциональном модусе (пафосе) определенного жанра.

Возьмем несколько примеров.

«Внемлите все пределы света, / И ведайте, что может бог», «...Блаженная Россия, / Любезна небесам страна», «Широкое открыто поле, / Где музам путь свой простирать» – таковы величавые образы мирового масштаба, запечатленные в одах Ломоносова.

«Отчески Пенаты», «обетованный край», скромная хижина – эти образы из посланий Батюшкова.

«Уже бледнеет день, скрываясь за горою...»; «С дерев на поздний знак полей / Листы поблеклые опали...»; «Могильная плита, железная доска, / В густой траве врастающая в землю»; «мои надгробные цветы»; «...взгляд прощальный остановившихся часов» – таковы детали

¹ См.: Ермоленко С.И. К теории лирического жанра: основные проблемы изучения / Семантическая поэтика русская литература. Сб. науч. трудов. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2008. С. 30-44.

предметного мира, которыми у Жуковского, Пушкина, Бунина и Брюсова окрашено элегическое умянастроение.

В художественный арсенал лирики эти и сходные с ними образы входят как своего рода камертоны, в созвучии с которыми другие поэты создают подобные жанры.

Подобные «сигналы» образуют исключительно важный в лирике *ассоциативный фон*, благодаря которому достигается необычайная смысловая емкость и глубина лирического образа, «перенаселенность стихового пространства» (Т.И. Сильман) при малом его объеме. Архетипические «сигналы» есть те «нервные узлы» (А.Н. Веселовский), прикосновение к которым и вызывает поток ассоциаций, оживляющих память о том миропорядке, что породил когда-то данное переживание.

Актуализация, «озвучивание» «эмблем» прошлого миропорядка оказывается возможным вследствие высочайшей активности лирического субъекта, который, вбирая в себя духовный опыт прошедшего, каждый раз как бы заново переживает его. При этом «сигналы» или «эмблемы», указывающие на некий древний архетип, входя в «царство субъективности», теряют свою самостоятельность, растворяясь в лирическом чувстве, которое они возбуждают.

Есть жанры, в которых пространственно-временная организация будет нести на себе основную конструктивную нагрузку. Это жанры с более или менее выраженной двуродовой природой: например, баллада с ее осязаемой картиной балладного мира, представленного мистическими образами рока и обычно удаленного от воспринимающего субъекта во времени и пространстве, в какой-то степени – послание с его особым пространством дружеского общения – «дома», противостоящим большому миру, – словом, жанры, в лирической стихии которых обнаруживается присутствие эпического элемента.

Однако наиболее активными носителями жанра в лирическом произведении выступают не те уровни, благодаря которым рождается наглядно-зримый образ мира, а другие, которые в первую очередь способствуют созданию и выражению лирического переживания. Это *интонационный строй* стихотворения, который маркируется, прежде всего, *ритмом и мелодикой*. Ритмо-мелодическая организация важна, конечно, в любом произведении, в том числе и прозаическом. Но именно в лирическом жанре ее значение особенно велико, ибо она отчетливо слышна и поэтому вызывает эстетическое впечатление. Благодаря интонации возникает определенное настроение, которое «сопровождает» характерный для данного произведения образ миропереживания, делая его эмоционально заразительным и ощутимым. Поэтому автор и стремится передать, сообщить это настроение читателю. У ка-

ждого лирического жанра свой специфический интонационно-мелодический строй: можно говорить о традиционно-устойчивой интонации элегической грусти, одически-торжественной тональности оды, говорливой интонации дружеского послания, медитативной интонации философского монолога и т.д.

Вероятно, можно связывать с определенным лирическим жанром и определенную метрическую организацию, что будет справедливо для некоторых эпох (например, античности¹) и вообще для канонических, твердых жанров, вроде сонета, рондо, триолета, газели, рубаи. Но все-таки вряд ли будет правильным рассматривать метр как самостоятельный носитель жанра. Метр — лишь один из факторов, формирующих интонационный строй стихотворения².

В лирических жанрах интонационно-мелодический строй теснейшим образом соотносится с лирическим субъектом, а точнее — с *типом субъектной организации*³. В лирических жанрах, в отличие от эпических и драматических, субъект отчетливо обозначен, прежде всего, своей открытой субъективностью. Как показывают труды Б.О. Кормана и его последователей, можно говорить о соотносимости того или иного жанра с типом лирического субъекта, точнее — с определенной субъектной формой выражения авторского сознания. Поэтому в одних жанрах доминирует такая форма выражения авторского сознания, как лирический герой, — например, в элегии, оде; в других, скажем, песне, — «ролевой» герой; в третьих жанрах, например антологическом стихотворении, балладе, пейзажной зарисовке лирический субъект

¹ См.: Федоров Н.А. Греческая лирика. — М.: Изд-во МГУ, 1963; Ярхо В.Н. Полонская К.П. Античная лирика. — М.: Высшая школа, 1967; а также антологию «Античная лирика» с обстоятельной вступительной статьей С. Шервинского (БВЛ. — М.: Худож. лит., 1968).

² В этом отношении представляются слишком жесткими «увязки» между метром и жанром, которые предлагает М.Л. Гаспаров в своей книге «Современный русский стих: Метрика и ритмика» (М.: Наука, 1974). По меньшей мере, никак нельзя сбрасывать со счета пиррихии и спондеи, существенно влияющие на интонационный рисунок стихотворного текста. Вспомним дифференциацию «метр / ритм», которую настойчиво проводил В.М. Жирмунский: «Закон чередования сильных и слабых звуков может быть выражен в идеальной схеме (метр). Однако языковой материал имеет свои естественные фонетические свойства, от метрического закона не зависящие, и оказывает сопротивление композиционному упорядочению. Так возникает стихотворный ритм как результат взаимодействия метрического задания с естественными свойствами языкового материала» (Жирмунский М. Метр и ритм / Цит. по: Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель, 1975. С. 15). Добавим, что этой «пульсацией» между метрическим ожиданием и живым звучанием стиховой строки в значительной степени обеспечивается интонационный рисунок стихотворения.

³ См.: Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992. С. 215-234 и др.

нередко «растворен в «поэтическом мире» (терминология Б.О. Кормана) и т.д. Но даже одна и та же субъектная форма выражения авторского сознания будет по-разному представлена в различных лирических жанрах: меланхолический лирический герой элегии не похож на восторженного героя оды, увлеченного собственным вдохновением, или, скажем, на философствующего героя монолога и т.д. (речь идет о наиболее традиционных типах лирического героя).

Резюмируем: структура лирического жанра определяется гибкой, но достаточно устойчивой взаимосвязью между названными выше носителями жанра: 1) типом лирического субъекта (типом субъектной организации), 2) характером интонационно-мелодического строя 3) и свойственными данному жанру «сигналами» (эмблематикой) ассоциативного фона. Эта связь и порождает специфический для каждого лирического жанра *эмоциональный пафос*, в котором озвучивается миропереживание лирического субъекта. Из всех аспектов жанрового содержания в лирических произведениях именно эмоциональный пафос является семантической доминантой.

По доминирующему эмоциональному пафосу принято определять типологию лирических жанров. А поскольку эмоциональная гамма бесчисленно богата, отсюда и бесчисленное богатство лирических жанров: здесь и канонические жанры, в которых опредмечиваются «вечные чувства», их вариации, и лирические жанры, рожденные новыми проявлениями рефлексии человека на непрестанно меняющийся мир. Миропереживание и становится в лирических жанрах носителем определенной эстетической концепции личности. А каждый лирический жанр – структурой определенного образа мира, точнее – образа миропереживания. Можно полагать, что есть одический образ «царства субъективности», а есть элегический, в послании возникает свое «царство субъективности», а в балладе – свое и т.д.

Но более ли менее четкое представление о том, как создается жанровая модель миропереживания, можно получить только на конкретных разборах. Существует множество серьезных исследований, посвященных теории и истории отдельных лирических жанров¹, но

¹ Только в течение 1990–2000-х годов увидели свет немало фундаментальных работ, обновляющих традиционные представления о таких, например, жанрах, как послание, элегия, пастораль, идиллия, ода, сонет, жанры философской лирики, а также исследующих целые системы лирических жанров разного объема. См.: Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики: стихотворное послание XX века. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989; Григорьян К.Н. Пушкинская элегия: национальные истоки, предшественники, эволюция. – Л.: Наука, 1990; Вацууро В.Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». – СПб.: Наука, 1994; Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. – М.: МГОПУ, 1999; Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы:

пока только в монографии С.И. Ермоленко о лирике Лермонтова представлены разборы жанров именно как моделей образа миропереживания: здесь как и канонические (элегии, послания, баллады, романсы и песни), так и относительно новые, изобретенные поэтами XIX века («отрывок», «лирический дневник»), а также жанровые формы, образуемые на основе контаминации традиционных жанровых структур¹. Учитывая опыт своего коллеги, я хочу теоретически несколько строже рассмотреть основания дифференциации лирических жанров, обеспечивающей их разнообразие. С этой целью далее поведем анализ жанровых моделей по мере усложнения образа «царства субъективности»: сначала возьмем один лирический жанр, так сказать в «чистом виде», потом – лирический метажанр («старший жанр» – по терминологии Ю.Н. Тынянова), и наконец – книгу стихов².

2. Полемика с жанровым стереотипом (М. Светлов «Гренада»)

Светлов – один из самых признанных поэтов-романтиков советской эпохи. Он принадлежал к той плеяде, которую называли «молод-

И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский). – М.: Флинта, Наука. 2003). Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003; Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М.: Академия, 2004; Алексеева Н.Ю. Развитие одической формы в XVII-XVIII веках. – М.: Наука, 2005; Ложкова Т.А. Система жанров в лирике декабристов. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2005 и др.

¹ См.: Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: Монография. – Екатеринбург: УрГПУ, 1996.

² Оставляю вне рассмотрения жанр лирического цикла, ибо эта проблема обстоятельно разработана в книге А.В. Тагильцева «Поэтика лирического цикла: “Венок мертвым” и “Северные элегии” Анны Ахматовой» (Екатеринбург: УрГПУ, 2010). Автор дает наиболее полное, на мой взгляд, описание теоретической модели этого жанра: «Основными структурными доминантами лирического цикла являются 1) предельно широкий ассоциативный план, реализующийся, прежде всего, на уровне мотивной структуры и интертекстуального контекста (включающего явления как текстовой, так и внетекстовой реальности) и 2) особенности интонационного строя. Именно они реализуют 3) тип субъектной организации и организуют 4) лирический метасюжет произведения. Кроме того, в качестве дополнительной структурной скрепы может выступать 5) полиреферентный план цикла <...> В результате каждый раз возникает сложная мозаичная гипержанровая структура, где набор автономных самостоятельных элементов (отдельных стихотворений) превращается в единое художественное целое, в котором создается образ миропереживания, несущий эстетическую концепцию всего цикла как завершенного произведения» (С. 73-74).

Что же до жанра поэмы, то конкретные разборы отдельных поэм представлены мною в других разделах: «Реквием» А. Ахматовой – в разделе I, «Облако в штанах» В. Маяковского и «Поэма Воздуха» М. Цветаевой – в разделе IV.

няком» (В. Луговской, И. Уткин, Э. Багрицкий, Н. Тихонов, А. Безыменский и др.), а их поэзию — «комсомольской», хотя по возрасту эти поэты различались, и не каждый носил комсомольский билет.

Окрыленность мечтой, истовая вера в идеалы социальной справедливости, провозглашенные Октябрем, непримиримость к врагам революции, героический пафос, альтруистическая самоотверженность — это то главное, что привнесла поэзия молодых романтиков в литературу и чем она привлекала читателя-современника. Однако, эстетическая стратегия, которую выработали эти поэты и которой они следовали, таила глубочайшие противоречия. Их впервые выявил и проанализировал Анатолий Якобсон в своей работе «О романтической идеологии»¹. Нетерпимость к классовому антагонисту оборачивалась жестокостью и пренебрежением вечными нравственными установлениями. Признание за альтруизмом высшего героического статуса оборачивалось умалением человеческой жизни, игнорированием самоценности отдельной личности.

Однако, внутри общего потока романтической лирики творил поэт, который незаметно, может, даже для себя, полемизировал с экстремистскими крайностями всего течения. Это Михаил Светлов (1903–1964).

Уже критики-современники отмечали, что в плеяде комсомольских поэтов Светлов стоит несколько особняком. Александр Селивановский, один из наиболее внимательных исследователей поэзии 20–30-х годов, писал: «Особое место в советской поэзии, занимает творчество Михаила Светлова. Эта поэзия романтического освещения событий и людей революции. Он особенно часто возвращается к темам и образам гражданской войны, но меньше всего песни его можно назвать песнями боевого наступления, походными маршами, заповками идущих в бой отрядов. Стихи Светлова — это лирические размышления, задумчивые воспоминания, беседы у костра «в час вечеровой», интимный разговор на вечеринке»². А. Селивановский журит Светлова за то, что, в отличие от других «комсомольцев», ему не хватает социальной

¹ Анатолий Якобсон (1935–1978) — один из лидеров диссидентского движения в СССР, по образованию историк, а по призванию критик. Впервые статья была напечатана в книге Якобсона «Конец трагедии» (Нью-Йорк, 1973). Перепечатана в журнале «Новый мир» (1989. № 4).

² Селивановский А. Очерки по истории русской советской поэзии. — М.: ОГИЗ, 1936. Это, в сущности, первый труд, где предпринята попытка представить все основные художественные тенденции в послеоктябрьской поэзии и дать характеристику наиболее выдающимся поэтам этого двадцатилетия. Михаилу Светлову здесь посвящен компактный очерк-«медальон» (с. 385–392). Далее цитаты по этому изданию — в основном тексте.

ненависти, громкого революционного размаха: «Он не всегда различает конкретные очертания эпохи» (386). Однако, видимо, не желая политически компрометировать поэта, критик осмотрительно оговаривается: «Но перед ним никогда не стояла проблема принятия или непринятия революции. Ею он был рожден, и вне ее не его поэзии. Он делал все, что надо было делать в годы революции: сражаться, подписывать приговоры, постигать «грамматику боя и язык батарей», ненавидеть. Но *классовая ненависть* никогда не становилась движущей силой его поэзии. В своих стихах он обращался, прежде всего, к высоким идеалам революции, к ее человечности. *Человечность* – вот движущий нерв его поэзии» (*Курсив автора* – 385-386). Селивановский проницательно подметил главную отличительную черту романтического пафоса Светлова. И она-то и выводила Светлова за рамки канонов и клише комсомольской поэзии.

Прямую полемику со стереотипами комсомольской поэзии представляет светловское стихотворение «Песня» (1926). Автор берет тривиальный сюжет комсомольской поэзии:

Товарищи! Быстрес шаг!
Опасность за спиною:
За нами матери спешат
Разбросанной толпою.

Парадокс в том, что опасностью для бойцов, уходящих на фронт, оказывается сопротивление матерей, которые не хотят отпускать своих детей на смерть. Но во имя высокой идеи нужно преступить самые близкие кровные узы, и лирический субъект призывает товарищей: «Пусть штык проложит новый путь / Сквозь маленькое тело». Далее лирический субъект выдерживает паузу, и оказывается, что эту зарисовку о комсомольском отряде и о матерях он выдумал. Он – поэт, и сейчас сочиняет стихотворение, сидя в Москве, у домашнего стола. И за спиной сочинителя – картина реальной, не придуманной жизни:

Бегут в раскрытое окно
Слова веселой песни.
И мать моя давным-давно
Уснула в старом кресле.

Как хорошо уснула ты!..
И я гляжу с волнением
На тихие твои черты,
На ласковое выраженье.

Прислушайся, услышишь вновь –
Во мне звучит порою
За равнодушием любовь,
Как скрипка за стеною.

Вот оно – подлинное чувство к матери, не книжное, загнанное в клише комсомольской поэзии. Обращаясь к матери, лирический герой говорит совсем противоположное тому, что вещал лирический субъект его стихотворения:

И ты не бойся страшных слов:
Сквозь дым и пламя песни
Я пронести тебя готов
На пальцах в этом кресле.

И то, что в час вечеровой
В кошмаре мне явилось,
Я написал лишь для того,
Чтоб песня получилась.

Поэту Светлову, как и его лирическому герою, ясно, что все экстремистские страсти, которыми переполнена поэзия его коллег, это – новая книжность, новая выдумка, которая не находится в непосредственной связи с реальной жизнью, оторвана от нее¹.

¹ Однако, ровно через восемьдесят лет после создания стихотворения «Песня» его вполне очевидный полемический пафос был интерпретирован «с точностью до наоборот». В журнале «Наш современник» (2007. № 12) была опубликована статья некоего Юрия Павлова «Классика и мы»: тридцать лет спустя», посвященная юбилею дискуссии 1977 года, где впервые выступили с открытым забралом идеологи национал-патриотического направления. Обильно цитируя высказывания Станислава Юрьевича (так автор почтительно величает главного редактора, публикующего его опус журнала) о Багрицком – как глашатае разрыва с национальными корнями, оправдывающем «разрешение крови», и поэтому как наиболее откровенном выразителе потаенных стремлений евреев к господству, г-н Павлов в поддержку этим давно ставшим притчей во языцех измышлениям привлекает «Песню» Светлова. Свой «разбор» критик ведет следующим манером. Сначала ставит убийственный диагноз: «...При всем своем людоедстве, при всей своей нравственной аномальности Эдуард Багрицкий не достигает той точки падения, которая характерна для фантазий лирического героя в «Песне» Михаила Светлова» (с. 271). Затем, в подтверждение диагноза, из текста стихотворения выдергиваются восемь строк с этими «фантазиями» («...родную мать встречай штыком, / глуши ее прикладом... Пусть штык проложит новый след сквозь маленькое тело»). Всё – разбор окончен. Как далее развивается сюжет стихотворения, как соотносятся «фантазии» героя с его реальным поведением, критик не посчитал нужным осведомить читателей. И в самом деле, зачем? Чтоб втолкнуть в их головы пещерную юдофобскую идею, этих выдернутых строк достаточно. Знакомая еще со времен Гёббельса технология подлога.

В пику шаблонам комсомольской поэзии, громыханиям и контрастам, отчаянным конфликтам, где общечеловеческое рушится и ломается, Светлов формирует особую поэтику, которая вся переполнена добротой и сердечностью, которой претят громкие слова и абсолютно враждебен барабанный треск.

Такая поэтика соответствует существенным особенностям романтического мировидения Светлова. У Тихонова, например, способ преодоления разрыва между идеалом и действительностью таков: *возвышение суровой реальности к идеалу*. Героев, взятых из самой гущи реальности – солдата, красноармейца, матроса – поэт изображает так, что те кажутся фантастическими фигурами, поднятыми над обыденной реальностью, творящими некое чудо. Поэт наделяет их сверхъестественными качествами. И эти герои, возвышаясь над обыденностью, пошлостью, страхом смерти, творят дела, адекватные идеалу. (Достаточно вспомнить «Песню об отпуском солдате» или «Балладу о гвоздях») А Светлов, наоборот, «*заземляет*» идеал в *самой действительности*, обнаруживая его в повседневных поступках простых украинских хлопцев или юных рабфаков, даже стыдящихся красивых поз и громких фраз. Но оттого идеал не перестает быть идеалом. И в балладах своих Светлов показывает героев в сугубо балладном столкновении – с роком, судьбой, смертью. Но поскольку светловский герой совершает свой подвиг негромко, не притязая на пьедесталы, то увидеть его и оценить куда сложнее, чем геройства тихоновских красноармейцев, штурмующих Перекоп, или разухабистую лихость контрабандистов Багрицкого. Здесь нужно иное зрение. И Светлов предлагает своему читателю жанровую оптику, непривычную для традиционного типа баллады.

Баллада «Гренада» (1926) признана едва ли не лучшим творением Светлова. Но критики и исследователи упускают из виду то, что составляет ядро конфликта и «диктует» жанровую форму.

Обратимся к тексту стихотворения, уделим особое внимание интонационному строю – этому образному пластику, который передает самые глубинные, порой даже подсознательные чувства и эмоции.

Как интонирована первая строфа «Гренады»?

Мы ехали шагом,	— / — — / —
Мы мчались в боях	— / — — / —
И «Яблочко»-песню	— / — — / —
Держали в зубах.	— / — — / —
Ах, песенку эту	
Доныне хранит	
Трава молодая —	
Степной малахит.	

В строгом смысле эта восьмистроочная строфа не может считаться октавой. Она, как и все последующие, образована из четверостишия (рифмы «боях – зубах», «хранит – малахит»), где каждый стих представляет собой четырехстопный амфибрахий: _/_|_/_|_/_|_/_|. Однако, автор разорвал этот размеренный, спокойный четырехстопный амфибрахий на две строки. И образовалась строфа, где в каждой строке бьют по два удара, причем все рифмующиеся строки кончаются мужскими рифмами, да к тому же с закрытыми слогами, которые рубят фразу – всё это придает стиху бодрый темп, словно скачут кони, и такую звучность, что схожа с цокотом копыт. Этот темпоритм органически согласуется с яркой метафорой «И “Яблочко”-песню держали в зубах» – то ли яблочко пели, то ли песенку ели. Эта популярная песня времен гражданской войны рассчитана на хоровое исполнение, она и должна звучать лихо, даже вызываясь разухабисто.

Но был все-таки какой-то секрет в том, что свои двухударные строки Светлов строил из четырехстопного амфибрахия – зачем-то надо было поэту держать в резерве раздумчивую интонацию этого стихового метра. И уже в следующей строфе эта интонация выступает наружу:

Но песню иную
О дальней земле
Возил мой приятель
С собою в седле.
Он пел, озирая
Родные края:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!»

Та же строфическая схема. Но – ни одного закрытого слога на концевой рифме, все открытые. Такие строки звучат распевно, элегически. В свою очередь, эта плавность открытых концевых созвучий создает эффект анжанбемана (переноса), когда две строки, составляющие синтаксическое единство, воссоединяются интонационно, образуя тот самый четырехстопный амфибрахий, который лежит в метрической основе стихотворения. И это естественно – ведь должен возникать интонационный образ старинного романса. И его нельзя петь в быстром темпе, его нельзя кричать хором. Романс предназначен для одного голоса, он должен звучать нежно, ласково, интимно.

Так уже в первых двух строфах стихотворения Светлова происходит столкновение двух противоположных интонаций – условно говоря, интонации массовой песни про яблочко и интонации старинного ро-

манса. Возникает интрига: почему, в отличие от всех участников революционной скачки, кто-то поет «песню иную о дальней земле», откуда у украинского хлопца «испанская грусть»?

Ответ – в образе певца. И с его появлением происходят важные изменения в интонационной гамме стихотворения. Светлов мастерски создает речевой портрет своего героя:

Он медлит с ответом –
Мечтатель-хохол:
– Братишка, Гренаду
Я в книге нашел.
Красивое имя,
Высокая честь –
Гренадская волость
В Испании есть!

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.
Прощайте, родные!
Прощайте, семья! –
Гренада, Гренада,
Гренада моя!

Интонационная окраска этих строф определяется в первую очередь не ритмом и не мелодикой, а экспрессивной характерностью речи героя, «мечтателя-хохла». Тем, что он использует распространенное среди революционной массы обращение «братишка». И тем, что как-то наивно излагает свою мысль («...Гренаду я в книге нашел»), неумело строит фразу, да к тому же переносит российское обозначение территориального образования на иностранную почву («Красивое имя, / Высокая честь – / Гренадская волость / В Испании есть»). И тем, что обращается к своим родным посредством речевых клише из солдатских писем («Прощайте, родные! / Прощайте, семья!»).

За такой речью стоит вполне узнаваемый социальный тип: украинский хлопец, что, ясное дело, гимназий не кончал, но полон искреннего интереса к миру, откровенный и простодушный, а – главное – отзывчивый на чужую беду. Его речь, где понамешаны самые разнообразные лексические пласты, конечно же, вызывает улыбку. Но ведь своим корявым и даже смешным слогом «мечтатель-хохол» высказывает высокую, благородную мечту: «Я хату покинул, / Пошел воевать, / Чтоб землю в Гренаде / Крестьянам отдать». В сущности, эта

фраза есть самая точная формула идеалов, во имя которых многие люди, и первые среди них — юные романтики, пошли в революцию.

Таким образом, характер «мечтателя-хохла» окрашен сочувственной интонацией, где высокое, идеальное как бы заземлено доброй улыбкой. Самоценность личности хлопца очевидна для повествователя, тем же отношением к герою заражает он и читателя. Отсюда — напряженный интерес к его судьбе.

Все же движение балладного сюжета идет в «Гренаде» через противопоставление интонаций, заявленных с самого начала. Интонация, рожденная хоровой песней про яблочко, далее (в седьмой строфе) окрашивается в монументальные, героико-патетические обертона. Здесь и условно-аллегорические тропы: «Мы мчались, мечтая / Постичь поскорей / Грамматику боя, / Язык батарей» (так Светлов придал свежесть и новизну старому образу «язык войны»). Здесь и собственно музыкальные образы, передающие впечатление о войне как о монументальной симфонии: «Но “Яблочко”-песню / Играл эскадрон / Смычками страданий / На скрипках времен». Здесь, наконец, и образ природного круговорота, в который втянута революционная скачка: «Восход поднимался / И падал опять, / И лошадь устала / Степями скакать». Примечательно, что и ритмически эти строфы тяготеют от относительно плавного к жесткому, рубленому звучанию: если поначалу концевые созвучия завершаются йотированными звуками («поскорей — батарей»), затем — мягкими согласными («опять — скакать»), то в конце появляются мужские рифмы на закрытых слогах («эскадрон — времен»).

Когда учатся «грамматике боя» и «языку батарей», можно ли понять язык испанского романса? Когда звучит монументальная симфония, исполняемая «смычками страданий на скрипках времен», можно ли слышать голос одного певца?

Интонация следующей (восьмой) строфы контрастирует с предшествующей. Вновь все рифмы завершаются открытыми слогами с их напевным звучанием, вновь темп замедляется анжанбеманами, восстанавливающими раздумчивость четырехстопного амфибрахия. Но на этот раз «романсовый» темпоритм вступает в союз с характерными «романсовыми» мотивами и образами — мотивом смерти («Пробитое тело / Наземь сползло»), образом недопетой песни («...И мертвые губы шепнули: «Грена...»), элегическим фоном («Да, в дальнюю область, / В заоблачный плес / Ушел мой приятель / И песню унес»). Тем самым гибель «мечтателя-хохла» окрашивается в трагические тона, вызывая шемшащее чувство колоссальной утраты.

Но —

Отряд не заметил
Потери бойца
И «Яблочко»-песню
Допел до конца.
Лишь по небу тихо
Сползла погода
На бархат заката
Слезинка дождя.

Вот здесь – кульминация балладного сюжета. Здесь столкновение двух интонаций приобретает непримиримый характер. Громкая, массовая песня про яблочко заглушила голос певца «Гренады», в лихой революционной скачке осталась незамеченной утрата славного, доброго, чуткого человека, который всей душой был предан идеалам революции. И откровенным укором отряду, который «не заметил потери бойца», становятся картины природы («бархат заката» и «слезинка дождя»), метафорически преображенные в атрибуты похоронного обряда. Природа оплакала уход «мечтателя-хохла», она, в отличие от людей, полной мерой оценила горькую утрату простого, доброго хлопца.

Диалогическим противоборством двух интонаций и завершается баллада. Но на этот раз это противоборство происходит в душе самого повествователя. Начало строфы звучит так, словно повествователь уговаривает других и себя самого:

Новые песни
Придумала жизнь...
Не надо, ребята,
О песне тужить!
Не надо, не надо,
Не надо, друзья...
Гренада, Гренада,
Гренада моя!



Примечательно, что первая стопа здесь лишена первого безударного слога – амфибрахий превратился в хорей, такое начало задает маршевый ритм, бодряя интонация подкрепляется увещательными повторами: «Не надо, ребята, / О песне тужить. / Не надо, не надо, / Не надо, друзья...»

И в самом деле, стоит ли сильно горевать, если в боях за счастье всего человечества погибает один человек? Ответ, казалось бы, мог быть однозначен, и он вполне соответствовал бы духу времени. Напомним, что «Гренада» написана в 1926 году, в ту пору, когда утвер-

ждалось – «горе одному, один не воин», когда «люди шли в плавку, как руда». Однако личное чувство повествователя все-таки не может покориться этой железной логике. И, вопреки собственным увещаниям, у него вырывается спонтанно, как причитание: «...Гренада, Гренада, Гренада моя!» Он не смог не заметить гибели человека, не смог не тужить о недопетой песне. И та самая «романсовая» интонация, которую вел «мечтатель-хохол», завершает повествование. Здесь и память о славном человеке, и голос печали по поводу невосполнимой утраты, и, конечно же, полемика с той идеологией, которая под лозунгами борьбы за счастье всего народа пренебрегает бесценным своеобразием человеческой индивидуальности, легко разбрасывается непримиримыми людскими судьбами.

В сущности, светловская «Гренада» это «антибаллада» по отношению к жанровому канону, сложившемуся в ранней советской поэзии. Светлов перевернул отношения «герой и коллектив», подчеркнув, в отличие от других поэтов-балладников, «особость» индивидуальности даже простого хлопца. Он перевернул вектор сюжета, выдвинув в качестве главной трагической коллизии гибель отдельной личности. Он сделал пафосом своей баллады боль невосполнимой утраты по рядовому бойцу и горький укор коллективу, что в азарте революционного боя за счастье всего человечества пренебрегает жизнью отдельного человека.

Но даже при такой «перевернутости» проблемно-тематического комплекса советской романтической баллады сама структура балладного мира сохранила свои типологические свойства – традиционно балладные мотивы судьбы и смерти, атмосфера трагического испытания и горестных утрат стали ценностно-эстетическими метами жизни и гибели простого хлопца-красноармейца, мечтавшего принести свободу другим людям.

Именно Михаил Светлов со своей сердечной теплотой и остался одним из самых главных долгожителей в плеяде поэтов – романтиков Октября.

3. Лирический метажанр

3.1. Лирический метажанр: явление и понятие

Для исторического развития лирических жанров характерно некое «гнездование» – сближение отдельных жанров, родственных по характеру миропереживания, в своего рода «жанровые оркестры», где каждый из инструментов настроен на общую тональность, но расцветива-

ет ее, придавая полифоничность общему звучанию. Это явление впервые теоретически обозначил Юрий Тынянов. В своей работе «Ода как ораторский жанр» (1922) ученый ввел дефиниции «старший жанр» и «младший жанр». Так, оду Тынянов рассматривает как «старший жанр», исходя из того, что она не только имеет четкие архитектурные и интонационные константы, но и выступает по отношению к иным, «младшим жанрам», в качестве «известного конструктивного направления», способного «привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, изменяться до неузнаваемости как жанр и все-таки оставаться одой, пока формальные элементы закреплены за основной речевой функцией – установкой»¹.

Каковы же опорные положения тыняновской характеристики «старшего жанра»? Первое – у него есть вполне определенный конструктивный принцип. (Служит ли «витийственность» конструктивным принципом оды, можно спорить, но для нас ценна в рассуждении Тынянова сама теоретическая установка на выявление «конструктивного принципа» произведения².) Второе – «старший жанр» может оживляться за счет других жанров, что, судя по контексту, происходит через «всасывание» этих жанров или освоение (присвоение) определенных качеств этих жанров. И в-третьих, развитие и переделки «старшего жанра» имеют свой предел – они не должны нарушать конструктивный принцип, доминирующий в жанре, иначе сам жанр разрушится или радикально переродится. К тыняновским характеристикам «старшего жанра» следует добавить, что канонический жанр «торжественной оды» не только обрывает собственными разновидностями, но и «заражает» некоторые родственные жанры (гимны, «героиды», переложения псалмов, эпистолы дидактического характера и т.п.). Таким образом, по Тынянову, «старший жанр» становится ядром целой группы «витийственных жанров», а «одичность» как «определенное конструктивное направление» выступает в качестве их структурообразующей доминанты.

Впоследствии и другие исследователи поэзии XX века тоже обнаруживали существование в лирике неких художественных образований, носящих междужанровый (сверхжанровый) характер. Спустя пятьдесят

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. С. 228. Далее цитаты по этому изданию указываются в тексте.

² Если мы вспомним, что сам Тынянов дифференцировал художественные функции – на конструктивную, литературную и речевую (Там же. С. 245), то «витийственность» скорее характеризует речевую, а не конструктивную функцию присма. Иное дело, что по отношению к лирическим жанрам, которые моделируют миро-переживание, речевой тон, действительно, вполне может выступать не только в качестве стилевой, но также и в качестве конструктивной доминанты.

лет после Тынянова известный исследователь поэзии советской эпохи И.Л. Гринберг в своей книге «Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия» вроде бы пишет о традиционных жанрах, но почему-то называет их «видами лирического творчества». И это не случайно, ибо ведет он речь не собственно о жанрах баллады, элегии, оды как устойчивых моделях миропереживания, а о целых жанровых «гнездах», которые образуются вокруг канонических «старших жанров»¹.

Такие «гнездования» стали называть «лирическими метажанрами», что вполне уместно, хотя и нуждается каждый раз в уточнениях². Коль скоро речь идет о сообществе жанров, то и искать основания их стяжения в «гнездо» («семью») следует именно в типологически родственных жанрообразующих принципах, то есть принципах созидания мирообраза. Осуществляя эту задачу, исследователю следует избегать как чрезмерного абстрагирования, так и чрезмерной дифференциации.

Развивая положения, высказанные Ю.Н. Тыняновым в работе «Ода как ораторский жанр», определим: такая система, как тот или иной «лирический метажанр», чаще всего представляет собою образование, в центре которого стоит «старший жанр», имеющий, как правило, давнюю родословную и устоявшийся канон, а вокруг него располагаются «младшие жанры». «Младшие жанры» в большей или меньшей степени «заражены» характером миропереживания и эстетическим пафосом «старшего жанра», но при этом сохраняя свою собственную мироде-

¹ «Ведя речь о балладе, оде, элегии, он (автор — Н.Л.) имеет в виду те *основные устремления*, которые отчетливо выступают в лирической поэзии в новых обличьях, опять и опять нарушая, опрокидывая ранее установленные нормы» (Гринберг И.Л. Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. — М.: Сов. писатель, 1975. С. 8. — Разрядка автора).

² Причина в том, что термин «метажанр» употребляется давно, но скорее как некая теоретическая гипербола, которой разные авторы придают разные объемы. Так, известный исследователь древнерусского искусства Г.К. Вагнер вводит понятие «всеобъемлющего «метажанра»», уточняя при этом: «... Правильнее, может быть, называть его «общим жанровым духом» искусства, или «духом жанровой системы», понимая под этим некую *равнодействующую всех жанров эпохи*, окрашиваемую не столько господствующим жанром, сколько господствующей жанровой тенденцией» (Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1974, С. 139).

Иное, но не менее широкое наполнение данного понятия предлагает Е.Я. Бурлина, которая толкует метажанр как некое «междисциплинарное», синтетическое образование, охватывающее разные виды искусства (литературу, музыку, живопись, скульптуру и т.д.): «Метажанр — это способ функционирования метода в культуре, когда опыт усваивается не через строгий количественно-качественный канон, не через жестко определенные признаки произведения, а через концептуальную позицию, через общие пространственно-временные отношения» (Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов, 1987. С. 45).

Нижe, в разделе III, нам придется встретиться с художественными системами, которые уместнее всего называть «метажанрами литературных направлений».

лирующую структуру и ее семантический потенциал. Эмпирически уже выделены некоторые «старшие жанры» – ода, элегия, баллада. (Может быть, во избежание терминологической путаницы лирические метажанры, образуемые по единому конструктивному принципу, следует называть соответственно – «одичность», «элегичность», «пасторальность», «балладность»?) Полагаю, что некоторые другие традиционные жанры (например, идиллия, послание) тоже играют роль «старших жанров» в соответствующих лирических метажанрах, но это надо еще выяснять.

Однако, функцию «старшего жанра» может брать на себя не только определенный жанр, эту роль может выполнять некое обобщенное представление о метажанре, которое образуется в художественном сознании на основе опыта восприятия ряда «малых жанров» и обнаружения в них принципиального сходства конструктивных (миромоделирующих) признаков.

Именно такова та художественная общность, которую выявила Р.С. Спивак в монографии «Русская философская лирика: проблемы типологии жанров»¹. Свои доказательства того, что «философская лирика» является метажанром, автор ведет следующим образом. Исследователь утверждает, что важнейшие особенности структуры «философской лирики» обусловлены «предметом художественного изображения», а именно – «родовыми, сущностными особенностями сознания и поведения человека» (7), явлениями субстанционального порядка. Эти структурные особенности таковы:

1) субъектная организация – тяготение к «внеличным и обобщенно-личным формам выражения авторского сознания» (17), «менее всего философской лирике показан лирический герой» (18);

2) «сюжет строится на сопоставлении понятий, которые отличаются всеобщностью, общезначимостью содержания, обозначают субстанциональные начала жизни» (19), тип сюжета «напоминает логическую операцию определения, или дефиницию» (22);

3) «укрупненность образа до образа идеи», рациональная четкость системы образов (32);

4) «Время в философской лирике стремится к расширению до вечности» (36), пространство «содержит тенденцию безграничного расширения до охвата всей земли, вселенной, мироздания» (37).

В доказательство эвристического потенциала названных структурообразующих параметров Р.С. Спивак делает целостный анализ сти-

¹ Спивак Р.С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1986. Расширенное издание: Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы (И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский). – М.: Флинта: Наука, 2003. (Цитаты приводятся по последнему изданию.)

хотворения Ф. Тютчева «Не то, что мните вы, природа...»: в результате предстает воплощающий авторскую концепцию образ мира – «универсальной гармонии личного и мирового, субъективного и объективного как закона *всего* истинно живого» (40).

К сожалению, Р.С. Спивак не обозначила ту группу реально существующих «младших жанров», структура которых организована по законам «философского метажанра», чаще всего в книге анализируются элегии, что вполне естественно, но чего явно мало для создания представления о «метажанровом» семействе. Наиболее развернутое представление о том, как вокруг «старшего жанра» формируется метажанровое сообщество, дается в докторской диссертации Т.В. Саськовой «Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века» (защищена в 2000 г.). Изучив историю становления жанра пасторали в мировой литературе, автор исследует формирование вокруг пасторали как «старшего жанра» целой группы родственных по модальности жанров (включает в нее «эклоги, идиллии, георгики, пасторальную поэму, пасторальный роман и т.д.»)¹.

Не менее существенные явления представляют собой метажанры, возникающие не на основе «старшего жанра», а на основе интуитивно ощущаемого общего конструктивного принципа. Они зачастую становятся конструктивной основой историко-литературных микросистем, которые мы называем «жанрово-стилевыми потоками». Представление о семьях «малых жанров», формирующих свои мирозобразы на основе единого конструктивного принципа, дается в работе Ю.С. Подлубновой, где убедительно доказывается метажанровый характер такого явления, которое автор называет «коммунистической агиографией» («житийную» Лениниану, «автожитийные» произведения типа книги Н. Островского «Как закалялась сталь» и т.п.)².

¹ См.: Саськова Т.В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века. – Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М.: МОГПУ, 2000. С. 3. Правда, включение исследователем в единый ряд с лирическими жанрами пасторальной поэмы и пасторального романа чревато размыванием самого понятия «метажанр», как не только содержательного, но и миромоделирующего фундамента целой группы жанров. Тем более рискованно заявленное исследователем положение о том, что пасторальный метажанр охватывает как все роды литературы, так и другие виды искусства (живопись, музыку, мелкую пластику, парковую эстетику, декоративно-прикладное искусство). Но в данном случае речь уже идет не о конструктивно-содержательной общности группы жанров, а о чем-то ином, а именно – об эстетическом пафосе (подобно героике, трагизму, иронии, идилличности и т.п.), который распространяется на любой вид искусства.

² Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория). – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. Однако, с «коммунистической агиографией» вряд ли соразмерна «европейская сказка-аллегория». Скорее, по объему это явление относится к типологическим разновидностям жанра сказки.

Сошлюсь также на те метажанры, которые мне приходилось выявлять и исследовать: «поэма в прозе», «тихая лирика» и «деревенская проза»¹. Есть основания полагать, что есть общая метажанровая основа у таких жанрово-стилевых потоков, как «поствампилловская драматургия»² и «школа Николая Коляды». (Читатели наверняка дополнят этот список.) А ведь эти «потоки» – в высшей степени показательные «сгустки» художественных концепций мира и человека, которые родились в сознании разных художников, объединили их воедино и стали весомыми факторами духовной жизни общества.

Сделаем вывод. «Старший жанр» – это не классификационная категория (в таком качестве он скорее интересен разве что библиографам). «Старший жанр» представляет исследовательский интерес, прежде всего, как структурная основа определенной *историко-литературной системы* (чаще всего – «жанрово-стилевого потока») – малой по объему, которая рождается на определенной фазе художественного процесса в ответ на «зовы времени» и активно живет в течение хронологически недолгого отрезка (фазы) на «стреле времени», а затем угасает или, в лучшем случае, переходит в арсенал творческих традиций, будучи время от времени вновь востребованной. А вот изучение «старшего жанра» как метажанровой конструктивной основы историко-литературной микросистемы, семантического потенциала его поэтики, наблюдения над его внутренней эволюцией – все это должно давать определенное приращение к представлениям о специфических тенденциях и закономерностях историко-литературного процесса.

Но подобные декларации повисают в воздухе, если не подвергать их испытанию репрезентативным литературным материалом. Таким материалом мы избираем жанр элегии и элегичность как «старший жанр».

3.2. Элегия – эстетический модус и поэтика мирообраза

1

Элегию не обошел вниманием ни один из авторов старинных трактатов по поэтике и эстетике. В отечественном литературоведе-

¹ См.: *Лейдерман Н.* Кровавый карнавал. («Поэмы в прозе» 1920-х годов: поэтика и семантика) // Вопросы литературы. 2008. Сентябрь-октябрь. С. 241-267; *Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы): В 2 т. 4-е изд., стереотипное. Т. 2. – М.: Академия, 2008. С. 47-134.

² Характеристика существенных особенностей поэтики этой межжанровой общности дана в кандидатской диссертации О.Ю. Багдасарян «Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы» (защита в УрГПУ, Екатеринбург, 2007).

нии XX века этому жанру посвящен ряд фундаментальных исследований¹.

Ю.Н. Тынянов в своей работе «Ода как ораторский жанр» наряду с одой рассматривает как «старший жанр» и элегию. Анализируя процесс формирования элегии, ученый показывает, что ее жанровые принципы складывались в полемике с одическим каноном. Это суждение не вызывает сомнений, если имеется в виду именно XVIII век, когда в России шел процесс формирования светских жанров Нового времени. Но, в принципе, элегия имеет свою собственную родословную. Это едва ли не самый старинный жанр лирики, никогда не выходявший из творческого обихода. Среди множества очень разных по эмоциональному пафосу стихотворений поэтов Древней Греции, написанных элегическим дистихом, встречаются элегии, проникнутые подлинным экзистенциальным трагизмом (один из самых ранних элегиков – Феогнид, VI в. до н.э.). Но самым очевидным изводом жанра считают «Скорбные элегии» Овидия (начало I в. н.э.). Они вместе с элегиями Катулла, Проперция и Тибулла вошли в действенный художественный арсенал мировой литературы. Многие русские поэты прошли школу великих элегиков Древнего Рима – через переводы и подражания.

Тот канон жанра элегии, который начал складываться в литературе Нового времени, впервые был явлен в стихотворениях Томаса Грея и Эвариста Парни. Их элегии стали классическими образцами жанра. И хотя в России первые опыты в жанре элегии предпринимались еще ранее (как указывает Г.А. Гуковский, «торжественно-панегирические элегии писались в конце XVII века Симеоном Полоцким»²), немалое место занимали «елегии» в творчестве Тредьяковского и Сумарокова и их последователей), однако, не они сыграли стартовую роль в формировании того типа элегии, который сложился в начале XIX века и занял достойное место в ареопаге лирических жан-

¹ Здесь в первую очередь следует вспомнить давнюю монографию Г.А. Гуковского «Русская поэзия XVIII века» (Л.: Academia, 1927). Последние десятилетия XX века отмечены появлением целой группы фундаментальных исследований: *Сендерович С.* Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики (Wien, 1982); *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1985 (Глава III. – На границе элегии); *Ваурус В.Э.* Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». – СПб.: Наука, 1994; *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003. (Глава II. – Границы жанра элегии в художественном сознании А.С. Пушкина.) Следует особо подчеркнуть большую теоретическую и историко-литературную значимость составленной Л.Г. Фризманом и предваряемой его вступительной статьей антологии «Русская элегия XVIII – начала XX века» (3-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1991. Б-ка поэта. Большая серия).

² *Гуковский Г.А.* Русская поэзия XVIII века. С. 51.

ров¹. Исходной вехой в становлении национальной элегии исследователи называют перевод «Сельского кладбища» Грея, выполненный В.А. Жуковским в 1802 году (первая редакция). Существенный вклад в формирование нового жанра внес М.Н. Муравьев: разрушая канон оды, он нащупывал контуры жанра элегии². Трудно переоценить роль Константина Батюшкова, который первым стал вести широкий творческий поиск в жанре элегии, осваивал посредством подражаний опыт не только Парни, но и более давних поэтов – Петрарки, Ариоста, Тибулла. Вслед за Жуковским и Батюшковым идет целая плеяда поэтов-элегиков, среди которых выделяется Е. Баратынский. И хотя гегемония элегического жанра завершилась с ослаблением романтического направления, однако, ни один из последующих этапов и периодов в истории русской литературы не обходился без элегии. Элегии Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Некрасова, Фета заложили мощный фундамент культуры жанра и были «присвоены» многими поколениями читателей как собственные сокровенные исповеди.

Но вот парадокс: элегию, имеющую столь давнюю и богатую историю, считают едва ли не самым неопределенным, самым зыбким жанром лирики. И это при том, что, как утверждает Б.В. Томашевский, элегия уже была «строгой формой», по меньшей мере, до начала XIX века³. Значит, у нее были вполне ощутимые конструкты. Каковы же они? И что собой представлял канон жанра элегии?

Сначала нам следует определиться с содержанием понятия «элегичность». Традиционно этим понятием обозначают один из видов эстетического пафоса. А пафос есть, как писал Белинский, «идея-страсть»: «В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, – и он созерцает ее не

¹ Как отмечает Г.А. Гуковский, уже в 1760-е годы наступил «кризис элегии». Причиной, видимо, в том, что в процессе «приживления» этого старинного жанра на русской почве первые отечественные поэты-элегики не смогли преодолеть стереотипы поэтики канонических жанров классицизма: навязчивую назидательность, чрезмерную велеречивость и утомительные длинноты, а, кроме того, «элегию» дискредитировали «постоянная повторяемость отдельных мест, образование готовых штампов». (Там же. Глава «Элегия в XVIII веке». С. 48-102).

² Жанровое новаторство М.Н. Муравьева раскрыто Б.О. Корманом в работе «Кризис жанрового мышления и лирическая система (О поэзии М.Н. Муравьева)» (Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2008). Хотя, отдавая дань концепции размывания лирических жанров, исследователь объяснял новые черты в поэтической системе Муравьева как проявления кризиса жанра, фактически же он доказывал, что Муравьев расшатывал «предрешенную жанровую форму» оды (то есть жанровый канон оды) и создавал в имплицитной полемике с ним новую, более гибкую форму, которая могла бы выражать интенсивную жизнь личности.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Агент-Пресс, 1999. С. 241-242.

разумом, не рассудком, не чувством, но всею полнотою и целостностью своего нравственного бытия <...> Пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления»¹.

Не случайно и самое очевидное проявление жанровой сущности элегии находят, как правило, в особом *эстетическом пафосе*, который и называют элегическим. Этот пафос прежде всего и по преимуществу разливается в сфере настроений – вернее, в гамме настроений, окрашенных элегической тональностью. «Элегия, скорбя, над гробом слезы льет» (Н. Буало); «Подлинно, хотя великое, хотя что любовное, пишется в элегии, однако, всегда плачевною и печальною речью то чинится» (В. Тредиаковский); «излияние темногорестного сердца» (Н. Карамзин); «это сердечная история – то же, что дружеское откровенное письмо, в котором высказываются сами собою излучины и состояния внутренние души» (Н. Гоголь); «грустное содержание» (Г.В.Ф. Гегель); «...веселое ли тоскливое пение, возбужденное воспоминанием, относится поэзией к былым или минувшим страдательным состояниям души» (А.И. Галич); «печальное, меланхолическое стихотворение» (В.Г. Белинский) – так поэты и критики обозначали подобные настроения.

Эти многочисленные определения по существу очень близки друг к другу. Значит, есть основания считать их справедливыми. Но их все же недостаточно для характеристики своеобразия семантики жанра элегии. Ведь печаль может иметь разные источники, и в меланхолическое состояние человек может впадать по самым разным поводам. Выведем за скобки обсуждения многочисленные стихи, в которых мимолетное настроение возводится в степень «мировой скорби», а сама малейший лирический вздох почтительно величается «элегией». Многовековая история элегии дает основания для более определенного и строгого представления о ее жанровом содержании – для выявления ее главного «нерва», а именно – лирического конфликта, который вызывает переживание, называемое элегическим.

В исследованиях по теории и истории жанра элегии представлен

¹ Белинский В.Г. Поэтич. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 312.

В настоящее время получило широкое распространение, предложенное В.И. Тюпой отнесение понятий «героика, трагизм, комизм, ирония, драматизм, элегичность», которыми традиционно обозначались разновидности эстетического пафоса, к «модусам художественности», под которыми имеются в виду тот или иной «тип эстетического завершения» (Цит. по: Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы. Т. I. С. 54-55). Но вряд ли категории, которые, как ни меняй термины, обозначают «идею-страсть», могут служить характеристиками эстетической завершенности. Скорее наоборот, не завершенности, а разомкнутости: пафос назревает уже на стадии авторского замысла, а резонирует в катарзисе, который испытывает читатель в результате эстетического переживания произведения.

целый перечень наиболее характерных мотивов, которые порождают элегические настроения: «блаженство мыслию конца отравлено», «горечь неизбежных утрат», всеилие судьбы, власть случая над человеком, «мимолетность и неверность счастья», «извечные и неустранимые пороки бытия», «генерализующая эмоция», «универсальное ядро элегической эмоции» и т.п.¹ Попытку дать теоретически обобщенное определение семантики элегического пафоса предпринял В.И. Тюпа: «Формула элегического модуса художественности – *недостаточность* внутренней заданности бытия (“я”) относительно его внешней данности (событийной границы)»². Но вряд ли такое определение вносит ясность. Ну а если попытаться подняться над конгломератом этих разных по объему понятий и без уклончивых эвфемизмов определить смысловую доминанту элегического уmonoстроения?

А она такова. Главная коллизия элегии – *человек и смерть*. Или скажем иначе: проблемно-тематический узел любой разновидности этого жанра окружен аурой смерти, размещен в координатах неизбежности, бесповоротной утраты и/или исчезновения, эстетически выверяется «мерой смерти»³. Смерть мыслится в элегии не только как онтологическая категория, и даже не как категория психологическая, а скорее как категория аксиологическая, как самый грубый символ о б е с ц е н и в а н и я всех ценностей, превращения того, что жизненно дорого и свято для человека в н и ч т о, в nihil. В элегии не только физическое увядание человека под тяжестью годов, не только гибель на поле брани, но и безответная любовь, и разрыв дружеского единения, и социальная несправедливость, и политический гнет, и идеологические распри, и даже природные катаклизмы на родной планете – всё открывается со своей смертоносной стороны, выдает свою гибельную сущность.

Элегия – жанр сложный. Вряд ли есть другой жанр, в котором были бы так спаяны противоположные полюса лирического пережива-

¹ Цитаты набраны по страницам известных работ о жанре элегии (Л.Г. Фризмана, В.А. Грехнева, В.Э. Вацура).

² Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.И. Теория литературы. Т. 1. С. 70. (Курсив автора).

³ Собственно, этимология термина «элегия» указывает на проблемно-тематическую доминанту жанра. «Слово элегия происходит от греческого *ἐλεῖος* и значит стих плачевный и печальный», – писал В.К. Тредиаковский в своем трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Существует и такое объяснение этимологии слова *ἐλεῖος* – мелодия двойной флейты, которой в древней Элладе сопровождалась причитания и скорбные песни. Есть какой-то символический смысл в том, что актуализация и осовременивание жанра элегии в литературе Нового времени и непосредственно в России начались с «Сельского кладбища» Т. Грея.

ния – осознанная мысль и иррациональное чувство, строгая логика и стихийный порыв. Но именно это сращение полюсов субъективности объясняется особостью жанрового содержания элегии, оно есть не просто переживание, а переживание мысли о неизбежном. Поэтому элегия по-своему рационалистична, ее сюжет можно было бы, наверно, определить формулами «биение о мировые границы»; «тоска конечного по бесконечности»¹. Но с очень существенным уточнением: это биение мысли, это мыслительная тоска (дума, а еще лучше украинское – «туга») по бесконечности.

Собственно, жанровый тонус элегии можно определить одним словом – раздумье. Раздумье – это самоуглубление, самоанализ. Но в элегии самоуглубление особое, его наиболее откровенно охарактеризовал Пушкин: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать» (*«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»*). Герой элегии, даже обращаясь к Другому, ведет разговор внутри себя и для себя, точнее – это сокровенный диалог с самим собою. И диалог этот изначально трагичен, ибо человек ставит перед собою «пороговые» вопросы, те, которые называют последними: К. Батюшков – «Скажи, мудрец, молодой, что прочно на земли? / Где постоянно жизни счастье?»; Н. Языков – «Скажи, воротиться ли ты, / Моя пленительная радость? / Ужель погасла моя младость, / Мои не сбудутся мечты?»; Ф. Тютчев – «Былое – было ли когда? / Что ныне – будет ли всегда?»; И. Тургенев – «В моей душе тревожное волнение. / Напрасно вопрошал природу взором я: / Она молчит в глубоком усыпленье, / И грустно стало мне, что ни одно творенье / Не в силах знать о тайнах бытия»...

Задаваясь подобными вопросами, лирический субъект элегии сам ставит себя перед выбором в ситуации, которая, кажется, исключает какой бы то ни было выбор.

Однако, всё тут гораздо сложнее! Любая элегическая коллизия так или иначе заставляет лирического субъекта задуматься: как относиться к смерти, к этому всевластному закону природы, которому подчинено всё – и он, homo sapiens, и те, кто живет сейчас на Земле, и сама Земля? И, как показывает история жанра элегии, определение человеком своего отношения к смерти – прежде всего, к неизбежности собственного ухода, а также к роковой предначертанности судьбы всего живого, дает огромное количество вариантов, и – соответственно – спектр элегических умонастроений имеет множество оттенков и полутонов.

¹ Я воспользовался формулами, которыми в разное время обозначали суть лирического переживания в ранней лирике Анны Ахматовой, по преимуществу элегической, Н.В. Недоброво и И.А. Бродский.

Едва ли не самым «знаковым» мотивом в ранней элегии («у русских оссианистов сентиментальной ориентации» – уточняет В.Э. Вацуро¹) стало особое душевное состояние, которое сами поэты называли «сладкой меланхолией». Это состояние, полумистическое, иррациональное, трудно выразимое словом, отрешает лирического субъекта от бренного мира, погружает в сферы чистой духовности, обволакивает скорбью, облегчает сердце слезами. Лирический герой этих элегий упивается унынием, наслаждается печалью:

Люблю в душе уныние питать,
<...>
Дух скорбью услажден, грудь плачем облегченна!
Склонясь на мшистый крест задумчивым челом,
Уныния она вам будет божеством.

Эти строки из элегии, которая так и названа – «Уныние» (1818), принадлежат Михаилу Милонову, одному из последователей Жуковского. В них буквально сформулирован ценностный стереотип жанрового пафоса ранней романтической элегии. В этом же ключе эстетизируется уныние в стихах других, творчески самостоятельных поэтов-современников. Так, для героя Вяземского «унынье <...> – единый друг обманутой души» («Уныние», 1819). «Поверь, мой милый друг, страдания нужны нам; / Не испытав его, нельзя понять и счастья» (1820), – уверяет Евгений Баратынский. Но у раннего Пушкина уже встречаются элегии, где уныние окрашено в негативные тона: «Кто счастье знал, уж не узнает счастья. / На краткий миг блаженство нам дано: / От юности, от нег и сладострастья / Останется уныние одно» (1817).

Меланхолическое состояние есть верхний слой элегического переживания. А под ним бьется трагическая мысль о роке. Это уже не мотив, а именно переживание, осознанное отношение к неизбежному. Первоначальная рефлексия лирического субъекта на эту безвыходную коллизию – покорство судьбе. Но ничего «сладостного» в этом вынужденном выборе герой элегии не находит – скорее он испытывает чувство порабоженности, некоей экстирпации воли. Читаем у раннего Пушкина: «...В безмолвии покорствую судьбам» («Опять я ваш, о, юные друзья!»). У Фета же сквозь перечисления покорных самоотречений явственно пробивается неизбывная горечь:

О нет, не стану звать утраченную радость,
Напрасно горячить скудеющую кровь;
Не стану кликать вновь забывчивую младость

¹ См.: Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». С. 45.

И спутницу ее, безумную любовь.
Без ропота иду навстречу вечной власти...
(1857)

Но уже Батюшкова идеал покорного и успокоенного ухода обрастает корректурами. Герой его элегии «Воспоминание» (1807-1808) – воин, вернувшийся в «желанный край», завидует «спокойному домоседу», который «земной вкушает рай <...> Не жертвует своим спокойствием и кровью: / Могилу зрит и тихо смерти ждет». Однако в этой зависти «спокойному домоседу» нельзя не расслышать нотки трагической иронии – видимо, воину чуждо безвольное покорство судьбе.

Но уже ранняя русская элегия знала мотивы, совершенно противоположные чувству покорства року. Здесь нельзя не выделить «Элегию I» (1819) В.Ф. Раевского. Она открывается картиной погребения – «то юноша предвременно угас», которая вызывает у лирического субъекта сомнения в справедливости всего мироустройства: «Где стройность дивная в цепи круговращения? / Где ж истинный закон природы, путь прямой?» Более того, в его вопрошаниях: «Но с смертью мой дух ужель не возродится? / Ужель душа моя исчезнет вся со мной? / Ужель среди червей, под крышей гробовой / Мысль, разум навсегда, как тело, истребится?» – не прикрыто звучит возмущение несправедливостью смерти. Но таким открывается страдающему герою всеобъемлющий закон мироустройства:

И я свой слабый взор бросаю на вселенну,
Порядок *общий* зрю: течение светил,
Одногодичное природы измененье,
Ко гробу общее от жизни назначенье –
Которые не кто, как Сильный утвердил...

И перечислив множество несправедливостей, которые творятся на земле, герой Раевского задается крамольным вопросом:

...Болезни, нищету и язвы лютот кары
Кто в мире произвеств устроенном возмог?
Ужель творец добра, ужели сильный Бог?

Далее следует пропуск целого четверостишия. Что таится за этими отточиями? То ли нечто бунтарское? То ли это фиксация паузы, страха за сказанное? Во всяком случае, финал элегии – это признание человеком тщетности своих попыток понять законность небытия.

Надо сказать, что стихотворение В.Ф. Раевского по накалу протеста есть в некотором смысле исключение из того ряда элегий, в ко-

торых звучит сомнение в справедливости установленного Богом закона ухода человека из земной жизни. В большинстве таких элегий негативный пафос выражается как робкий ропот, либо высказывается в завуалированной форме (самый яркий пример – проникнутая горьким сарказмом «Благодарность» Лермонтова¹).

Гамма элегических умонастроений, которые вошли в орбиту жанра, уже в первой половине XIX в., была очень широка. Тут и благородное чувство со-страдания, особенно сильно явленное в стихах «На смерть...»: в изводе этого тематического ряда стоят элегии В.К. Тредиаковского и Г.Р. Державина. И – нередко – производное от сострадания, запоздалое осознание ценностного значения для себя присутствия Другого, дружеского общения с кругом единомышленников, соратников. Таков, в частности, пафос элегии Батюшкова, обращенной к товарищу, что погиб «в роковом огне»: «О! Молви слово мне! Пускай знакомый звук / Еще мой жадный слух ласкает, / Пускай рука моя, о незабвенный друг! / Твою с любовью сжимает...» («К другу», 1814). А старый воин, лирический субъект элегии Дениса Давыдова «Бородинское поле» (1829), горюет о том, что прошли героические времена и что сам не poleg на поле боя рядом с героями:

...С полей
Умчался брани дым, не слышен стук мечей,
И я, питомец ваш, склоняясь главой у плуга,
Завидую костям соратника иль друга.

Наивысший накал коллизия утраты Другого приобретает, разумеется, в любовных элегиях. Поводом для элегического страдания служит не только физический уход любимой, но и разрыв любовного союза, это ведь тоже смерть – потеря радости, согласного взаимочувствования, счастья слияния сердец, возможного рождения потомства, а значит – начала еще одной нити в бесконечной пряже рода людского.

В любовной лирике даже у одного только Лермонтова представлен широчайший спектр оттенков элегического чувства. Здесь и следование неписаному канону прощания с возлюбленной в предчувствии своей смерти («Письмо», 1829), и признание в охлаждении чувства и сетования на умерщвляющее давление житейской суеты: «Ах! как тебя, так и меня / Убило жизни тяготенье!...» («К***», 1829). Для того

¹ Это стихотворение из ряда тех, которые дали основание И. Бродскому сказать о Лермонтове: «...Его лихорадочно горящие строки нацелены на миропорядок в целом» (Бродский И. Из заметок о поэтах XIX века // Иосиф Бродский: труды и дни / Сост. Л. Лосев и П. Вайль. – М.: Изд-во «Независимая газета», 1999. С. 39.)

чтобы представить этот спектр, наверно, достаточно только собрать небольшую толику из признаний лермонтовского героя: «Страшись любви: она пройдет...» («*Опасение*», 1830); «Не привлекай меня красой! / Мой дух погас и состарелся...» («*К ...*», 1829); «Презренья женского кинжал / Меня пронзил<...> Но память, слезы первых лет! / Кто устоит противу них?» («*Ночь*», 1830); «Не зная коварную измену, / Тебе я душу отдавал...» («*Я не унижусь пред тобою...*», 1832); «Ты будешь ли моей защитой / Перед бесчувственной толпой?» («*Романс к И...*», 1831); «Люблю в тебе я прошлое страданье / И молодость погибшую мою» («*Нет, не тебя так пылко я люблю*», 1841). Или вот эта миниатюра:

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Всё жив, хотя бессилён он;
Другим предавшись мечтам,
Я всё забыть сго не мог;
Так храм оставленный – всё храм,
Кумир поверженный – всё бог!
(1831)

Особое место в антологии любовных элегий принадлежит пушкинскому восьмистишию «Я вас любил...» (1829). Не повторяя сказанного ранее (см. с.36), зададим вопрос: где, в каком произведении мировой литературы есть нечто подобное столь высокому, трагическому самоотречению, такому благородному подвигу отказа от себя ради счастья любимой («...Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим.»)?

Наконец в антологии русских любовных элегий есть целый тематический «сгусток» – «Денисьевский цикл» Ф. Тютчева, своего рода квинтэссенция мотивов, интонирующих основную коллизию. Причем, интонирующих в регистре очень горького чувства – чувства вины и раскаяния. Впоследствии близкие мотивы развивал Александр Блок в цикле «Снежная маска» (1907), хотя в нем доминирует горькое сознание, что даже любовь не избавляет от тоски и космического одиночества, отсюда и чувство вины перед возлюбленной за истощенность чувства: «Я так устал от ласк подруги / На застывающей земле. / И драгоценный камень вьюги / Сверкает льдиной на челе» («Второе крещение»).

Да, классическая элегия и ранее уже знала это горькое признание человеком собственной вины за понесенные потери. В начале этой линии стоит гениальное пушкинское «Воспоминание» (1828):

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Таков бескомпромиссный суд человека над собою за прожитую жизнь, но – без просьб о снисхождении, а с полным чувством собственной ответственности за все ошибки и прегрешения. Во второй половине XIX в. мотив покаяния стал распространяться на сферу социального долга человека. Здесь наиболее значителен вклад Н.А. Некрасова. Его элегия «Умру я скоро. Жалкое наследство...» (1867) дала начало той ветви жанра, которая сосредоточена на раздумьях лирического субъекта о своем долженствовании перед народом и личной ответственности за судьбы родины...

А спустя почти сто лет Сергей Есенин представил в элегии «Отговорила роща золотая» (1925) трагедию саморасплаты в «двойном» освещении.

В своем прямом слове лирический герой с вызывающей бравадой восклицает: «Не жаль мне лет, *растраченных* напрасно, / Не жаль души сиреневую цветъ». Но сама цветовая окраска выдает отношение героя к бывшему душевному богатству (цветению) как к несомненной ценности. А когда параллелизм между лирическим героем и природой становится очевиден ему самому («Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова»), тогда уже выступает наружу то чувство, которое герой то ли не осознавал, то ли скрывал от самого себя:

И если время, ветром разметая,
Сметет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Здесь мотив вызывающего отказа от раскаяния, которым герой хотел прикрыть горечь невосполнимых утрат, вытесняется подлинным, глубинным чувством – неизбывной любовью к прожитой жизни, к роще золотой, жалостью к себе самому, горькой печалью и просьбой о памяти. Внутри единой элегической тональности обнаруживается целая гамма эмоциональных оттенков – от светлой печали до экзистенциального трагизма, от вызывающего нераскаяния до просьбы о сохранении памяти о непутевой, но все равно «золотой» и «сиреневой цвети» человеческой жизни.

2.

И все же... В элегии под оболочкой меланхолического полусна-полуяви, под покровом уныния и покорности таится острейший драматизм. Его корень в *оппозиции* между осознанием смерти как объективного неотменимого закона природы и субъективным сопротивлением души, которая не принимает, эмоционально отторгает собственное небытие. Оппозиция между непреложностью закона смерти и душой, ищущей выхода из тупика небытия, составляет драматический (чаще всего «подводный») сюжет элегии, сюжет мучительный, горький, но — глубоко мотивированный самим естеством человека. Чисто иррациональная надежда, психологическая самооборона живой души, то, что выразила выдающаяся украинская поэтесса Лесья Украинка формулой «*Contra spem spero*» («Без надежды надеюсь»), полемически оспаривающей общепризнанный трюизм «*Dum spiro spero*»:

Contra spem spero!

Гетьте, думи, ви хмари осінні!
То ж тепера весна золота!
Чи то так у жалю, в голосінні
Проминуть молодії літа?
Я на вбогім сумнім перелозі
Буду сіять барвисті квітки,
Будуть сіять квітки на морозі,
Буду лить на них сльози гіркі.

І від сліз тих гарячих розтане
Та кора льодовая, міцна,
Може, квіти зійдуть — і настане
Ще й для мене весела весна...

Ні, я хочу крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть, думи сумні!

Не случайно сопротивление смерти, этот «подводный» стержень элегического сюжета, стало все явственнее выходить на поверхность в элегиях времен позднего романтизма и особенно в элегиях эпохи реализма.

В ранних элегиях (конец XVIII — начало XIX в.) главное основание надежды автор элегии, как правило, человек глубоко верующий, ищет в священной воле Спасителя:

...Сменяйтесь, времена, катитесь в вечность, годы!
Но некогда весна несменная сойдет!
Жив бог, жива душа! И царь земной природы,
Воскреснет человек: у Бога мертвых нет! –

таков финальный аккорд элегии Н.И. Гнедича «Осень» (1819).

В ряде элегий сам момент ухода представляется как религиозное просветление, как переход в лучший мир:

...Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
Ногой надежною ступаю
И с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю
(К. Батюшков. К другу, 1814).

И за признанием лирического героя Тютчева: «Без ропота иду навстречу вечной власти» – тоже стоит мистическая вера в то, что за порогом земного бытия его ожидает инобытие в горних высях Вечности, встреча с душами близких – родных, любимых, друзей, кто ранее покинул этот мир:

...Там ждет меня друзей лелеющий союз,
С сердцами чистыми, как месяц полуночи,
С душою чуткою, как песня вешних муз.

Там, наконец, я всё, чего душа алкала,
Ждала, надеялась, на склоне лет найду
И с лоно тихого земного идеала
На лоно вечности с улыбкой перейду.

Следует заметить, что эти мистические упования носят не столько действительно религиозный характер, сколько служат способом поэтизации, эстетического возвышения чувств и порывов лирического субъекта. Значительно чаще герой элегии вступает со смертью в отчаянное противоборство, противопоставляя ей те ценности, которые его душе дороже самой жизни. Даже у одного только Пушкина можно проследить, как он последовательно осмысляет варианты сопротивления небытию.

В элегии «Пробуждение» герой предпочитает свои сны – «любви мечтанья» возвращению в явь: «Любовь, любовь, / Внемли моления: Пошли мне вновь / Свои виденья, / И поутру, / Вновь упоенный, / Пускай умру / Непробужденный». А в элегии «Желание» еще отчаяннее заявлено это возвышение любви над смертью: «О жизни час! Лети, не жаль тебя, / Исчезни в тьме, пустое привиденье, / Мне дорого любви моей мученье – Пускай умру, но пусть умру любя!». (Эти произведе-

ния входят в раздел элегий в сборнике стихотворений Пушкина, изданном в 1826 году.) В 30-е годы оппозиция «любовь – смерть» уже теряет у Пушкина свою романтическую запальчивость, но – все равно последним оплотом уходящей души остается любовь: «И может быть – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной» («Элегия»).

Среди самых главных, причем – в высшей степени естественных, отвечающих природе человека, духовных основ сопротивления небытию в элегии выступает п а м я т ь. Идея самосохранения в памяти современников подкрепляется надеждой на продолжение в деяниях потомков. И опять-таки, наиболее яркое выражение этот мотив получил в знаменитых элегиях Пушкина: «...Младенца ль милого ласкаю, / Уже я думаю: прости! / Тебе я место уступаю: / Мне время тлеть, тебе – цвести. (...) И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять» («*Брожу ли я вдоль улиц шумных...*», 1829); «Здравствуй, племя, / Младое, незнакомое...» («*Вновь я посетил...*», 1835).

В элегиях XIX века уже выдвигается, в противовес смерти, мысль о продолжении духовного бытия человека в оставленных им на земле творениях его ума и сердца. Так, лирический герой элегии Д. Веневитинова «Поэт и Друг» (1827) лелеет надежду:

...Мне сладко верить, что со мною
Не всё, не всё погибнет вдруг
И что уста мои вещали –
Веселья мимолетный звук,
Напев задумчивый печали, –
Еще напомним обо мне,
И смелый стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,
И старец со слезой, быть может,
Труды неживые прочтет –
Он в них души печать найдет.

А вот героя Лермонтова гложут сомнения в исполнимости этой мечты:

...Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.
Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет!
(«1830. Мая. 16 число»)¹

¹ Попутно отметим, что подобное тревожное вопрошание едва ли не первым в русской лирике озвучил М.Н. Муравьев: «Почто печальная распространилась мгла /

Таковы наиболее характерные семантические интенции жанра элегии. Однако, семантическая определенность – важнейшая, но в известном отношении производная компонента жанра. Ибо жанровое содержание становится очевидным только, когда оно о-формлено, то есть нашло свою форму (или найдено своей формой). Здесь уместно еще раз повторить предупреждение Пушкина: «Если вместо *формы* стихотворения» будем [брать] за основание только *дух*, в котором оно писано, – то никогда не выпутаемся из определений»¹. Тут должны быть еще какие-то конструктивные «блоки» и скрепы, преобразующие текст с изложением настроения в образ миропереживания². То есть в то, что является функцией жанра – выверить истинность чувств законами мироздания. Авторы теоретических работ и конкретных разборов жанра элегии чаще всего выделяют в нем следующие конструктивные характеристики:

1. Как правило, лирическим субъектом элегии выступает герой, чуткая ранимая душа, проникнутая меланхолическим мироощущением, погруженная в свой внутренний мир. «Минутны странники, мы ходим по гробам», – этой строкой из Батюшкова («К другу») можно суммарно обозначить мироощущение и состояние героя элегии.

2. Сюжет элегии определяется логикой размышления лирического субъекта о смерти как невозвратных утратах высших человеческих ценностей, а поэтический мир, вернее – знаки и эмблемы, его репрезентирующие, – подспудно расставлены в соответствии с движением мысли. (Хотя, разумеется, непосредственное созерцание увядания,

И ясный полдень мой своей покрыла тенью? / Иль лавров по следам твоим не соберу / И в песнях не пройду к другому поколению? Или я весь умру?» («К Музе», 1790-е годы).

¹ Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. – М.: ГИХЛ, 1962. С. 263.

² В этой связи выглядят неубедительными попытки представить «архетип жанра» элегии как сопряжение двух тематических интенций – «слёз над гробом» и «смешанных ощущений» (Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики. С. 109-111), ибо никакой архетип жанра не исчерпывается проблемно-тематическим комплексом, а предполагает определенный конструкт образа мира. Не более убедительны попытки раскрыть сущность жанра путем перечисления некоей «системы его «чистых» функций». В качестве таковых О.В. Зырянов принимает характеристики жанра, данные С. Сендеровичем: «тематизация напряженного переживания времени, экзистенциальная глубина, примат чистого лиризма, господство медитативной стихии, интроспективная направленность монолога, замкнутая структура, подчеркнутая функция концовки» (Там же. С. 113). Не вдаваясь в обсуждение того, какие из названных характеристик действительно свойственны именно жанру элегии, отметим только, что никакой «системы функций» жанра (тем более – чистых) тут нет. Перед нами не более чем конгломерат разнопорядковых характеристик. Как из них конструируется элегическая модель мира, остается только гадать.

утраты, разрушения, гибели зачастую служит первотолчком для элегически направленной мысли.)

3. Наиболее характерной структурной особенностью жанра элегии чаще всего называют высокую функциональную нагрузку на такой носитель жанра, как художественное время. Это, как правило, время минувшее, окрашенное настроением невозвратимой утраты: «Протекших дней очарование / Мне вас душе не возвратить!» (А. Дельвиг); «Нет, не бывать тому, что было прежде» (Е. Баратынский).

4. Поэтический топос в элегии репрезентируется такими образами, которые выступают эмблемами увядания и гибели: кладбища, гробницы, могильные кресты, осенние пейзажи, закат солнца, вечерние сумерки, «задумчивая ночь», руины минувшего величия (К. Батюшков: «...На пепле храмин сих»), картины запустения (А. Пушкин: «...Скривилась мельница, насилу крылья / Ворочая при ветре...»).

Нередко в диалогических отношениях с этим рядом образов предстают образы весны, младости, созидания. Но в элегии такой диалог служит способом экспрессивного усиления мотивов скорби. Особо следует подчеркнуть колоссальную роль в элегическом топосе пейзажа – именно пейзаж чаще всего выступает способом «выражения невыразимого», тех суггестивных состояний, которые невозможно уловить непосредственным самоанализом. Поэтому образы природы нередко становятся некими эмблемами, замещающими непредставимые духовные субстанции. Б.Я. Бухштаб, известный исследователь творчества Тютчева, отмечает у него множество таких замещающих образов-эмблем: «призрак» – обычный образ прошедшего; «символ призрачности жизни – радуга»; «ночь в звездах – обычный романтический символ таинственного, глубинного познания»; «теме подспудной жизни и единственно подлинной ценности «таинственно-волшебных дум», «образ подземных вод, глубинных ключей» и др.¹.

5. По мнению Ю.Н. Тынянова, коренное отличие элегии от оды состоит в характере речевой установки: если в оде доминирует «витийственность» (ораторская установка), то в элегии, напротив, доминируют мелодические формы. «Началу произносимого слова и словесного образа противопоставляется подчиняющее музыкальное начало», отсюда и замена слова «обостренного», риторического, «словом сглаженным» «бледнеющим»². Но это скорее доминирующая тенденция,

¹ Бухштаб Б. Русские поэты (Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов). – Л.: Худож. лит., 1970. С. 30, 31. Ученый констатирует: «Вслед за Жуковским, но гораздо более смело и явно, Тютчев переносит смысловой центр слова на его эмоциональный ореол» (54).

² Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 249.

ибо есть случаи, когда элегия (чаще всего воинская и политическая) не чужается «велеречивости» и риторического слова.

6. В ряду важнейших структурообразующих элементов элегии также стоит особая ритмо-мелодическая организация: мелодика, проникнутая печалью, и соответствующий настроению раздумчивый ритм (очень часто – пятистопный ямб, осложненный пиррихиями¹).

Из этих конструктивных элементов в 10–20-е годы XIX в. образовалась «строгая форма» элегии, иначе говоря – новая жанровая структура. Немало великолепных элегий XIX вв. были созданы в полном соответствии с этим типом модели мировидения. Это не только ранние образцы жанра (напр., «Угрюмой осени мертвящая рука» А.И. Тургенева или «Последняя весна» Батюшкова), но и элегии, написанные в последние десятилетия XIX века С. Надсоном, Д. Мережковским, Ф. Сологубом, К. Бальмонтом.

3.

Однако, в ряде фундаментальных трудов по теории и истории жанра элегии утверждается, что со второй половины XIX в. «элегия всё более растворяется в лирическом море стихотворений, лишенных определенных жанровых очертаний»². Как полагает автор приведенных строк, это происходило под влиянием внешних, общелитературных процессов – а именно, вследствие того, что «ведущая роль в литературе перешла к прозе, более глубоко и всесторонне анализировавшей проблемы времени»³.

О «закате жанра» пишет также В.А. Грехнев, но объясняет его внутренними изменениями, протекавшими в процессе исторического развития элегии. Эти изменения, по наблюдениям ученого над пушкинской элегией, таковы: Пушкин «снимает элегическую дистанцию», «принцип дистанции становится гибким и подвижным»; «...нарастание сюжетного начала и укрепление статуса лирического персонажа в композиции стиха»⁴. Сюжетная событийность, как доказывает ученый, вносила в традиционно условный, «эмблематиче-

¹ По наблюдениям М.Л. Гаспарова, открытие 5-стопного ямба – «одно из центральных событий» в истории русского стихосложения эпохи романтизма. И далее: «Основной областью раннего лирического 5-ст. ямба оказываются послания и элегии» (Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 122, 123). Возникает предположение: а, может быть, 5-стопный ямб и был вызван к жизни потребностью выражения именно элегического настроения (состояния)?

² Фришман Л. Два века русской элегии // Русская элегия. С. 41.

³ Там же. С. 40.

⁴ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 175, 185, 187.

ский» мир элегии живые черты объективной действительности. А канонический образ лирического героя как «уединенной души» не только обогащался психологическим самоуглублением, но и обретал способность и стремление втягивать в свое духовное пространство мир Другого «я» как равный себе¹. И В.А. Грехнев, и Л.Г. Фризман, и В.Э. Вацуро связывают процессы, которые они наблюдают вокруг и внутри жанра элегии, «с размыванием жанровых границ и появлением промежуточных жанровых образований»². «...Элегия всё более растворяется в лирическом море стихотворений, лишенных определенных жанровых очертаний», — утверждает Л.Г. Фризман³.

Конечно, всякие изменения в составе традиционных элементов жанра расшатывают к а н о н жанра. Но отменяют ли они з а к о н жанра?

Думаю, полемизировать относительно наличия или отсутствия жанрового обозначения нет надобности. Даже в течение всего XX века не замечается отказ поэтов от наименования своих стихов элегиями — достаточно взглянуть в сборники Блока, Ахматовой, Заболоцкого, Бродского. Ну, а если поэт не ставит жанровый «ярлык»? Есенин, например, не обозначил жанр стихотворения «Отговорила роща золотая», но разве оттого оно перестало быть элегией? Тут-то как раз и впору спросить: почему же культурный читатель без подсказок автора «узнает» жанр этого произведения? Уж не потому ли, что стихотворение вовсе не лишено «определенных жанровых очертаний»?

А ведь эти «очертания» закреплены в тех самых, устойчивых жанрообразующих элементах, из которых образуется канон жанра элегии. Здесь уместно вспомнить весьма доказательное суждение Л.Я. Гинзбург: «Элегическая поэтика — *поэтика узнавания*. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств»⁴. Добавим к этому: элегия, может быть, в большей степени, чем иные лирические жанры, требует для адекватного восприятия обращения к памяти о ее каноне.

Да, сильное влияние жанрового канона имеет свои негативные последствия: возникновение некоего обязательного набора образов, которые от частого употребления превращаются в семантически полные «общие места», повторяемость художественных приемов, становящихся под пером многочисленных подражателей штампами и клише — всё

¹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. С. 187-232.

² Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». С. 3.

³ Фризман Л. Два века русской элегии // Русская элегия. С. 41. Подобную точку зрения на историческую судьбу жанра элегии разделяли и В.А. Грехнев, и В.Э. Вацуро.

⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. — М.: Интрада, 1997. С.30.

это вызывает читательскую идиосинкразию. (Свидетельством такой идиосинкразии обычно становится поток пародий на жанр, особенно много пародий на элегию было написано во второй половине XIX в.)

Но еще Пушкин решительно защищал жанр от снисходительно-иронического отношения современников: «Ныне вошло в моду порицать элегии – как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии», – писал он в 1827 году¹. (А кажется, что это поэт отвечает тем, кто спустя полтора года лет доказывал «закат жанра».)

История русской поэзии свидетельствует: жанр элегии в ее строгом, опирающемся на сложившийся к 1830-м годам тип модели мировосприятия, никогда уже не выпадал из лирического арсенала. Разве у Пушкина в 30-е годы не было элегий? Назовем только несколько: «Что в имени тебе моем?», «Когда в объятия мои», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Прощание», «Заклинение», «Для берегов отчизны дальней» (1830), «Перед гробницею святой» (1831), «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» (1834)... Да, собственно, одного только «...Вновь я посетил» (1835) было бы достаточно, чтобы усомниться в «закате жанра» элегии у позднего Пушкина. А о каком таком «закате жанра» свидетельствует целая гроздь великолепных элегий Лермонтова? Ведь среди созданных им в последние два года жизни такие шедевры, как «И скучно и грустно» (1840), «Выхожу один я на дорогу» (1841), «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841).

Элегия могла отходить в тень – обычно в периоды, когда проблемы «злобы дня» занимали главное место в общественном сознании. И, тем не менее, разве в 50–70-е годы XIX века, в пору крайне обострения социальных «спросов времени», не являлись прекрасные элегии Тютчева и Фета? Этот жанр мог активизироваться – обычно в периоды исторических катастроф и ментальных кризисов. Так было в начале серебряного века, в годы Отечественной войны, да и позже русская элегия существовала, ибо жизнь давала пищу для ее специфического жанрового содержания.

В чем же объяснение живучести жанра элегии?

Прежде всего, потому, что экзистенциальная оппозиция «Человек и Смерть» была, есть и будет изначальной и постоянной коллизией всего жизненного пути личности. Но именно в жанре элегии эта оппозиция приобретает обостренно трагический характер – открывается

¹ Пушкин А.С. Стихотворения Евгения Баратынского // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 271.

своей неотвратимостью, невосполнимыми потерями того, что придавало жизни смысл. Поэтому в годы общественных кризисов проблемно-тематический комплекс элегии становится наиболее адекватным выражением «духа времени». Обновленный (современный) жанр элегии, который постепенно сложился в первые десятилетия XIX в., облек коллизию невосполнимых душевных и духовных утрат в образ – сделал ее эпицентром художественной модели мира, где ее можно «виртуально» обозреть, эмоционально пережить и эстетически разрешить. Как мы могли убедиться, элегическое жанровое содержание в высшей степени многоаспектно, диапазон элегических переживаний – от оголенного философского раздумья до логически неуловимого суггестивного настроения, гамма элегических эмоций – от трагического вопля до тихого стенания... Не случайно элегия стала той «поисковой формой», посредством которой художественное сознание пошло вглубь человеческой души, добираясь до самых тайных дум и самых интимных состояний. В этом смысле история элегии дает наиболее отчетливое и убедительное представление о зарождении и развитии психологизма в русской литературе (наверно, не только в русской) и богатого инструментария психологического анализа. Доказывать значение психологизма как важнейшего приобретения художественного сознания, как поворотной вехи в историко-литературном процессе, полагаю, нет надобности.

При этом интимно-задушевное мировосприятие, свойственное элегии, распространяется и вширь, охватывая самые разные сферы отношений человека с миром. Об этом свидетельствует большое число типологических разновидностей жанра: это не только «заглавные» разновидности – философская, кладбищенская и любовная элегии, но и элегия воинская, которой отдали дань Батюшков и в особенности Денис Давыдов, «политическая» (так обозначают стихотворение Ф. Глинки «Плач плененных иудеев», к этому же типу тяготеют и такие элегии Н. Языкова, как «Свободы гордой вдохновенье!», «Еще молчит гроза народа...»), и разнообразные индивидуальные жанровые формы элегии, которым крайне затруднительно дать типологическое определение (к ним я бы отнес шедевр Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен», 1840).

И при всем типологическом разнообразии форма жанра остается «строгой». Точнее – весьма устойчивой.

И разве изменения в составе элементов жанра и в его структуре, которые отмечены рядом исследователей, расшатывали жанр настолько, что лишали его специфических миромоделирующих качеств и собственной концептуальной семантики? Разве углубление психологиче-

ского самоанализа лирического субъекта несовместимо с элегическим умонастроением? Скорее наоборот, достаточно взять почти любую из элегий Анны Ахматовой. Разве введение в художественный мир элегии сюжетно-событийных «пунктиров» и предметных образов из современной поэту действительности в принципе разрушительно для элегии? Например, в элегиях Николая Рубцова поэтический мир чаще всего «овнешнен» в образах современной поэту русской деревни – колхозной, вымирающей, деградирующей. И эти вполне узнаваемые реалии деревенского быта переплетаются с образами, традиционно окрашенными в эсхатологические и апокалипсические тона:

...На кладбище затоплены могилы,
Видны еще оградные столбы,
Ворочаются, словно крокодилы,
Меж зарослей затопленных гробы
(«Седьмые сутки дождь не умолкает...», 1962)

Весьма характерна для поэтического мира Рубцова диалогическая оппозиция между натуралистическими подробностями современного городского хаоса и образами разрушенных храмов. Например, в стихотворении «Вологодский пейзаж» центральное место занимает гротескный образ современного города:

... Там, за рекою, свалка бревен,
Подъемный кран, гора песка,
И торопливо – час неровен! –
Полощут женщины с мостка
Свое белье...
<...>
А мимо, волны нагоняя,
Летят и воют катера
<...>
Квартал дряхлеющих дворов,
Архитектурный чей-то опус,
Среди квартала... Дым густой...
И третий, кажется, автобус
Бежит по линии шестой.

А обрамлен этот несусветный бедлам современного города образами русских национальных святынь. «Живу вблизи пустого храма, / На крутизне береговой...» – этой картиной открывается стихотворение, а завершается так: «И там, светясь, в тумане тонет / Глава безмолвного кремля...». Контраст очевиден, за ним – горький укор людям, в суматохе повседневности попирающим исконные устои бытия.

В других элегиях Рубцова читаем:

И храм старины удивительной, белоколонный
Пропал, как виденье меж этих померкших полей.
Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны,
Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей.
(«Я буду скакать по полям задремавшей отчизны...»)

Подробности и детали современного быта у Рубцова натуралистичны и физиологически грубы, что непривычно для классической элегии. Но в диалогическом соположении между ними и образами разрушенных храмов открывается новая, ранее неведомая элегии XIX в. коллизия – гибельность существования страны, где глумливо растоптаны святыни веры, где утрачены духовные ориентиры.

Значит, новые, пластически осязаемые предметные образы, которыми заменяются отвлеченные эмблемы, или изменение соотношения временных пластов, не отменяют элегической модальности жанра, не отрывают от его смысла – от переживания экзистенциального трагизма. Все дело в том, каков эстетический модус этих событийных штрихов и предметных образов. А если новые элементы в составе жанра и даже очевидные сдвиги в его структуре не изменяют его модальности, говорить о «закате жанра» нет оснований.

Сделаем промежуточный вывод.

Новая, зародившаяся в конце XVIII в. элегия стала к 1830-м годам вполне определенным жанром, то есть устойчивой системой способов моделирования миропереживания. И в качестве такового она сохранила свою «самость», не замещаемую никакими иными конструктивными моделями. Но, естественно, как всякая органическая система, она продолжала существовать и варьироваться.

И в XX веке элегия продолжала свою работу – совершала открытие новых аспектов отношений между человеком и небытием, обнаруживала осложнение этой оппозиции новыми конфликтными коллизиями. Особенно богата элегиями поэзия серебряного века, да и в советскую эпоху, вопреки осуждениям за «пессимизм» и насильственное отторжение от печатного станка, элегия не исчезала, разве что по необходимости уходила в подполье (рукописное, «самиздатовское»).

Что же до второй половины XX века, то она отмечена активизацией элегии. Может быть, причина в том, что с началом «оттепели» ослабели идеологические запреты? И, конечно же, в том, что человек вновь стал ощущать пробуждение в себе личности, потребовал права на автономию души, на исповедальный самоанализ. В 60-е годы увидел свет

целый цикл элегий Анны Ахматовой «Венок мертвым» (1962), собранный из стихотворений, где первое – «Царскосельские строки. (Памяти Н. Гумилева)» – датировано 1921-м годом, а последнее – 1961-м («Нас четверо... (Комаровские наброски)»). Этот цикл являет собою уникальный пример и убедительное свидетельство непрерывности жанровой традиции¹. В 60–70-е годы элегия занимала большое место в творчестве таких крупных поэтов, как Арсений Тарковский, Семен Липкин, Николай Ушаков, Вениамин Блаженный. Она доминировала в жанровом репертуаре авторов «тихой лирики» (Н. Рубцов, А. Жигулин, В. Соколов, А. Передереев, А. Прасолов, Н. Тряпкин). Особенно значима работа Иосифа Бродского по актуализации «памяти жанра» элегии и ее осовремениванию в 1960–90-е годы². Некоторые исследователи даже утверждают, что «по важности последствий элегическая школа, безусловно, должна быть поставлена на одно из первых мест в поэтическом спектре шестидесятых годов»³. Да и в последующие десятилетия элегия не уходит из творчества опытных поэтов – Сергея Гандлевского, Олега Чухонцева, Льва Лосева, Бэллы Ахмадулиной, Александра Кушнера, Ларисы Миллер, Бахыта Кенжеева, ей отдавали и отдают дань молодые стихотворцы – Елена Фанайлова, Борис Рыжий, Анатолий Цветаев...

Словом, элегия живет и не собирается сходить со сцены.

3.3. Элегия как «старший жанр»

1

Иное дело, что «строгая форма», или канон жанра элегии представляющий собою конкретный тип миропереживания, постепенно приобрел функцию теоретического инварианта, который входит в арсенал инструментов творческой памяти. В качестве такого инварианта («старшего жанра») он становится неким исходным образом, по отношению к которому новый автор творит индивидуальную жанровую форму своего произведения.

Вновь обратимся к опыту Пушкина. Сам поэт свидетельствовал: «Да к тому же у нас почти не существует чистая элегия. У древних отличалась она особым стихосложением, но иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лириче-

¹ Обстоятельный анализ этого цикла выполнен А.В. Тагильцевым. (Тагильцев А.В. Поэтика лирического цикла: «Венок мертвым» и «Северные элегии» Анны Ахматовой. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010.)

² Об этом пойдет речь в разделе IV.

³ Кружков А. «В снежных сумерках, на опушке века...» // Арион. 1999. № 1.

ской (чему в новейшие времена видим примеры у Гёте)»¹. Примечательно, что это написано в 1827 году и в статье о поэте, чьи элегии Пушкин назвал «прелестными». Заметим, что Пушкин не оставлял писание собственно элегий, но рядом с ними вел поиски новых жанровых сопряжений между элегией и другими жанрами. Исследователь отмечает: «В любовных элегиях Пушкина более всего ощутимы следы традиции жанра. В то же время у Пушкина, как и в русской поэзии пушкинской поры, наблюдается интерес к смежным, смешанным жанрам, сильная традиция к новым внутрижанровым образованиям»².

Между историками литературы нет расхождений относительно того, что в 1800–20-е годы, в эпоху романтизма, элегия господствовала в репертуаре русской лирики и что все лирические жанры того времени воспринимались «сквозь призму доминирующего жанра – элегии, которая окрашивает своими рефlekсами едва ли не все соседствующие поэтические жанры»³. Иначе говоря, уже тогда элегия приобрела статус «старшего жанра» (или метажанра), который, как магнит, стягивал вокруг себя иные, конструктивно близкие жанры и не только заражал их «своим», элегическим, настроением, а оказывал влияние на их мироделлирующие элементы и структурообразующие связи. Так постепенно элегия обрастает типологическими разновидностями, начинает вступать в структурные взаимодействия с другими жанрами, сначала – с наиболее близкими по эстетической модальности, и далее – с другими жанрами, по мере их способностей к такому взаимопроникновению.

Но теоретическую посылку необходимо обосновать. Для этого следует получить представление о том, как именно осуществлялась «экспансия» элегии на другие жанры. Не претендуя на полноту, рассмотрим «механизмы» взаимодействия элегии с другими жанрами.

1. Наиболее очевидно центростремительное значение элегии для тех жанров, которые изначально со-звучны ее пафосу. Это по преимуществу «малые жанры» – стансы, мелкие (восьмистрочные) формы рондо, романс, песня, эпиграмма. Некоторые из этих жанров имеют давнюю историю, но под влиянием элегии они обретают более выраженную форму, заостряя свою семантику. В свою очередь, «малые жанры» способствовали компрессии элегического текста – преодолению

¹ Пушкин А.С. Стихотворения Евгения Баратынского // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 271.

² Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». С. 5.

³ Григорьян К.Н. «Ультраромантический род поэзии» (Из истории русской элегии) // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. С. 110.

нию многословия, свойственного ранним формам жанра, концентрации образного напряжения.

2. Другие элегии претерпевают структурные изменения, «расслаиваясь» на родственные разновидности: например, жанр подражания псалмам не только выступает в прямом союзе с элегией (у Н. Языкова, напр.), но и дает начало таким подвидам, как «сонное видение», молитва, плач. И эти воссоединения приводят к обогащению элегического мировидения новыми эмоциональными оттенками — от «светлой печали» до «черной меланхолии», от робкого ропота до мольбы о сочувствии, от трепетной надежды до иступленного взывания.

3. Формирование элегического метажанра осуществляется также посредством контаминации элегии с другим лирическим жанром. Например, жанровая структура стихотворения Батюшкова «Веселый час» (1806-1810?) образована контаминацией вакхической песни с элегией. Такая же контаминация представлена в предельно редуцированном виде, сжатой до двух четверостиший, в стихотворении Пушкина «Друзьям» («...Играйте, пойте, о друзья! / Утраťте вечер скоротечный: / И вашей радости беспечной / Сквозь слезы улыбнуся я»).

Своеобычный вариант жанрового взаимопроникновения представляет контаминация между элегией и народной «жалобной песней». Подобные контаминации не случайны у Твардовского, чей дар всегда питался корневой связью с фольклором, народным мелосом. Самый яркий пример — стихотворение «Ты откуда эту песню, / Мать, на старость запасла?», завершающее цикл «Памяти матери» (1965). Грустная, проникнутая тоскою по родной земле песня матери с ее печальным рефреном — обращением к «перевозчику-водогребщику», уже не просто воспроизводится лирическим героем — он сам входит в ее лад, подхватывает и развивает трагический мотив метафорой (про «последний перевоз») и фиксацией неумолимого движения жизни («перевозчик-водогребщик, *парень молодой*» обрел в медитации лирического героя лик деревенского Харона — «перевозчик-водогребщик, *старичок седой*»). Песня матери стала песней сына — так он совершает благодарный акт продления жизни ее души. А в другом стихотворении Твардовского есть только как бы фрагмент из «жалобной песни»: «На дне моей жизни, / на самом доннышке / Захочется мне / Посидеть на солнышке, / На теплом пенушке» (1967), но сколько здесь тихой, неизбывной старицкой печали...

4. Наряду с контаминацией, элегический метажанр порой пополняется как бы от противного — когда происходит своего рода «автономизация» отдельных компонентов жанрового состава элегии, обретение ими характера законченного жанрового целого. Это можно сказать, в частности, о пейзажной зарисовке, которая именно у элегиков

выкристаллизовалась в самостоятельный жанр (здесь самый показательный пример – пейзажи Фета), об элегическом «отрывке» – как бы вырванном из большого философского раздумья фрагменте (подобно ахматовскому «...О боже, за себя я всё могу простить...»). Следует также сказать и о вычленении философских обобщений, которыми обычно завершаются элегии, в самостоятельный жанровый «сгусток», некие максимы и апофтегмы. Предтечей таких элегических микрожанров в русской лирике было державинское «Река времен в своем стремлении...», за ним следует назвать «Ты знаешь, что изрек, / Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?...» Батюшкова. В XX веке эта линия получила продолжение у ряда поэтов: вспомним хотя бы «Четверостишия» Анны Ахматовой («Жить, так на воле...», «И осталось от всего земного...», «Когда я называю по привычке...», «Я иду, где ничего не надо...»)

5. Особую ветвь в элегическом метажанре образуют разнообразные игровые переосмысления элегического канона.

Например, у такого философически серьезного элегика, как Евгений Баратынский, есть элегия «Элизийские поля» (1820 или 1821), где в совершенно неподобающем для канона эпикурейском духе представлены отношения между миром живых и мертвых. Лирический герой общается живым: «Приду я с вами Вакха славить», «веселых добрых мертвецов, Я подружу заочно с вами», а когда друзьям «закон губительный Зевеса, / Велит покинуть мир земной, / Мы встретим вас у врат Айреса / Знакомой дружеской толпой». «И огласят приветы наши / Весь необъемлемый Аид». Этот серьезно-смеховой монолог озвучен соответственно – бодрым четырехстопным ямбом.

Что это? Элегия или игра с элегической темой в карнавальном духе? Подобные дразнящие сюжеты, с баловством на грани сакрально-серьезного, тоже образуют целую линию в истории элегии (подобное читаем, например, у Константина Симонова «Если бог нас своим могуществом...»). И они занимают свое место в семье «младших жанров», окружающих «старший жанр».

Новое ответвление образуют элегии, с которыми выступили в последние десятилетия XIX в. декаденты. Апология смерти, противоречащая моральным установлениям, испокон веку признанными родом людским, противное человеческому естеству смакование распада, гниения – то, чем декаденты эпатировали культурное общество, было не средством, а скорее всего самоцелью. Элегии такого рода – это «элегии навыворот», ибо за всеми антиэстетическими и антинравственными эскападами скрывается страх небытия. Такая бравада – это своего рода попытка «заговорить» смерть. Поэтому в творчестве пер-

вых русских декадентов обнаруживается противоречивость мировосприятия лирического субъекта. У молодого Константина Бальмонта можно прочитать буквально мольбу о смерти (озвученную соответствующей аллитерацией): «Приди, я жду, я жажду примиренья». Но у него же в тот же период явились строки, преисполненные благородства и сочувствия к Другому:

...Пусть так. Но я пойду вперед без колебания.
И в знойный день, и в холод, и в грозу:
Хочу я уладить хоть чье-нибудь страданье,
Хочу я отереть хотя одну слезу
(«Увидит светлый май...», 1892)

Более того, молодые символисты нередко испытывали особое упоение от игры противочувствий. Например, у Валерия Брюсова есть возмущившее многих современников стихотворение «Еще «мы»: «Мы только стон у вечной грани, / Больные судороги рук / Последний трепет содроганий / В часы неотвратимых мук (...) Что ж! Полно ликовать ошибкой! / В испуге не закроем глаз! / О братья, — слушайте с улыбкой: / Поют отходную по нас». Но ведь это стихотворение стоит в оппозиции к написанному несколько ранее стихотворению «Мы» («В мире широком, в мире шумящем / Мы — гребень встающей волны...»). Вызов здесь не столько в ухарски-лихаческом отношении к смерти, сколько в демонстрации собственной душевной неразберихи, должествующей свидетельствовать о сложности личности: «И странно полюбил я мглу противоречий, / И жадно стал искать сплетений роковых...», — признается герой стихотворения «Я».

В XX веке «антиэлегии» стали жанровой традицией (их немало написано поэтами-авангардистами — от А. Введенского до Д. Пригова), которая тоже влилась в русло элегического метажанра.

6. Самым существенным процессом, обеспечивающим «элегизацию», являлось и по сию пору является диалогическое взаимодействие элегии с двумя другими, столь же родовитыми жанрами — идиллией и посланием.

Особенно важная роль в формировании элегического метажанра принадлежит отношениям между собственно *элегией* и *идиллией*. Есть определенные основания утверждать, что эти отношения являют собою о с е у ю линию в развитии элегического метажанра, а перипетии этих отношений по-своему преломляют процесс обогащения его семантики. Исследователи не расходятся во мнении о том, что в жанре элегии очень устойчив идиллический топос, его функция — быть антиподом элегическому увяданию. Чаще всего художественное время в

элегии предстает «двухполюсным» — как антитеза идиллического прошлого ущербному настоящему¹.

Но между этими двумя жанровыми векторами существуют и иные отношения. Читая стихи поэтов-элегиков, нетрудно заметить, что у них очень часто с собственно элегиями соседствуют идиллии, порой в одном хронологическом отрезке. Например, у Тютчева с идиллией «Весенние воды» соседствует элегия «Silentium» (обе датированы — 1829, начало 1830-х годов).

У Рубцова храмовый пейзаж в одних стихах наполнен элегической семантикой («Лежат развалины собора, как будто спит былая Русь...»), а в других — идиллической (замечательное «Ферапонтово»). Наконец, совершенно ошеломительное соседство этих двух антагонистических по мировосприятию жанров обнаруживается в самых последних стихах Сергея Есенина. Вот восторженные строки из стихотворения «Мелколесье. Степь и дали...»:

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти безрезке каждой
Ножку рад поцеловать.

Это стихотворение датировано 27 октября 1925 года. А спустя два месяца поэт написал своей кровью последние строки:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Напрашивается предположение: а не образуют ли элегия с идиллией некие жанровые оппозиции? Во всяком случае, их соседство в

¹ Наиболее настойчиво и обстоятельно эту структурную особенность элегии доказывает Д.М. Магомедова. Если «циклический ход времени в природе, гармонически совпадающий со сменой поколений в человеческой жизни — неотъемлемый признак идиллии», — отмечает исследователь, то «элегия фиксирует именно момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным. <...> Элегия оказалась разрушителем идиллического временного цикла» (Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. — М.: Академия, 2004. С. 119-120).

книжке или даже подборке стихов одного автора создает некую диалогическую ауру. Смысл подобных оппозиций очевиден – они оспаривают одномерный взгляд на бытие.

Позже эта бинарность идиллии и элегии будет определять внутреннюю структуру некоторых индивидуальных жанровых форм. Но именно бинарность, а не оппозиция. В таких стихотворениях объектом осмысленного переживания становится диалектика счастья и беды, цветения и гибельности.

Самый яркий пример построения элегии на бинарном со-противопоставлении элегического и идиллического мировосприятий – это пушкинское «...Вновь я посетил...» (1835). Первая часть стихотворения – свидетельства того, что увядание, разрушение и смерть есть «общий закон», и сам лирический герой признает себя «покорным» ему. А вторая часть – чисто идиллический топос («...Младая роща разрослася, / Зеленая семья, кусты теснятся / Под сенью их, как дети...»), и такое проявление того же «общего закона» дает лирическому герою надежду на самовозобновление жизни, на продление себя в счастливом потомке и в его благодарной памяти.

«...Вновь я посетил» – это в некотором отношении пример парадоксальный, ибо чаще же всего в философских элегиях лирический сюжет идет в противоположном направлении – от идиллического к элегическому умонастроению. Хотя само это движение озвучивается в разных эмоциональных регистрах.

Сошлюсь на опыт Анатолия Жигулина. Его не без оснований причисляют к создателям «тихой лирики». А между тем, он не всегда был «тихим». Герой его стихотворения «Жизнь, я все тебе прощаю...» (1965), перечислив множество тяжелейших испытаний, сквозь которые ему пришлось пройти, бунтарски возгласал:

Но даже горечь дней колымских
Тебе я все-таки прошу,
И только с тем, что вечно стынуть
Придется где-то без следа,
Что должен я тебя покинуть, –
Не примирюсь я никогда.

А спустя ровно десять лет ноты бунтарские стали вытесняться куда более сложным, я бы сказал – диалектическим, сочетанием мотивов. Такова оркестровка одного из самых лучших стихотворений Жигулина, которое открывается восторженным возгласом «Жизнь! Нечаянная радость. / Счастье, выпавшее мне», а завершается теплым, но грустным вздохом: «Жаль, что ты неповторима, / Жизнь прекрасная моя».

Освоенная поэзией в течение двух веков гамма отношений между элегическим и идиллическим умонастроениями, конечно же, способствовала размыванию господствующего эмоционального тона элегий. В них наряду с «фирменной» меланхолическим тональностью стали звучать и другие регистры – сардонические, иронические, иногда даже юмористические.

С этой точки зрения очень показательна эмоциональная оркестровка книги Александра Твардовского «Из лирики этих лет» (1967), где собраны стихи, написанные в течение 50–60-х годов. Читаем стихотворение «Листва отпылала» (1966). Открывается оно идиллической картиной «доброй осени», естественно вызывающей у любующегося ею героя пасторальные мечты о столь же доброй старости:

Ах, добрая осень.
Такую бы добрую старость:
Чтоб вовсе она
не казалась досрочной, случайной
И все завершалось,
как нынешний год урожайный;
Чтоб малые только
ее возвещали недуги
И шла бы она
под уклон безо всякой натуги.

И однако – герой не поддается утешительному соблазну, он с полной ясностью понимает несбыточность такой идиллии в этой земной жизни:

Но только в забвенье
тревоги и боли насыщенной
Доступны утехи
и этой мечты простодушной.

Печальное переживание неизбежности ухода у лирического героя разрешается выбором мужественной позиции – не зажмуриваться, не искать утешительные самообманы, а трезво принимать законы бытия. Причем у Твардовского мотивы подведения итогов, прощания, приуготовления к уходу нередко окрашены легким налетом иронии: «Справляй дела и тем же чередом / Без паники укладывай вещички» – это финал еще одного из «осенних» стихов поэта (1967), а в другом («Что нужно, чтобы жить с умом?», 1969) поэт создает такой вот каламбур из печальной метафоры и медицинского термина: «Но каждый час готовым быть к *отлету*» и «Он все равно тебя врасплох / Застигнет, час *летальный*». Так мужественный человек маскирует свою печаль.

И уж где-то на самом краю интонационного диапазона элегии стоят некоторые юмористические «гарики» Игоря Губермана, вроде вот такой автоэпитафии:

Умру за рубежом или в отчизне,
С диагнозом не справятся врачи;
Я умер от злокачественной жизни,
Какую с наслаждением влачил.

7. В отличие от оппозиции с идиллией, отношения между *элегией* и *посланием* носят дружественный характер. М.Л. Гаспаров называет послание «смежным жанром по отношению к элегии»¹. Действительно, между этими жанрами изначально образовался органический союз. Форма послания создает личный контакт между лирическим субъектом и адресатом, побуждает к исповеди о самом сокровенном. Не случайно опасно крамольные строки («Везде ярем, секира иль венец...») Пушкин написал в послании «В.Ф. Раевскому» (пребывавшему в заключении), которое начиналось словами: «Ты прав, мой друг...». Важно также, что «посланческая» адресность усиливает драматизм элегического переживания, ибо герой вовлекает в мучительное раздумье Другого, ищет в нем сочувствующую душу. В этом отношении показательна элегия Батюшкова «К другу» — ее сюжет направляется цепью вопрошаний, с которыми лирический субъект обращается к воображаемому слушателю: «Скажи, мудрец молодой, что прочно на земле?...», «Но где минутный шум веселья и пиров?...», «Где дом твой, счастья дом?...».

8. Установка на обращение к адресату, заданная формой послания, привела к актуализации и осовременению таких архаических обрядовых жанров, как *завещание*, *заклинание*, *молитва*.

Завещание — это такая разновидность элегии, сюжет которой предполагает возлагание долга на адресата. В завещании всегда есть некая аура сакральности, ибо возлагание, совершаемое тем, кто покидает этот мир, приобретает мистическую силу. Адресатом завещания может быть и отдельный человек — как однополчанин, к которому обращается умирающий солдат у Лермонтова: «Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть...», а может быть и целый народ, как в «Заповіті» Тараса Шевченко («Як умру, то поховайте мене у могилі / Серед степу широкого, / На Україні милій...»).

Другие жанры, образованные взаимопроникновением элегии и послания, — заклинание и молитва, тоже сакрализованы силой мисти-

¹ Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. С. 122.

ческого упования. В сущности, и завещание, и заклинание, и молитва есть формы сопротивления небытию – либо через передачу эстафеты жизненных дел и обязанностей, либо через надежду на помощь трансцендентальных сил. Здесь и обращение к Матери Божьей, «теплой заступнице мира холодного», с просьбой за «деву невинную» – «Окружи счастьем душу достойную...» (М. Лермонтов «Молитва», 1837). Здесь и надежда на встречу, смущаемая сомнением, – А. Блок «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...» (1901). Здесь и обращенная к Творцу щемящая сыновья мольба о даровании жизни, отдаленно напоминающая моление Сына Божьего в Гефсиманском саду:

Умеет ли кто-то еще в самом деле
Вдыхать этот воздух так жадно, как я!
Позволь же и мне шелестеть на пределе –
Я самая слабая ветка Твоя.

(Пер. Н. Соколовской)

Эти строки написаны в 1962 году Отаром Чиладзе, выдающимся грузинским поэтом¹.

9. Возникшие в результате взаимопроникновения элегии и послания новые жанры становятся основой для формирования других, еще более усложненных жанровых форм. Здесь опять-таки нельзя обойтись без обращения к жанровым изобретениям Александра Твардовского. Так, в стихах, опубликованных в самые последние годы жизни (когда его, лидера «оттепельного» движения, редактора оппозиционного журнала «Новый мир», клевали с самых высоких трибун) наблюдается очень примечательная тенденция: по мере разрастания экзистенциального мотива, проникнутого философской «светлой печалью» происходит расширение «зоны» собственного достоинства. В откровенно автобиографическом герое Твардовского вскипает сопротивление любым, даже самым авторитетным стереотипам, идеологическим окрикам, он упрямо отстаивает право быть самим собой и не равняться по общему ранжиру. Такой сплав умонастроений получил воплощение в своеобразной контаминации философской элегии с определенными разновидностями жанра послания. В одном случае – это сплав элегии с гневной инвективой:

¹ Чиладзе О. Стихи и поэмы / Пер. с грузинского. - Тбилиси: Мерани, 1983. С. 32. Заметим, что именно в начале 1960-х годов раскручивалась новая антирелигиозная кампания. Но, как видим, грозным указам временщиков оказался неподвластен старинный жанр.

Я сам дознаюсь, доишусь
До всех моих просчетов.
Я их припомню наизусть, -
Не по готовым нотам.

Мне проку нет, - я сам большой, -
В смешной самозащите.
Не стойте только над душой,
Над ухом не дышите.

(1967)

А в другом стихотворении – элегический самоанализ переходит в «фигуру долженствования», назидание самому себе:

К обидам горьким собственной персоны
Не призывать участия добрых душ.
Жить, как живешь, своей страдой бессонной,
Взялся за гуж – не говори: не дюж.

С тропы своей ни в чем не сступая,
Не отступая – быть самим собой.
Так со своей управиться судьбой,
Чтоб в ней себя нашла судьба любая,
И чью-то душу отпустила боль.

(1968)

Именно в таких «сдвоенных» моделях мировидения поэт сумел вскрыть глубинную связь между экзистенциальными чувствами и общественной, если угодно – политической, позицией лирического героя. Чувство достоинства, на которое герой Твардовского опирается в противостоянии смерти – как физической (под гнетом лет), так и духовной (под идеологическим прессом), зиждется на мудрости бытия и его самосознания.

Другой, еще более сложный вариант ассимиляции элегией других жанров – знаменитое стихотворение Александра Твардовского «Я убит подо Ржевом» (1945). Доминанта здесь – память одного из самых архаического жанра – «загробного слова», но в стихотворении присутствует в редуцированной форме балладный сюжет с емким свертхтекстом (о кровопролитных боях за Ржев знала вся страна) и назидательное завещание, обращенное к потомкам: «...Я вам жить завещаю, - / Что я больше могу?». Все это оцельнено не только словом «ролевого героя», но и некоей мистической аурой, актуализированной жанром «загробного слова». Конечно, столь многосоставные жанровые симбиозы – редкость, но их возникновение служит примером того, как складывается элегический метажанр.

2.

В истории русской поэзии после Октября есть целые фазы, когда происходил буквально «выброс» элегического метажанра. По меньшей мере, можно с уверенностью констатировать это явление в годы Великой Отечественной войны. Попытаемся рассмотреть элегическую линию тех лет, чтобы увидеть, в чем состояло ее историческое своеобразие, чем тогда обогатилась культура метажанра.

В годы Отечественной войны элегическая линия была буквально востребована временем. Доселе изгонявшаяся за «пессимистические настроения» из советской литературы, она вновь выбилась на поверхность, несмотря на грозные идеологические запреты. Примечательно сетование Ильи Эренбурга, зафиксированное в доносе осведомителей НКГБ: «Я – Эренбург, и мне позволено многое. Меня уважают в стране и на фронте. Но и я не могу напечатать своих лучших стихов, ибо они пессимистичны, недостаточно похожи на стиль салютов. А ведь война рождает в человеке много горечи. Ее надо выразить»¹. Стихи эти увидели свет в первом томе собрания сочинений И. Эренбурга, изданном в 1990 году. Большинство из них – элегии особого рода, которые можно было бы объединить заглавной строкой одного из стихотворений – «Чужое горе – оно, как овод». Это *элегии со-страдания* – к «уби-тому связисту», («Бывала в доме, где лежит усопший...») или к неназванному бойцу («Он пригорюнится, притулится...», «За что он погиб? Он тебе не ответит...»), к еврейскому народу, подвергнутому истребительному геноциду («Запомни этот ров. Ты все узнал...», «Бабий Яр»), к родной земле – «ржевскому лесу и ржевской тоске», ко всей своей стране («Россия», «Белоруссия»), к цивилизованному человечеству («Моя любовь, Моя Европа!»).

Элегическая линия в поэзии времен войны дала целую россыпь замечательных стихов. Жанровый состав этой линии несет на себе печать элегического модуса особого рода – это модус глубокого трагизма, обусловленного жесточайшей войной, когда коллизия «жизнь и смерть» превратилась в условия повседневного существования людей, когда гибель постоянно угрожала тому, кто был на фронте или в осаде, или в гетто, или в фашистском лагере уничтожения, когда страх за жизнь близких висел дамокловым мечом над душой каждой матери,

¹ Из «Информации наркома Госбезопасности СССР В.Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП (б) А.А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей. 21 октября 1944 г.» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) - ВКП (б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953. – М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. С. 530.

жены. И элегия военных лет возрождалась и развивалась в тех вариантах, которые облакали эти чувства людей в со-звучные формы.

Из арсенала, накопленного элегическим метажанром, были востребованы определенные разновидности традиционной элегии. Естественно, это *воинские элегии*. Их было написано много. Но за редкими исключениями (к ним можно отнести «Смерть сапера» Б. Пастернака, «Мы тоскуем и скорбим» Г. Суворова, «Поле русской славы» С. Васильева) эта разновидность жанра не была отмечена большими творческими удачами, много было помпезности и общих слов. Зато значительно плодотворнее развивались те виды элегии, в которых изначально была заложена интимная мелодия, дружественная, порой даже родственная диалогичность. Это многочисленные *стихи «на смерть...»* – чаще всего они посвящены близким людям и несут сердечное тепло. Таковы, например, стихотворение Константина Симонова «Смерть друга» (1942), посвященное памяти Евгения Петрова, «Памяти друга» (1945) Анны Ахматовой. Но такой же родственной тональностью пропитано стихотворение Якова Хелемского «Звезда» (1946), которое посвящено памяти миллионов жертв войны («...Ах, если б звезды скорбный счет вели / И падали под тяжестью утрат, / Какой бы разразился звездопад!»). К этой внутрижанровой линии примыкает и форма «*слова прощания*» над могилой павшего бойца (А. Кулешов «Над братской могилой», Б. Костров «У могилы бойцов», М. Рагим «Одинокая могила»). Но этот тип элегии уже тяготел к монументальности, на его основе возникла новая разновидность жанра, которую, наверно, можно назвать «*элегия – памятник*». Первое и непревзойденное свершение в этой форме – стихотворение Сергея Орлова, написанное в 1944 году, когда до конца войны было еще не близко:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему, как мавзолее земля –
На миллион веков,
И Млечные пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скалах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...

Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолей.

Другой полюс душевного общения представляют элегии, где субъектом выступает тот, кто уходит из жизни. Это традиционный жанр *завещания*. К числу самых заметных произведений этого жанра относятся «Заветный камень» (1943-45) А. Жарова и «Кельнская яма» (1944) Б. Слуцкого. Если тональность первого позволила превратить его в песню, то тональность второго – взыскующая, назидательная.

И все же из произведений этого жанра читатели и критики выделили стихотворение Михаила Дудина «Соловьи» (1942). Тяжелая сцена умирания смертельно раненного бойца, казалось бы, подтверждающая жестокую истину: «Мир груб и прост. Сердца сгорели. В нас / Остался только пепел, да упрямо / Обветренные скулы сведены». (Пятистопный ямб, разрываемый внутренними паузами, анжамбеманы, раздирающие фразу.) В контрасте с этой сценой – неудержимое весеннее пробуждение природы: «Мир раскрывался, набухал росой... А мир гремит на сотни верст кругом, / Как будто смерти не бывало места...». И вот психологическое крещендо – умирающий солдат, с прощальной чуткостью ощущающий земную красоту, хочет напоследок одарить радостью весны ту, которую любил:

Нелепа смерть. Она глупа, тем боле,
Когда он, руки разбросав свои,
Сказал: «Ребята, напишите Поле:
У нас сегодня пели соловьи».

И сразу канул в омут тишины
Трехсотятидесятый день войны...

Несомненно, эстетическая сила этого стихотворения – в светлом повороте трагического сюжета. Значит, вопреки всему, что несла война, сердца не сгорели...

Психологический подтекст, обнаруживаемый в «Соловьях» Дудина, – не случайность, а преломление одной из характерных тенденций в элегии военных лет. Имею в виду рождение таких *«пограничных» форм, где сплавлены исповедь (в имплицитной форме психологического самоанализа) с воинской элегией*. Можно, наверно, сказать так: фабульный план этих стихотворений питается поэтикой воинской элегии (фронт, окопы, жестокие обстрелы, гибель бойцов), а собственно лирический сюжет – психологический самоанализ героя в те самые

мгновенья, когда смерть совсем рядом, когда возле тебя гибнут товарищи. В такие мгновенья самоанализ беспощаден.

Читаем знаменитое стихотворение Семена Гудзенко «Перед атакой» (1942). Почему «самый страшный час в бою — час ожидания атаки»? Потому что боец чувствует себя мишенью, в которую направлены все пули и осколки: «Мне кажется, что я магнит, / что я притягиваю мины...». И поэтому смерть того, кто был рядом, означает, что тебя миновало, что он принял в себя тот осколок, который был предназначен тебе. Отсюда возникает вполне понятное, но какое-то постыдное чувство, похожее на радость: «Разрыв — / и умирает друг, / И значит — смерть проходит мимо»; «Разрыв — / и лейтенант хрипит, / И смерть опять проходит мимо». Сама же атака выглядит не как героический порыв, а как следствие психологического срыва: «Но мы уж не в силах ждать, / И нас ведет через траншеи / Окоченевшая вражда, / Штыком дырявящая шеи»¹.

Общеизвестно, что своими корнями элегия уходит в традиции народно-обрядовой поэзии. И в самом деле, например, в элегиях «на смерть» слышатся отзвуки поминальной песни, а в «слове прощания» — похоронной песни. Но, кажется, никогда прежде глубинная генетическая связь элегии с народными обрядовыми жанрами не выступала так отчетливо, как в годы Отечественной войны. И что очень показательно, эта связь проявилась в актуализации того пласта памяти жанров, который буквально выжигали в постоктябрьской поэзии — пласта трансцендентного. Наиболее явственно она проступает в жанре *заклинания*. В классически чистом виде жанр заклинания выдержан в стихотворении Константина Симонова «Жди меня» (1941). Это стихотворение Татьяна Бек, талантливый поэт и чуткий критик, назвала «пронзительным шедевром его поэзии, да и вообще — всей советской лирики времен Великой Отечественной войны»². По мнению Т. Бек,

¹ Близкая по содержанию психологическая коллизия описана у Константина Ваншенкина: «... Жара плыла, метель свистела, / А я забыть не мог того, / Как пуля, что в меня летела, / Попала в друга моего». Только здесь эта коллизия уже превратилась в мучительную боль памяти. Кстати, и стихотворение это — «Земли потрескавшейся корка...» — было написано спустя семь лет после окончания войны.

² «Жди меня» может служить примером того, как законы жанра оказывают влияние на характер художественного претворения реальности. Симонов вспоминает, когда решался вопрос о публикации стихотворения в газете «Правда», у главного редактора одно место вызвало сомнение: «— Только вот у вас там есть одна строчка “желтые дожди”... Почему “желтые”? — спросил Поспелов. Мне было трудно объяснить, почему “жёлтые”. — Не знаю, почему “желтые”... Наверно, хотел выразить этим свою тоску...» (Симонов К. Разные дни войны. Дневник писателя). — Молодая гвардия, 1975. С. 39-40). Но то, что написал поэт, на самом деле было рождено интуитивным чувством жанра: в жанре заклинания совершенно естествен не только цвет («желтый» — цвет печали), но важен и звук, усиливающий интонацию ворожбы.

самая характерная черта поэтики этого стихотворения, придающая ему необычайную эстетическую выразительность, состоит в очень тесной связи с традициями древней народной поэзии. Эта связь самым очевидным образом обнаруживает себя в «чародейном» образе огня, «важнейших образах природного круга: дожди, жара, снега», которые характерны для поэтического мира в жанре заклинания.

Особенная семантическая нагрузка в стихотворении Симонова лежит на интонационном строе. «Жди меня» состоит из заклинаний, — констатирует критик. Действительно, весь звуковой ряд в стихотворении оркестрован как заклинание. Тут отмеченная Татьяной Бек «мерцающая на протяжении всего стихотворения анафора (“жди... жди... жди...”))», к тому же — добавлю — усиленная аллитерацией («жёлтые дожди»), — все это создает ту самую монотонность, как бы жужжание прялки, которая напоминает ворожбу, взывание к таинственным магическим силам.

В «Жди меня» лирический парадокс, взрывающий всякие «здравые смыслы», состоит в том, что эти инстанции, обладающие магической силой — силой оберега от смерти, герой стихотворения и в самом деле находит. Но находит не в неких трансцендентных сферах, а здесь, на земле, в верной и беззаветной любви женщины, жены:

Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой —
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

О неслучайности актуализации магического компонента в элегическом метажанре свидетельствуют и *письма-послания* с фронта. В данной разновидности жанра послания семантически очень важен образ времени и места (где и когда): это послания, написанные во фронтовых окопах и землянках, буквально под пулями и бомбами. «...До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага», — действительно, написано Алексеем Сурковым в носившем совершенно личный характер письме к Ольге Зверс, своей жене (ей и посвящено стихотворение, которое стало впоследствии известно под названием «Землянка», 1941). Знак рока здесь — число «четыре», которое в сакральной нумерологии связано с темой смерти. В окружении «роковой аурой» лирический герой проникается верой в мистическую силу чувства жены: «Мне в холодной землянке тепло / От твоей негасимой любви»). Такова же мистическая «подсветка» и в стихотворении Бориса Агатова «Темная ночь» (1944):

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи.
Вот и теперь надо мною она кружится.
Ты меня ждешь и у детской кровати не спишь,
И поэтому знаю – со мной ничего не случится.

Наверно, эта иррациональная вера в магическую силу чувств самых родных друг другу людей – мужа и жены – и придала этим письмам-посланиям необычайную эстетическую действенность: они были положены на музыку и стали едва ли не самыми популярными песнями военных лет.

Особую элегическую энергетику в годы войны приобрела песня (имею в виду не один жанр, а целый жанровый комплекс). Во многих песнях – порой обнаженно, а еще чаще имплицитно – проступали архетипы разных обрядовых народных плачей – тех, что исполнялись при отпеваниях, похоронах и над могилами. Откровенная стилизация под жанр надмогильного плача характеризует весь строй (тематический, фразеологический, интонационный, ритмический) стихотворения Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату...» (1945). Тоскливые напевы жанра «дорожной песни» естественно перешли в трагическую тональность у Льва Ошанина в песне «Дороги»: «Эх, дороги... / Пыль да туман, / Холода, тревоги / Да степной бурьян...» Может быть, связь с народным мелосом и обеспечила этим произведениям долгую жизнь?

Элегическими мотивами была буквально переполнена массовая неподцензурная поэзия. И чаще всего они тоже получали выражение в жанре песни. Только в них зачастую традиция народных обрядовых плачей была ассимилирована популярными в массе жанрами современного фольклорного песнопения – «жалобной» и прощальной песни, городского («мещанского») романса. Тут и песня-прощание: «... Друзья шинелью мой труп накроют, / К пустой воронке поднесут. / Землей израненной зароят, / А сами бить врага пойдут» («Прощальная»)¹; и песня-отпевание: «...И телеграммы понесутся / Родных-знакомых известить, / Что сын ваш больше не вернется / И не придет погостить» («Летчик»); и любовный романс «Извини, сестра, что я в сражении / Не успел запомнить облик твой, / Ты в моем больном воображении / Проплыла фиалкой голубой» («Сестра»); и песня-укоризна: «...За что, родная, ты меня забыла? / Лишь потому, что я теперь хромой? / В бою на фронте ногу оторвало, / Я бил врага, как подлинный герой» («Пройдет

¹ Эта и другие песни цитируются по изданию: «В нашу гавань заходили корабли...» (Песни городских дворов и окраин) / Сост. К.П. Смирнова, Э.Н. Филина. Предисл. Э. Успенского. – Пермь: Книга, 1995 (раздел «Кончилось минное время»). С. 266-344).

война, и кончатся пожары...»). Тут и песня-мольба «Друзья, купите папиросы...», которую слепой мальчик-сирота «поет на языке родном»¹.

Эти простенькие, не очень складные самодеятельные песни, зачастую представляющие переделки известных довоенных песен, были в высшей степени популярны в народе. И к ним нельзя относиться с высокомерной снисходительностью. В них говорилось о том главном, что тогда, в войну, томило каждого человека, в них страдающая душа изливала свою тревогу, свою печаль. Да, в этих песнях не было того философического пафоса, который характерен для классических форм элегического метажанра. Но имплицитно они были буквально пропитаны экзистенциальной мукой – тревогой за жизнь близких, неизбежной горечью утрат, трагическим сознанием невозвратимых потерь. Эти незамысловатые песенки брали тем же самым плачевым звучанием, которое испокон веку объединяло одинокий голос с голосами множества в хоровых русских песнях. И это со-гласие и со-звучие добавляло хоть какую-то толику душевных сил людям, измотанным войной. Песенные элегии – и те, что рождались под пером профессиональных авторов, и те, что создавались в массовом народном мелесе, – составляли самую демократическую струю в элегическом метажанре военных лет.

Итак, элегический метажанр в годы войны не только ожил, но и обогатился: вместе с определенными разновидностями традиционной элегии (воинскими, поминальными, прощальными), вместе с ранее втянувшимися в элегическую ауру жанрами завещания и заклинания, здесь образовались такие разновидности, как элегия-«памятник» и «промежуточная» жанровая форма, основанная на взаимопроникновении воинской элегии и внутренней психологической исповеди.

Оставляю за границами анализа другие фазы активизации элегического метажанра: ностальгические «волны» 1920–30-х годов (годы изгнания) и 1970–80-х годов (волна новой эмиграции), а также поэзию тех, кто принадлежал к первому послевоенному поколению², и «тихую лирику» 1960–70-х годов с доминирующими в ней мотивами утраты духовной веры и поправки национальных святынь... Констатирую сам факт возникновения элегических «волн» как реальность литературного процесса.

¹ В изначальных, устных редакциях она звучала на двух языках: запев – на русском, припев – на еврейском. В подстрочном переводе припев звучит так: «Ой, купите-купите папиросы, / Они политы слезами и кровью. / Купите, купите, ради Бога, / Люди, пожалейте меня, / Спасите меня от смерти...»).

² Сошлюсь лишь на кандидатскую диссертацию А. И. Осипова «Элегический модус лирики первого послевоенного поколения (середина 1960-х годов» (защищена в Тюменском госуниверситете, 2004). Автор находит определенную связь между активизацией элегического метажанра и умонастроениями конца «оттепели», отмечает в лирике этого времени активное взаимодействие элегии с балладой.

Образование таких «сгустков» из союза родственных по мировосприятию «младших жанров» внутри большого метажанра исторически значимо. Эти «сгустки» тоже становятся «формами времени», выявляя в духовной атмосфере и закрепляя в слове особую «мелодию» умонастроений и мирочувствований, которые вызваны переживанием «состояния мира», обострившиеся на определенной стадии жизни общества.

* * *

Подведем итоги:

Действительно, в процессе художественного развития границы между собственно элегией и другими жанрами размываются, взаимопроникновение жанровых структур и заимствование отдельных семантически значимых элементов другого жанра происходит. Но, во-первых, не с любым жанром, здесь есть своя избирательность – по принципу близости умонастроений и эмоционального пафоса. И, во-вторых, размываются не сами жанры, а г р а н и ц ы между ними. Они становятся эластичнее, подвижнее. Но это ни в коей мере не приводит к некоей «вселенской смази», которую создатели таких концепций академически величают «внежанровыми образованиями». Как убеждают наши наблюдения над процессом формирования одного только метажанра, которому мы дали название «элегичность», в результате пересечения границ между жанрами и взаимопроникновения жанровых структур возникает новая индивидуальная жанровая форма, вносящая свою, особую мелодию в элегическое мировидение. Может быть, она и останется единичным феноменом (как «Я убит подо Ржевом...» Твардовского), может быть, станет структурным ядром новой типологической разновидности жанра, а может, даже началом новой долговечной жанровой традиции. История литературы знает примеры всех этих вариантов.

Ощутим ли метажанр как художественное единство? Да, ощутим. Метажанровое единство получает выражение в некоей доминирующей тональности (или – по терминологии Б.О. Кормана – «основном эмоциональном тоне»), которая озвучивает все «младшие жанры», втянувшиеся в орбиту «старшего жанра». Так, тональность, которая окрашивает философскую лирику Пушкина 30-х годов, Б.О. Корман обозначил формулой – «светлая печаль». Тональность элегической лирики Есенина 1924-25 годов точнее всех охарактеризовал сам поэт трагической метафорой – «душа проходит». Тональность элегических стихов Твардовского 60-х годов можно, наверно, тоже обозначить его собственной строкой – «Я сам дознаюсь, доишусь / До всех моих просчетов...». Важно, что индивидуальные тональности поэтов находятся в пространстве единого эстетического модуса.

Не уверен, что мне удалось установить все способы формирования элегического жанра, наверно, есть еще и другие. Но задача состояла в том, чтобы проверить, существуют ли метажанры как действенные «механизмы» творческого процесса или это не более чем теоретическая фикция? Думается, теперь есть достаточные основания в пользу правоты тех исследователей, которые доказывают: лирические метажанры это вполне осязаемые художественные образования, обладающие огромным семантическим потенциалом – они значительно расширяют пространство лирического мировидения, открывают целую гамму оттенков лирического переживания.

Изучение механизмов формирования лирического метажанра имеет также немаловажный теоретический «резонанс»: оно не только подкрепляет критику распространенной концепции «размывания лирических жанров», утверждений об отказе от жанрового мышления в лирике, начиная с 1820–30-х годов, но и становится объяснением того, какие на самом деле жанровые процессы происходят в лирике в Новое время, характеризующееся преодолением диктата нормативности в художественном сознании и отказом от следования жанровым канонам. Метажанры, которые зарождаются и развиваются в литературе Нового времени, это не «наджанры», не «внежанры», а союзы, куда втягиваются родственные по пафосу и миромоделирующей структуре известные уже «младшие жанры», а также новые «младшие жанры», сложившиеся в результате структурных взаимопроникновений между разными, но согласующимися моделями мира. Можно сказать так: если формирование лирических жанров в нормативные эпохи происходило (происходит) по каноническому образцу модели миропереживания, то в литературе Нового времени формирование лирических жанров определяется выработанным в родственном по мировосприятию «старшем жанре» конструктивным принципом, который ограничивает свою роль функцией структурной доминанты, дающей большой простор для создания всевозможных лирических жанров как образов миропереживания.

3.4. «Запрокинув лицо в небосвод...» (Элегическая лирика Н. Заболоцкого)

1.

Вряд ли есть в русской лирике XX века поэт, который чаще, чем Заболоцкий обращался к элегии и родственным ей жанрам.

Начинал Заболоцкий со стихов, которые впоследствии составили его первый сборник «Столбцы» (1928). Романтическим максимализ-

мом, брезгливым отношением к обывательскому способу существования пронизаны стихи молодого поэта. Он создает гротескный образ мешанского мира, заполненного вещами и грубой телесной плотью. Когда физиологическое существование становится целью человека, происходит страшное упрощение жизни. И, прежде всего, сами люди нивелируются, каждый превращается в среднестатистического Иванова, ничем не отличающегося ни по внешнему виду, ни по образу жизни от тысяч других Ивановых «в своих штанах и башмаках».

Творческая стратегия, самостоятельно выработанная молодым Заболоцким в стихах периода «Столбцов», сблизила его с Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бехтеревым. Сначала это было литературное объединение «Левый фланг», а позже группа «ОБЭРИУ» (Объединение реального искусства).

В «Столбцах» поэт взялся за выполнение сразу двух задач. Первая — «очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур». Это делалось, прежде всего, посредством имитирования поэтического маскульта — в стиле «графоманского письма» сгущенно представлена вся эта замшелая поэтика (ходульные обороты, напыщенные ритмы, аляповатые эпитеты и т.п.). А что же предлагает поэт взамен? Это уже вторая задача, она осуществляется методом, провозглашенным в Декларации — посмотреть на мир «голыми глазами». Реализуя ее, молодой Заболоцкий разрабатывает поэтику примитива: некая «детскость» восприятия с жадностью к предметной осязаемости, с максимальной конкретностью впечатлений, использование чистых красок, угловатость стиха.

Но, если в авангардистской оптике примитив служил инструментом редукции, способом упрощения мира, то Заболоцкий пытается поэтику примитива сделать средством проникновения в глубины подсознания, в тайну чувства жизни. Вот стихотворение «Меркнут знаки Зодиака» (1929). Звучит оно, словно колыбельная песенка:

Меркнут знаки Зодиака
Над просторами полей
Спит животное Собака,
Дремлет птица Воробей.
<...>
Всё смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Это типичнейший «сюр», основанный на смешении детского и взрослого взгляда. Но за игрой в детство стоит вполне взрослое ощущение таинственности того, что совершается вокруг — во вселенной и

рядом, чувство страха перед миром. А игра в детскость – это попытка погасить его иронией.

В «Столбцах» Заболоцкий «голыми глазами» посмотрел на ближний, осязаемый и обоняемый мир – естественно, это был мир быта. Точнее, быт стал конкретным воплощением мирового уклада. «Метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления» позволил разять этот мир на элементы, на самоценные предметы, но их нагромождение образует не систему, а конгломерат, вызывающий ощущение хаоса и бессмыслицы. А для лирического субъекта Заболоцкого нет ничего важнее с м ы с л а – смысла, который заложен в самой механике мироздания, смысла, который лежит в самом явлении человека на белый свет и в том деянии, которое он должен осуществить за время своего земного существования.

Основной вектор духовных исканий Заболоцкого определился довольно рано – это *неустанное раздумье о тайне жизни и смерти*, упорный поиск возможностей преодоления человеком неизбежности ухода. Эта тема никогда не покидала поэта, он не убегал от нее, не пытался ее «заговорить» всякими мистическими упованиями и сказками. В отличие от Пушкина, в его элегиях печаль не только светла, но и сумрачна, и горька¹.

Ответы на «последние вопросы» поэт искал в трактатах древних мудрецов и в работах современных ему естествоиспытателей. «Пик» интереса к натурфилософской науке у Заболоцкого приходится на рубеж 20–30-х годов. Его привлекает теория биосферы как единства неорганической и органической природы, которую разрабатывал В.И. Вернадский, вызывают заинтересованный отклик размышления К.А. Тимирязева о возможной разумности всей органической природы. Несомненно, мимо его внимания не прошла «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова с утопической мечтой о воскрешении мертвых.

Эти идеи и ранее носились в воздухе, и Заболоцкий уже в начале своего творческого пути пытался эстетически опробовать некоторые из них. Еще в 1926 году он написал стихотворение «Лицо коня», в котором придал животному внешние черты и, главное, высшие качества homo sapiens:

И конь стоит, как рыцарь на часах,
Играет ветер в легких волосах,

¹ Корней Чуковский, близко знавший поэта, писал: «Заболоцкий утверждает, что смерти не было и никогда не будет <...> Мысль о неизбежности смерти – своей, близких – была для него слишком ужасна» (Воспоминания о И. Заболоцком. – М.: Сов. писатель, 1977. С. 53).

Глаза горят, как два огромных мира,
И грива стелется, как царская порфира.
И если б человек увидел
Лицо волшебное коня,
Он вырвал бы язык бессильный свой
И отдал бы коню. Поистине достоин
Иметь язык волшебный конь!

И в ряде других стихотворений из «Столбцов» поэт не только не уравнивает природу с человеком, но порой возвышает ее над человеком – как образец гармонии и высокого смысла. Так, в стихотворении «В жилищах наших» (1926) люди обретают счастье, лишь когда превращаются в деревья: «Мы стали тоньше. Головы растут, / И небо приближается навстречу. / Затвердевают мягкие тела, / Блаженно деревенеют вены <...> / Глаза закрылись, времена отпали, / И солнце ласково коснулось головы». Наиболее явственно натурфилософская утопия Заболоцкого воплощена в поэме «Торжество земледелия» (1930).

Высокий, светлый пафос этой утопии не вызывает сомнений – идея родства всего живого на земле несет в себе колоссальный гуманистический заряд. Поворотившись лицом к природе, Заболоцкий тем самым раздвинул границы своего художественного мира беспредельно: его лирический герой стал переживать свое существование в координатах Природы, Земли, Вселенной, Вечности. Точнее – Вселенная становится пространственным масштабом его поэтического мира, а Вечность – масштабом временным. И всякое существо, даже самое малое, вписано в эти координаты, выполняет свою, тоже необходимую, роль в сложнейшем механизме Вселенной и тем самым уравнивается со всеми иными силами, созидаящими этот грандиозный космос. «...Кузнечик, маленький работник мирозданья, / Все трудится, поет, не требуя вниманья...» («Голубиная книга», 1937), или «В сияющих звездах колышется лист» («Утро», 1946), или «И ветер гонит тьму тысячелетий, / Над Казахстаном крылья распластав» («Город в степи», 1947) – такие образы органично соседствуют в поэтической картине мира Заболоцкого.

Но нетрудно расслышать в стихах, где человеку отводится роль ученика природы, экспрессию, которую можно назвать *печальным покоем* – как будто все описываемое протекает там, где всё замирает где-то на границе между бытием и небытием. Достаточно было бы проанализировать стихотворение «Лесное озеро» (1930): его топику («И озеро в тихом вечернем огне / Лежит в глубине, неподвижно сияя. / И сосны, как свечи, стоят в вышине...»; «Бездонная чаша прозрачной воды / Сияла и мыслила мыслью отдельной. / Так око больного в тоске

беспредельной / При первом сиянье вечерней звезды, / Уже не сочувствует телу больному»), его ритмический рисунок (медлительный четырехстопный амфибрахий, плавное звучание ассонансов, расслабленная строфика). Такая экспрессия, исполненная грусти, невольно выдает тревогу. Видимо, что-то не улаживается, не гармонизируется в мире, основанном на идее «живое равно живому». Причина в том, что в утопический мир, где «живое равно живому», не входит слой духовной культуры, накопленной человечеством, в том числе и культуры сознания, культуры мышления, и его отсутствие ощущается как беда – животные в этом мире маются невозможностью возвыситься до человеческого сознания. Уже в 1929 году писались такие строки:

У животных нет названья,
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье –
Их невидимый удел.

(Прогулка)

Это приводит поэта к переосмыслению места человека в природном континууме. Если в ранней лирике Заболоцкого человеку отводилась роль прилежного ученика природы, а слияние с природой, уподобление ей – высшей формой гармонии, то, начиная с середины 30-х годов, поэт открывает особое предназначение, которым природа наделила человека. Показательно в этом отношении стихотворение «Вчера, о смерти размышляя...» (1936).

Мысль о неминуемой смерти вызывает у лирического героя самые мрачные чувства. Они даже не завуалированы эвфемизмами и не замаскированы условно-поэтическими тропами, а названы прямо: «ожесточилась вдруг душа моя», «И нестерпимая тоска разъединяя пронзила душу мне». С этой тональностью совпадает эмоциональное и колористическое освещение поэтического мира: «печальный день», «из тьмы лесов».

Но возникшее трагическое чувство привело лирического субъекта к предельному обострению восприятия мира. Та самая «природа вековая», что «из тьмы лесов смотрела на меня», открывается перед ним своей ранее неведомой, таинственной, мистической стороной: он слышал «трав вечерних пенье, / И речь воды, и камня мертвый крик», значит – здесь, в природе есть своя жизнь, и что особенно важно – жизнь одухотворенная. Следовательно, теперь уже для чувства разъединенья нет оснований, поэтому лирический герой «без страха» входит в мир природы, постигает ее как инобытие чело-

веческого духа: *«И мысли мертвецов прозрачными столбами / Вокруг меня вставали до небес».*

Процесс воссоединения человека с природой, открывшей свою одухотворенность, становится кульминационным моментом. Не случайно он описан в центральном, третьем четверостишии. И успокоение души героя выражено в плавном, без единой внутренней паузы, течении речи, в синтаксической завершенности каждого стиха, в четком ритмическом строении строфы (это единственная строфа, где три стиха из четырех – полноударный ямб).

По-видимому, Заболоцкий поэтически воспринял мысль Павла Флоренского о «пневматосфере» как о той духовной субстанции, что образуется из всего богатства мыслей, идей, чувствований, которые были в разные времена рождены человеческим разумом и продолжают сохраняться в энергетическом поле планеты. Но понятие «пневматосфера» весьма зыбко и аморфно, Заболоцкий же с его способностью облекать в плоть даже самые отвлеченные понятия делает «материальным» хранителем духовных богатств, произведенных человеческим разумом, природу. И его герой, который избавился от чувства разъединения («входил без страха в лес»), вступает в родственный контакт с духовной субстанцией природы. Для воплощения этого процесса Заболоцкий находит в высшей степени выразительный ход: те самые образы природы, которые ранее свидетельствовали о ее одухотворенности, теперь выступают носителями ее «оличности»: *«трав вечерних пенье»* трансформировалось в *«голос Пушкина»*, что *«был над листою слышен»*; *«речь вод»* обернулась сценой – *«И птицы Хлебникова пели у воды»*; а *«камня мертвый крик»* стал ликом Григория Сковороды, великого украинского философа. Каждый из этих трансформированных образов светел и поэтически возвышен, ибо он есть свидетельство бессмертия человеческого духа.

Четвертая строфа – самая большая по числу слогов: шесть стоп в первом, втором и третьем стихах, пять стоп – в четвертом. Так озвучивается несуетное, вдумчивое постижение великого закона метаморфозы д у х а человеческого в п л о т ь природы – закона, который Заболоцкий считал основным «механизмом» преодоления смерти. И теперь уже в душе лирического героя нет места чувству ожесточенности. Наоборот, теперь он понимает, какое место отведено человеку в вечно живом природном универсуме:

...И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

В этом четком полноударном пятистопном ямбе звучит новый, торжествующий тон – это гордость человека за ту высочайшую миссию, которую природа возложила на него, свое высшее творение. Стихотворение «Вчера, о смерти размышляя» – это кристально чистый образец философской элегии, заставляющий вспомнить элегии Баратынского, Пушкина, Тютчева. Жанровая целостность здесь ничуть не нарушается торжественным финалом, ибо он есть результат мужественного и мучительного поиска способов сбережения и увековечения мыслей и чувств рода человеческого.

Но монистическая утопия о сохранении человеческой личности, ее духовного субстрата посредством преобразования в феномены природы недолго утешала лирического субъекта Заболоцкого. Уже написанное в следующем году стихотворение «Метаморфозы» (1937) заканчивалось диалогическим соположением слов надежды «Вдруг и увидишь то, что должно называться / Бессмертием» и отрезвляюще-скептическим – «О, суеверья наши!», а в элегии «Прощание с друзьями» (1952) мир природы, куда навсегда ушли друзья-поэты, видится как хаос – «где нет готовых форм, / Где все разъято, смешано, разбито...». В стихах, написанных после войны, образ природы зачастую дается в «хаологической» проекции: «И в темном чертоге вселенной» («*Прохожий*», 1948), «И природа в болезненном мраке / Не похожа сама на себя» («*Облетают осенние маки*», 1952). По-видимому, строки из «*Лодейникова*» (1932-47): «Природа, обернувшаяся адом, / Свои дела вершила без затей» – тоже написаны уже поближе ко времени завершения поэмы.

2.

Далее в творчестве Заболоцкого наступила долгая пауза: он был арестован в марте 1938 года, а вышел на свободу только в 1945-м. Но ни изнуряющие допросы и зверские пытки, после которых поэт попал почти на месяц в тюремную психбольницу, ни мытарства по дальневосточным лагерям – ничто не смогло расшатать духовную цельность личности. Вернувшись к творчеству, Заболоцкий стал писать так, словно не было этого провала в семь лет – словно не отходил от неоконченной строки. Античеловеческие условия существования в лагере не смогли загасить в нем буквально сейсмической чуткости ко всему живому. Более того, невольно оказавшись среди почти дикой природы, поэт даже острее, чем прежде, стал испытывать творческий интерес к ней. Из лагеря Заболоцкий делился с женой: «Если бы я мог теперь писать, я бы стал писать о природе. Чем старше я становлюсь,

тем ближе мне делается природа. И теперь она стоит передо мной как огромная тема, и все то, что я писал о природе до сих пор, мне кажется только небольшими и робкими попытками подойти к этой теме» (14 апреля 1941 г.)¹.

Но взглядываясь в природу новым, обостренным взглядом и, несомненно, с высот нового трагического опыта страданий и преодолений, поэт без экивоков отказывается от своей прежней идеализации природной гармонии, от веры в изначально заданный ей смысл. И в стихотворении «Я не ищу гармонии в природе», которое написано после возвращения из ссылки (1947) природа прежде всего предстает как не осознающая себя стихия: «Как своенравен мир ее дремучий! / В ожесточенном пении ветров / Не слышит сердце правильных созвучий, / Душа не чует стройных голосов». А колоссальное кипенье природных сил – это «бесполезно тяжкий труд». Наконец, какие ассоциации у лирического субъекта вызывает сейчас Природа:

Так, засыпая на своей кровати,
Безумная, но любящая мать
Таит в себе высокий мир дитяти,
Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

Тут что ни метафора, то философское откровение. Природа, традиционно ассоциируемая с матерью, оказывается, не обладает разумом, но дитя свое, человека, она выпускает к существованию в «высоком мире», то есть в мире разума. А метафорическим эпитетом «высокий мир» обычно обозначают сферу духовного бытия. Только человек, сын безумной матери-природы, наделенный духовным даром, может и должен возвести свою безумную мать к свету, к разумному, гармоническому существованию и развитию.

«Я не ищу гармонии в природе» входит в большую группу стихотворений, написанных в 1946–48 годы («Творцы дорог», «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Завещание» и др.). Пафос послевоенного восстановления, новостройки, запуск гидроэлектростанций (которые тогда были эмблемами-символами победы над природой) – все это своеобразно преломилось в стихах Заболоцкого 1946–48 годов. Это стихи о торжестве человеческого гения, в них человек выступает тем, кто

¹ Цит. по: *Заболоцкий Никита*. Жизнь Н.А. Заболоцкого. – М.: Сов. писатель, 1977. С. 303. Вероятно, именно обострившееся чувство природы, всматривание и вдумывание в нее спасало поэта от погружения во мрак отчаяния: «... Несмотря на утомление, на всю душевную усталость, на всю бесконечную тягость постоянного ожидания, чувствую себя целостным человеком»... (Из письма жене от 3 августа 1940 г.) (*Там же*. С. 296). Такое самочувствие за колючей проволокой дорогого стоит.

в-разумляет природу, кто у-резонирует ее и придает ей смысл. «Мы, люди – хозяева этого мира, / Его мудрецы и его педагоги» («*Читайте, деревья, стихи Гезиода*»).

Но даже то, что придумано, что сотворено руками человека, приобретает в координатах поэтического мира Заболоцкого экзистенциальный смысл. И у героя стихотворения «Воздушное путешествие» (1947), летящего «в крылатом домике, высоко над землей», даже «согласный хор винтов» вызывает ответное эмоциональное чувство: «Я изучал их песнь, я понимал их страсти, / Я сам изнемогал от счастья бытия». Счастье бытия – из-за крылатой машины, потому что она есть свидетельство торжества человеческого разума.

Эти стихи, написанные в первые послевоенные годы, можно называть социально-философскими идиллиями. (Как мы отмечали выше, контактные связи между идиллиями и элегиями весьма характерны для художественного мышления самых «чистокровных» поэтов-элегиков.)

Однако покорение стихии, подчинение ее грандиозным, но все же в сути своей прагматическим планам человека не может заместить собою вакуум экзистенциального неведения – эти деяния не могут давать ответ на вопросы о тайнах жизни и смерти, не могут увековечить единичную, «штучную» человеческую личность.

Именно на этой фазе своего пути Заболоцкий окончательно приходит к испытанной, с мощной корневой системой, поэтике натурфилософской лирики тютчевского типа. Такая поэтика оказалась наиболее адекватной постижению отношений между одухотворенным человеком и породившей его неодухотворенной природой. Но поэзию мысли, обращенной к тайнам бытия, Заболоцкий обогащает углубленным психологизмом – тонким проникновением в состояние души, охваченной щемящим чувством экзистенциальной печали.

Перестройка художественной системы Заболоцкого происходила в отчетливой полемике с модернистской традицией и ее классиками. Подтверждение тому мы находим не в публичных декларациях поэта¹, а в его стихах, одухотворенных неподдельным чувством. В этом смысле в высшей степени показательно одно из программных произведений зрелого Заболоцкого – «Читая стихи» (1948):

¹ Хотя он вынужден был тоже демонстрировать свое единомыслие с официальным мнением. Так, в 1937 году Заболоцкий публично заявлял: «Корабль советской поэзии не будет ориентироваться на поэзию Пастернака. Корабль советской поэзии взял курс на искусство народное, на высококачественное искусство, близкое и понятное массам. Комнатное искусство остается в стороне». (Из информации «Общее собрание ленинградских писателей» // Лит. газета. 1937. 26 марта. С. 2.)

Тот, кто жизнью живет настоящей,
Кто к поэзии с детства привык,
Вечно верует в животворящий,
Полный разума русский язык.

Здесь Заболоцкий ведет спор модернизмом, видя в нем художественную стратегию, заменяющую живую реальность систему культурных знаков. Этой стратегии поэт противопоставляет иную эстетику, которая обращена к реальности объективного бытия земных людей – «тот, кто жизнью живет настоящей»... А в философии Заболоцкого сущность «жизни настоящей» определяется мыслительной энергией человека. Поэтому одной из самых могучих сил, которые сохраняют и создают жизнь, поэт называет «полный р а з у м а русский язык».

То, что можно назвать концепцией Разума, стало вызревать в лирике Заболоцкого еще с 30-х годов. А в послевоенное десятилетие о б р а з м ы с л и занял место центральное в его поэтическом мире. Пожалуй, только у Баратынского, самого почитаемого Заболоцким поэта, встречается персонифицированный *образ мысли*, но эмоциональный ореол образа колеблется в диапазоне от сентиментально-возвышенного («О, мысль! Тебе удел цветка...», который «зарождает новый цвет») до более чем иронического («Сначала мысль ... как дева юная, темна», затем она – «искушенная жена» и, наконец, «болтуня старая»). Только в элегии «На смерть Гёте» образ мысли великого поэта представлен в возвышенном, даже патетическом свете: «Крылатою мыслью он мир облетел, / В одном беспредельном нашел он предел».

У Заболоцкого же *образ мысли* всегда согрет теплом и, как родное существо, служит объектом любования, забот и тревог. Отношение лирического субъекта Заболоцкого к мысли сродни тому отношению к возлюбленной, которое скорее свойственно интимной лирике. Условная формула «живая мысль» персонифицируется, приобретает, можно сказать, буквальное значение. Герой Заболоцкого и гордится мощью разума («полководец новых лет») и жалеет, как неудачливого ребенка («бедный мой воитель»).

Для Заболоцкого мышление было самым интересным и самым главным трудом. Даже в лагере для него главной мукой было лишение возможности сосредоточенно мыслить. Из писем к жене: «Когда я возвращаюсь ночью с работы – мне хочется думать, думать, думать. Но думать некогда. Усталость берет свое. Повоевав с клопами, я засыпаю мертвым сном» (4 января 1941 г.) «Если бы я мог как следует отдохнуть, отоспаться и передумать много, много мыслей, которые уже ждут своей очереди и которыми заниматься некогда! Моя голова хочет

думать...» (19 апреля 1941 г.)¹ Сын поэта, Никита Николаевич, проницательно замечает: «Во-первых, мышление для Заболоцкого занятие не праздное, а требующее специальной сосредоточенности и времени – почти ритуальное деяние, и, во-вторых, мышление – занятие не пустое – от него ожидается определенный результат...»². Заболоцкий вполне отчетливо осознавал себя мыслителем. По Заболоцкому, человек, явившийся в этот мир, обязан – как сын и хозяин – постигать и обустраивать мироустройство, на планете Земля нет никого другого существа, которое способно выполнять такую работу. Напомним, что по Заболоцкому человек – «не детище природы! Но мысль ее, но зыбкий ум ее». Думать – это главная миссия человека, обдумывать мироустройство – его главное «производственное задание», а высшая цель – додумывать до конца! То есть всеми силами добираться до тайны вселенского устройства и его смысла, если угодно – назначения. Лишь тогда душа может обрести равновесие внутри себя и между собой и мирозданием.

Заболоцкий лелеет мысль и буквально поклоняется человеку, который творит мысль и заражает мыслью других:

Творец садов, он счастлив оттого,
Что дал он миру тысячу растений.
Что каждый лист – живая мысль его,
Где каждый плод – души его творенье.

Это строки из стихотворения «Садовник» (1947), посвященного Заболоцким своему учителю, известному советскому литературоведу В.А. Десницкому, который многие годы был деканом филологического факультета Ленинградского пединститута имени Герцена³.

В другом стихотворении тех лет Заболоцкий описывает незнакомого человека, что «перелистывал старую книгу»:

Лоб его бороздила забота,
И здоровьем не выдалось тело,
Но упорная мысли работа
Глубиной его сердца владела.
<...>

¹ Цит. по: *Заболоцкий Никита*. Жизнь Н.А. Заболоцкого. С. 301, 303.

² *Заболоцкий Никита*. К творческой биографии Заболоцкого // Вопросы литературы. 1979. № 11. С. 225.

³ В 1938 году, когда Заболоцкого арестовали, именно Василий Алексеевич принял отчаянную попытку выручить его, обратившись с письмом к самому Сталину. (См. об этом: *Заболоцкий Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. С. 304.)

*В этот миг перед ним открывалось
То, что было незримо доселе.
И душа его в мир поднималась,
Как дитя из своей колыбели.*

Хотя – по Заболоцкому – при этом сохраняется «остаток печали» (что заставляет вспомнить библейского Экклезиаста, присутствие которого в поэтическом мире Заболоцкого довольно ощутимо). Да и сам лирический герой Заболоцкого иногда испытывает это блаженство – блаженство приобщения через понимание к мировой целокупности. Именно таков пафос стихотворения «Сквозь волшебный прибор Левенгука»:

*И в углу невысокой вселенной,
Под стеклом кабинетной трубы
<...>
Там я звездное чую дыханье,
Слышу речь органических масс
И стремительный шум созиданья,
Столь знакомый любому из нас.
(1948)*

Вот он – миг откровения. Вот оно, счастье миропостижения.

Но абсолютной уверенности во всепроникающей мощи разума у Заболоцкого все-таки нет. Его время от времени посещают скептические настроения на сей счет. Еще в начале 30-х годов, в пору увлечения идеями Вернадского и Циолковского, он писал:

*Соединив безумие с умом,
Среди пустынных смыслов мы построим дом –
Училище миров, неведомых доселе,
Поэзия есть мысль, устроенная в теле.
(«Предостережение», 1932)*

Во-первых, такое высказывание выдает довольно большие сомнения поэта в благостном мифе о том, что мир устроен разумно, что можно найти объективную, действительно существующую гармонию. Ан, нет. Положительных смыслов в природе и во всем мироустройстве нет, человек сам берется вразумлять природу, он сам силою не только мысли, но и иррациональных прозрений, должен созидать удобоустроенное бытие. Выходит, что мировая гармония – это изобретение человеческого разума, его «продукция»? А если она, эта гармония, даже и есть на самом деле, человеку все равно не дано с нею соприкоснуться, дабы не нарушить зыбкое равновесие? Ведь такое предупреждение звучит в

финале: «Коль музыки коснешься чутким ухом. / Разрушится твой дом и, ревностный к наукам, / Над ними посмеется ученик».

Такое колебание между верой во всесилье разума и скептическим агностицизмом очень характерно для философских раздумий поэта. Непримируемое соседство двух тем: темы творящей силы человека и темы обреченности человека на уход из этого мира.

Мысль поэта — как маятник, который качается между полюсом упований и полюсом разочарований.

3.

Тогда же, в послевоенные сороковые, Заболоцкий вновь возвращается к своей главной теме — миссии человека в мироздании. Не случайно в его стихах конца 40–50-х годов центральное место заняли философские элегии, наиболее близкие к классическому канону жанра. Среди них такие шедевры, как «В этой роще березовой» (1946), «Завещание» (1947), «Облетают последние маки» (1952), «Прощание с друзьями» (1952).

В 1948 году написаны строки:

Недаром, совершенствуясь от века,
Разумная природа в свой черед
Сама себя *руками человека*
Из векового праха создает.
(«Мир однолик, но двойственна природа...»)

Но поэт далек от душевного успокоения. Он постоянно подвергает сомнению собственные открытия. Только утвердился в высоком статусе человека, но тут же — «И боюсь я подумать, / Что где-то у края природы / я такой же слепец / С опрокинутым в небо лицом» («Слепой», 1946). Нашел, кажется, тот образец личности, которой доступно понимание, или скорее, чутье мировой гармонии. Это Бетховен из одноименного стихотворения:

И яростным охвачен вдохновеньем,
В оркестрах гроз и трепете громов,
Поднялся ты по облачным ступеням
И *прикоснулся к музыке миров.*
(1946)

А спустя пять лет являются строки: «В этом мире, где наша особа, / Выполняет неясную роль...» («Старая сказка», 1952). Или: «В неясной мгле существования...» («Старость», 1956).

Но в тот же период пишется «Завещание» (1947). Лирический герой вовсе не считает, что постиг сей мир, нет, он полагается на «милыны новых поколений». Здесь Заболоцкий сходит с Пушкиным («...И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть...», «...И пусть мой внук / Услышит ваш приветный шум»), но, как бы в развитие упований героя пушкинских элегий, он возлагает на потомков крайне тяжелую миссию:

О, я недаром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.

А «доделать» им осталось всего ничего – они «довершат строение природы». Нечто близкое было еще раньше, в стихотворении «Голубиная книга» (1937):

Ты умер, наг и сир,
И над тобою, полные кипенья,
Давно шумят иные поколения,
Угрюмый перестраивая мир.

Вот лишь тогда герой Заболоцкого утверждает в оправданности своей земной жизни и видит гарантию своего посмертного духовного бытия. Позиция эта тем сильна, что именно через преемственную связь поколений может быть преодолена «тоска разъединенья», самое жуткое последствие физической смерти. Однако, это упование на потомка, эта светлая надежда на то, что он доведет до конца дело вразумления мира, не лишено некоей ущербности – ведь свою муку миропостижения сам лирический субъект Заболоцкого не преодолевает, а перелагает ее на плечи грядущих поколений...

В самооценках же лирический субъект Заболоцкого весьма сдержан. «Вечный мизантроп», «Жилец земли, пятидесяти лет, / подобно всем счастливый и несчастный» – так он аттестует себя в элегии «Сон». Это даже не автоирония, а скорее автоскепсис. Да и сюжет здесь более чем безрадостный – герою снится, что он «покинул этот свет». И однако, даже физическое умирание для него не равно исчезновению, а представляется ему великим актом воссоединения со Вселенной: «Но уж стремилась вся душа моя / Стать не душой, а частью мирозданья».

Теперь поэт вновь обращается к природе. Но несколько меняет угол зрения: сейчас он не видит в ней учителя человека или ученика его. Теперь он ищет в природе эмоциональное со-звучие состоянию лирическо-

го субъекта, пытается добраться до тех «чудинок» в окружающем мире, которые могли бы через аналогию, параллелизм, даже обычное сравнение помочь лучше разглядеть душу человека, лучше расслышать звучание самых сокровенных струн. Для поэтики Заболоцкого после 1945 года лет характерно внимательное всматривание в мир природы, тщательное описание мельчайших подробностей вроде бы незначительных деталей. В этом отношении он сближается с поздним Пастернаком, чье влияние отчетливо видно в стихах начала 50-х годов («Гроза», «Поэт», «Дождь», «Осенние пейзажи» и др.). Как и Пастернак, он полемически небрезглив – ему всё в этом мире дорого и важно: *«Я воспитан природой суровой, / Мне довольно заметить у ног / Одуванчика шарик пуховый, / Подорожника твердый клинок»*. Но, в отличие от Пастернака, взгляд Заболоцкого лишен экзотичности, это скорее взгляд мыслителя, если угодно – исследователя. Рассматривая самые обыкновенные, ничуть не экзотические произведения окружающей природы, лирический субъект Заболоцкого ищет и открывает в них глубинные символические смыслы.

В высшей степени показательно стихотворение «Чертополох» (1956). Самое что ни на есть непрезентабельное растение, сорняк, под внимчивым взглядом лирического субъекта оборачивается ярчайшим цветком:

Прело мной пожар и суматоха,
И огней багровых хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари
И гремят и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.

Вот в какую праздничную картину превратились колючки, мохнатые цветки, царапающие листья чертополоха. Но это еще не все. Претворенный воображением поэта сорняк, оказывается, стал целостной моделью вселенной (*«Это тоже образ мироздания...»*), наглядно-зримым, предельно компактным воплощением сути вселенной, всей природы, которая мыслилась Заболоцким как *«яростный хаос»* и в то же время как *«великое чудо»*, как *«угрюмый»* мир, *«темный чертог»* и в то же время как *«дивная мистерия»*.

Подобное преображение предметного образа в символ, наполненный архетипической семантикой, происходит в целом ряде стихотворений позднего Заболоцкого. Таким способом поэт вскрывает в простом и очень знакомом глубинные, онтологические смыслы. Естественно, чаще всего моделями мироздания у Заболоцкого становятся пейзажные зарисовки («Морская прогулка», «Лесная сторожка», «Над морем»). Но он перестал бы быть лириком, если бы не «опрокидывал»

наблюдения над предметным миром в человеческую душу. Поздний Заболоцкий не пренебрегает испытанным приемом психологического параллелизма, но сопоставления у него приобретают экзистенциальные масштабы. Так, в стихотворении «При первом наступлении зимы» (1955), сопоставляя себя со старым тополем, лирический герой печально заключает:

*Как между нами сходство описать?
И я, подобно тополи, не молод,
И мне бы нужно в панцире встречать
Приход зимы, ее смертельный холод.*

Таков же семантический масштаб психологического параллелизма в элегиях «Осенний клен» (1955), «Одиноким дуб» (1957), «Гроза идет» (1957)¹. Что представляют собой в жанровом отношении эти стихи? Обычные пейзажные зарисовки? Нет, конечно. Здесь психологический параллелизм трансформируется в автометафору, которая целиком замещает образ лирического субъекта, становясь символическим выражением его душевного состояния, но символом пластически осязаемым, очень конкретным. Показательный пример – стихотворение «Можжевельный куст» (1957), написанное поэтом за год до смерти:

*Можжевельный куст, можжевельный куст,
Остывающий лепет изменчивых уст,
Легкий лепет, едва отдающий смолой,
Проколовший меня смертоносной иглой!*

Образ можжевельного куста, этого северного родственника кипариса, дерева траура, и образ облетающего садика созвучны состоянию лирического субъекта. А состояние это нельзя обозначить зыбким выражением – «элегическая грусть», ибо в самом описании уголка природы разворачивается сюжет трагической мысли о неотвратимом уходе, о необходимости мужественно приуготовляться к прощанию.

Если попытаться более ни менее точно обозначить жанровую форму этих стихов, то тут скорее подойдет некое синкретическое название – допустим, «пейзажная элегия». Но дело не в ярлыке, а в ху-

¹ Заметим попутно, то наряду с образами увядающих растений, в элегическом мире Заболоцкого символами печали и ухода нередко становятся образы птиц: соловей («Осеннее утро»), иволга («В этой роще березовой») скворец («Уступи, мне, скворец, уголок»), синицы («Над морем» – «скопление синиц здесь свищет на рассвете»). В этих образах есть какое-то сконцентрированное впечатление – красота пения, изысканность парения и печальный знак отлета.

дожественном феномене – возникновении на базе жанрового канона элегии нового индивидуальной модели миропереживания. Для Заболоцкого классическая элегия, которой он сохранял верность всю жизнь, и целое соцветие «малых жанров» с элегической доминантой, которое поэт создал вокруг нее (лиро-эпических пейзажей, психологических портретов, внутренних монологов и диалогов, завещаний, метаморфоз), стали богатейшим инструментарием, посредством которого он упорно вел свою титанически трудную работу – постижение экзистенциальной драмы человеческого рода, сложнейших отношений между человеком и мирозданием, между бытием и смертью. И работа поэта была в высшей степени плодотворной.

Теперь становится особенно ясно, что лирического героя Заболоцкого волнуют не столько сами трагические противоречия между неумолимыми законами природы и жизненным инстинктом человека, страхом перед смертью, сколько *мука человеческого сознания*, которое осмысленно переживает эти онтологические противоречия, пытается найти им разрешение. И душу лирического субъекта изматывает не мысль о неизбежности физического исчезновения, ее изматывает непостижимость тайны бытия.

А где же итог? Где взыскуемая успокоительная гармония? Их нет. Пройдя по всем ступеням восхождения к гордому само-утверждению в центре бытия, осознав свою миссию в мироздании – миссию «зыбкого ума» природы, лирический субъект Заболоцкого так и не обретает внутреннего равновесия. Он ощущает драматическую мучительность самого феномена мышления, самой необходимости задумываться над последними вопросами, задачи додумываться до конца – и тяжелейшего груза понимания:

Я боюсь, что наступит мгновенье,
И, не зная дороги к словам,
Мысль, возникшая в муках творенья,
Разорвет мою грудь пополам
(«Разве ты объяснишь мне, откуда...», 1957)

Вот в чем видит Заболоцкий источник трагизма человеческого существования. Открывающаяся во всей гамме элегий и сращенных с ними «младших жанров» концепция мира и человека не утешает душу и не гармонизирует мир, она ставит личность в состояние мучительно-го переживания. С одной стороны, гордое – «Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я» («Завещание»), очевидна полемика с классическим: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». А с другой:

Я – только краткий миг
Чужих существований. Боже правый,
Зачем ты создал мир, и милый, и кровавый,
И дал мне ум, чтоб я его постиг!

Это уже из самых последних стихов Заболоцкого, название которого отсылает к Экклезиасту («Во многом знании – немалая печаль»). Такая трагедийность порождена не сознанием смертного предела человека, а мучительностью мыслительного существования в немислимо противоречивом мире.

Но несмотря ни на что, свой земной долг надо исполнять: «Я – человек – часть мира – его произведение. Я – мысль природы и ее разум»¹. Это не стихи, это жизненное кредо поэта Николая Заболоцкого, которому он следовал до конца.

4. Книга стихов как жанровое единство (О. Мандельштам «Камень»)

Надежда Яковлевна Мандельштам вспоминает: «Из вас лезет книга», – сказал Чаренц, слушая стихи об Армении. <...> О.М. обрадовался словам Чаренца: «Кто его знает, может, в самом деле книга» <...> Через несколько лет я, по просьбе О.М., занесла Пастернаку кучку стихов, написанных в Воронеже, и он вдруг заговорил о «чуде становления книги» <...> В его жизни, сказал он, это было один раз, когда он писал «Сестру мою жизнь»... Я рассказала об этом разговоре О.М. «Значит, книга это не просто стихи?» – спросила я. О.М. только рассмеялся². В другом месте мемуаров Надежда Яковлевна замечает: «В юности О.М. употреблял слово “книга” в значении “этап”»³.

А чем же вызвано в общем-то необычное для начинающего поэта стремление сразу же строить из множества своих стихотворений такую конструктивно сложную форму, каковой является *книга лирики*?

В ранней лирике Мандельштама бурлят центробежные силы колоссальной мощи. Это, с одной стороны, «энтропийный» характер образа самой действительности, которая открылась поэту в апокалипсическом свете – как конец «девятнадцатого века», за которым стоит вся классическая эра со всей ранее сложившейся иерархией ценностей, как иррациональный, разрушительный «вселенский Хаос». А с другой, это буйная разноголосица настроений, чувств и идей, которая вскипает в

¹ Заболоцкий Н. Мысль – образ – музыка // Советские писатели. Автобиографии. Т. 3. – М.: Сов. писатель, 1966. С. 255.

² Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Согласие, 1999. С. 222.

³ Там же. С. 179.

душе лирического субъекта, человека, остро переживающего свои отношения с этим миром.

Разобраться во «вселенском Хаосе» и дать внутренний строй душе человека – такую амбициозную задачу ставил перед собой молодой поэт. Это вполне отвечало его представлениям о смысле творчества. В своей программной статье «Утро акмеизма» (1913) он провозглашал: «Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем выстроить <...> Будем же доказывать свою правду так, чтобы в ответ нам содрогнулась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия»¹.

Для Мандельштама формирование художественного единства – это прежде всего выявление и оформление внутренней логики («цепь причин и следствий от альфы до омеги»), запятой в клубке сцеплений микромира души с окружающим макромиром. Поэтому естественно, что в его книгах лирики важнейшую стилиобразующую роль приобретает сюжетность. Если в эпическом произведении сюжет реализуется в цепи действий, событий, поступков, которая «разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия»², то в книге стихов сюжет как закономерность развития лирического конфликта просматривается в последовательности расположения стихотворений, в «сцеплениях» между ними, в объединении их в «блоки» (циклы и микроциклы), в формировании лейтмотивов и отношениях между ними. В сущности, это метасюжет, который, в отличие от сюжета отдельного стихотворения, охватывает связи, организующие всю книгу стихов. Исследование метасюжета ориентирует на поиск некоей «общей идеи», общего «тайного плана», динамически развивающегося в книге по мере ее вырастания как художественного целого³.

1.

«Камень» – первый у Мандельштама опыт книги стихов как особого художественного целого. Опыт трудный. Достаточно сказать, что из более чем ста стихотворений, написанных с 1906 по 1915 год, поэт

¹ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. – М.: Терра – Terra, 1990. С. 324-325.

² См.: Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М.: Сов. писатель, 1965. С. 11.

³ Одним из первых опытов анализа художественной целостности «Камня» является кандидатская диссертация О.В. Лекманова «Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О.Э. Мандельштам «Камень» (1913)» (Москва: РГГУ, 1993). Но ученый ограничился изучением первого издания «Камня» (СПб.: Акмэ, 1913), состоявшего всего из 23-х стихотворений.

включил во второе издание «Камня» (Пг.: Гиперборей, 1916) только 69 произведений¹. Хотя стихи в книге расположены по годам (так, 1912-м годом помечены 12 стихотворений, 1913-м – 15, 1914-м – 12), однако лишь несколько датированы месяцем, следовательно, у нас нет достаточных оснований отождествлять порядок стихов с «порядком» переживаний и идей автора (тем более что среди стихотворений, не включенных в книгу, есть немало таких, в которых «предвещаются» и «прорабатываются» мотивы более поздних стихов, помещенных автором в книгу). Все это дает нам право полагать, что последовательность стихотворений в «Камне» не только неслучайна, что она продумана автором, санкционирована его волей и, значит, несет в себе некий замысел, некую «сверхзадачу», не исчерпываемую суммой смыслов каждого отдельного стихотворения, включенного в книгу².

Метасюжет «Камня» есть цепь диалогических сцеплений чувств, настроений, мыслей некоего «экзистирующего мыслителя» (как его назвала бы современная философия)³. Он – главный субъект лирического целого. Это личность, осознающая себя прежде всего носителем общеродовой субстанции человечества, и с этих позиций само-определяющаяся в мире. Точнее – проходящая все мучительные фазы пере-

¹ Именно это издание справедливо признано каноническим. Оно второе полнее первого. А в наиболее полном прижизненном издании Мандельштама (Стихотворения. М.-Л. 1928) раздел «Камень» представлен 70 произведениями; снятые по разным причинам 15 стихотворений из второго издания заменены стихами, написанными до 1916 года, но не включавшимися ранее в книгу. В дальнейшем цитаты из «Камня» будут приводиться по изданию: Мандельштам О. Камень / Сост. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко. Ю.Л. Фрейдин. – Л.: Наука, 1990. (Серия «Литературные памятники»). В скобках после цитаты указывается римскими цифрами порядковый номер стихотворения в каноническом издании; арабскими – страницы со стихотворениями, не вошедшими в окончательный текст книги «Камень».

² Из многочисленных рецензий на «Камень» только в трех (Н. Гумилев, Г. Гершенкройн, С. Парнок) затрагивался вопрос о «скрытом поэтическом плане», о «едином мироощущении», объединяющем стихотворения, включенные в книгу. В 1960–1980-е годы, в связи с возвращением к читателю творческого наследия Мандельштама, ожил интерес и к первой книге поэта. Целый раздел своей обстоятельной статьи о поэзии Мандельштама посвятил «Камню» Н.А. Нильссон (*Nilsson N.A. Osip Mandel'stam and his poetry // Scando-Slavica. T. IX. MCMLXII. Copenhagen*). Ценные наблюдения в связи с «Камнем» высказаны А.А. Морозовым (Предисловие к письмам О.Э. Мандельштама к В.И. Иванову // Записки отдела рукописей ГБЛ. Вып. 34. – М., 1973) и В.В. Мусатовым в книге «Лирика Осипа Мандельштама» (Киев, 2000). Наиболее подробно о внутренней теме книги «Камень» говорится в монографии С. Марголиной «Мировоззрение Осипа Мандельштама» (Marburg / Lahn, 1989). Однако методологический принцип, которому следует автор: идти от философской доктрины (в данном случае – от ступеней теогонического процесса, по А. Белому) к творчеству, – вызывает серьезные сомнения, ибо живое, импульсивное, противоречивое движение поэтической мысли загоняется в предзаданную философскую схему.

³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. С. 11.

живания (переживания — как про-живания, в-чувствования, вы-страдания, об-думывания) самого феномена своего существования, постижения своей человеческой доли, человеческой судьбы в бескрайнем мире, в бесконечном вселенском потоке.

Лирический субъект «Камня» редко выступает в облике собственно «экзистирующего мыслителя», Мандельштам чаще использует образы-эмблемы, замещающие носителя лирического переживания (плод, ласточка пешеход и т.п.), либо предпочитает «овнешнить» переживания в картинах, подробностях и деталях поэтического мира. Выбор носителя лирического переживания каждый раз обусловлен конкретной, локальной задачей: наиболее точно выразить настроение и состояние, отвечающее данному стихотворению (лирическому моменту в едином метасюжете книги). Но в общей «связке» все носители переживания становятся воплощением разных полюсов и разных фаз внутреннего диалога, который ведет «экзистирующий мыслитель». Сложен и запутан этот внутренний диалог: надежда и отчаяние, утешительные грезы и тупики безысходности, изнуряющие душу блуждания и светлые озарения, переходящие в новые мучительные сомнения, — все переплелось в метасюжете «Камня». Причем мотивы, будучи введенными в метасюжет, постепенно разрастаются и укореняются, темы же, даже оспоренные на каком-то этапе протекания лирического переживания, как правило, не отвергаются, а лишь отодвигаются, всегда готовые выступить, и в какие-то моменты выступающие из тени. Все это, конечно же, усложняет анализ метасюжета «Камня», ибо всякая попытка выстроить в одну линию все темы и мотивы этой книги, на самом деле образующие круто сплетенную пряжу из нитей разного цвета, разной плотности и толщины, — чревата обеднением общего смысла целого. Вероятно, и нам не удастся зафиксировать все темы и мотивы и охарактеризовать все связи между ними. Однако все же попытаемся выявить логику «сцеплений», ведь именно она несет концептуальную «сверхзадачу» книги как художественного целого.

Открывается первая книга Мандельштама четверостишием:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

(1)

Так начинается первая тема — тема Явления, таинственного, чудесного явления на свет. В отличие от известного тютчевского образа камня («С горы скатившись, камень лег в долине. / Как он упал? Никто

не знает ныне — / Сорвался ль он с вершины сам собой, / Иль был низринут волею чужой?...»), мандельштамовский образ «плода, сорвавшегося с древа» наполнен несомненной положительной экспрессией, это нечто отрочески свежее, с нежным оттенком неутраченной детскости. Плод, взлелеянный природою, выпестованный ею, наполненный ее соками, отпущен из родительского лона. И оксюморонное сочетание («немолчного *напева* глубокой *тишины* лесной») лишь усиливает впечатление чуда и тайны Явления.

Далее, в стихотворениях «На бледно-голубой эмали» (V) и «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (VII)¹ усиливаются мажорные тона. Здесь впервые появляется образ узора — запечатления существования человека, знак того, что «я был»: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло». Однако в стихах, объединенных мотивом узора, не заглушаются единой мажорной тональностью и элегические ноты. Так, художник выводит «на стеклянной тверди» свой узор «В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти». Оппозиция «минутной силы» и «печальной смерти», кажущаяся не вполне точной логически, на самом деле предполагает не линейное, а как бы лучевое, расходящееся по нескольким направлениям противопоставление: *минутная* сила — и вечная смерть, *печальная* смерть — и *радостная* сила... Но узор все-таки воспринимается лирическим субъектом не как преодоление смерти, а лишь как миг ее забвения².

Хотя этот элегический мотив и перебивается в стихотворении «Дано мне тело — что мне делать с ним...» чувством благодарности «за радость тихую дышать и жить», однако в первом «блоке» стихотворений (I-XII) мотив мига, печали ухода не только не гаснет, наоборот, он разрастается беспредельно, превращаясь в трагическую тему рока (если обратиться к произведениям, написанным в 1906-

¹ В первом издании «Камня» (1912) это стихотворение открывало книгу и имело название («Дыхание»). Смысловое родство с четверостишием «Звук осторожный и глухой...» очевидно, но в последнем образ рождения дан в некоем мистериальном масштабе.

² Мотив узора, вероятно, заимствован у Вяч. Иванова. В его известной статье «Заветы символизма» есть такой пассаж: «Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек ограничивает свою жажду слияния с «беспредельным», свое стремление к «самозабвению», «уничтожению», «смешению с дремлющим миром» — художник обращается к ясным формам дневного бытия, к узорам «златотканого покрова», наброшенного богам, на «мир таинственных духов», на «бездну безымянную», т.е. не находящую своего имени на языке дневного сознания и внешнего опыта...» (Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. — Брюссель, 1971. С. 591). Но если у Иванова «златотканый покров», «бездна безымянная», то у Мандельштама этими метафорами обозначены отношения совсем иной природы — отношения между человеческим сознанием и роком. Очень характерно для Мандельштама: вроде бы заимствовать чужую формулу, а на самом деле наполнить ее своим, новым содержанием.

1910 гг., но не включенным автором в книгу, то стихов, звучащих «роковисто», как о них отозвалась З.Н. Гиппиус¹, было подавляющее количество). Поначалу поэтическое воплощение темы рока шло у Мандельштама в русле символистской традиции: знакомые аксессуары («С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола...»), дематериализация переднего плана («Небо тусклое с ответом странным – / Мировая туманная боль – / О позволь мне быть так же туманным / И тебя не любить мне позволь»), мистическая атмосфера («... тонкий крест и тайный путь»).

Однако значительно большее влияние на Мандельштама здесь оказывает Ин. Анненский: очевидным доказательством тому служит активное вовлечение «роковых» образов-эмблем, характерных для «Кипарисового ларца», в поэтический мир «Каменя». При этом Мандельштам трансформирует эти образы-эмблемы с тем, чтобы семантика рока выступала пластически зримой и оттого особенно щемящей. Так, образ маятника, этого традиционного атрибута внеличной силы, неотвратно властвующей над человеком, становится составной частью лирического сюжета, некоей коллизией или предметом лирического действия – движимая усилиями маятника часовая стрелка уподобляется боевой стреле, которая поражает человеческое сердце:

...И вереница стройная уносится
С веселым трепетом, и вдруг –
Одумалась и прямо в сердце просится
Стрела, описывая круг.

(«Когда удар с ударами встречается...», IX)

Столь же «оличенный» характер приобретает образ маятника в стихотворении «Сегодня дурной день...»: удары маятника здесь ассоциируются с ударами рока «в запретную дверь, к нам...». Семантически близки к образу маятника образы *весов* («двух чаш зыбкий разговор»)², *карусели* («живая карусель»), *веретена*, которые появляются в стихах Мандельштама, написанных тоже в 1911-1912 гг., но не включенных в книгу. Актуализируя фольклорно-мистический смысл образа веретена (прялка времени), поэт извлекает из пластической «материи» этого образа новые оттенки темы рока. Он акцентирует трагическое противоречие: с одной стороны, «Бесшумное веретено / Отпущено моей рукою», а с другой – «Остановить мне не дано / Веретено».

¹ Цит.: Камень. С. 359.

² В другом стихотворении: «Там, в беспристрастном эфире, / Взвешены сущности наши – / Брошены звездные гири / На задрожавшие чаши» (139).

Если образы маятника, весов, карусели, веретена как бы переведены из эпического в лирический план, то образы стрекоз и ласточек входят в книгу «Камень» со своей лирической фактурностью:

...И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.
(«Медлительнее снежный улей...», XI)¹

Смутно-дышащими листьями
Черный ветер шелестит.
И трепещущая ласточка
В темном небе круг чертит.
(XX)

(Этот же образ – в иной, но столь же трагической коллизии: «В священном страхе тварь живет – / И каждый совершил душою / Как ласточка перед грозой, / Неописуемый полет».)

Эти образы, оставаясь эмблемными, знаковыми, вместе с тем хранят живое тепло. Они – символические «заместители» человека, с максимальной отчетливостью запечатлевающие горестные приметы его родовой судьбы, – трагическую ограниченность жесткими пределами времени и пространства.

«Экзистирующий мыслитель» Мандельштам, ошеломленный, оглушенный, загнанный мыслью о роке, судорожно ищет выход из тупика. Он обдумывает разные варианты спасения. Самый первый, самый напрашивающийся – возврат назад, в «родимый хаос». Впервые эта тема проступила в стихотворении «Ни о чем не нужно говорить...» (X-14), в котором «темная звериная душа» представляется самым здоровым феноменом жизни. Полемичность здесь запрятана в противопоставлении неизбывной муке переживания роковой неизбежности блаженного безмыслия, не отягощенного сознанием.

Эта тема «возвращает» к Тютчеву с его идеей природного хаоса как благодатной органической стихии. Мандельштам и не скрывает «первоисточника»: стихотворение, в котором наиболее отчетливо звучит «колдовское призывание до-бытия» (Н. Гумилев), он назвал «Silentium» (XII). Однако заимствование тютчевского названия здесь вовсе не означает прямой переключки с тютчевским мироотношением в целом. А вот само слово «Silentium», которое у Тютчева имело метафо-

¹ Тогда же, в 1911 году было: «Стрекозы, быстрыми кругами / Тревожат черный блеск пруда».

рический смысл («молчи, скрывайся и таи...»), у Мандельштама «материализуется»: это некая благоговейная тишина, высокаторжественное, прекрасное молчание природы, ничем не нарушаемое.

«Silentium» замыкает первый цикл, первую динамическую фазу в «Камне», возвращая сюжет к изначальной лирической коллизии. Но если в стихотворении «Звук осторожный и глухой...», открывающем книгу, миг отрыва плода от материнского лона природы благословлялся, воспринимался как естественный акт Явления, не нарушающий гармонии «немолчного напева / Глубокой тишины ночной», то в стихотворении «Silentium» благоговейное преклонение перед чудом гармонии в природе («...всего живого / Ненарушаемая связь») сопряжено с опасением, что это хрупкое чудо может рассыпаться от какого-нибудь толчка, сдвига. Отсюда – парадоксальное призывание к нерождению даже самой богини красоты («Останься пеной, Афродита»), готовность пожертвовать явлением красоты, дабы не разрушить блаженного единства сердца «с первоосновой жизни».

Финальное двустушище «Silentium'a» («И сердце сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито») почти дословно совпадает с формулой «слияние с первоосновой бытия», которой еще древние гностики обозначали некую высшую цель человеческой жизни¹. В лирическом метасюжете «Камня» мысль о возврате в до-бытие для достижения блаженного слияния вполне закономерна – она соответствует определенной фазе душевного состояния «экзистирующего мыслителя».

Но это все-таки лишь чисто интеллектуальная утопия. В «Камне» она и дана как умозрительная версия экзистирующего сознания. Не случайно сразу же после «Silentium» идет стихотворение «Я так же беден, как природа...» (XIII). Связь между ними – по контрасту. Вместо гармонии и покоя до-бытия в «смесительном ложе» природы – сознание человеческого существования как не-воли («и призрачна моя свобода»), вместо умозрительного отрыва от жизни – приятие ее: «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!». Приятие здесь – не согласие, а нечто иное: человек сознает свою обреченность – обреченность на жизнь.

Словно подтверждая данное Марселем Прустом определение поэзии как чувства собственного существования, молодой Мандельштам самое чувство собственного существования исследует со всем тщанием. В отличие от тютчевского мыслителя, который зачастую как бы извне наблюдает за человеком и его роковой судьбой, рефлекситрует по

¹ В годы, когда писались стихи «Камня», в России была издана книга Ю. Даизаса «В поисках за божеством. Очерк из истории гностицизма» (СПб., 1913). Возможно, Мандельштам знакомился с ней.

поводу существования и угрозы бездн, «экзистирующий мыслитель» Мандельштама не просто переживает коллизии рока, он проживает ее, он – центральный персонаж рокового сюжета. На место умственной рефлексии Тютчева у Мандельштама приходит чувственное созерцание и эмоциональное состояние человека, непосредственно вовлеченного, втянутого внутрь процесса, называемого существованием.

Со стихотворения «Я так же беден, как природа...» начинается следующая фаза метасюжета «Камня»: теперь, не обманываясь утпиями, «экзистирующий мыслитель» осматривается в мире, где ему суждено быть. Мир видится ему тусклым и печальным. «Скудный луч холодной мерою / Сеет свет в сыром лесу», «Воздух пасмурный влажен и гулок», «Сегодня дурной день» – таковы начальные строки стихотворений (XVII, XVIII, XIX). Явление на свет теперь связывается с образом омута, ила, см.: «В огромном омуте прозрачно и темно...» (XIV)¹. Этот образный ряд еще весьма зависим от символистских стереотипов. Но рядом с ним, а точнее, поглощая его, выступает новый ряд образов: *пустота – бездна – небо*. Эти образы, уходящие своими семантическими корнями в космогонию Ветхого Завета² связываются в сознании лирического героя «Камня» в единую вселенскую картину: он, человек, находится в некоей пустоте, над ним «каменное небо», под ним – космическая пропасть, без-дна. Ужас космического одиночества, апокалиптическое чувство распятости в пустоте между недостижимым холодным небом с колючими звездами и черной бездной становятся у Мандельштама грандиозной метафорой человеческого существования, – в смысле, физического, материального присутствия в объективной реальности.

Такая обреченность возмущает душу «экзистирующего мыслителя». Это проявляется, в частности, в его полемике с теми «общими местами» в современной ему культуре, которые зовут к примирению с пустотой, а то и поэтизируют ее:

Я вздрагиваю от холода,
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото –
Приказывает мне петь... –
(XXIV)

¹ Еще сильнее эстетическая негативность в параллельном – «Из омута злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша...» (Камень. С. 82). Этими стихами поэт впоследствии заменил первое, когда составлял свой наиболее полный сборник «Стихотворения» (1928).

² См. о сакральном значении понятий «бездна», «тьма» в комментарии протоиерея Бориса Пушкаря «Священная библейская история. Ветхий Завет» (Литературная учеба. 1992. № 1-2-3. С. 82).

Это явная полемика с гимном солнцу и небу в знаменитом сборнике Андрея Белого «Золото в лазури». (А в стихотворении, написанном еще в 1909 году, но не включенном Мандельштамом ни в одну из его книг, было: «Не говорите мне о вечности — / Я не могу ее вместить»¹.)

Наконец, лирический герой Мандельштама бунтует против самого Космоса, холодного, пустого, бездумного:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, —
Башни стрельчатой рост!
(XXV-29)

Он бросает вызов небу, когда мечтает создать каменную башню, которая своим острием сможет ранить «неба пустую грудь». Затем образ «башни стрельчатой», ее тонкой иглы, переходит в образ гордой надежды человека на собственные душевные силы («мысли живой стрела»). Но надежда непрочна, она соседствует с сомнением:

Или, свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь.

Но такая, без утешений и самообманов, трагическая коллизия, коллизия одиночества в пустоте между небом и бездной, оказывается плодотворной для сознания «экзистирующего мыслителя». Ввергнутый в нее, он делает ошеломляющее для себя открытие:

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?
(XXI)

Вот здесь — одна из важнейших поворотных фаз метасюжета «Камня»: пришедшее к лирическому субъекту трагическое сознание собственной смертности рождает в его душе понимание значимости самой жизни. Жизнь как таковая начинает восприниматься им как великая и высокая ценность. Поворотный характер этой фазы метасюжета совершенно отчетливо маркирован стихотворением «Раковина» (XXII).

¹ Камень. С. 102.

«Раковина» находится в явной диалогической связи со стихотворением «Silentium», завершавшим первую фазу метасюжета. Хотя оба стихотворения разделены десятью другими произведениями, однако только они имеют названия, а название в системе архитектонических координат Мандельштама знак очень существенный¹.

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь: из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой, —

так начинается стихотворение «Раковина». Прямая перекличка со строками из поэмы Н. Гумилева «Открытие Америки» очевидна, если не сказать демонстративна. Но Мандельштам верен себе: он «переворачивает» семантику заимствованного лирического образа. Гумилевский Магеллан, достигший желанной цели, сравнивает себя с раковиной, которая уже лишилась своих жемчужин, которая уже опустошена: «Раковина я, но без жемчужин, / Я поток, который был запружен, / Спущенный, теперь уже не нужен»². А мандельштамовский «экзистирующий мыслитель» ассоциирует себя с раковиной, которая еще без жемчужин, но она, нечаянная, случайная, готова принять в себя энергию и многозвучье мирового океана:

И хрупкой раковины стены —
Как нежилого сердца дом —
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем

В противовес призыванью до-бытия — готовность к в-бытию, к участию в торжественной мистерии жизни. «Оличнение» образа-эмблемы и здесь проводится последовательно — через сравнение раковины с домом сердца, нуждающимся в наполнении его жизнью³.

¹ В одном из программных стихотворений Мандельштама «Нашедший подкову» есть такие строки: «Грижды блажен тот, кто введет в песнь имя; / Украшенная названьем песнь / Дольше живет среди других — / Она отмечена среди подруг повязкой на лбу, / Исцеляющей от беспамятства» Характерен такой факт. Первое издание «Каменя» открывалось стихотворением «Дано мне тело...», и тогда у стихотворения было название — «Дыхание». Во втором издании, сместив стихотворение с первой страницы, автор снял у него и название.

² Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. I. — М.: Худож. лит., 1991. С. 158.

³ В книге О. Шпенглера «Закат Европы» есть упоминание о «белой жемчужине» как элементе древней народной магии, причем упоминание в следующем контексте: «Ибо для народной всры изначальный, исходящий из сотворения мира свет есть свет Мухамеда в образе лавлина, созданный «из белой жемчужины» и окруженный покровами. Лучающаяся жемчужина, высветляющая темный дом тела, есть вошедший в человека

Готовя к изданию свою первую книгу, Мандельштам первоначально намеревался назвать ее «Раковина»¹. И это не случайно: развернутая в этом стихотворении метафора дает пластическое, наглядно-зримое воплощение вполне определенной философии существования, философии, породившей поэта с акмеизмом.

Теперь у «экзистирующего мыслителя» открывается новое видение жизни. И знаком, сюжетно фиксирующим радикальную перемену его мироотношения, становится переосмысление, а точнее – поворот на все 180 градусов семантики одного из главных «роковых» образов-эмблем:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?
И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь –
А он ответил любопытным: «вечность!»
(XXVII)

Семантический переворот демонстративен: прозаический циферблат вместо поэтической луны. И циферблат, напоминающий о маятнике, теперь обрел противоположное значение – он фиксирует часы жизни, и лирический субъект даже вступает в полемику с поэтической классикой, с любимым своим Батюшковым², отстаивая значимость, весомость, ценность этих, столь малых перед вечностью, мер времени.

Как раз в связи со стихотворением «Нет, не луна, а светлый циферблат...» Н. Гумилев писал в рецензии на первое издание «Камня»: «Этим он (Мандельштам. – *Н.Л.*) открыл двери в свою поэзию для

Дух, понимаемый как субстанция, у мандеев в такой же мере, как и в «Деяниях апостола Фомы». (Цит. по: Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. С. 41.) Видимо, Мандельштам был знаком с этой магической семантикой, но сакральный смысл образа у него отнесен иным, скорее интимно-психологическим содержанием.

¹ «Название «Камень» дал Н.С. Гумилев. И оно для нескольких читательских поколений предопределило общее восприятие всех стихотворений сборника. Но и в предложенной ранее самим Мандельштамом «Раковине» содержались какие-то очень важные для автора смысловые моменты», – указывает Р. Тименчик. (Памятные книжные даты. – М.: Книга, 1988. С. 186).

² Присутствие Батюшкова в книге «Камень» (и вообще в творчестве Мандельштама) может быть предметом отдельного исследования. Молодой Мандельштам находил в поэзии Батюшкова те черты, которые делали его близким акмеизму. В его стихах он ценил прежде всего «строй и смысл», «девственную силу логического строя предложения», «новую и зрелую гармонию» (См.: *Мандельштам О.Э.* Буря и натиск // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. – М.: Терра – Терра. 1991. С. 350-351). И тем существеннее то обстоятельство, что именно с Батюшковым, с его «спесью» по отношению к времени, вступает в полемику лирический герой «Камня».

всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторанного сброда, похорон лютеранина»¹. И все же Гумилев явно поторопился заявить о разрешении противоречий в духовных исканиях лирического субъекта «Камня». На самом деле, с момента, отмеченного стихотворением «Нет, не луна, а светлый циферблат...», начинается новая, более высокая, но не менее драматическая фаза само-осознания личности.

Данная фаза метасюжета маркирована «складнем» из трех сонетов: «Пешеход» (XXVIII) – «Казино» (XXIX) – «Паденье – неизменный спутник страха» (XXX). Этот «складень» мыслится в единой цепи общего метасюжета книги, и между ним и предшествующим стихотворением есть «перекидной мостик». «Мостик» этот – мотив Батюшкова: если в стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...» лишь упоминалась «Батюшкова спесь», то в следующем сразу же за ним сонете «Пешеход» сам образ «старинного пешехода» проецируется на Батюшкова, автора «Прогулок по Москве» и «Прогулок в Академию Художеств».

Но смысловая связь между ними опять-таки диалогична, она обрывается по принципу «противочувствия» (воспользуемся термином С. С. Аверинцева). В «Пешеходе» Мандельштам строит классический по строфике и жанровому содержанию сонет. Здесь тезис – мотив вечности, тяги человеческой души к ней, обозначаемый образами ласточки в небесах, полета колокольни, музыки колоколов. Антитезис – мотив неизбежной гибели, обозначаемый образом снежной лавины, неотвратимо назревающей в горах. Где же синтез? А он – в передаче состояния лирического героя, воображающего себя старинным пешеходом «над пропастью, на гнушихся мостках».

В умении найти пластический эквивалент предельно умозрительной коллизии – высочайшее искусство Мандельштама-лирика. Медитация у него сливается с изображением. Огляд в сюжетно-зримой ситуации богаче самых изощренных силлогизмов: гамма чувств лирического героя вызывается живым созерцанием, она психологически насыщена и не уложима в логические формулы. И, представив себя в сюжетной ситуации – «над пропастью, на гнушихся мостках», когда слышно «как снежный ком растет», герой сонета вновь отвергает батюшковское упование на вечность, отказывается от только что заявленного сходства с ним («Но я не путник тот, / Мелькающий на выцветших листьях»), на этот раз проникается трагическим чувством:

¹ Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. Т. 3. С. 132.

Действительно лавина есть в горах!
И вся моя душа – в колоколах –
Но музыка от бездны не спасет!

Противоречие между вечностью и бренностью разрешить не удалось, нормальный сонетный синтез не смог примирить и утешить душу, заворуженную ужасом бездны.

Сонетная форма наиболее соответствует высокоинтеллектуальному характеру и философскому масштабу переживания «экзистирующего мыслителя». Но сонет «Пешеход» – это лишь часть «складня» из трех сонетов. Этот «складень» представляет собой своего рода «метасонет», где каждому из входящих в него сонетов отведена функция одной из трех смысловых частей жанрового канона. «Пешеходу» в этом метасонете принадлежит функция тезиса. А сонету «Казино» – функция антитезиса: в противоположность первому сонету, где сознание краткости жизни порождало трагическое мироощущение, здесь, в сознании того, что «душа висит над бездною проклятой», лирический герой испытывает радость от своего краткого присутствия в этом мире. И нарочитая скромность красок («подчас природа серое пятно»), скупость бытовых деталей («и тонкий луч на скатерти измятой») подчеркивают значимость всего, что есть жизнь.

Третьему сонету, входящему в «складень» («Паденье – неизменный спутник страха...») отведена функция синтеза. Но если первых два сонета, так сказать, «фигуративны», имеют некий первый сюжетно-предметный план, то третий сонет тяготеет к чистой медитации – он весь сконструирован из образов-понятий («падение», «страх», «вечность», «прах», «пустота»), логизированное сцепление которых привело в итоге к трюизму: «Немногие для вечности живут; / Но если ты мгновенным озабочен, / Твой жребий страшен и твой дом непрочен!». В плане ближних оппозиций этот трюизм оспаривает мысль, утверждавшуюся в сонете «Казино» и, чуть раньше, в стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...». Но в общем движении метасюжета всей книги такой синтез очень уж очевиден. Вероятно, поэтому Мандельштам довольно быстро разочаровался в стихотворении «Паденье – неизменный спутник страха...» и, начиная с 1921 года, исключал его из всех планировавшихся к изданию книг.

За этой маленькой неудачей стоит нечто большее: сам поэт не принял возможности успокоительного синтеза, противоречие между ужасом неизбежной смерти и благостью краткого мига жизни, разрывающее душу «экзистирующего мыслителя», обнаружило свою неразрешимость в принципе. Теперь трагический характер этого противоречия и его неразрешимость осознаются лирическим субъектом книги

как нервный стержень, неизбывная мука всего человеческого существования.

С этого сурового и неутешного откровения для «экзистирующего мыслителя» начинается пора напряженнейших поисков того, что способно остановить энтропию, что может препятствовать исчезновению, что противостоит забвению, словом, всего того, что сильнее смерти.

«Складень» из трех сонетов знаменовал очень важный момент в духовном самоопределении героя: здесь начался переход от Существования к Бытию.

В высшей степени емкое и продуктивное толкование понятия «Бытие» дано одним из ярких мыслителей XX века Я.Э. Голосовкером (кстати, ровесником Мандельштама). В сохранившихся фрагментах его труда «Имагинативный абсолют» есть такие рассуждения: «Когда человек недоволен существованием или бытом, он с гордостью произносит слово «бытие», облагораживая тем самым существование, этизируя его, ибо существование цинично, хотя и радостно — в пору порывов юности и творческой мысли»¹. И еще: «Бытие» как понятие есть *in origine* — моральная идея, высшая, неизменная суть существования. В «бытии» скрыта идея постоянства, устойчивости, неизменности, сущности и блага;² «только с бытием в сознании, т.е. в воображении, можно вложить смысл в существование»³.

Эти рассуждения философа, правда, оформившиеся на рубеже 1920–30-х годов, удивительным образом созвучны поэтическим откровениям молодого Мандельштама. Когда герою «Камня» открылся экзистенциальный трагизм самого существования, он устремляется к тому, чтобы облагородить существование, этизировать его (как выразился Я.Э. Голосовкер), найти ему моральное оправдание. А это возможно лишь при установлении абсолютов, неких непреходящих ценностей, которые придавали бы жизни смысл, служили бы опорами свободы воли (без нее никакая личность себя не мыслит) в царстве экзистенциальной несвободы.

Действительно, следующая фаза метасюжета «Камня» такова: «экзистирующий мыслитель» начинает свое вхождение в Бытие, то есть приступает к поиску абсолютов. Свой поиск он ведет в высшей степени интенсивно — сразу в нескольких направлениях. Об этом свидетельствует состав группы стихотворений (XXXI–XXXV), следующих сразу же за «складнем» из трех сонетов. Здесь обозначены те цен-

¹ Цит. по кн.: Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. С. 130.

² Там же. С. 129.

³ Там же. С. 116.

ности, которым лирический субъект придает фундаментальное значение. Эта «ценностей незыблемая скала» на языке понятий (невольно огрубляющим и упрощающим смысл образов и связи между ними) может быть определена так: Жизнь, Искусство, Вера.

Образом-эмблемой этой кульминационной фазы сюжета стал *камень*. Его грубая материальность как нельзя лучше выражаетприятие реальности, признание ее самоценности. В «Утре акмеизма» Мандельштам писал: «Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит, как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциальную способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» участвовать в радостном взаимодействии себе подобных»¹.

И в этой статье, и — прежде всего — в самих стихотворениях Мандельштама образ камня заявляется в парадоксальном, вызывающем контексте. Камень, наивернейшее, наубедительнейшее свидетельство несокрушимости, неизменности материальной субстанции реального мира, становится объектом творческих усилий человеческой воли, стремящейся одухотворить грубую материю, сделать ее носителем высокого, если угодно — метафизического — содержания.

Уже в стихотворении «Я ненавижу свет...» (XXV), где впервые появляется образ камня, лирический герой провозглашает мечту о творческом преображении материи: «Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань...». Только через такое преобразование, полагает герой, можно будет одолеть пустоту неба. А в стихотворениях «Айя-София» и «Notre Dame» «экзистирующий мыслитель» видит эту мечту осуществленной: камень преобразен рукою таинственного «строителя щедрого», он стал воздушным и светозарным храмом, вместилищем мудрости. Но «экзистирующий мыслитель» не хочет довольствоваться созерцанием претворенного камня, он хочет сам его претворять:

¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М.: Сов. писатель, 1987. С. 169.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Овладение камнем, придание его грубой кристаллической плоти пластичности и динамизма, превращение его тяжести в легкую ажурность строений — всё это выступает у Мандельштама метафорическим выражением того, что «экзистирующий мыслитель» овладел даром жизни — в смысле способности ценить реальность, осознавать ее духовную значимость, входить в ее естество, творчески соучаствовать в великом акте Бытия, своей деятельностью этизировать существование и окружающий мир.

Концепция человека, которая определилась и оформилась к середине книги, казалось, давала Николаю Гумилеву веские основания для вывода: «С этой поры поэт становится адептом литературного течения, известного под названием акмеизма»¹. Но, во-первых, Мандельштам слишком своенравен и импульсивен, чтоб стать «адептом» чего бы то ни было. Скорее, можно говорить об особом понимании акмеизма — об акмеизме «по Мандельштаму». Это акмеизм с очень сильным экзистенциальным «уклоном», акмеизм, целиком сосредоточенный на проблеме человеческого существования и на поиске ответа на вопрос: что есть Существование по-человечески в изначально, онтологически жестоком мире?

Поэтому у Мандельштама овладение даром жизни есть ключевая фаза становления человека: лишь теперь Я-Существо превращается в Я-Личность. В своем стремлении к обретению статуса личности «экзистирующий мыслитель» Мандельштама предвосхищает «фаустовского человека» Шпенглера². Однако у автора «Заката Европы» главным свойством личности выступает сознание своей единственности («Но личность означает не нечто единичное, но нечто единственное»³.) А у автора «Камня» главное же качество человека, ставшего личностью, это обретенное им сознание себя духовным феноменом, ведущим непрестанную борьбу со смертью ради сохранения своего идеального «я», своей духовной субстанции как высшей ценности. Не случайно в системе экзистенциальных координат личности в «Камне» равнознач-

¹ Гумилев Н.С. Соч. В 3 т.; Т. 3. С. 159.

² Когда Шпенглер писал об «античном» и «фаустовском человеке» он, в сущности, имел в виду два типа мироотношения — безличное и оличненное: «Античный человек есть в качестве одушевленного тела один среди многих совершенно независимых друг от друга единств. Фаустовский человек есть средоточие вселенной и объемлет своей душой целокупность». (Цит. по кн.: Самосознание европейской культуры XX века. С. 52.)

³ Там же.

ны онтологические и духовные категории: жизнь и память, смерть и забвение, культура и вечность.

Во-вторых, – и это самое важное – самосознание лирического субъекта «Камня» не останавливается на «акмеистической фазе». Точнее – не остановилось. И в том состоит принципиальное различие между первым (1913) и вторым (1916) изданиями книги.

В первом издании группой стихотворений, венчаемых «Айя-Софией» и «Notre Dame», завершалась вся книга. То есть метасюжет «Камня» развязывался тем, что «экзистирующий мыслитель» находил Абсолюты, радостно утверждался в сознании прочных, незыблемых ценностей жизни. А во втором издании именно эта группа стихотворений стала архитектурным пиком книги. Завершавшие первое издание «Айя-София» и «Notre Dame» (здесь – XXII и XXIII) теперь оказались строго в математическом центре второго издания (XXXIV и XXXV), и весь тематический «ценностный» узел обернулся не развязкой, а кульминацией метасюжета.

Поэт не довольствовался открытием Абсолютов. Его лирический субъект, будучи верен себе, принялся введливо разбираться с ними.

2

Вся вторая половина книги «Камень» – это освоение «экзистирующим мыслителем» сферы непреложных ценностей, заглядывание во все ее уголки, хозяйское – родственно-теплое и в то же время нечопорно-откровенное, без экивоков – обживание в ней. Здесь меняется конструктивный принцип метасюжета. Если в первой половине книги метасюжет был линейен, темы и мотивы, как звенья цепи, поочередно вытягивали друг друга на поверхность, пока не привели к кульминационному узлу, то во второй половине «Камня» узел расходится на несколько тематических нитей, которые идут параллельно, то сплетаясь, то расплетаясь. Но, будучи в той или иной мере самостоятельными, эти темы связаны одной целью – осмыслением констант Бытия.

На первое место в метасюжете «Камня» выступает тематическая линия, которую мы условно обозначили *«жизнь как таковая»*. Она настолько интенсивна и так полемична по отношению к ближайшим поэтическим предшественникам, символистам, что ее выделяют все, кто когда-либо писал о «Камне». В самом деле, во второй половине книги разительно меняется общий эмоциональный колорит. И тон здесь задается группой стихов, идущих сразу же за «Айя-Софией» и «Notre Dame». Они пронизаны жадным интересом, каким-то плотояд-

ным вкусом к жизни, к повседневной суматохе и суете, к обыденщине и мелочам – словом, к тому, что считалось (да и считается) вроде бы и недостойным поэтического вдохновения. Бредущий по утру пьяный «рабочий иль огорченный мот» («Старик»), лица, звуки, запахи ночного города («Дев полуночных отвлага...»), уличные наблюдения мимоходом («В спокойных пригородах снег / Сгребают дворники лопатами...»), впечатления от новой спортивной игры («Теннис»), удовольствие от лакомства («Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит...»). Не происходит ничего особенного, просто идет своим чередом самая обыкновенная жизнь. И именно такая, не придуманная и не придумываемая, она чертовски интересна лирическому герою, активному субъекту всех этих наблюдений, зарисовок, сценок.

Чем же питается этот интерес? «Экзистирующий мыслитель» Мандельштам менее всего способен соблазниться радостями вегетативного существования или замкнуться в кругу потребительских интересов. Его приятие жизни безусловно, оно никак не диктуется какими-то априорными оговорками. Не случайно тема повседневности (жизни как таковой) зачинается парой стихотворений, опять-таки соотнесенных диалогически. На одном полюсе – стихотворение «Царское Село» (XXXI): звонкая, шаловливая, маскаратно-красочная картина, а на другом – стихотворение «Золотой» (XXXII): неожиданная встреча героя с изнаночной стороной жизни, с мрачным и грязным миром городского дна. Значит, «экзистирующий мыслитель» видит обе стороны медали, испытывает не только восторг от встречи с жизнью, но чувствует мрачный, иррациональный ужас, исходящий из всё той же земной, человеческой обыденности. Так чем же тогда объясняется этот «пафос конкретности» (С. Парнок), этот жадный интерес к житейской обыденности?

Конечно, ответить можно напоминанием о том, что акмеизм, к которому пришел Мандельштам, овладевал даром жизни в смысле способности ценить существование и уметь наслаждаться им, осознавать его как Духовную ценность. Но вся сложность проблемы состоит в том, какая такая духовная ценность таится в повседневности, как она извлекается Мандельштамом?

Ключ к ответу дает ассоциативный контекст, окружающий в «Камне» образы повседневности. В одном стихотворении пьяный рабочий, чей «глаз, подбитый в недрах ночи, как радуга цветет», – это и «старик, похожий на Верлэна», и пьяный Сократ («Старик» – XL). В другом – англичанин, играющий в теннис, кажется аттическим солдатом, а сама игра – «поединком олимпийским» («Теннис» – XLVI). В третьем («О временах простых и грубых» – LIII) обычная городская сценка – дворник открывает ворота конному поезду – вызывает ассо-

циации с временами скифов, с образами Овидия: «Овидий пел арбу воловью / В походе варварских телег».

Подобные вещи вызывали жестокую критику. Достаточно вспомнить язвительную реплику Вл. Ходасевича: «Ну, право, стоило ли тревожить вершины для того только, чтобы описать дачников, играющих в теннис?»¹. Но на такую реакцию и были запрограммированы мандельштамовские эпатирующие ассоциации между низким и высоким, сиюминутным и вечным, малым и великим.

Следующая существенная особенность образа повседневной реальности в «Камне». Он весь пространственно наполнен, опредмечен, обустроен. Это современный поэту Петербург с его площадями и парками, с памятниками и правительственными зданиями. Архитектурные образы Петербурга выступают самыми авторитетными свидетельствами существования вот этой самой реальности, ее «яви»:

Кто, скажите, мне сознание
Виноградом замутит,
Если явь – Петра создание,
Медный всадник и гранит?
(«Дев полуночных отвага...»)

А вместе с тем в них, в монументальных сооружениях столицы, окаменело прошлое, увековечена память. Если в «Царском Селе» это прошлое, словно сошедшее с гобелена XVIII века, окрашено фамильярно-шутливой интонацией, то в других стихотворениях («Петербургские строфы» – XXXVII, «Адмиралтейство» – XLII, «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» – XLIII, «Императорский виссон...» – LXVI) господствует одический тон, здесь архитектурные образы (столпник-ангел на Дворцовой площади. Адмиралтейский шпиль, Сенатская площадь, арка Генерального штаба) несут на себе печать державности, напоминают о трагических страницах истории России, дающих право лирическому герою заключить: «Россия, ты на камне и крови...».

Однако историософская семантика в архитектурных образах Петербурга играет подчиненную роль – она, прежде всего, служит свидетельством возможности сопротивления власти времени и забвенья, преодоления его необратимости, его разрушительной силы. И глядя снизу, сквозь темную зелень на адмиралтейскую «ладью воздушную», зкзистирующий мыслитель» задается одним из очень «своих» вопросов:

«...Не отрицает ли пространства превосходство / Сей целомудренный построенный ковчег?» И утверждается в своем предположении:

¹ Цит. по кн.: Камень. С. 219.

Серdito лепятся капризные медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря,
И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря!

В том, какой предстает повседневная реальность в «Камне», совершенно явственно сказывается парадоксализм художественной философии, вырабатываемой молодым Мандельштамом. Он ищет устойчивое, а приходит к преходящему. Он ищет Вечное, а находит сиюминутное. Он рвется к Бытию, а погружается в быт. Но парадокс Мандельштама, оспаривание им не только идей своих предшественников, но даже самих путей, какими они их искали, состоит в том, что его «экзистирующий мыслитель» устанавливает вполне предметно, так сказать, визуальным способом, что какого-то отдельного, внеземного, трансцендентного Вечного не существует, нет его: Вечное материализуется в пре-ходящем, а Прошлое, окаменев, сохраняется в современности. Вечность протекает через повседневность, а Бытие, этизированное, морально ориентированное существование, осуществляется в быту, в о-бывании. И та акмеистическая радость, которая окрашивает в «Камне» стихи о мире повседневности, рождена тем, что лирический герой обнаруживает все это – Вечность и Бытие – здесь, сейчас, рядом, вокруг себя.

Но к радости примешивается какое-то другое чувство. Все эти городские зарисовки, картинки, сценки Мандельштама таят в себе эстетическую амбивалентность, колеблясь между одическим величанием повседневности и ее иронической «подсветкой». Вряд ли это оценка с позиции «петроградского сноба», как полагал В. Ходасевич¹, но определенная дистанцированность лирического субъекта от поэтизируемой им житейски обыденности в самом деле ощутима. Словно между ним и миром находится какая-то призма, меняющая оптический эффект.

Эта призма – стереотипы «массовой культуры» (употребим этот позднейший термин) начала века. Поэт вводит в современную ему повседневность то портовый романс («В таверне воровская шайка...»), то тривиальный сюжет немого кино («Кинематограф»), то лубок («В спокойных пригородах снег...»). А если в этот мир входят герои и сюжеты из высокой классики («О, спутник вечного романа, / Аббат Флорбера и Золя...»; «Домби и сын» Диккенса, пушкинский «Медный всадник»), то здесь они обязательно travestiруются. Так, роман Диккенса низводится до уровня «массовой культуры» нарочито упрощенным пересказом сюжета и придуманным, в духе мешанской мелодрамы

¹ См.: Камень. С. 219.

финалом: «Банкир болтается в петле... / И клетчатые панталоны, / Рыдая, обнимает дочь...» (XLVII – 52).

В соседстве с художественными штампами и клише и сама реальная повседневность выглядит не совсем реальной, она кажется тоже вроде бы сделанной «понарошку». А, кроме того, пропущенная сквозь призму стереотипов «массовой культуры» своего времени, эта самая современность, такая сущая, такая плотски-вещественная, застроенная и обставленная, обнаруживает свой главный изъян – свою пошлость, свою тривиальность и какую-то недалекость. Вот почему лирический субъект «Камня» не смог безоглядно отдаться наслаждению «жизнью как таковой». Ни вещественным богатством своим, ни пиршеством красок и форм существования она не смогла насытить взыскующую душу «экзистирующего мыслителя». Стало ясно, что посредством погружения в повседневность все же не происходит полного, целостного вхождения Личности в Бытие. Да, Бытие протекает через быт, но не исчерпывается бытом.

Зато на фоне «массовой культуры» как символа тривиальности ценностей повседневной жизни еще отчетливее выступает тема *Высокого Искусства*. Она сгущена в десятке стихотворений, расположенных между «Бахом» (XXXIX) и «Одой Бетховену» (LXII). Как все другие темы второй части книги, тема Искусства имеет дальнюю преамбулу: она впервые возникает в одном из первых, «завязочных» стихотворений («*На бледно-голубой эмали*», V) как мотив «покрова над бездной». И так же, как это было с другими устойчивыми образами книги, Мандельштам не отвергает прежнего мотива (в стихотворении «*Отравлен хлеб и воздух выпит*» – XLVIII), но на этот раз отводит ему скромное место.

Сейчас, на новой, бытийной фазе осмысления своих отношений с миром, «экзистирующий мыслитель» обращается к искусству не как к «покрову», позволяющему утешиться на миг «в забвении печальной смерти», а как к могучей силе, противоборствующей смерти. Еще в одном из ранних своих стихотворений («*Я знаю, что обман в видении немислим...*», 1911 г.) Мандельштам бросил вызывающий призыв:

Несозданных миров отмститель будь, художник –
Несуществующим существованье дай;
Туманным облаком окутай свой треножник
И падающих звезд пойми летучий рай.

(140)

И хотя Мандельштам никогда не включал это стихотворение в свои сборники, однако гордое сознание миссии Искусства как одного

из главных духовных Абсолютов, как противника смерти, предназначенного концентрировать в себе энергию человеческого духа и оберегать ее от исчезновения, пришло к нему в годы создания книги «Камень» и никогда потом его не покидало¹.

Не случайно в «Камне» тема Искусства персонифицирована в образах таких титанов, как Бах и Бетховен. И не случайно оба они поначалу представлены в нарочито сниженном, житейски-обывовленном виде: Бах – ворчливый «несговорчивый старик», «высокий спорщик», а Бетховен – глухой старик, «с зеленой шляпою в руке. / И ветер полы развеивает / На неуклюжем сюртуке...». Значит, и то, чем они занимаются, есть заботы земного человека, существующего в повседневности. А занимаются они тем, что ищут «опоры духа». И поиск их в высшей степени плодотворен, коль скоро он дает право ассоциировать музыку Баха с гласом библейского пророка («И ты ликуешь, как Исайя, / О рассудительнейший Бах!»), а Бетховена, в чьей музыке поэт слышит простонародную крепость и размах («Кто по-крестьянски, сын фламандца, / Мир пригласил на ригурнель»), ставить вровень с самим Дионисом, веселым хмельным богом древних греков.

То, что создает художник, всегда – полагает молодой Мандельштам – имеет непреходящее значение. Эту полемическую по самой своей сути мысль он еще и утверждает полемически, вступая в спор с прочно укоренившейся пренебрежительной оценкой полузабытых трагедий Сумарокова и Озерова:

Есть ценностей незыблемая скала
Над скучными ошибками веков.
Неправильно наложена опала
На автора возвышенных стихов.

И словно бы для подтверждения этой поэтической декларации Мандельштам ставит сразу же вслед стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана» (LVIII), где создает образ искусства как связующего звена между столетиями, поколениями, между разными национальными культурами, между «чужим» и «своим» сознанием². (Этот же мотив присутствует в стихотворении «Бессонница Гомер. Тугие паруса...» – LXVII.)

Но в развитие темы Искусства едва ли не сразу вплетается мотив тревоги. Поначалу (в стихотворении «Летают Валкирии, поют смыв-

¹ Впоследствии, в набросках к «Разговору о Данте», Мандельштам дал афористическую формулу: «Сила культуры – в непонимании смерти...» (*Мандельштам О.Э. Слово и культура*. С. 161).

² Обстоятельный анализ стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана» сделан Н.В. Барковской; см.: *Барковская Н.В. Поэзия серебряного века*. – Екатеринбург: УрГПУ, 1992. С. 148-155.

ки...» — XLIX) он выступает как настроение, невольно навязываемое подробностями сцены театрального разъезда. И образ воинственных дев Валькирий, которые, согласно мифам, «выбирают мертвых», и фиксированные ситуации («Громоздкая опера к концу идет», «Карету тако-го-то! Разъезд. Конец») таят какой-то второй смысл — рождают смутное ощущение роковой неизбежности.

А в стихотворении «Ахматова» (LI) мотив роковых предчувствий становится доминирующим.

Вполоборота, о печаль!
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложно-классическая шаль.
Зловещий голос — горький хмель —
Души расковыривает недра:
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Поза героини, деталь одежды, голос, аналогия с трагической Федрой — все здесь проникнуто скорбью и горечью. Такова миссия художника — предчувствовать рок, помнить о скорби. Конечно, подобное представление об Искусстве находится в оппозиции к образу Искусства высоко-торжественного или полного стихийного дионисийского веселья. Но у Мандельштама Ахматова стоит в одном ряду с Бахом и Бетховеном, как воплощение не менее авторитетной и достойной признания позиции.

Наконец, лирический субъект «Камня» обращается за спасительной помощью к последней и высшей духовной инстанции — он обращается к *религиозной вере*, общепризнанному «оплоту духа». С.С. Аверинцев совершенно справедливо утверждает, что для Мандельштама это самая сокровенная, неизречаемая тема. Однако ученый очень сузил возможности анализа этой темы у раннего Мандельштама, когда свел ее к рассмотрению конфессионального аспекта религиозных исканий поэта¹. Действительно, в биографии Мандельштама есть эпизод крещения в протестантской церкви, в его интеллектуальных исканиях был момент увлечения христианством в духе религиозно-эстетических идей В.И. Иванова. Но и до крещения, и после него Мандельштам был совершенно чужд конфессиональным пристрастиям. Кон-

¹ См.: Аверинцев С.С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама // Слово и судьба. (Осип Мандельштам. Материалы и исследования). ИМЛИ. — М.: Наука, 1991.

фессия в восприятии молодого Мандельштама – это чаще всего некое эстетическое, празднично-обрядовое воплощение общего чувства, которое характерно для всех религий – чувства интимного приобщения к чему-то надмирному, светозарному, вечному. Не об этом ли свидетельствует следующее признание Мандельштама: «Разве вступая под своды Notre Dame человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?»¹.

Вопрос о вере поставлен Мандельштамом значительно серьезнее и труднее. Можно сказать так: для него не столь важна была проблема, какому Богу молиться, сколь проблема – молиться ли вообще? Он очень рано задумался о сущности религиозной веры и ввергнут был в глубочайшие и мучительные сомнения.

Семнадцатилетний Мандельштам признается в письме к своему учителю Вл.В. Гиппиусу, что видел в нем «друго-врага», «представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала»². «Теперь для меня ясно, – продолжает автор письма, – что это начало не что иное, как религиозная культура, не знаю христианская ли, но, во всяком случае, религиозная». Не будет ошибкой полагать, что, говоря о религиозной культуре, Мандельштам имеет в виду культуру, взывающую к высшим, трансцендентным ценностям. Но именно к этой культуре молодой поэт испытывает двойственное чувство. С одной стороны: «Воспитанный в безрелигиозной среде (семья и школа) я издавна стремился к религии безнадежно и платонически – но все более и более сознательно». А с другой: «Я не имею никаких определенных чувств к обществу, Богу и человеку – но тем сильнее люблю жизнь, веру и любовь»³. И словно бы в пику предполагаемой религиозной культурой «музыке сфер», Мандельштам пишет о своем увлечении «музыкой жизни». Оппозиция между «религиозной культурой» и «музыкой жизни» очевидна. Но нет ясности: почему такая оппозиция возникла в сознании молодого поэта, что есть в религиозной культуре такого, что воспринимается им как враждебное начало?

В путанице своих религиозных умозрений Мандельштам пытается разобраться посредством искусства. В 1910 году им написано шесть стихотворений, насыщенных религиозной семантикой. Они образуют своеобразный микроцикл, связанный единым сюжетным движением. В стихотворении «Неумолимые слова...» образ Иисуса субъективирован интенцией лирического героя, переживающего трагизм неизбежности:

¹ Письмо О. Мандельштама к В.И. Иванову от 13 (26) августа 1909 г. // Записки от-дела рукописей ВГБ и Л. Вып. 34. – М., 1973. С. 262.

² Письмо О. Мандельштама к Вл.В. Гиппиусу от 14 (27) апреля 1908 г. // Камень. С. 204.

³ Там же.

даже над Ним, сыном божьим, властвует закон глубины, затягивающего всех и вся, «в родимый омут». В стихотворении «Змей» мучительная тоска неотвратимого исхода («накануне казни») рождает у лирического субъекта горькое разочарование в силе и власти разума и искусства:

...Я не хочу души своей излучин¹,
И разума, и Музы не хочу...
Достаточно лукавых отрицаний
Распутывать извилистый клубок;
Нет стройных слов для жалоб и признаний,
И кубок мой тяжел и неглубок!

(131)

И тогда герой Мандельштама обращается к вере. Вера для него – антипод разума: «...И тело требует терний, / И вера – *безумных* цветов» (129). Эти строки из стихотворения «Убиты медью вечерней...», насквозь пронизанного неистовой, экстатической жадой Веры:

Упасть на древние плиты
И к страстному Богу воззвать,
И знать, что молитвой слиты
Все чувства в одну благодать!

И силой молитвы, преисполненной религиозной веры, совершается великое таинство воскрешения, вхождения Бога в сердца молящихся:

Растет прилив славословий –
И, вновь в ожидании конца,
Вином божественной крови
Его – тяжелеют сердца.

Отсюда – открытость лирического субъекта навстречу вере, готовность всему внимать, на все откликаться. Этот мотив «материализуется» сравнением храма с кораблем под парусами:

И храм, как корабль огромный,
Несется в пучине веков.
И парус духа бездомный
Все ветры изведать готов.

Эти полные надежды строки появились летом 1910 года. Но тогда же были написаны стихи («*Когда мозаик никнут травы...*»), в которых

¹ Явное отталкивание от утешительных грез лирического героя блоковской «Незнакомки»: «Глухие тайны мне поручены, / Мне чье-то солнце вручено, / И все души моей излучины / Пронзило терпкое вино».

лирический субъект признается в своем двойственном отношении к вере, в своем религиозном сомнении («Я в темноте, как змей лукавый, / Влачусь к подножию креста», «Быть может, только призрак плоти / Обманывает нас в мечтах...»). А в стихотворении «В изголовье черное распятие...», написанном в ноябре того же года, образ парусного корабля дан в совершенно новой сюжетной коллизии. Он вышел в море. И что же?

...И слова евангельской латыни
Прозвучали, как морской прибой;
И волной нахлынувшей святыни
Поднят был корабль безумный мой.
Нет, не парус, распятый и серый,
С неизбежностью меня влечет –
Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой се круговорот!

Эмоциональная окраска образа сменилась на противоположную: было – «корабль огромный», стало – «корабль безумный мой»; «парус духа бездомный», который был «все ветры изведать готов», оказался бесполезен и жалок («парус распятый и серый»). Религиозное чувство, которое ассоциируется с нахлынувшей волной, бросило корабль в морскую пучину. А в ней обнаружилась новая, доселе не осознававшаяся опасность. Опасность эта – «подводный камень веры». Прямая цитата на тютчевского стихотворения «Наполеон», но семантика образа, как это бывало не раз у Мандельштама в таких случаях, перевернута. Тютчевский «подводный камень веры», означал ту невидимую силу духа России, о который «в щепы разбился утлый челн» гордого «презрителя волн». У Мандельштама «подводный камень веры» – это сила, почему-то угрожающая душе лирического субъекта. Чего же страшится он?

Ответ напрашивается один: он страшится самой веры! Его страшит то «подводное», темное, иррациональное, что таится в самом феномене веры. Многие предшественники Мандельштама писали о муках безверья. Его современники, символисты, в 1910-е годы пришли к религиозно-теургическому «творчеству веры» (В.И. Иванов). Мандельштам же ощутил и открыл мучительность веры.

Однако из группы стихотворений 1910 года, сосредоточенных на драме религиозных исканий, поэт включил во второе издание «Камня»¹ лишь одно четверостишие:

¹ В первом издании «Камня» (1913) эта группа была представлена другим, но тоже единственным стихотворением. Это «Змей» (X). Там возникало диалогическое отноше-

Душный сумрак кроет ложе,
Напряженно дышит грудь...
Может, мне всего дороже
Тонкий крест и тайный путь.
(XV)

В этой миниатюре, еще звучащей очень по-символистски, возникает образ некоего состояния, близкого к экстазу. Лирический субъект вступает в область сокровенную и пугающую. В своем самоанализе как бы «на ощупь» он впервые делает предположение о приоритете в его душе ценностей религиозных. Однако это робкое предположение затухает, оттесняемое другими мотивами. Но не исчезает. И лишь через десять стихотворений (а по биографическому времени автора – через два года!) вновь выступает наружу в восьмистишии «Образ твой, мучительный и зыбкий...».

Автор явно стремился подчеркнуть спонтанность самого вхождения религиозного чувства в духовный мир своего героя:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осознать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Два эпитета («мучительный и зыбкий») характеризуют драматизм отношения «экзистирующего мыслителя» к Святому Имени и всему, что с ним связано. И явление Господа происходит по какой-то случайной причине: обыденное междометие («Господи!»), сорвавшееся с уст лирического героя, наполнилось первородным смыслом. Дальнейшее развитие образа-переживания происходит как неявная материализация столь же бытовой, как и междометие, метафоры («Слово – не воробей...»), и возникает полная бесконечного суггестивного смысла картина:

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

Вряд ли есть в этом гениальном стихотворении «эмоции страха», как полагал С.С. Аверинцев, мотивировавший свое предположение постулатом религиозно-догматического характера: «Святость святости»

ние между ним и прямо предшествовавшим восьмистишием «Образ твой, мучительный и зыбкий» (IX).

реальна постольку, поскольку опасна, и оторопь перед нею предстает неприкрашенной»¹. Оторопь, — действительно, наиболее точное определение состояния лирического героя стихотворения. Но оторопь, вызванная вовсе не страхом, а другой, куда более органичной для оторопи причиной: Господь пришел по нечаянному зову, не чаемый! Явился из глубины души самого «экзистирующего мыслителя», переполненной изнуряющими сомнениями. Значит, его явление законно, оно подтверждено правдой спонтанного душевного порыва личности. Однако для самого лирического субъекта явление Господа — не облегчающее, а усложняющее обстоятельство. С ним входит в сознание тревожное, мистическое чувство. А «экзистирующему мыслителю» с его ни перед чем не отступающим аналитизмом мучительно и тревожна сама мистическая ситуация, в принципе не позволяющая объяснения, полагающая в том нечто кошунственное.

Если иметь в виду под мистикой «свободное самоутверждение сверхличной воли в индивидууме» (формула Вяч. Иванова²), то герою «Камня» с его высочайшим личностным самопредставлением мистicism вряд ли мог быть близок. В своем одиноком боренье с Роком он гордо уповает на себя. Но как хочется верить! Как счастливы те, кому чужды сомнения в религиозном догмате: вера в существование высших сил, управляющих человеком, освобождает от тяжкого бремени свободы выбора, утешает надеждой на вечное спасение, облегчает душу от экзистенциальных мук.

Но никак не совмещается у Мандельштама мистика веры со скепсисом со-знания. Видимо, не случайно сразу же после стихотворения «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (XXVI) идет «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (XXVII), отрезвляюще жесткое, не допускающее никакого мистического «тумана».

И все же оно не смогло остановить нарастания мотива религиозного ликования, просветленного умиления. Высшая точка здесь — стихотворения, составляющие архитектурный центр книги: «Айя-София» и «Notre Dame», радостные, ликующие образы светоносных храмов, материальных свидетельств деяний Творца. И все же даже сейчас, в пике религиозного восторга, «экзистирующий мыслитель» испытывает, как отмечалось выше, строптивное соревновательное чувство.

Во второй части «Камня» тема религиозной веры развивается, обрывается образной плотью и — драматически усложняется сомнениями. В стихотворении «Бах» (XXXIX) лирический субъект не без иронии

¹ См.: Слово и судьба. С. 289.

² См.: Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. — Брюссель, 1974. С. 89.

вопросал великого композитора: «Высокий спорщик, неужели, / Иг-
рая внукам свой хорал, / *Опору духа* в самом деле / Ты в *доказатель-
стве* искал?» Эту иронию «экзистирующий мыслитель» Мандельшта-
ма с не меньшим основанием мог бы адресовать самому себе. Он боит-
ся обмануться. Он хочет быть у в е р е н н ы м в в е р е. Не находя
для этого несомненных оснований, он тоже ищет «опору духа» в дока-
зательстве.

Так появился в книге *образ Рима*. В рецензии на второе издание
из «Камня» Н. Гумилев отмечал: «Но у человека есть свойство все
приводить к единству: по большей части он приходит этим путем к
Богу. О. Мандельштам пришел к кумиру, – его, полюбившего реаль-
ность, но не забывшего своего трепета перед вечностью, пленила идея
Вечного Города, цезарский и папский Рим. Туда несет он усталые от
вечных блужданий мечты и оттуда слышит архангельский хор, провоз-
глашающий Славу в Вышних Богу и на земле мир и в человецех бла-
говоление». Но далее Гумилев утверждал: «Однако, и Рим – только
этап в творчестве Мандельштама, только первый пришедший в голову
символ мощи и величественности творческого духа»¹.

Что до случайного характера образа Рима, то тут Гумилев вряд ли
был прав. Этот образ был точно найденным пластическим сводом сра-
зу двух важнейших тем: Рим, сокровищница классического искусства,
стал воплощением темы вечно живой культуры; и Рим, столица одной
из великих мировых религий, стал носителем темы религиозной веры.
В образе Вечного Города, «родине духа, воплощенного в церкви и ар-
хитектуре» (так Мандельштам аттестует Рим в статье «Петр Чаадаев»),
обе темы сплелись.

Впервые этот образ появляется в стихотворении «Поговорим о Ри-
ме, дивный град!» (L). Монументальные картины, торжественная инто-
нация, но к финалу эмоциональная атмосфера мрачнеет («На дальний
мир бросает пепел бурый / Над Форумом огромная луна...»). И в после-
дующих стихотворениях образ Рима рисуется в противоречивых тонах.
Здесь и вдохновенный «портрет» Храма Господня в стихотворении «На
площадь выбежав, свободен...» (LIV), и здесь же образы оскудения и
упадка Вечного города («безопасный Капитолий», «Рима ржавые клю-
чи») в стихотворении «Ни триумфа, ни войны!» (LII).

Однако именно с образом Рима связывается в метасюжете «Кам-
ня» *мотив свободы*. Для «экзистирующего мыслителя» Свобода –
высшая Духовная ценность, состояние обретения гармонии с миром,
овладения смыслом жизни. «Посох мой, моя свобода – сердцевина бы-

¹ Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. Т. 3. С. 159-160.

тия» — такова формула свободы у Мандельштама. А Рим, Вечный город, город святынь, освящает путь к свободе через религиозное обращение. Так, в стихотворении «Encyclica» (LX) обретение свободы («Есть обитаемая духом / Свобода — избранных удел...») прямо связывается с признанием магической силы апостольского созвучия «Roma». А в стихотворении «Посох» (LXI) герой обретает свободу, понимаемую как овладение высшей истиной, когда совершает паломничество в Рим.

Но амбивалентный характер образа Рима налагает тень сомнения и на идею свободы, обретаемой через религиозную веру. Так ли уж свободна подобная свобода? Прямого оспаривания в стихах нет. Однако есть некая двойственность в авторском отношении к позиции героя, исповедующего абсолютную свободу: «Я земле не поклонился / Прежде, чем себя нашел...», «Но печаль моих домашних / Мне по-прежнему чужда». Эпатирующий характер этих строк несомненен. Но как они соотносятся с авторской интенцией? Видимо, не случайно исследователи расходятся во мнении: то ли в стихотворении излагается мироотношение «ролевого героя» (Чаадаева), то ли — собственно лирического героя¹.

В стихотворении же «О свободе небывалой...» (LXV) сам мотив свободы как бы травестируется: высокий онтологический смысл понятия заменяется смыслом бытовым — свобода как антипод верности и постоянства; в идее свободы открывается несвобода («Чтоб свободе, как закону, / Подчинился ты, любя...»)². Выходит, и сама свобода внутренне амбивалентна, и в ней нет абсолюта. Отсюда следует печальное резюме о всеохватывающем релятивизме:

Нам ли, брошенным в пространстве,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть!

Наконец, образ Вечного города является в стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» (LXVIII). Это — прощание с Римом. Если в статье «Петр Чаадаев» Рим и вся европейская культура определялись метафорами весны и бессмертия («вкусившие бессмерт-

¹ См. комментарии к стихотворению «Посох» (Камень. С. 305).

² В статье «Чаадаев» (1915) такой амбивалентности свободы давалась положительная оценка: «Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу» (Мандельштам О. Слово и культура. С. 87). В стихотворении же, в живой органике поэтического мира мотив свободы обнаружил значительно большую противоречивость и напряженность, чем в публицистическом рассуждении.

ной весны умирающего Рима»), то в этом стихотворении господствуют тона осени: «...И римской ржавчиной окрасилась долина; / Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина», «Топча по осени дубовые листья»; «Средь увядания спокойного природы...». Вечного нет и в Вечном городе – таков печальный исход образа и «материализованных» в нем тем.

Однако прощание с Римом проникнуто благодарственным чувством – это благодарение за приобщение к «всемирному единству» и к великой классической культуре. Не случайно Мандельштам включает в монолог лирического героя («Да будет в старости *печаль моя светла...*») известную пушкинскую формулу. Авторитетом Пушкина освящено то мудрое восприятие неизбежно преходящей жизни, к которому приходит в итоге духовных исканий «экзистирующий мыслитель».

И последнее звено сюжетной цепи: стихотворение об осени Рима находится в «связке» с заключительным стихотворением книги – «Я не увижу знаменитой Федры». Для Мандельштама образ Федры – великолепное свидетельство непрерывности культуры. Здесь и древний миф, и великая трагедия Еврипида, и не менее знаменитая трагедия Расина. В этот ряд входит и французская актриса Элиза Рашель, выступившая в роли Федры на петербургской сцене в 50-е годы прошлого века. А завершает этот ряд Анна Ахматова: сходство между героинями стихотворений «Ахматова» и «Я не увижу знаменитой Федры...» настойчиво акцентировано автором. Здесь и совпадение портретных деталей («Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль...» – «Спадают с плеч классические шали...»), и созвучие голосов героинь («Так негодующая Федра – / Стояла некогда Рашель» – «И достигает скорбного закала / Негодованьем раскаленный слог»). Вот она – нить преемственности от глубокой древности и вплоть до сиюминутной современности. Вот она, та «священная связь», которая должна препятствовать забвению, духовному исчезновению.

Однако в стихотворении о Федре открывается совсем иная сторона проблемы связи эпох. Образ старинного спектакля времен Расина вызывает сознание невозвратимости прошлого, невозполнимости утрат. Даже деталь – театральный занавес – приобретает зловещий смысл: «...Мощная завеса / Нас отделяет от другого мира...». А вместо эгегически светлой печали, которой было окрашено стихотворение об осеннем Риме, теперь властвует трагический пафос: в нем неприкрытое страданье, ибо прошлому уже никогда не суждено повториться: «Я опоздал на празднество Расина!».

На этой высокой скорбной ноте завершается вся книга. Неужели все ценности преходящи? Неужели все Абсолюты относительны? К

этим мучительным сомнениям приводит поиск констант Бытия. Такова тревожная, не дающая успокоения душе развязка лирического метасюжета первой книги Осипа Мандельштама.

* * *

Мандельштам, несомненно, скромничал (или кокетничал?), когда написал на экземпляре «Камня», подаренном Анне Ахматовой: «Вспышки сознания в беспамятстве дней». Первая книга Мандельштама не «вспышки», а мощный поток духовной энергии. Он органичен для характера лирического субъекта, тонко чувствующего, импульсивного «экзистирующего мыслителя», и сюжетно организован его неукротимой «волей к смыслу»¹. И в то же время метасюжет «Камня» представляет собой универсальную «модель» процесса духовного самоопределения человека в бесконечном и тревожном мире. Многие предшественники и современники Мандельштама задумывались над тайной человеческого существования, осмыслили разные грани экзистенции. В метасюжете «Камня» весь спектр отношений человека с бытием, с мировым универсумом представлен целокупно, в едином непрерывном потоке становящегося и развивающегося самосознания.

Метасюжет «Камня», этот поток духовной энергии, не обтекает препятствия и не сметает их с пути, он вовлекает в свое течение все — природу, быт, культуру, искусство, трансцендентальные и метафизические ценности, нащупывая связи между ними и их соотносительность с хрупким и могучим человеческим «Я». Герой «Камня», человек, взывающий истины своего недолгого пребывания на земле, заглянул во все провалы и поднялся на все вершины экзистенции. Душа его познала восторг и ужас существования, радость и печаль бытия. В метасюжете «Камня» открылся тот смысл, которого так «волела» душа его лирического субъекта. «Экзистирующий мыслитель» не отверг ничего из того, что воспринял его ум и пережила его душа. Только ценой экзистенциальных мук обрел он достоинство Личности. Он признал самоценность реальности во всей весомости и рельефности повседневного мира. Он вобрал в себя огромные горизонты истории и культуры. Он потянулся сердцем к сокровенным ценностям веры. Но в своем поиске констант бытия обнаружил амбивалентность и релятивность реальности и всей системы общечеловеческих духовных ценностей. Абсолютной осталась только неутолимая жажда Абсолютов. Она освещает

¹ Формула принадлежит выдающемуся австрийскому философу Виктору Франклу. (См.: *Франкл В. Человек в поисках смысла*. — М.: Прогресс, 1990. С. 302).

жизнь души высоким смыслом, и она же делает ее неразрешимо трагической.

Метасюжетность характерна и для книг Мандельштама 20-х годов. Так, в сборнике «Tristia» (1922) есть «завязочное» стихотворение – «Как этих покрывал и этого убора», подхватывающее мотив Фреды из «Камня», но усиливающее в нем семантику рока, гибельности. Есть и «осевое» стихотворение – это «Сумерки свободы», решительно поставленное посреди корпуса из сорока трех стихотворений. Именно с этим стихотворением связан поворот лирического метасюжета: после «Сумерек свободы» мотив умирания «девятнадцатого века», горестного предчувствия апокалипсической катастрофы, господствовавший в первой половине книги, переходит в величественные библейские картины похорон («вчера́шнее солнце на черных носилках несут»; см. «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...»), которые переплетаются со сценами живой жизни, нерегламентированной, шумливой, бессмертной («Феодосия», «Мне Тифлис горбатый снится...», «Возьми на радость из моих ладоней...» и др.). А финальным аккордом книги стало стихотворение «Люблю под сводами седьмой тишины...», где уравниваются в едином образе духовное величие храма и земные человеческие дела («Амбары воздуха и света, / Зернохранилища вселенского добра / И риги Нового завета»)¹.

Ярко выраженной метасюжетностью отмечена и архитектоника раздела «1921-1925», состоящего из двадцати стихотворений. Он входит как самостоятельное целое, наряду с «Камнем» и «Tristia», в последнее наиболее полное прижизненное издание Мандельштама². «Запев» здесь дается стихотворением «Концерт на вокзале»; в нем – прощание с уходящим классическим прошлым, с «девятнадцатым веком», величественный обряд тризны, последние аккорды прекрасной музыки. А в центре раздела – узел из трех стихотворений («Век», «Нашедший подкову», «Грифельная ода»), прочно сцепленных развитием главной темы: «Век» – горькое сознание разлома, разрыва одной цепи времени («... но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век»); «Нашедший подкову» – чуткое улавливание следов и отзвуков минувшей эры и благодарение ей («Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу. / Спасибо за то, что было»), «Грифельная ода» –

¹ Известна весьма раздраженная реакция Мандельштама в связи с выходом «Tristia»: «...Книжка составлена без меня, против моей воли безграмотными людьми, из кучи понадерганных листков; четыре стихотворения в книге зачеркнуты». (Цит.: Камень. С. 281). Но явное наличие метасюжетных узлов дает основание полагать, что общая структура всей книги, за исключением отдельных изъятий и перестановок, не менявших смысла целого, все же отвечала авторскому замыслу.

² См.: Мандельштам О.Э. Стихотворения. – М.-Л.: ГИЗ, 1928.

стремление увековечить утекающее время и трезвое понимание того, что это тяжелейший труд по соединению несоединимого:

И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву заключая в стык,
Кремнь с водой, с подковой перстень.

А исходом лирического метасюжета становятся смутные сны-видения, полные роковых предчувствий (стихотворения «Сегодня ночью, не солгу...», «Я буду метаться по табору улицы темной...»).

Несомненно, метасюжет, хоть и осевое, но не единственное жанрообразующее крепление книги стихов. Есть и другие «скрепы». В частности, обращает на себя внимание, что все книги, составленные самим Мандельштамом (а это «Камень», «Tristia» и большой цикл «1921-1925»), поражают своей почти математической выстроенностью. Как мы отмечали выше, в каждой из них точно посередине находится некий кульминационный центр из одного-трех стихотворений, стягивающий в узел основные мотивы всей книги. Есть в книгах Мандельштама некие «завязочные» стихи, стихи-увертюры, и есть стихи-развязки, замыкающие лирическую тему. Есть целые стихотворные «блоки», соответствующие относительно завершенным фазам лирического переживания, которые сам поэт называл «порывами». Причем автор использует самую разнообразную «арматуру», которой «вяжет» все стихотворения в книгу как некое единое архитектурное целое. Здесь и стягивание двух соседствующих стихотворений одним общим образом; и дистанцированный повтор образов в весьма далеко отстоящих друг от друга стихотворениях, словно подтекст в прозе; здесь и диалогическое столкновение мотивов запечатленных в разных произведениях, и многое иное...

Интенсивное применение «стяжек» вызывается, как правило, необходимостью противостоять «центробежным» тенденциям в художественном целом. И если в результате этой конструктивной работы из конгломерата отдельных стихотворений и даже циклов возникает столь сложное системное образование – *жанр лирической книги*, то это означает, что автор сумел преодолеть «центробежность» восприятия хаотической реальности, выработать пусть зыбкое, неустойчивое, но стереоскопически объемное, целостное представление о том спектре отношений между человеком и действительностью, который имеет судьбоносный характер, и тем самым осветить и гармонизировать душу, мятущуюся в хаотическом «царстве субъективности».

Опыт Осипа Мандельштама по формированию лирической книги как художественного единства, дающего концептуальное представле-

ние о человеке и его самоопределении во вселенском универсуме, посвоему уникален и в то же время показателен как система «механизмов», посредством которых книга стихов может стать конструктивным воплощением осердеченного и осмысленного мира¹.

Глава IV

ДРАМАТУРГИЯ: МИР В ЗЕРКАЛЕ СЦЕНЫ

1. Константы литературного рода

Теория драмы имеет богатейшую историю. Она занимает центральное место в «Поэтике» Аристотеля, законы драмы пытался определить Буало в «Искусстве поэзии», ей уделяет пристальное внимание Гегель в своей «Эстетике». Только в XX веке отечественная наука о драме обогатилась фундаментальными трудами А. Аникста, В. Волькенштейна, В. Хализева, М. Полякова, С. Владимирова. Однако секреты драматического искусства продолжают оставаться еще далеко не раскрытыми, тому свидетельство – расхождения между существующими теоретическими концепциями, а также продолжающиеся поиски основополагающих координат драматургии². Пример крайне радикальных суждений о драме как роде литературы можно найти в но-

¹ С начала 2000-х годов отмечается рост исследовательского интереса к феномену «книга лирики». Наиболее обстоятельно проблему книги стихов как жанрового образования рассматривает О.В. Мирошникова. См. *Мирошникова О.В.* Лирическая книга: архитектоника и поэтика (На материале поэзии последней трети XIX века). – Омск: Изд-во ОмГУ, 2002.

² Важной вехой в собирании богатейшего материала по теории драмы стали русские издания «Словаря театра» П. Пави (М.: Прогресс, 1991) и монографии Э. Бентли «Жизни драмы» (М.: Айрис-пресс, 2004) Из новейших теоретических трудов следует назвать работы Н.И. Ишук-Фадеевой, в частности, «Жанры русской драмы» (Тверь: Изд-во ТГУ, 2003). Существенные теоретические положения выдвигаются в некоторых обстоятельных историко-литературных исследованиях, выполненных в 2000-е годы. См., в частности: *Соколянский М.Г.* Перечитывая Шекспира. Статьи разных лет. – Одесса: АстроПринт, 2000; *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века: Монография. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001; *Доценко Е.Г.* С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: Монография. – Екатеринбург, 2005; *Багдасарян О.Ю.* Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы. – Дисс. канд. филол. наук. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006; *Журчева О.В.* Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Монография. – Самара: Изд-во СГПУ, 2007; *Меркутин Е.А.* Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской. – Дисс. канд. филол. наук. – Екатеринбург, УрГПУ, 2009.

вешем исследовании, где, в частности, говорится: «Стало очевидно, что законы рода, его теория, воспринятые со времен Аристотеля и до XIX в. включительно, уже не соответствуют тем новым процессам, которые произошли в мировой драматургии XX в. и продолжают происходить в XXI в.»¹.

Поэтому, предваряя анализ специфики драматических жанров, я попытаюсь извлечь из наработанного в науке теоретического опыта основные характеристики рода и установить их системную взаимосвязь. По необходимости изложение даю в тезисной форме.

ДРАМА как род литературы эстетически осваивает борение между субъективным миром человека и объективным ходом жизни. Человек выступает в драме как *Личность*, он обладает самосознанием и «волением». Драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности. Разрешение этого противостояния (конфликта) осуществляется через действие.

а) Понятием *«действие»* определяется сущность драматического содержания. Известный исследователь античного театра В.Н. Ярхо разъясняет: «У нас принято переводить термин «драма» словом «дран», хотя, если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне «Илиады», чем во всех трагедиях Эсхила вместе взятых. В отличие от других глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол «дран», от которого происходит слово «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок во времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор»².

Следовательно, драматическое действие – это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но – главное – совершает в ы б о р между покорством этому течению и утратой при этом своего «самостоянья» как Личности или противостоянием суровой норме бытия ради сохранения своих личностных приоритетов (порой ценою полного разрыва с социумом – как Гамлет или Чацкий, а порой даже ценою собственной физической смерти, как софокловская Антигона или как подросток из пьесы Виктора Розова «Кабанчик», расплачивающийся собою за преступление отца).

¹ Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Автореф. дисс... докт. филол. наук. – Самара, 2009. С. 4-5.

² Ярхо В.Н. Образ человека в греческой литературе и история реализма // Вопросы литературы. 1957. № 5. С. 73. (Курсив мой. – Н.Л.)

б) Поэтика драмы определяется спецификой драматического содержания. Основные характеристики драматической поэтики:

– *Пьеса* – наиболее адекватная форма воплощения драматического содержания. Аристотель на примере жанра трагедии выделил шесть составных элементов драматического произведения: «...Сказание <...>; характеры <...>; речь <...>; мысль;<...>; зрелище <...> и музыкальная часть <...>». К средствам подражания относятся две части (речь и музыкальная часть); к способу – одна (зрелище); и к предмету подражания относятся три части (сказание, характеры, мысли); помимо же этих, других частей нет, – категорически заключал Аристотель¹. И в самом деле, эти элементы были и остаются необходимы в пьесах всех времен и народов (изменения касаются только технических средств – механизма сцены, аудиовизуальных приспособлений и т.п.). Именно эти элементы в совокупности обеспечивают драматическую содержательность и зрелищность, создают магический эффект непосредственного протекания «здесь и теперь» любого действия, даже очень далекого в хронологической ретроспективе.

Концентрированность, напряженность и динамизм – важнейшие качества драматического произведения, они делают его увлекательным, эмоционально заразительным. С этой точки зрения вовсе не выглядит схоластическим выдвинутое Никола Буало правило трех единств – единств места, времени, действия. Оно оказалось продуктивным не только в искусстве классицизма. И в драматургии последней трети XX века есть немало выдающихся произведений, где соблюдение правила трех единств способствовало художественному результату. Например, в пьесе А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся» (1979) все действие протекает в течение одной ночи в двух соседних купе пассажирского вагона, а в одноактных пьесах Л. Петрушевской действие сосредоточено буквально на нескольких квадратных метрах («Лестничная клетка», «Квартира Коломбины») и исчерпывается самим временем театрального представления («Любовь», «Вставай, Анчутка!» и др.).

Единство действия – незыблемый принцип драматургии. Этот принцип получает выражение в драматическом сюжете, для которого характерны: акцентированность фаз драматического сюжета, его осязаемая завершенность (в решении, принятом героем, в его поступке), применение специальных способов эмоционального усиления драматической интриги (градации, перипетии, узнавания).

Слово в драме – это способ действия, выражение «воления» героя, поиска решения в ситуации выбора, противоборства с иной пози-

¹ См.: Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. С. 120-121.

цией. *Диалог* персонажей в драме – наиболее явственная форма драматического столкновения. Диалог в драме можно сравнить с действием шестеренок, которые своими зубцами входят друг в друга и обеспечивают работу механизма. Поэтому драматический диалог – это целостный речевой образ, а реплика одного персонажа – это своего рода «полуречь», не только излагающая мысль героя, но и в той или мере стремящаяся предвосхитить мысль и возражения оппонента. Наиболее выразительно и остроумно это свойство драматического диалога проступает в комических диалогах-недоразумениях. Диалог такого рода был уже у Плавта в «Комедии о горшке» (II в. до н.э.). Бедняка Евклиона бог домашнего очага одарил горшком с золотом. Горшок украли, и Евклион, и без того жадный до безумия, с воплями носится по двору. А юноша Ликонид, который недавно согрешил с его дочерью, полагает, что это и есть причина гнева старика:

Евклион. Кто тут?

Ликонид. Это я, несчастный.

Евклион. Нет, несчастен я, погиб! / Столько зла свалилось, горя на меня!

Ликонид. Спокойней будь!

Евклион. Как могу я?

Ликонид. Тот поступок, что твой растревожил дух, / Сознаюсь, я сделал.

<...>

Евклион. Трогать как ты смел добро мое / Без меня?

Ликонид. Вино повинно и любовь.

<...>

Сделав глупость, сам пришел я и прошу прощения.

Евклион. Не люблю, кто, сделав глупость, ищет оправдания. / Не твоя она, знал ведь: трогать и не надо бы.

Ликонид. Раз, однако, тронул, лучше пусть уж и останется / У меня.

Евклион. Без разрешенья моего – моя?...

И т.д.

Подобные диалоги-недоразумения становятся украшением комедий Мольера и Гоголя (непревзойденный образец – разговор Городничего и Хлестакова в гостинице).

В пьесе возникает иллюзия импровизационности слова персонажа – оно рождается «в ответ» на слово партнера. В драме именно слово есть главное орудие действия. Посредством диалога осуществляется борьба между героями – столкновение позиций, выбор вариантов действия, убеждение и переубеждение. Им подвигают, осаживают, казнят, убивают. Диалог – это поединок воззрений, чувствований, но прежде

всего — поединок «волений»: каждая реплика персонажа — это как фехтовальный выпад, и победу в этом поединке одерживает тот, чей укол антагонист не смог отразить. Не случайно в выдающихся произведениях диалоги-поединки центральных персонажей оказываются важнейшими вехами драматического действия (достаточно вспомнить диалоги Чацкого с Фамусовым, Софьей, Молчалиным в грибоедовском «Горе от ума»).

Кстати, в свете принципа действенности слова в драме становится понятен парадокс чеховской драмы: сами обстоятельства поставили человека в ситуацию выбора, а он характер созерцательный или слабо-вольный. Вот тогда и звучит вроде бы ни к селу, ни к городу в устах чеховского Гаева «Дорогой, многоуважаемый шкап...», вот тогда в пьесе «Дядя Ваня» вместо решающего выбора в финале — конфуз с дурацким выстрелом и возвращением на круги своя.

Есть все основания утверждать, что *основным структурным принципом драматической поэтики является диалогичность*. Ибо в драме диалогичное противопоставление и взаимопроникновение идет не только в собственно диалоге двух действующих лиц. Внутренняя диалогичность бывает свойственна и драматическому монологу — как спор с самим собой, как взвешивание «за» и «против»: классические примеры — в трагедии Эврипида монолог Медеи, ищущей наиболее жестокий способ возмездия предавшему ее любовь Ясону («Так... Решено, подруги... Я сейчас / Убью детей и удалюсь отсюда... / Ты, сердце, / вооружись!..»), монолог Гамлета «Быть или не быть?», в «Грозе» Островского мучительные колебания Катерины у калитки. И в совершенно ином ключе звучат в «Самоубийце» Эрдмана уморительно смешные, а, по сути, глупо трагические монологи Семёна Семеновича Подсекальникова, которого уговаривают застрелиться от имени общественности:

... Нажимаете. И тогда раздается пиф-паф. И вот пиф — это еще тик, а вот паф — это уже так. И вот всё, что касается тика и пифа, я понимаю, а вот всё, что касается така и пафа, — совершенно не понимаю. Тик — и вот я еще и с собой, и с женою, и с тещею, с солнцем, с воздухом и водой, это я понимаю. Так — и вот я уже без жены... хотя я без жены — это я понимаю тоже, я без тещи... ну, это я даже совсем хорошо понимаю, но вот я без себя — это я совершенно не понимаю. Как же я без себя? Понимаете, я? Лично я, Подсекальников. Че-ло-век.

Не случайно такие монологи занимают ключевое место в движении драматического действия. А есть и диалогичность, скрытая от сознания персонажа, произносящего монолог, к зрителю актер доносит ее «под-текстными» знаками — сбоями интонации, паузами, якобы невольными

жестами. Так исполнял знаменитый монолог Хлестакова в Театре Сатиры Андрей Миронов: артист построил его на контрастных перебивках безудержного петушиного фанфаронства щемящей жалобной интонацией маленького человека. Нередко монологи разных персонажей находят-ся между собой в диалогических отношениях (см. в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» монолог Фамусова «Вот то-то, все вы гордецы...» и монолог Чацкого «А судьи кто?») Даже собственные монологи героя могут оказываться в диалогическом со-противопоставлении.

В драме диалогические столкновения бывают также между словом и жестом, словом и музыкальным фоном. Мастера драматургии умело используют эти потенциальные возможности драматической формы для создания ярких и выразительных коллизий. Вспомним хотя бы сцену, когда Хлестаков заигрывает с Марьей Антоновной:

Х л е с т а к о в. Как бы я был счастлив, сударыня, если б мог при-жать вас в свои объятия.

М а р ь я А н т о н о в н а (*смотрит в окно*). Что это там как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица?

Х л е с т а к о в (*целует ее в плечо и смотрит в окно*). Это сорока.

М а р ь я А н т о н о в н а (*встает в негодовании*). Нет, это уж слиш-ком... Наглость такая!...

Или вот как Городничий дает распоряжения полицейским Держи-морде и Свистуну: «...Только увидите, что идет кто-нибудь с прось-бою, а хоть и не с просьбою да похож на такого человека, что хочет подать на меня просьбу, в з а ш е й так прямо и толкайте! Так его! Хорошенько! (*Показывает н о г о ю*).»

Особый вариант диалогизма представляют пьесы-ремейки – пье-сы, написанные как бы поверх классических текстов. Подобные жан-ровые конструкции имеют богатую историю¹. В первой половине XX столетия явление ремейков Жоржа Ануя («Эвридика», «Антиго-на») было в некотором роде прецедентом, а вот последние десятилетия века отмечены буквально вулканическим выбросом пьес-ремейков: здесь и драмы братьев Пресняковых (среди которых выделяется тра-

¹ Уже «Прометей прикованный» Эсхила (V в. до н.э.) есть в некотором роде ре-мейк. Ведь грек шел на представление этой трагедии, хорошо зная сюжет из «Теогонии» Гесиода. Но у Гесиода титан Прометей представлен в соответствии с мифологической аксиологией в негативном свете – он вор, укравший огонь, он преступник, посмевавший ослушаться самого Зевса, верховного бога. А у Эсхила, преданного защитника полисной демократии, Прометей представлен в героическом ореоле, ибо он, обладая даром пред-видения и зная, на какие муки будет обречен, похитил огонь и передал его людям. Это расхождение между мифом и авторским его переименованием составляло изначальную интригу трагедии Эсхила.

гифарс «Изображая жертву», диалогически ориентированный на шекспировского «Гамлета»), и ремейки Б. Акунина («Чайка» и «Гамлет. Версия»), «На донышке» И. Шприца, «Имаго» М. Курочкина (ремейк «Пигмалиона»), а также драматические переделки русской классической прозы: «Обломов» М. Угарова, «Старосветские помещики. (Фантазии на темы Николая Гоголя)» Н. Коляды, «Башмачкин» О. Богаева, «Анна Каренина – 2» О. Шишкина...

Форма ремейка как бы удваивает драматическое действие, создает дополнительные диалогические отношения с текстами-«первоисточниками», буквально провоцируя полемику с ними. Причем в ремейке устанавливается диалог не по частностям, это диалог между двумя целостными моделями мира, воплощающими две разные концепции выбора человеком своей судьбы

в) Достижение *катарсиса* есть тот эстетический эффект, который «запланирован» автором в драматическом тексте. (Видимо, не случайно это общеэстетическое понятие Аристотель разработал на анализе трагедии.) Осуществление задуманного драматургом зависит от театра – режиссера, исполнителей и оформителей спектакля. В сущности, вся поэтика спектакля подчинена созданию эффекта присутствия – зритель должен испытывать впечатление, будто драматическое действие протекает «здесь и теперь», прямо перед его глазами. Вовлеченный в атмосферу непосредственного созерцания драматического действия, действия интригующего и динамичного, вступивший в прямой контакт с героями произведения (вошедшими в свои роли актерами-лицедеями), зритель одновременно испытывает влияние и живой речи персонажей, и пластики движений, и живописности сценографии (декорация, освещение), а нередко и музыкального оформления. Вот почему именно драматическое представление вызывает у воспринимающих катарсис такой силы, с которым не могут сравниться другие роды литературы и виды искусства.

История театра хранит память о триумфе М.Н. Ермоловой в роли Иоанны д'Арк в постановке «Орлеанской девы» (1884 г.) в Малом театре (после спектакля актрису вызывали на сцену 64 раза), о Саре Бернар в «Орленке» Ростана, о Поле Скофилде-Гамлете (в спектакле Питера Брука – 1948 г.), о Жераре Филиппе-Родриго в «Сиде» Корнеля, об Иннокентии Смоктуновском-князе Мышкине в инсценировке «Идиота» в БДТ, об Олеге Янковском в горинском «Том самом Мюнхгаузене», Созданные ими образы стали своего рода эмблемами своего времени, квинтэссенцией человеческого измерения эпохи. В истории отечественного театра есть страницы, свидетельствующие о его колоссальной роли в духовной жизни: тут грандиозный, испугавший власти успех

спектакля «На дне» в Московском художественном общедоступном театре (1903), и целые «полосы», когда тот или иной театр становился властителем дум: в 1956–60-е годы, «Современник» Олега Ефремова и его единомышленников, с середины 60-х и вплоть до начала 80-х – Любимовский Театр на Таганке, в 80–90-е – Ленком Марка Захарова, Малый драматический театр Л.Додина, Мастерская П.Фоменко.

Установка на катарсис как цель драматического представления выводит эмоциональный пафос на роль доминантного аспекта жанрового содержания драматических произведений. Со времен Аристотеля утвердилось представление о двух основных жанрах драматургии – трагедии и комедии. И хотя с тех пор происходили всяческие пертурбации в жанровых моделях, и эстетический пафос был сдвинут с первой роли в жанрах эпоса, пошатнулись его позиции даже в лирике (ее крупных жанрах), а в драматургии рождающиеся новые жанровые формы («слезные комедии», мелодрамы, трагифарсы и т.п.), как и во времена Аристотеля, тяготеют к одному из двух полюсов – к трагедии или комедии или образуют разнообразные симбиозы в пределах этих же полюсов.

Попробуем конкретизировать представление о способах конструирования художественных миров как в классических жанровых формах, так и в формах «пограничных». В первом случае объектом рассмотрения будет философская драма Горького «На дне»: как автор актуализировал традиционный жанр и в чем обновил его? (Заодно проверим, насколько эвристичен применительно к драматургии предлагаемый нами путь жанрового анализа, даст ли он какое-то приращение к представлениям о художественном своеобразии и смысловом наполнении этой пьесы, которые накоплены горьковедением). А во втором случае – объектом рассмотрения выбраны пьесы Николая Коляды, одного из самых известных современных драматургов. Здесь ракурс нашего анализа иной: как Коляда создает целостные образы мира «на стыке» разных жанровых моделей и каков концептуальный эффект этих экспериментов?

2. Действие в философской драме («На дне» М. Горького)

Пьесу «На дне» Горький писал в течение 1901–1902 годов. Первая ее постановка была осуществлена в Московском художественном общедоступном театре, который возглавляли К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Премьера состоялась 18 декабря 1902

года. С тех пор прошло очень много лет, а «На дне» вот уже столетие не сходит со сцен театров мира. Значит, в этой пьесе сконцентрирован такой духовный опыт, который остается важным для новых поколений зрителей, значит, в ней затаен столь богатый смысловой потенциал, который не исчерпан до конца ни одной постановкой. А такие качества произведения могут быть обеспечены только семантикой разработанной писателем формы, и прежде всего – жанровой формы.

С первых же постановок драмы Горького вокруг нее разгорелась полемика, которая, то вспыхивая, то угасая, продолжается до сих пор. Особую сложность интерпретация пьесы «На дне» приобретает еще и оттого, что сам автор в разные годы по-разному объяснял свой замысел и свое отношение к основным персонажам. В конце концов, в статье «О пьесах» (1932) он даже заявил: «На дне» – пьеса устаревшая и, возможно, даже вредная в наши дни»¹. Эта статья внесла немалую путаницу в умы горьковедов и режиссеров², но всякие попытки ставить «На дне» в полном соответствии с последними горьковскими аттестациями неминуемо оборачивались насильем над текстом, тем, что называют режиссерской «отсебятиной» (примеры таких вмешательств мы будем приводить по ходу анализа).

Сопротивление текста своевольным режиссерским интерпретациям и даже переменчивым авторским трактовкам – это лишь еще одно свидетельство его добротности, внутренней цельности.

1.

Структура пьесы «На дне» существенно отличается от традиционных форм построения драматического произведения. Как известно, среди первых критических высказываний о горьковской пьесе было немало упреков в том, что она якобы плохо скроена, представляет собой набор слабо связанных сцен, что в ней слишком много декларативных монологов, и что вообще это скорее не пьеса, а некий философский диспут в лицах и картинах. В полемике с подобными суждениями Иннокентий Анненский, выдающийся поэт, известный своими переводами великих греческих трагедий, отмечал: «На дне» – настоящая драма, только не совсем обычная, и Горький более скром-

¹ Горький М. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1953. С. 606.

² Расхождения между семантикой текста пьесы и ее последней авторской трактовкой наиболее обстоятельно рассматривает известный театровед Ю. Юзовский в работе «“На дне” М. Горького: идеи и образы». Впервые опубликованная в журнале «Литературный критик» в 1938 году, она была впоследствии издана отдельной книгой (М.: Худож. лит., 1968). (Здесь полемика изложена на с. 13-17.)

но, чем правильно, назвал пьесу *сценами*. Перед нами разворачивается нечто цельное и строго объединенное мыслью и настроением поэта¹.

Как же из вроде бы разрозненных диалогов и сцен возникает «нечто цельное»?

Начнем с характеристики ее жанрового своеобразия. В определении жанра пьесы «На дне» нет полного единства. Так, Франц Меринг, видевший одну из первых постановок, определил жанр пьесы как «бытовую драму». В последующие годы наиболее распространенным стало восприятие «На дне» как *социально-философской драмы*. Но при этом предлагается разное содержательное наполнение этого жанрового определения. Б.В. Михайловский делает упор на социальном аспекте – «обличении капиталистического мира посредством изображения бесчеловечных условий жизни самых низов общества»². Ю. Юзовский, напротив, выдвигает на первое место философский аспект: «Если отвлечься от действия пьесы и следить только за ходом рассуждений, то нам покажется, что перед нами происходит философская дискуссия, оживленная, горячая, страстная, и тема этой дискуссии – «правда». Что такое «правда»? Как жить «по правде»? Где искать «правды»? Что делать, чтоб была «правда»?»³ Б. Бялик пытается примирить крайности – он акцентирует внимание на взаимосвязи в пьесе социального плана и плана философского, где, по мнению ученого, центральное место занимает проблема «подлинного и мнимого гуманизма»⁴.

В горьковедении постсоветского времени наблюдается крен в сторону абстрактно-философского толкования пьесы «На дне», что приводит к весьма произвольным интерпретациям⁵. Поэтому мы считаем необходимым *уточнить «параметры» этого жанра*.

¹ Анненский И. Драма «На дне» (1905) // Анненский И. Книги отражений. – М.: Худож. лит., 1971. С. 71-82.

² Цит. по: Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. – М.: Наука, 1968. С. 67-68.

³ Юзовский Ю. «На дне» М. Горького: идеи и образы. – М.: Худож. лит., 1968. С. 9.

⁴ Бялик Б. М. Горький – драматург. – М.: Сов. писатель, 1977. С. 100, 119.

⁵ Так, одни авторы видят в пьесе столкновение двух принципов мироотношения – подчинения высшей силе, вне человека находящейся, и жизнетворчества, осуществляемого самим человеком (Долженков П.Н. «Существует только человек»: о пьесе А.М. Горького «На дне» // Литература в школе. 1990. № 5. С. 39-49). Другие исследователи отстаивают предположение, что «вероятной моделью сюжета горьковской драмы является историсофская оппозиция Закона и Благодати» (Пяткин С.Н. К вопросу о мифопоэтической модели сюжета пьесы М. Горького «На дне» // Максим Горький – художник. Проблемы, итоги, перспективы изучения: Горьковские чтения, 2000 г.: Материалы Междунар. конф. – Н. Новгород, 2002. С. 280-287).

Во-первых, беды и несчастья ночлежников в значительной степени обусловлены социальной несправедливостью, а отношения между ними моделируют социальные противоречия своего времени.

Во-вторых, в пьесе «На дне» быт ночлежников, будучи картиной социальных обстоятельств, осмысливается автором как конкретное воплощение обстоятельств экзистенциальных – самого существования человека на земле. Вспомним, что в процессе работы над текстом Горький отклонил такие названия, как «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни» (последнее стояло на афише премьерного спектакля). Выбранное драматургом окончательное название – «На дне» – предельно обобщённое, ёмкое, философски заострённое (существование вне нормы, дно души), но при этом сохраняющее и социальный смысл (социальное дно).

Что представляет собой состав действующих лиц?

На одном полюсе здесь «хозяева жизни»: Костылев, содержатель ночлежки, и его жена Василиса, представитель официальной власти полицейский Медведев. На другом полюсе – ночлежники, бездомные люди.

Вчитаемся в поименования (клички) и характеристики, которые даны им в афише. Барон – значит, человек из высшего света, Актер и Сатин – это, видимо, люди интеллигентные, картузник Бубнов – он когда-то владел скорняжной мастерской, мастеровой (Клещ), мелкая торговка (Квашня), сапожник (Алешка), крючники, потомственный вор (Васья Пепел), проститутка (Настя, девица). То есть перед зрителем представлен весь социальный спектр российского общества – сверху донизу.

Автор посчитал необходимым указать возраст каждого из ночлежников – самому молодому 20, а самому старому – 45. Выходит, что все они находятся в возрасте, который считается порой расцвета человека. А между тем, все они по преимуществу либо «бывшие люди» (вспомним одноименный рассказ Горького 1890-х годов), либо те, кто изначально был лишен возможности стать «настоящим».

Такая расстановка действующих лиц заставляет предполагать, что в пьесе будет доминировать социальный конфликт. Но следует учитывать и другой, а именно философский потенциал «донного» изображения – здесь человек оказывается без грима и маскировочных одеяний, здесь суть личности открыта до самого доньшка.

Философский «крен» пьесы подтверждается присутствием в составе действующих лиц персонажа по имени Лука. Указан его возраст – ему 60 лет: он старше всех других действующих лиц, значит, он много видал и много пережил, старость всегда ассоциируется с мудростью. И поименован он «*странником*» – так на Руси издавна называли людей,

следующих пешком на богомолье. Конечно, в звучании имени «Лука» можно расслышать и намек на «лукавого», но куда очевиднее отсылка к евангелисту Луке, автору третьего Евангелия, которого апостол Павел называет «врачом возлюбленным». В любом случае, за всеми возможными ассоциациями, которые рождает строка о Луке на афише, предвидится нравственный, а, возможно, и философский контекст¹.

Как видим, в заявленном составе действующих лиц уже намечены определенные социальные и философские перспективы предстоящего драматического действия.

Конструктивный принцип социально-философской драмы у Горького конкретизируется в том, что сами социальные обстоятельства, в которых пребывают персонажи, и отношения между ними становятся почвой для зарождения философских вопросов, из тех, которых принято называть «последними» — о смысле человеческого существования, о ценностных ориентирах личности, о жизни и смерти, о добре и зле... Эти вопросы становятся ядром философского спора между героями, динамика дискуссии о «последних вопросах» образует напряженный сюжет философской драмы. А движение социального процесса, перипетии судеб героев становятся своеобразной проверкой истинности выдвигаемых в ходе философского спора идей.

Этот конструктивный принцип социально-философской драмы проявляется в расстановке действующих лиц, в развитии действия, а также и в особенностях композиционных сцеплений между всеми составляющими драматического целого (диалогами и монологами, репликами, сценографическими эффектами).

Приступим к анализу двух начальных фаз драматического действия — *экспозиции* и *вязанки*.

¹ Склонность давать своим «ключевым» героям имена, связанные с библейской семантикой, проявлялась у Горького и ранее. Так, имя главного героя его первой повести «Фома Гордесв», естественно, рождало аналогию с библейским Фомой неверующим. Но строить только на основании этимологических или звуковых ассоциаций, которые вызывает имя персонажа, далеко идущие выводы о его эстетической сути и художественной функции — дело крайне сомнительное, чревато безответственным субъективизмом. А между тем, подобные экзерсисы стали довольно часто встречаться в новейших работах о пьесе «На дне». Один автор связывает имя «Лука» со словом «луч», ну, а отсюда уже прямой путь к образу солнечного света. Далее ассоциации исследователя развиваются по нарастающей: он уже называет Луку «достойным учеником Христа», а его приход в ночлежку ассоциирует со «вторым пришествием Христа» (Ханов В.А. Драма. М. Горького «На дне»: идейные истоки, проблема пути // Литература в школе. 1996. С. 48-59). Другому исследователю слышится в имени «Лука» нечто от «лукавства» и «лукавого», и на основании такого этимологического домысла легко делается радикальная оценка эстетической сущности характера главного героя пьесы: «В этом аду есть свой бес, лукавый — Лука» (Долженков П.Н. «Существует только человек». О пьесе А.М. Горького «На дне» // Литература в школе. 1990. № 5. С. 42).

Читаем вводное описание: *«Подвал, похожий на пещеру. Потолок – тяжелые каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой. <...> Везде по стенам – нары»*. Уже здесь проявляется особое свойство поэтики философской драмы – её двуплановость: конкретный бытовой облик ночлежки через сопоставление с пещерой приобретает условно-обобщённое значение – это не просто приют для бездомных, а д н о жизни. Кроме того, сопоставление с пещерой таит в себе ассоциацию с пещерой из знаменитого диалога Платона, где жизнь описывается как игра бликов на стене пещеры, в которой заперты люди, представляющие себе свет и мир по этим бликам. Наконец, пещера – знак первобытности, возвращения в доцивилизационное состояние, существование за пределами культуры.

А между тем, первая ремарка такова: *«Начало весны. Утро»*. Мотивы утра и весны всегда несут в себе семантику пробуждения, надежды, расцвета. Тем самым драматург предполагает в самой сценографии наглядно представить контраст между тусклым, грязным, запущенным обликом ночлежки и самой жизнью, с её просыпающимся днем и оживающей природой. И этот контраст будет важен не только как непосредственный фон, на котором разворачиваются отдельные сцены, но и как некий философский миробраз, где контрастно соотнесены великое бытие живой природы и низкое, жалкое человеческое существование.

Первая реплика, открывающая диалогическое пространство, – это одно-единственное слово: *«Дальше!»* – произносимое Бароном. А «дальше» – это продолжение тех разговоров, которые велись еще до открытия занавеса, им нет начала и конца, этим монологам, репликам, перебранкам. Так автор вводит зрителя в атмосферу серого, нудного существования обитателей ночлежки.

Итак, занавес открывается. И звучит форменный сумбур голосов: осколки прежних диалогов, перебранка, сентенции, какие-то непонятные слова вроде «сикамбра»...

Диалогическое пространство в пьесе с самого начала сложно организовано – это не линейно развивающаяся цепь диалогов, а нечто подобное пучку диалогов, которые словно бы по касательной цепляют друг друга. Б.А. Бялик доказывал, что в пьесе существуют несколько сюжетных узлов: «Особую коллизию образуют отношения Костылева, Василисы, Пепла и Наташи <...> Второй сюжетный узел связывает Клеца и Анну, третий – Барона и Настю, четвертый – Квашню и Медведева. Самостоятельную сюжетную роль играют судьбы Актера, Бубнова, Алешки и других». Однако далее исследователь предупреждает: «Да, в пьесе “На дне” можно увидеть несколько как бы параллельных сюжетных линий, но именно – «как бы», потому что они не только

соприкасаются и подчас пересекаются, но и образуют неразрывное «контрапунктное» единство»¹.

В чем же состоит «контрапунктное единство»? Да, обитатели ночлежки говорят вроде бы о разном, но что-то общее есть в этом разном.

Мелочная грызня – никто не хочет «убирать квартиру».

Черствость и бездушие – умирающая Анна задыхается, а ее муж даже не хочет подняться и отворить дверь в сени.

Унижение человеческого достоинства: «Становись на четвереньки, лай собакой», – предлагает Пепел Барону за «полбутылки».

Самые основополагающие человеческие ценности: семейные узы, правда, честь и совесть – не просто ставятся под сомнение, а цинично осмеиваются. (Например: П е п е л. Бубнов! У тебя совесть есть? Б у б н о в. Чего-о? Совесть? П е п е л. Ну да! Б у б н о в. На что совесть? Я не богатый.)

Кажущийся сумбур диалогов на самом деле неявно, скрыто организован несколькими сквозными мотивами. В сущности, это своеобразный п о л л о г. Общее впечатление от этого полилога таково: в ночлежке царит атмосфера полной разуверенности в каких бы то ни было моральных устоях. А люди без моральных устоев духовно мертвы. Не случайно же Сатин говорит: «...Дважды убить нельзя».

Это и есть д н о. Люди, которые выброшены из жизни жестоким и неправым миропорядком, уже не сопротивляются, не верят ни во что, у них разрушены какие бы то ни было моральные опоры и принципы, они до цинизма разуверились в тех ценностях, на которых испокон веку крепил свою душу человек и находил мир с другими людьми. Так мы с учениками приходим к пониманию не социально-бытового, а нравственного содержания, который драматург вкладывает в понятие «дно». В сущности, вся экспозиция и была сценическим воплощением этого, главного, глубинного, ф и л о с о ф с к о г о смысла образа «дна».

И вот является Лука. Уже самая первая его фраза («Доброго здорovia, народ честной!») вступает в контраст с теми издевками над честью и совестью, которые только что звучали в репликах ночлежников. И даже ответная присказка Бубнова с подразумеваемым скабрешным продолжением («Был честной, да позапрошлой весной...») не сбивает Луку с толку: «Мне – все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха – не плоха: все – черненькие, все прыгают... так-то».

Вот она, завязка драматического конфликта – в возникновении противостояния между уважительным отношением к людям, которое заявляет Лука, и циничным попранием человека, которое царит в ночлежке. Однако противостояние – это еще не действие. Лука не сразу

¹ Бялик Б. М. Горький – драматург. С. 100.

начинает действовать. Он сначала как бы определяет «диспозицию»: приглядывается к своим новым сожителям, оценивает их поведение, вырабатывает свое отношение к каждому из них.

Совершенно определенно Лука дистанцируется от «хозяев». Это проявлено в трех диалогах Луки — с полицейским Медведевым, хозяйкой ночлежки Василисой и Бароном (тот по закоренелой привычке тоже пытается принять позу «хозяина»). Барона старик легко ставит в конфузное положение («А ты кто, — сыщик?»), над туповатым Медведевым иронизирует, а против властной Василисы выпускает иголки. (Кстати, в диалоге с Василисой Лука называет себя не просто прохожим, а «проходящим»¹).

Зато к ночлежникам Лука проявляет неподдельный и сочувственный интерес. Он хочет знать, отчего Настя плачет. Он журит пьяного Алешку. Он наблюдает за тем, как Пепел предлагает Барону лаять собакой. И из всего увиденного старик делает неутешительный вывод: «Эхе-хе! Погляжу я на вас, братцы, — житье ваше — о-ой!»

Это — как врачебный диагноз. И Лука начинает действовать.

С чего же начинает Лука свое вмешательство в жизнь ночлежников? Первый его поступок — он вводит Анну, помогает ей добраться до места и упрекает ночлежников: «Бабочка совсем слабого состава... Идет по сеним, цепляется за стенки и стонает... Почто вы ее одну пускаете?». А когда Квашня в ответ ерничает («Не доглядели, простите, батюшка! А горничная ейная гулять ушла»), Лука довольно строго осаживает ее: «Ты вот — смеешься... а разве можно человека эдак бросать? Он — каков ни есть — а всегда своей цены стоит».

Характерная особенность речи Луки: он резонер — всегда из конкретного локального эпизода выходит к философскому обобщению. По существу, все свои обобщающие афоризмы старик сводит к одному нравственному императиву — уважать человека!

2.

Следующая и очень важная фаза драматического сюжета — активные действия Луки по «врачеванию» ночлежников.

В связи с действием во втором акте вспоминается высказывание Б.А. Бялика: «Когда идет спектакль “На дне”, театральная сцена ока-

¹ Здесь не обойтись без повторения ранее уже цитировавшегося мною толкования Горьким этого понятия: «Я намеренно говорю «проходящий», а не «прохожий»: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпнувшее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определённое» (Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 14. — М.: Наука, 1973. С. 581).

зывается почти всегда разделенной на несколько участков, и почти все время на каждом из них идет своя особая жизнь»¹. Можно выделить три сценические «зоны»: первая — «*Сатин, Барон, Кривой Зоб и Татарин играют в карты. Клещ и Актер наблюдают за игрой*»; вторая — «*Бубнов на своих нарах играет в шашки с Медведевым*»; третья — «*Лука сидит на табурете у постели Анны*».

Уже само соседство этих «зон» в одном пространстве, когда совсем рядом с умирающей женщиной, не обращая внимания на ее страдания, другие ночлежники с азартом ведут игру, представляется если не кощунственным, то, по меньшей мере, безнравственным.

Как же соотносятся между собой три диалогические «зоны»? Первая «переключка» — идет диалог Анны и Луки. Женщина, доживающая последние часы, исповедуется перед Лукой о своей тяжелой земной доле («Не помню, когда и сыта была...» и т.д.), а Лука, в сущности, чужой человек, преисполняется подлинно отцовским сочувствием к Анне, даже называет ее «детынька». А вот после слов Анны «Помираю вот», из другой «зоны», где режутся в карты, вдруг звучит азартная реплика: «Ишь, ишь как! Князь, бросай игру! Бросай, говорю!». Реплика эта принадлежит Клещу, мужу Анны. Он тоже выражает искреннее сочувствие, но не жене, а одному из картежников, которого пытаются обжудить. Контраст между двумя диалогами очевиден. В нем развивается и углубляется мотив равнодушия, нравственной глухоты, который зазвучал уже в первом акте.

Другие сцены соотнесены иначе — реплики, произносимые в одной «зоне», как бы резонируют на сказанное в другой «зоне», становятся своеобразным комментарием.

Рассмотрим несколько подобных соотношений.

Сатин упрекает Барона в неумении незаметно «карту передернуть». Барон оправдывается: «Черт знает, как она...». Следующая реплика принадлежит Актеру: «Таланта нет... нет веры в себя... а без этого... никогда, ничего...» Актер не однажды произносит эту фразу, но сказанная здесь, как будто некстати, она переводит бытовую сцену в иную, философскую плоскость — ведь Актер называет главные причины, которые и делают человека ущербным. Но если талант — это, как говорится, дар Божий, то отсутствие или утрата в е р ы в с е б я — это уже вина самого человека.

Горький нашел особый путь организации единства действия при воссоздании образа мира разорванного, разрозненного (именно новые способы организации единства действия не были сразу поняты некоторыми критиками, увидевшими в пьесе лишь отдельные «картины»).

¹ Бялик Б. М. Горький — драматург. С. 101.

А единство действия состоит в том, что при всей кажущейся несогласованности сцен и «зон», они, как в пучок, сконцентрированы на одном, крупном конфликте, с разных сторон освещают и решают его.

Единство действия достигается в драме «На дне» не только посредством перекличек диалогов. Здесь, в частности, важна и арестантская песня «Солнце всходит и заходит», которую поют ночлежники, — она становится музыкальным фоном к печально-безысходной атмосфере, царящей на дне. Как известно, Горький сам сочинил эту песню специально для своей пьесы — значит, он придавал ей немалое значение.

Однако самым важным «связующим звеном» между разными сценическими «зонами» выступает Лука. Именно Лука с первых минут своего пребывания в ночлежке не только горестно оценивает гнетущую атмосферу, но сразу же пытается хоть как-то умерить взаимную озлобленность («Эхе-хе... господа люди! И что с вами будет?.. Ну-ка хоть я помету здесь...»). Он встревает буквально в каждую коллизию со своими советами и дидактическими сентенциями.

А как Лука откликается на исповедь умирающей Анны о прожитой жизни, голодной и нищей:

А н н а. Все думаю я: господи! Неужто и на том свете мука мне назначена? Неужто и там?

Л у к а. Ничего не будет! Лежи знай! Ничего! Отдохнешь там!.. Потерпи еще! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит... (*Встает и уходит в кухню быстрыми шагами*).

Короткие, рваные, с паузами фразы, сбивчивый ритм. Так может говорить человек не просто страдающий, а глубоко взволнованный, едва сдерживающий слезы. Вероятно, чтоб Анна не увидела их, Лука потому-то и уходит в кухню «б ы с т р ы м и шагами».

Основной источник его «воления» в с о с т р а д а н и и — в душевной чуткости к чужой беде. Именно этим объясняется вхождение Луки во все сценические «зоны», его прямые контакты со многими персонажами. Обитатели ночлежки почувствовали в Луке отзывчивую душу, оттого и потянулись к нему и доживающая последние часы Анна, и сетующий на свою незадавшуюся жизнь Актер, и задумавшийся над своей судьбой Пепел.

С появлением в ночлежке Луки, человека с состраданием к людям и активным мироотношением, нравственная атмосфера в ней резко меняется. В душах сброшенных на «дно» людей на смену притерпелости к ползучему, вегетативному существованию, нравственному отупению и цинизму приходит смутная неудовлетворенность и желание

перемен. Этих людей разбудил Лука, каждого выслушав, успокоив или, напротив, внушив беспокойство.

Весь второй акт был изображением того, как Лука осуществляет процесс врачевания «болящих». Обнаружилось, что «утешительные сказки» Луки – это лекарство, поданное вовремя, и не одно на всех, а каждому по его боли, по его ране, по его недугу. Для каждого, кто болен, но хочет поверить в предлагаемый рецепт выздоровления, он стал «возлюбленным *лекарем*» (как апостол Лука).

Эти действия Луки, несмотря на очевидные изъяны и сбои, получают высокую эстетическую оценку. Не случайно, как и первый акт, второй акт тоже завершается апофеозом Луки. В темной ночлежке, где рядом с трупом Анны спят ночлежники, как бы в ответ на крик Сатина: «Мертвецы – не слышат! Мертвецы не чувствуют ... Кричи... реви... мертвецы не слышат!...», – *в двери является Лука. (Занавес)*. Нетрудно представить картину: ночлежка спит, сцена затемнена, вдруг на заднике открывается дверь, и в прямоугольнике света четко выступает силуэт Луки. Он – единственный, кто, в отличие от живых мертвецов, услышал крик отчаяния, откликнулся на него¹.

3.

Помогли ли страждущим участливое отношение Луки и предложенные им рецепты исцеления? Кульминационный узел пьесы связан с двумя притчами, рассказываемыми Лукой в третьем акте.

История про беглых каторжников, которую Лука подает как «случай из жизни» (по контрасту с книжной сказкой, придуманной Настей), этот вроде бы естественный отклик на возникший спор, превращается в самую настоящую притчу. Интересно отметить, что в рассказе Луки о беглых каторжниках переплетаются два речевых слоя. Один – собственно изложение событий – ведется просторечным говорком, с непритязательным юмором, с включением «чужого слова». Эмоциональный эффект речи старика – события, о которых он рассказывает, как будто происходят на наших глазах.

А второй слой монолога Луки – это поучения, «назидания». Начинается рассказ афоризмом «... Вовремя человека пожалеть... хорошо бывает!», и замыкается рассказ афоризмом «Тюрьма добру не научит, и Сибирь не научит... а человек – научит... да! Человек – может добру

¹ Патетический смысл этой мизансцены явно расходился с самой поздней авторской трактовкой образа Луки, которая стала официально признанной. Видимо, не случайно в постановке Горьковского драматического театра (1968 год, режиссер В. Воронов) она заменена следующей мизансценой: Лука становится над умершей Анной и читает заупокойную молитву. Вот пример режиссерского своеволия.

научить... очень просто!». Примечательно, что впервые за время своего пребывания на сцене Лука в подтверждение своей правоты ссылается на авторитет Христа: «Христос-от всех жалел и нам так – велел...».

У ночлежников эта притча вызывает «разнонаправленные» отклики. Бубнов, чья философия сводится к утверждению о том, что человек обречен на безысходное низкое существование, не верит в спасительную силу сострадания, считая его просто утешительной ложью: «Мм-да! А я вот... не умею врать! Зачем? По-моему – вали все правду, как она есть! Чего стесняться?». Зато Клещ взрывается страстным монологом против правды, раз она состоит в признании безжалостной несправедливости жизни: «Какая – правда? Где – правда? *(Треплет руками лохмотья на себе)*. Вот – правда! <...> За что мне – правду? Жить – дьявол – жить нельзя... вот она – правда!».

Вот тогда-то Лука произносит очередную свою сентенцию: «Она, правда-то, не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь...», – и в качестве решительного аргумента рассказывает вторую притчу.

Эта притча – о «праведной земле». О вере человека в то, что рано или поздно в награду за все свои мучения он обязательно обретет покой и блаженство на некоей праведной земле. Конечно, эта вера иллюзорна, она не имеет ничего общего с подлинным знанием, зато она, – утверждает Лука, – поддерживает человека в испытаниях жизнью, оправдывает его мучения, вселяет надежду. А вот утрата этой веры для него равносильна катастрофе – вся прожитая жизнь теряет смысл. Отсюда напрашивается вывод: из любви к человеку, из соболезнования его безысходному существованию, ради поддержки его духа утешительный обман может быть оправдан.

Какой смысл хотел вложить в эту притчу сам драматург? Есть признание Горького, сделанное в газетном интервью летом 1903 года в связи со спорами, которые разгорелись после премьеры: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это – что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общеполитический»¹.

Вообще-то в вопросе писателя «что лучше – истина или сострадание?» есть определенное противоречие: разве истина несовместима с состраданием, разве правду нельзя говорить, сожалея, а разве не бывает так, что как раз из сострадания правду-то и говорят?² Но вот во-

¹ Цит. по: Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 7. С. 618.

² Учтем, что высказывание Горького приводится по интервью в газете «Саратовский листок» (1903, 12 июня). Времена были домагнитофонные, и неточность записи исключить нельзя.

прос: нужно ли из сострадания лгать? — действительно встает недвусмысленно. И на него надо искать недвусмысленный ответ.

Но вся сложность возникшей на сцене драматической ситуации состоит в том, что однозначного ответа она не дает.

Обе притчи Луки есть квинтэссенция его философии. В них она представлена как единое, нерасчлененное целое: в философии самого Луки любовь к человеку как бы предполагает утешительную ложь из сострадания к нему. Но тут обнажается внутренняя противоречивость такой философии, ибо обе притчи Луки находятся в *диалогических* отношениях между собой: одна оспаривает другую. Ведь свою любовь к людям Лука связывает с уважением к человеку, с верой в его духовные силы, в его способность противоборствовать инерции жизни, которая толкает на дно. (Вспоминаем сентенции, которые звучали из уст старика в предыдущих актах: человек, «он каков ни есть — а всегда своей цены стоит»; «Человек все может... лишь бы захотел».) А утешительная ложь порождена неверием в духовные силы личности, в то, что он способен к свершению личного выбора перед лицом судьбы, к тому, что Пушкин называл «самостояньем человека». Мечта об уходе в «праведную землю» подменяет веру в самого человека верой в утешительную сказку.

Вера в человека предполагает возможность изменить жизнь — вырваться со «дна», подняться над собой. Вера в «праведную землю» примиряет человека с «донным» существованием, предполагая вместо сопротивления свинцовым мерзостям жизни терпеливое ожидание пришествия иной действительности. Наконец, в первой притче звучит уважение к человеку, а вторая исполнена жалостливого сострадания к его безысходной доле.

Утешительную ложь сам Лука не считает универсальным лекарством, об этом свидетельствует сентенция, которой он предваряет свою притчу о праведной земле: «Она, правда-то, — не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь». Просто Лука понимает и принимает людей разными — и сильными, и слабыми. Соответственно и обращается к ним. Сильных вдохновляет: «Кто ищет — найдет... Кто крепко хочет — найдет!» Слабых утешает: «Все терпят... всяк по своему жизнь терпит...».

А какие же события происходят после того, как Лука провозгласил свои притчи?

Первая коллизия — Лука сообщает о скором своем уходе. Это знак того, что он считает свою миссию успешно выполненной: согрел людей лаской, раздал всем «болящим» лекарства в виде утешительных и вдохновляющих иллюзий. Теперь он может со спокойной совестью

идти дальше – туда, где люди продолжают поиски лучшей жизни, где нужно его слово поддержки и утешения.

Следующая коллизия – разговор Пепла с Наташей: «Ты пойми: я, может быть, со зла вор-то... оттого и вор. Что другим именем никто не догадался назвать меня... Назови ты... Наташа, ну?». В словах Пепла – отголоски первой притчи Луки. В сущности, Пепел просит Наташу о том, чтобы закон сострадания и веры в человека, который старик облек в форму притчи, она привела в действие, совершила поступок доверия. Роль Луки в этом эпизоде – фоновая. Своими репликами он как бы подталкивает Наташу к совершению благого деяния: «Верно: человек должен уважать себя»; «Ты только почаще напоминай ему, что он хороший парень, чтобы он, значит, не забывал про это!»

Третья коллизия – разговор Луки с Костылевым, хозяином ночлежки. Этот диалог очень важен. Ведь разговор ведут двое стариков – значит, у каждого за плечами большой жизненный опыт. Но каждый извлек из него разные, даже диаметрально противоположные уроки. Если для Луки странничество – это общение с людьми, вовлеченность в их судьбы, посильная помощь им, то Костылев из слова «странник» выводит слово «странность» – следовательно, странник должен быть непохожим на других людей, чуждым мирской жизни. Костылев даже вроде бы повторяет мысль Луки, когда говорит: «Ну, не всякая правда нужна», но если Лука имеет в виду грубую, жестокую правду действительности, от которой он хочет оградить больные души, то Костылев в умалчивание вкладывает совсем иную задачу – быть знаком того, что странник владеет неким таинственным знанием, которое недоступно простым смертным. А коли так, то такой человек вправе возвысить себя над другими людьми.

Вот эта антитеза жизненных принципов: к людям или от людей – решающий критерий, по которому Лука различает тех, кто отвечает званию человека, от тех, кто не соответствует ему. «Есть – люди, а есть – иные – и человеки», – говорит Лука, и для внятности объясняет Костылеву: «Вот ты, примерно... Если тебе сам господь бог скажет: “Михайло! Будь человеком!...” Все равно никакого не будет... как ты есть – так и останешься...». А ведь призыв «Будь человеком!» несет в себе высокий взыскательный смысл: соответствовать званию человека очень нелегко, это бессонный совестный суд над самим собой, постоянные усилия воли, вечное преодоление соблазна расслабиться, плыть по течению, отдаться на волю рока. Но именно этим взыскательным самосознанием Личность отличается от безликого индивидуума.

Все коллизии, которые следовали после того, как Лука рассказал свои притчи, должны так или иначе быть подтверждением на практике

и закреплением в окончательной формуле его философского кредо. Тем разительнее переход к следующей фазе развития драматического действия. Ибо событие, следующее за этими коллизиями, самым жестоким образом разрушает выстроенную Лукой утопическую модель доброго, человеческого мира.

В тот самый момент, когда между Пеплом и Наташей возникает согласие, вмешивается Василиса – ее саркастические, злые реплики взрывают только-только наметившуюся гармонию. А далее следует скандал: избивание Наташи, вмешательство Пепла, убийство Костылева...

Словом, случилось то, что нависало над жизнью ночлежки с самого начала сценического действия. И, в отличие от светлых по эмоциональному пафосу финалов первого и второго актов, финал третьего акта трагичен: надрывный крик Наташи, избитой, с обожженными ногами – это крик человека, который увидел, что в мире царят ложь, корысть и жестокость, это безысходная душевная катастрофа личности, у которой полностью убита вера в людей.

Следовательно, утешительные сказки, которыми Лука пытался вдохновить обитателей дна, не спасли их от грубого, разрушительного напора жизненных обстоятельств.

Естественно, встает вопрос о том, какую линию поведения избивает в этой ситуации Лука? Критики и режиссеры, интерпретирующие образ Луки по поздней горьковской статье «О пьесах», отвечают на него просто: странник поманил несчастных людей, заморочил им головы сказками, а в самую трудную минуту сбежал¹.

На самом деле коллизия с уходом Луки выглядит сложнее. Как мы отмечали ранее, впервые странник объявил об уходе в миг наивысшего своего торжества – это объявление было знаком того, что он успешно выполнил свою миссию.

Вторично разговор об уходе возникает как ответная реакция на стычку с хозяевами ночлежки, раздраженными его речами и поведением. В ответ звучит его решительное: «Сегодня в ночь – уйду...». Ответ можно прочитать как уступку обстоятельствам..

Сам уход странника совпадает с драматическим накалом 3-го действия. Сатин призывает Луку: «Идем, старик... свидетелями будем!». На это следует жалкое: «Какой я свидетель! Куда уж... Э-эхма!...»

¹ В этом смысле очень характерно решение финала третьего акта в спектакле МХАТа 60-х годов. Лука (его роль исполнял народный артист СССР Алексей Грибов) следует за Сатиным, а затем появляется на пустой сцене уже с котомкой за плечами и, по-воровски оглядываясь, быстрыми шагами уходит в другую сторону. Ничего подобного в горьковском тексте нет.

Повод для ухода Луки лежит на поверхности: он «беспачпортный бродяга», который избегает встречи с полицией и не может выступать свидетелем. Но причина ухода Луки лежит глубже. Вера, которую он нес людям, пришла в противоречие с объективной действительностью. Жестокие и мрачные законы реальной жизни разрушают добрые и светлые иллюзии. И поэтому, хотя Лука искренне хотел добра всем этим людям, своими утешительными сказками и вдохновляющим обманом он не смог остановить неотвратимый ход событий, не смог, как ни старался, спасти людей «дна» из-под пресса безжалостных обстоятельств. И какими бы резонами ни объяснялся уход Луки, все равно тягостный эмоциональный осадок остается – его исчезновение в трудную для ночлежников минуту есть признание собственного поражения.

Здесь-то и происходит *кульминационный слом* драматического конфликта – добрая человеческая идея разбилась о жестокую бесчеловечную действительность. Философия Луки, представленная в притчах о беглых каторжниках и о «праведной земле», которые должны были стать торжеством его философии, на самом деле обнаруживает свою внутреннюю противоречивость, и это становится причиной его поражения.

4.

Заключительный, четвертый акт пьесы «На дне» весь, целиком представляет собой развернутую развязку.

Для жанра философской пьесы весьма характерен такой *тип развязки*, когда после всех событий, которыми проверялась состоятельность доктрин, выдвигавшихся героями, происходит общее прение, где подводится итог философского «эксперимента». Четвертый акт пьесы «На дне» построен именно так. Причем в горьковской пьесе философское прение не уходит в отвлеченные рассуждения, ибо оно сосредоточено вокруг живого человека, чьи поступки и мысли находились в центре всего предыдущего действия. Судя по всему, после ухода Луки прошло немало времени: если события третьего акта происходили ранней весной, то ремарка к четвертому акту: «*На дворе ветер*», – дает основания полагать, что действие протекает осенью. А странник по-прежнему остается центром притяжения мыслей и чувств ночлежников, и интерес к нему не только не угас, но, напротив, набирает силу.

Споря о Луке, его поступках и наизиданиях, ночлежники высказывают взаимоисключающие суждения, и сегодня в ответах на поставленные Горьким вопросы нет единства. И мы не настолько самонадеянны, чтобы полагать найти на них окончательные ответы.

Что изменилось в жизни ночлежки после ухода Луки? Пепел, который ранее обреченно говорил: «Мой путь – обозначен мне! Родитель всю жизнь в тюрьмах сидел и мне тоже заказал», – теперь сидит в тюрьме за убийство Костылева. Наташа, которую сживала со свету бессердечная сестра, после выхода из больницы пропала. Клещ, который в начале действия неистово мечтал вырваться из ночлежки («Вылезу... кожу сдеру, а вылезу...»), теперь примиренно говорит: «Ничего... Везде – люди». Квашня, которая отваживала околоточного Медведова: «...Ни за сто печеных раков – под венец не пойду», все-таки его «в сожители взяла», и пошла у нее обычная семейная мороза с пьяным муженьком и т.п. Прибавилось страданий – вот Татарину руку отдало. Усилилось отчаяние (Настя: «Ах, опротивело мне все! Вся жизнь... все люди!...»).

Следовательно, – произошло все, что должно было произойти. Значит, Лука, как он ни старался, не смог изменить ход событий. Значит, предлагаемые им рецепты спасения оказались несостоятельными.

Но как после всего этого сами ночлежники относятся к Луке?

Интересный парадокс: люди, которые, казалось бы, должны были порицать старика за то, что он их обманывал, иронизировать над его рецептами, которые никому не помогли, может быть, даже презирать за беспомощность и за бегство в критический момент, вспоминают Луку очень тепло и сердечно!

«Хороший был старичок!.. А вы ... не люди... вы – ржавчина!» – говорит Настя, ей Лука полюбился за то, что «он – все видел... все понимал...». После ухода странника оценил его доброту Клещ: «Он... жалостливый был... у вас вот... жалости нет...» (Сопоставим со словами, которые он ранее бросил в лицо Луке: «Ты, старик, утешаешь всех... Я тебе скажу... ненавижу я всех! И эту правду... будь она проклята!»). С благодарностью вспоминает Луку и Татарин: «Старик хорош был ... закон душе имел! Кто закон душа имеет – хорош! Кто закон терял – пропал!...». Один только Барон называет Луку «шарлатаном», но тут же получает жёсткий отпор от Сатица.

Собранные воедино, эти суждения раскрывают некую систему нравственных принципов, которой следовал и которую проповедовал Лука. Центральное место в ней занимает идея *со-страдания*, ей Лука придал значение высшего нравственного закона: «*Не обижай человека – вот закон!*». Значимость этой идеи усиливается контрастом между чуткостью Луки к бедам ночлежников и их собственной черствостью друг к другу. Наконец, именно те люди, которые оказались на дне как раз из-за жестокости мира, бесчеловечного устройства жизни, острее всего реагируют даже на самые малейшие про-

явления сочувствия. Пусть ничего от этого сочувствия не изменится в бытовом и социальном существовании несчастного человека, но уже то, что его судьба оказалась небезразличной другому человеку, что он проявил к ней участие, вызывает благодарное чувство.

Во всяком случае, память, которую Лука оставил после себя в душах людей, с которыми он общался всего-то несколько дней, не дает ни малейших сомнений в том, что он нес им добро, что он очень хотел им помочь. Если человек пытается улучшить мир, облегчить существование людей, но ему это не удастся сделать, то его принято называть личностью трагической.

В чем сила и в чем слабость философии Луки? Что в ней живоотно, а что ущербно?

Горький «запланировал» обсуждение этого вопроса и даже выделил для его ведения специального *героя-резонера* – им выступает Сатин. Образ Сатина вызывал и упреки со стороны критиков. Например, В. Ходасевич считал, что образ Сатина «написан бледно и – главное – нелюбовно» именно в силу того, что ему отведена функция «главного резонера пьесы»¹. Но, во-первых, главный резонер в пьесе – это Лука, без его сентенций и притч не было бы никакого действия. А во-вторых, выдвижение на первый план фигуры резонера – не редкость в финальных сценах философской драмы. Все дело в том, насколько мотивированы поведение и слово резонера – его характером и судьбой, конкретной драматической ситуацией. Куда важнее давно начатый в горьковедении и до сих пор не разрешенный спор: кто они, Сатин и Лука, – действительные или мнимые оппоненты?

Многие десятилетия господствовала точка зрения на Сатина как на полную противоположность Луке. Решительнее всех эту позицию заявил Б. Бялик: «И только у одного персонажа пьесы “На дне” вера в человека приобретает иной – более широкий, более реальный и действенный характер. Только у него одного мечта выходит за пределы иллюзий. Только у него понятия, разъединенные у всех остальных, – «человек» и «правда» – соединяются воедино. Этот человек – Сатин...»² Но были и исследования, авторы которых не противопоставляли, а сопоставляли Луку и Сатина, находя в их позициях как моменты согласия, так и существенные разногласия (таковы подходы Ю.И. Юзовского и Б.В. Михайловского).

В 80–90-е годы получила распространение новая версия. Начало ей положил американский русист Эдвард Дж. Браун, в работе «Симво-

¹ Ходасевич В.Ф. Горький // Цит. по книге: Ходасевич В.Ф. Некрополь. (Воспоминания). – М.: Библиотека «Олимпа», 1991. С. 170.

² Бялик Б. М. Горький – драматург. С. 105.

листское влияние на «реалистический» стиль Горького» (1988) он пишет: «Горьковская пьеса имеет символическую структуру, выражающуюся в противопоставлении образов: один из них – Лука, олицетворяет нечто вроде религии, а другой, Сатин – фигура дьявола, разрушающего пустые мечты Луки для блага Человека – всегда, разумеется, с большой буквы»¹.

Эта версия получила поддержку в работах современных отечественных горьковедов. Так, В.А. Ханов развивает мысль о противостоянии между Лукой и Сатиным следующим образом: Лука «видит человека как образ Божий», поэтому странника «вполне можно назвать достойным учеником Христа», его апостолом, а Сатин «во многом является разрушителем», его прообразом служит Сатанаил из богомильского апокрифа². Другой исследователь не находит противостояния между Лукой и Сатиным, он утверждает, что оба персонажа вносят зло в жизнь людей: «В аду есть свой бес, лукавый – Лука <...> В “аду” есть и герой, имя которого созвучно имени “Сатана” – Сатин»³.

Сатин больше, чем кто-либо из ночлежников, подходит на роль резонера. Он скептик и иронист, еще сохраняющий интеллектуальный склад мышления. Именно Сатин вызвал у Луки особую симпатию («Веселый ты, Костянтин... приятный!») и оказался для него самой загадочной фигурой. «Понять хочется дела-то человеческие... а на тебя гляжу – не понимаю!» – этими словами Луки, произнесенными

¹ Браун Э.Дж. Символистское влияние на «реалистический» стиль Горького // Русская литература XX века. (Исследования американских ученых). – СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 173.

² Ханов В.А. Драма М. Горького «На дне»: идейные истоки, проблема пути // Литература в школе. 1996. № 4. С. 51.

³ Долженков П.Н. «Существует только человек. О пьесе М. Горького «На дне» // Литература в школе. 1990. № 5. С. 42.

К приведенным выше новейшим интерпретациям присоединяется И.Ф. Еремина, автор статьи «Пьеса А.М. Горького “На дне”: элементы мистики». Ее аргументы таковы: «О мистической подоплеке свидетельствует даже сама фамилия Сатина, в которой достаточно заменить букву «и» на букву «а» – и перед нами слово «Сатана», причем с заглавной буквы» (Максим Горький – художник. Проблемы, итоги, перспективы изучения: Горьковские чтения, 2000 год: Материалы Междунар. конф. – Н. Новгород, 2002. С. 290).

Конечно, если исходить из самых крайних клерикальных трактовок фигуры Сатаны как чуть ли не первого гуманиста, поскольку своим противостоянием Богу он провоцирует человеческую гордыню, то тут можно бы и порассуждать насчет Сатина и Сатины. Но ведь сначала надо доказать, что в сознании автора пьесы бунт Сатаны против Бога был актом позитивным. Без таких доказательств все рассуждения исследователей повисают в воздухе. Гипотеза же о связи образа Сатина с Сатанаилом из богомильского апокрифа не подкреплена сколько-нибудь вескими доказательствами (хотя выглядит академически солидно – как же, найдены «мифопоэтические корни» образа). А фокусы с перестановкой букв в фамилии персонажа вообще нельзя принимать всерьез, ведь таким образом можно почти каждое слово поворотить в каком угодно ракурсе.

после обеих притч, словно бы подготавливается передача эстафеты резонера от старика к Сатину.

Как же сам Сатин воспринимает Луку? Совершенно очевидно, что, слушая суждения своих соседей по ночлежке о Луке, сам Сатин пребывает в раздумье, похоже, что он взвешивает свои впечатления и постепенно, от одного обмена репликами к другому, проясняет свое отношение к страннику. Сначала он задирает своими ироническими возражениями Настю и Клеща. Потом констатирует: «Да, он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей...» (Это уже признание того, что Лука сыграл пробуждающую роль в застойном мире ночлежки.) Позже Сатин признается в том, что сам испытал очистительное влияние Луки: «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету». И в самом деле, вместо обычного ерничанья, иронического скепсиса мы слышим из его уст: «Я сегодня – добрый... чёрт знает почему!». И ведь именно Сатин взрывается, защищая Луку от оскорбительной оценки Барона («Старик – шарлатан...»): «С а т и н (*ударя кулаком по столу*). Молчать! Вы – все – скоты! Дубье... молчать о старике! <...> Старик – не шарлатан!».

И далее Сатин начинает разъяснять слушателям философию Луки: «Человек – вот правда! Он это понимал...».

Этот афоризм Сатин произносит в первом своем монологе. И повторяет во втором, но уже разворачивая в целое рассуждение:

Человек – вот правда! Что такое человек?... Это не ты, не я, не они... нет! Это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (*Очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека*). Понимаешь? Это – огромно! В этом – все начала и концы... Всё – в человеке, всё для человека!

Когда читаешь этот монолог, все время ловишь себя на мысли, что перед тобой – диалог. Лука постоянно присутствует перед внутренним взором Сатина. Сатин, как и Лука, исходит из представления о высоком предназначении человека. Это значит, что каждый, кто родился человеком, то есть единственным во всей живой природе существом, которое наделено душою, обречен – хочет он того или не хочет – мыслить и страдать, отвечать за последствия своих решений и поступков, жить среди людей, что обязывает его следовать определенным этическим правилам: сдерживать низменные инстинкты и заставлять себя подниматься над собственной слабостью, ленью, нерешительностью, трусостью, эгоизмом, откликаться на боль других – все это входит в понятие «быть человеком».

Не случайно также и то, что Сатин ставит своих слушателей, тех, кого считают «шлаком», социальными отбросами, в один ряд с вели-

ким именами (Наполеон, Магомет). Это те самые имена, которые называл Раскольников. Но герой Достоевского пытался оправдать свой «эксперимент» ссылкой на деятельность тех великих законотворцев, которые стремились преобразовать мир, не считаясь с жертвами во имя прогресса. У Сатина же обращение к именам великих, как верно отметил Б.А. Бялик, имеет совсем иной смысл: «маленькие» и «великие» люди уравнины сознанием, что «всё в человеке...»¹.

Следующий тезис, в котором Сатин полностью согласен с Лукой, – это вера в огромные творческие возможности человека. Ради утверждения этого тезиса Горький применяет исключительный сюжетный ход – делает Сатина прямым рупором слова Луки: он «цитатно» и даже интонационно воспроизводит целый монолог странника:

С а т и н (*усмехаясь*). Старик живет из себя ... он на всё смотрит своими глазами. Однажды я спросил его: «Дед! Зачем живут люди?» (*Стараясь говорить голосом Луки и подражая его манерам*). «А для лучшего люди-то живут, милачок! Вот, скажем, живут столяры, и всё хлам-народ... И вот от них рождается столяр, какого подобного и не видала земля, – всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик даст... и сразу дело на двадцать лет вперед двигает <...>

Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет ... а может, и больше – для лучшего человека живут!» <...> «Потому-то всякого человека и уважать надо... неизвестно ведь нам, кто он такой, зачем родился и чего сделать может ... может, он родился-то на счастье нам... для большой нам пользы?...».

Из первых двух тезисов естественно вытекает третий – уважать человека! Эту формулу Лука заявляет чуть ли не сразу же после своего прихода в ночлежку и не устает твердить ее почти во всех ситуациях: и когда приводит со двора больную Анну, и когда ведет разговор с Актером («Признали, видишь, что пьяница тоже человек...»), и когда поддерживает утешительные фантазии Насти («Уважьте человеку...»), и когда благословляет союз Пепла и Наташи («Верно: человек должен уважать себя...»).

Лука исходит из философии человека как венца творенья – существа, обладающего душой, наделенного разумом и чувствами, способного любить и страдать. Поэтому в каждом человеке, кто бы он ни был, в каком бы состоянии он ни пребывал, странник призывает видеть уникальное, неповторимое явление, выше и совершеннее которого нет ничего на свете. И в то же время человек – существо хрупкое,

¹ См.: Бялик Б. М. Горький – драматург. С. 129.

ранимое, страдающее. Ему суждены в жизни тяжкие испытания, утраты и мучения, они не только ранят душу, но могут и сломать, раздавить человека. Отсюда Лука и выводит свою этическую стратегию – стратегию *с о с т р а д а н и я*.

Лука свою стратегию сострадания осуществляет посредством утешительной лжи. Тем самым он вольно или невольно противоречит собственным сентенциям, в которых провозглашал веру в человека, в огромные творческие возможности рода людского, выражал надежду на то, что в своих неустанных поисках люди найдут лучшую долю (вспоминаем слова Луки из третьего акта: «Всё ищут люди, всё хотят – как лучше... Дай им, господи, терпенья!»; «...Они – найдут! Кто ищет – найдет... Кто крепко хочет – найдет!»).

Безоговорочно разделяя основополагающий этический принцип Луки – «уважать человека», Сатин делает из него другие выводы. «Уважать человека» – по Сатину – значит, прежде всего, уважать *человеческое достоинство*. Это означает не только признавать достоинство Другого – соседа ли по ночлежке или встречного незнакомца. Не в меньшей степени это означает, что каждый должен уважать человека в *с е б е с а м о м*. Говоря современным языком, Сатин призывает уважать в каждом его духовный потенциал – *с п о с о б н о с т ь* быть Личностью. Наличие этого потенциала вселяет надежду – в то, что этот человек сможет сам реализоваться как личность или передаст эстафету поисков последующим поколениям, которые когда-нибудь сумеют справиться с жестоким мироустройством, овладеть своей судьбой. Ведь не случайно же Сатин с такой бережностью воспроизводит увещевание Луки: «Особливо же деток надо уважать... ребятишек!.. Деткам-то жить не мешайте...»

В чем суть патетического монолога Сатина:

...Человек – свободен... он за всё платит сам, и потому он – свободен! <...> Всё – в человеке, всё для человека! Существует только человек всё же остальное – дело его рук и его мозга! Чело-век! Это великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо!

Здесь Сатин развивает свое представление о человеке, его сущности и предназначении. Признание достоинства в качестве высшего нравственной ценности для человека означает, что он в полной мере берет на себя *о т в е т с т в е н н о с т ь* за всё – за свою деятельность и за свою бездеятельность, что только он, и никто другой, должен расплачиваться за тот выбор, который делает перед лицом всевозможных обстоятельств. Отсюда идея уважения перерастает в идею самоуваже-

ния личности. А такой человек не нуждается в жалости, более того, такого человека жалость только унижит. Такой человек выше жалости к себе! Жалость унижает не того, кто жалеет, а того, кого жалеют, — доказывает Сатин (Это очень важно подчеркнуть, ибо словам Сатина нередко придавали и придают абсолютно антигуманный смысл — как призыв не жалеть человека, не сострадать ему.)

Между позициями Луки и Сатина близости больше, чем расхождений¹. Воззрения этих двух персонажей в совокупности образуют сложную, но единую «антропоцентрическую» философию — философию человека: понимание его сущности, его земного предназначения. Сатин разделяет основной, а именно гуманистический, пафос философии Луки: любовь к человеку, уважение личности. Но он преодолевает ограничение гуманизма только стратегией сострадания и утешения, а идет дальше — из «человекоцентричности» гуманизма выводит принципы достоинства и самоуважения как основу «самостоянья» человека перед жестоким напором судьбы, как главный источник волевого поступка, посредством которого личность может противоборствовать бесчеловечному мироустройству, а порой и переломить роковой ход событий. Выходит, что в своих философских представлениях о человеке Сатин и Лука не антагонисты, ибо Сатин подхватывает и развивает гуманистические принципы, которые провозглашал и которые пытался вживить в существование людей дна странник. Мысль о свободе выбора между верой в высшие силы и безверьем также не исключается из спектра представлений о мировоззренческих установках личности. Только сейчас Сатин акцентирует внимание на том, что за свой выбор между религиозной верой и безверием человек должен платить с а м, своими душевными тратами.

Все эти наблюдения: над заочным диалогом Сатина с Лукой, над эпизодом с Бароном и мизансценой с молящимся Татаринцом — заставляют усомниться в получившей большое распространение в горьковедении трактовке философской сути пьесы «На дне» как прения о правде, как спора о правде². Однако на этот вопрос в пьесе дается совершенно внятный ответ: «Человек — вот правда!», то есть сам человек есть высшая ценность, и всё прочее (идеи и деяния) приобретает цен-

¹ Такой подход возобладал в наиболее известных постановках 60-х и 80-х годов: в Московском театре «Современник» (режиссер Г. Волчек), в театре на Таганке (режиссер А. Эфрос); в Ленинградском Большом драматическом театре (режиссер Г. Товстоногов). См. об этом: *Потапенко С.* Из истории сценических интерпретаций пьесы «На дне» // Материалы к размышлениям над пьесой М. Горького «На дне» / Сост. Бабичева Ю.В., Головинер В.Е. — Томск: Изд-во ТГПУ, 1999. С. 35-40.

² Наиболее обстоятельно эту версию в разное время развивали Ю. Юзовский («На дне» М. Горького: идеи и образы) — 1938) и Г. Гачев («Что есть истина?» — 1966).

ностный смысл только в свете того, несет оно счастье человеку или ввергает его в несчастье.

А что же здесь нового? Ведь мысль о человеке как венце творенья родилась еще в эпоху Возрождения, она стала краеугольным камнем гуманизма как целой философской системы и с тех пор никогда не исчезала из духовного арсенала человечества.

Прежде всего, следует напомнить, что у философии гуманизма были и есть бескомпромиссные противники. И Горький, несомненно, вел с ними полемику. Разве в патетических словах Сатина «Человек — это звучит гордо!» не слышится категорическое несогласие с призывом Достоевского «Смирись, гордый человек!»? Раннего Горького с его идеей «активизма» объявляли последователем Ницше, а уж в речах Сатина находили прямые отзвуки ницшеанского культа сверхчеловека. Но разве это справедливо? Ведь как раз горьковский Лука своим призывом к состраданию вырабатывал в людях иммунитет против высокомерия и гордыни. Гордость же, которой преисполнены монологи Сатина, — не гордыня. По Горькому, человек вправе гордиться своей принадлежностью к роду людскому, но эта гордость неотрывна от чувства ответственности за звание человека, требует от него постоянного нравственного спроса с самого себя. Горьковская философия человека представляет собой цельную с и с т е м у, образуемую взаимосвязью следующих этических принципов, а именно сострадания — гордости — ответственности — нравственной самодисциплины. И новизна горьковского гуманизма состоит в открытии и утверждении обязательной взаимозависимости всех составляющих этой этической цепи. Таков высокий взыскующий пафос горьковской любви к человеку.

Но именно этот ответ вытягивает за собой еще более трудные вопросы: «А что есть человек? Какими духовными ресурсами он должен обладать, чтобы противостоять мировому злу, жестокой судьбе, ударам рока?»

И оказалось, что на эти вопросы драматург не дает одномерных ответов. Похоже, что это принципиальная позиция Горького. Человеческая натура предстает в его пьесе крайне сложной, «разноцветной» — в ней перемешаны грубость и нежность, уныние и надежда, апатия и энергичность. Какие-то свойства сейчас спят, какие-то подавлены, какие-то правят поведением и поступками. И в разных ситуациях в людях «дна» пробуждаются и выступают наружу то одни, то другие качества.

А коли так, то надо разобраться, какие с т и м у л ы пробуждают в человеке лучшие качества, делают его способным противостоять разрушительному напору жестоких обстоятельств?

И на сей счет Горький не сводит все стратегии поведения к одному знаменателю. Да, устами Сатина он провозглашает идею достоинства и самоуважения в качестве краеугольного камня мироотношения (мироповедения) человека, но он не отмечает полностью идею утешительной лжи (а точнее было бы – возвышающего обмана, вдохновляющей сказки), творимой из сострадания, наконец, не исключает он и религиозное упование на Бога. Все эти символы веры определяют стратегию поведения человека в своей жизни. Все они в той или иной мере вдохновляют его, поддерживают душу, помогают совершать достойный выбор судьбы, наконец, уважать в себе человека — короче говоря, находить смысл и оправдание своего существования. Вероятно, справедливо было бы говорить, что Горький выстроил целую иерархию символов веры – одни он считает предпочтительными, другие – менее прочными, но не отвергает их. Вопреки укоренившимся в горьковедении представлениям о бескомпромиссной поляризации двух стратегий мироповедения (утешительной лжи и взыскательной правды), сам текст пьесы убеждает в том, что полемика эта не ведется на уничтожение оппонента, она допускает, по меньшей мере, терпимость к инако-мыслию, признание определенных резонансов и за другими стратегиями поведения.

Но чисто рационалистическими выводами, как бы значимы они ни были, смысл пьесы невозможно исчерпать. Ведь перед нами не философская дискуссия в академическом институте, а драматическое произведение, где философское прение идет между персонажами. Важно увидеть и понять своеобразие художественного решения философского спора.

Первое. Размышления персонажа в драматическом произведении – это тоже действие: ведь человек соотносит разные точки зрения, возражает, выбирает свою позицию, аргументирует свой выбор.

Второе. Размышления свои герой драмы оглашает на людях, делает достоянием окружающих. Тем самым он вовлекает их в вольное и невольное соучастие в процессе поиска ответов на вопросы, которые его волнуют. А Сатин втягивает своих «сожителей» в размышления над вопросами, которые принято называть последними. Более того, ведя заочный диалог с Лукой, Сатин ведет полемику с теми идеями, которыми Лука «проквасил» ночлежников. Мучительно проясняя для себя свою позицию, Сатин в то же время так или иначе воздействует на слушателей, точнее – будучи резонером по натуре, он старается убедить их в своей правоте.

Но размышления, даже логически безупречные и даже весьма выразительные по своим риторическим качествам, все равно остаются

умозрительными декларациями. И как раз специфика решения философского спора в художественном произведении, тем более – в такой динамичной форме, как пьеса, состоит в том, что философские декларации персонажей, выводы, которые рождаются в философских спорах, выверяются реакцией окружающих и последующим развитием драматического действия, вернее, реакция окружающих воплощается, прежде всего, в тех решениях, которые они принимают, в тех действиях, которые они совершают *п о с л е* дискуссии.

А что происходит в ночлежке в то время, когда Сатин произносит свои монологи? Какие поступки совершают ночлежники после того, как выслушали его речи?

Из предшествующих сцен следовало, что из всех ночлежников Барон находится на самой низкой степени духовного падения. Он – сутенёр, паразитирующий на позорном ремесле Насти, жалкий позёр, который пыжится выглядеть барином даже на дне, это ему говорит Сатин: «Ты, Барон, – всех хуже!»

Но даже на него размышления Сатина-Луки оказывают сильное влияние: свой монолог он начинает как бы в продолжение фразы из Сатинского монолога («М-да... для лучшего?.. Это напоминает наше семейство...»). И далее Барон начинает извлекать из своей памяти обломки чего-то далекого, казалось, давно забытого, но единственно дорогого, того, чем он еще может или пытается оправдывать свое существование.

Самая ошеломительная реакция на спор о человеке – это самоубийство Актера. Как известно, в критике последнему поступку Актера дается очень неоднозначная интерпретация. Долгие годы господствовала точка зрения, согласно которой самоубийство Актера есть окончательный приговор философии утешительной лжи – прямо по притче о праведной земле: «Не стерпел обмана...» В 60-е годы диаметрально противоположную трактовку предложил Г.Д. Гачев: в самоубийстве Актера он увидел «последнее и здесь высшее деяние свободной воли пробудившейся индивидуальности <...> Самоубийство же Актера, – пишет критик, – есть самовзрывание дна, бунт против вообще всякого внешнего или самоограничения свободы Человека, радости и счастья»¹.

Но так ли это? Именно в момент произнесения Сатиным монолога о лучшем человеке Актер «*хочет о с т о р о ж н о* слезть на нары». Это значит – он принял какое-то решение. Далее – почему-то *т и х о* говорит Татарину (а тот, как мы отмечали – единственный из ночлеж-

¹ Гачев Г. «Что есть истина?» // Театр. 1966. № 12. С. 92. Более обстоятельно эта интерпретация изложена в книге: Гачев Г.Д. Логика вещей и человек: прение о правде и лжи в пьесе М. Горького «На дне». – М.: Высшая школа, 1992. С. 63-68; 78-81.

ников живет с истовой верой в Бога): «Помолись ... за меня!». Следующие действия Актера на сцене: «...Подходит к столу, *дрожаящей рукой наливает водки, пьет и — почти безжизненно*». Разве в этих жестах и в этих словах Актера есть хотя бы малейший намек на самоутверждение? Где тут гордое сознание своей свободы? Тут ведь каждый жест Актера — это жест раздавленного человека, дошедшего в своем отчаянии до последнего предела, а его слово — это полное печали прощанье с жизнью.

Из этого анализа возникает иная интерпретация самоубийства Актера. Она такова. То, что Актер услышал в косвенном диалоге Сатина с Лукой о лучшем человеке, открыло ему с полной ясностью пропасть, которая отделяет его от того назначения, во имя которого рождаются люди. И — подтолкнуло к решению покончить с собой: он предпочел не жить, чем продолжать существование, оскорбляющее в нем человека. Самоубийство Актера — это, конечно же, трагедия, но нельзя не признать, что суд над собой он совершил в соответствии именно с теми представлениями о высоком назначении человека и о человеческом достоинстве, которые провозглашали Лука и Сатин.

Присмотримся и прислушаемся, каков же общий эмоциональный настрой ночлежников в финале пьесы?

После ухода Актера на сцене появляются Бубнов и Медведев, Алешка и Квашня. И — поразительное дело — каждый из них вносит в ночлежку какую-то свежую струю: Алешка поет веселую частушку, Квашня ведет шуточный разговор на темы семейной жизни и потешно управляет своим новоявленным супругом. Все беззлобно подшучивают друг над другом.

Особо здесь выделяется Бубнов. Притчи Луки даже и его расшевелили — и он тоже приоткрыл перед ним душу, рассказал про свою драму (в третьем акте). Но, видимо, процесс пробуждения пошел дальше. Бубнову захотелось сделать что-то такое, что всколыхнуло бы болотную тину «дна». Он заставляет всех зашевелиться: «Идем! Все равно — спать не дадим! Петь будем ... всю ночь!» (А в конце второго акта говорил совсем другое: «Ложись, ребята, не шуми... ночью — спать надо!»). И это он, тот самый Бубнов, который, казалось, давно потерял последние остатки чувств, сейчас переживает настоящий эмоциональный взрыв: «Эх, братцы! Много ли человеку надо? Вот я — выпил и — рад! Зоб! Затягивай... любимую! Запою... заплачу!»

В чем дело? Каковы причины таких перемен?

Резкое изменение эмоциональной атмосферы находится в косвенной связи со спором, который только что состоялся на сцене. Каждый из непосредственных участников спора: Сатин, Барон, Актер — во

время и после этого спора пережил душевный катарзис, каждый по-своемуотреагировал на взыскательные мысли о назначении человека.

Но, помимо непосредственного влияния на персонажей, ласковые слова Луки, его упования на будущего человека, гордые манифесты Сатина о достоинстве личности, о свободе выбора, о мужестве противостояния ударам судьбы создали на сцене духовную атмосферу высокого эмоционального накала. И даже тот, кто не принимал прямого участия в философском прении, войдя в пространство действия, словно попадает в магнитное поле спора, испытывает эмоциональный подъем. Да, каждый из ночлежников раздавлен жизнью, да, его собственное будущее беспросветно, но он проникся чувством гордости за Человека как носителя могучего духа и воли, ощутил себя принадлежащим к великому роду людскому.

И знаком единения людей, ранее пребывавших в состоянии взаимной вражды и озлобленности, становится песня, которую дружно поют ночлежники. Да, это полная тоски тюремная песня, но все равно — песня, ладная, хоровая. Есть пословица: «Жизнь прожил, как песню спел». Песня — это выражение красоты и гармонии, которая заложена в самом чуде жизни.

В системе ценностей, которая воплощается в художественном мире Горького, в любом его произведении, чудо жизни — это самая высокая, самая неоспоримая ценность. В пьесе «На дне» о ней и напоминает песня. Но тогда самоубийство Актера, какими бы причинами оно ни объяснялось, есть разрушение чуда жизни, трагическое разрушение.

Теперь проясняется многослойный философский смысл, заключенный в итоговой реплике Сатина: «Эх... испортил песню... дурак!» Актер оборвал свою жизнь — не спел свою песню. А песня-то хороша, и как жаль, что человек не сумел ее спеть. Но и сама весть о самоубийстве Актера взорвала тот хрупкий лад, разрушила ту зыбкую гармонию, что возникла между людьми, преисполнившимися уважением к человеческому в себе и друг в друге.

Значит, о гармонии в мире приходится только мечтать. И вновь и вновь биться за ее установление... Нет конца этой борьбе и, вероятно, никогда не будет. Но иного пути утверждения человека и его достоинства нет.

* * *

Резюмируем наши наблюдения.

В пьесе «На дне» Горький последовательно реализует конструктивный принцип жанра философской драмы: сюжетообразующая роль

здесь принадлежит философскому спору, а движение драматических событий становится проверкой на практике — в судьбах героев, их счастье или несчастье, житейских удачах и поражениях — правоты или неправоты дискутирующих между собою философских доктрин. Однако особенность философской драмы Горького состоит в том, что здесь система характеров дает некий социальный «срез» всего общества; а наглядно-зримая театральная фактура (образ ночлежки и отношений внутри нее) представляет собой символический образ общественного устройства. Поэтому в таком художественном мире и философские вопросы встают предельно ёмкие: о неблагополучии мирового порядка, о трагизме человеческого существования на земле.

Каждый из персонажей горьковской драмы причастен к центральному философскому спору, каждый мучительно размышляет о смысле своей жизни и внимательно вслушивается в мысли окружающих. Поэтому и слово героев Горького — это всегда «мыслительное» слово, поэтому их речи интеллектуально насыщены — вопросами, сомнениями, полемическими выпадами. Поэтому в системе персонажей важное место занимают герои-резонеры, носители философской доктрины, их речь отливается в кристальные формы афоризмов, а монологи нередко тяготеют к жанру притчи, поучения, проповеди, воззвания.

Сценография: пространственно-временная организация сценической площадки, детали интерьера, освещенность, музыкальное оформление — всё в той или иной мере соотнесено со сквозным философским сюжетом, создает вокруг него созвучную эмоциональную ауру, служит упрочению ее художественной цельности.

Однако у Горького сосредоточенность драматического действия ни в коем случае не ведет к дидактической спрямленности идейно-эстетической концепции (а это самая большая опасность, которая подстерегает автора в жанре философской драмы). Важнейшая особенность пьесы «На дне» состоит в том, что здесь острый спор о смысле человеческой жизни и об основах его самостоянья не сводится к односторонним решениям и не исчерпывается диалогическими оппозициями взглядов, решений, судеб. Утверждая одну точку зрения, Горький не отвергает начисто другие, изображая выбор, который делает герой, драматург не исключает неоднозначности его решения. В таком же ключе представлен и открытый финал — он открывает возможности для интерпретаций, каждая из которых будет неполна, но, взятые вместе, они будут восполнять друг друга и создавать стереоскопическое представление о мире и человеческом бытии. Наконец, такой финал открыт в перспективу, он задает задачу жизнедеятельности персонажам и зрителям на завтра и на всю оставшуюся жизнь.

Именно эта содержательная, концептуальная специфика пьесы «На дне» нашла адекватное выражение в особенностях ее поэтики: речевое пространство (дискурс) как «пучки диалогов»; одновременное существование в одном хронотопе нескольких сценических площадок; диалогизм внутри собственного высказывания персонажа как форма выражения внутренней противоречивости его позиции и/или мучительного поиска ответов на «последние вопросы»; вариативность интерпретаций выбора героев.

На основе этих наблюдений можно сделать вывод о том, что Горький существенно обновил классический жанр философской драмы – не только раскрыл ранее не востребованный потенциал жанровой фирмы, но и обогатил ее новыми системными элементами и структурными связями. В сущности, в пьесе «На дне» явлен новый тип философской драмы.

3. Драматургия Н. Коляды: от трагифарса к «малоформатной» драме

1.

Когда появились первые пьесы Николая Коляды (род. 1957), они сразу же были восприняты как натуралистический сколок с «постсоветской» действительности. До зубной боли приевшиеся черты скудного быта, жалкий неуют, квартирные склоки, незамысловатые развлеченья, пьяные разборки, подзаборный слэнг, короче говоря – «чернуха». Но с самого начала в вызывающе «физиологической» фактурности сцен ощущалось нечто большее, чем простое натуралистическое «удвоение».

Присмотримся к сцене. Коляда всегда тщательно описывает сценическую площадку. Вот ремарки из разных пьес 1980–1990-х годов: *«много ненужных, бесполезных вещей»*, *«мебель из дома пора выкинуть на свалку»*, *«грубы мусора, пустые бутылки, мутные стаканы...»* С этим грубо натуралистическим декорумом причудливо сочетаются *«маленький коврик с райскими птицами и желтыми кистями»*, *«сладкий, как патока, портрет-календарь певца Александра Серова»* («Мурлин Мурло»), детские качели («Чайка спела» и «Манекен»), елочная гирлянда, часы с кукушкой («Полонез Огинского»). На сцене почти всегда присутствует какая-то живность, как в цирковом аттракционе (кошка в «Манекене», «собака, огромная, как теленок» в «Сказке о мертвой царевне», белый гусь в «Полонезе Огинского»). И на ка-

ждой сценической площадке есть какая-то предметная деталь, которая связана со смертью.

Так какое время и место запечатлено в этом сценическом хронотопе? Ответ не заставит себя ждать: время – «наши дни», место – постсоветская Россия, причем в ее самом задубелом, т. е. провинциальном обличье (чаще всего место действия – «провинциальный городок», «пригород»). И в то же время хаотическое нагромождение и «ассортимент» предметов, заполняющих сцену, вызывают впечатление странности, невзаправдашности – это какая-то ирреальная реальность, какой-то сюрреалистический абсурд.

С чего бы это? Что происходит в этом мире? Какие события его сотрясают?

В «Корабле дураков» – затопление, откровенная аллюзия на всемирный потоп. В «Мурлин Мурло» – ожидание конца света, который, в конце концов, наступает. Эти апокалипсические образы здесь выполняют функцию метафор – условных тропов, посредством которых дается эстетическая оценка происходящему на сцене.

А в других пьесах? «Рогатка» – самоубийство главного героя. «Чайка спела» – похороны и поминки. «Сказка о мертвой царевне» – самоубийство героини. Здесь апокалипсис без метафор, в натуральном виде – персональный, личный апокалипсис. Иначе говоря, в пьесах Коляды всегда создается ситуация, которую принято называть пограничной.

Следует также отметить, что внутри вроде бы жёстко социальной хронологии («наши дни») время непосредственного действия Коляда выбирает, как правило, тоже «пороговое»: в день рождения главного героя («Канотье»), а чаще всего – под Новый год («Сказка о мертвой царевне», «Полонез Огинского», «Мы едем, едем, едем»), то есть тогда, когда прощаются с прошлой жизнью и с надеждой или со страхом заглядывают в неведомое будущее.

Если мы уловим все эти нюансы (а они достаточно отчетливо выступают как устойчивые, системные элементы в пьесах Коляды), то маргинальность той действительности, которую воссоздает драматург, открывается уже не только и даже не столько социальным, сколько иным смыслом: реалии постсоветского быта оказываются максимально выразительным воплощением онтологического хаоса, экзистенциальной «безнадёги» (это второе название пьесы «Чайка спела»). Причем в пьесах Коляды передний план в его бытовой, социальной и нравственной данности не размывается, не игнорируется – просто он вводится в иной масштаб, в иные, бытийные, координаты. И именно в этих координатах обнаруживает свою абсурдность.

А как же сами обитатели воспринимают ту действительность, которая их окружает? Оказывается – достаточно трезво, даже если «выпимши». «...Самое дно жизни» – так в «Сказке о мертвой царевне» демонстрирует Виталий своему другу обиталище, где будет происходить действие. «Маленький такой дурдом», – аттестует свою «тихую семейку» одна из героинь пьесы «Мурлин Мурло». «Дурдом на выезде» – это уже из «Полонеза Огинского». Но «маргинальный человек» – и это его первая характернейшая черта – существование в «дурдоме», жизнь по законам «дурдома» считает нормой. Более того, он притерся к такой жизни, научился извлекать из нее свои выгоды и бывает вполне доволен, а порой и счастлив. «Живем мы хорошо-о. Вон в парке статуи стоят», – говорит Ольга из «Мурлин Мурло».

Вся система характеров в пьесах Коляды рубежа 1980–1990-х годов представляет собой разные модели поведения в ситуации обыденного хаоса, во всех его ипостасях – начиная от бытового «бардака» и кончая тем, что Бродский назвал «экзистенциальным кошмаром». По этому критерию персонажей пьес Коляды можно отнести к трем основным типам: озлобленные (или опустошенные), блаженные и артисты.

«Озлобленные» – это те, кто, столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему то же зло. Сознание суверенности своего «я» у них стоит на первом месте. Поэтому они остро реагируют на все, что так или иначе унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, ставит заслоны их свободе.

Но каковы конкретные лики зла, которое вызывает их протест, и как он выражается? Например, у Ильи («Рогатка») – это несчастный случай: в порту, на плавбазе «ноги перебило». И теперь он, оскорбленный своей физической ущербностью, преисполнен злобы по отношению к тем, кого судьба миловала. А в душе Петра («Манекен»), что насиделся немало по тюрьмам и лагерям, видимо, на всю жизнь оставили след унижения, которые ему пришлось претерпеть от властей, от разных начальников и паханов, и теперь он в отместку унижает женщину, которая его полюбила. Выходит, что у зла, которое посягает на суверенность личности, нет точной социальной или исторической привязки. Это воля случая, жестокость судьбы, роковая неизбежность. Короче говоря – зло мира. Но, бунтуя против вездесущего зла мира, «озлобленные» приносят несчастье вполне конкретным, страдающим людям. Бунтари против зла мира оказываются орудием зла, исполнителями жестокой воли рока.

Другой тип героя у Коляды – «блаженные»: Ольга в «Мурлин Мурло», Таня в «Полонезе Огинского», Вера в пьесе «Чайка спела». Это те, кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним по-

рвал и в противовес серой, уродливой реальности создал в своем воображении иной, праздничный, красивый мир. Чаще всего такую модель поведения Коляда мотивирует тривиально – «сдвигом по фазе» (Ольга в «Мурлин Мурло», Таня в «Полонезе Огинского»).

Совсем иначе ведут себя в мире «дурдома» те персонажи, которых можно назвать *«артистами»*. Следуя нормам масскульта, они стараются занять верхнюю ступеньку в его иерархии – они сами лицедействуют. Это наиболее яркий и устойчивый тип в пьесах Коляды.

Ряд этот открывал Валерка-«опойка» из «Корабля дураков». В пьесах Коляды рубежа 1980–1990-х годов этот тип присутствует в разных вариантах. Тут и несостоявшийся артист – дядя Саня («Чайка спела»). Тут и артистка, так сказать, по совместительству – это продавщица Нина из «Сказки о мертвой царевне»: «Или вот, я выхожу на сцену. (...) Я ведь на полставки манекенщицей». Тут и, можно сказать, бывшая артистка кукольного театра – это Катя из «Канотье». Это и Людмила из «Полонеза Огинского», что «наяривала» Деда Мороза по детсадам. Ну и, конечно, это Инна из «Мурлин Мурло», которая, словно она конференсье, объявляет свой выход на сцену: «Инна Зайцева! Советский Союз! Впервые без намордника!»

Эти персонажи все время лицедействуют, таково главное их занятие. И для этого им не надо никаких специальных приспособлений. Ибо они актерствуют в том пространстве, которое не требует ни декораций, ни костюмов, которое всегда при тебе – они актерствуют в пространстве речи. У Коляды драматургично само слово, весь словесный массив в его пьесах насквозь диалогичен. У него встречаются диалогические сцепления даже на фонологическом уровне («Трундишь, как Троцкий», «ротвейлер – в-рот-вейлер» и т.п.). Но самую главную смысловую нагрузку в пьесах Коляды несет диалогичность на уровне речевых стилей. Причем первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей – того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Нельзя сказать, что в использовании ненормативной лексики Коляда был пионером, дорогу проторили другие, более известные авторы (имена Венедикта Ерофеева и Юза Алешковского вспоминаются сразу). Но надо сказать, что до Коляды российская сцена такого последовательного сопряжения нормативного и ненормативного слова не слышала. Диалог этих речевых стихий является стилиевой доминантой драматургического дискурса Коляды. Сшибка разных позиций, тайная работа души, сдвиг в сознании героя, динамика сюжета – все это преломляется в словесной игре на грани нормативного и ненормативного стилей речи, в амплитуде колебаний между ними, в динамике смещений от одного стилиевого полюса к другому.

«Коляда изобрел свой язык», — сказала в одном из интервью Лия Ахеджакова, и она, несомненно, права¹.

Играется-то особая речь — карнавальная, серьезно-смеховая. Внось веселость в мир, который, кажется, валится в тартарары, смеясь на «пороге», совмещая «верх» и «низ», зачатие и смерть, «артисты» Коляды, независимо от своих намерений (и даже, возможно, от замысла драматурга), актуализируют семантику, составлявшую суть древнейшего смехового обряда, который был оборотной стороной ритуала похорон и знаменовал возрождение, обновление, исцеление.

Вряд ли следует искать в словесном баловстве героев Коляды какую-то космогоническую семантику (по Фрейденберг: «появление солнца, новую жизнь»), но в психологическом аспекте срамословие, которым дурачатся «артисты» Коляды, несомненно, имеет подлинно философское значение. Они ничего не боятся — ни Бога, ни черта. Они с самой смертью ведут себя в высшей степени развязно, насмехаясь над нею и дразня. Ядро характера «артиста» у Коляды составляет то, что Бродский назвал метафизическим инстинктом. И в самом деле, в той словесной игре, которую ведут «артисты», столько витальной энергии и веселого азарта, что возникает какая-то иррациональная уверенность: нет, жизнь — не тупик, надежда имеет основания быть!

И, однако, карнавальное мироощущение «артиста» далеко не безупречно. Да, карнавальный человек может умилять своим плебейским демократизмом, но он может и коробить своей плебейской вульгарностью. Карнавальное мироощущение предлагает человеку «расслабиться», сорвать с себя моральную узду — в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот проблема, которая заключает в себе колоссальный драматический потенциал.

В пьесах Коляды именно эта проблема составляет содержание «ситуации выбора», именно она становится двигателем сюжета.

2.

Итак, диспозиция в пьесах Коляды такова: «дурдом», в котором царит общая скука, где каждый погружен в свое одиночество. Оба эти понятия сродни здесь таким «пороговым» понятиям, как Пустота и Нюта.

¹ Ахеджакова Л. С кошунством на устах / Беседу вела Н. Агишва // Моск. новости. 1996, 15-22 сентября. С. 24.

Толчком для сюжетного сдвига становится явление Пришельца из другого мира, где не знают «чернухи» (Антон в «Рогатке», Алексей в «Мурлин Мурло», Максим в «Сказке о мертвой царевне»). И у обитателя «дурдома», измученного вселенской тоской, рождается надежда на преодоление кошмара одиночества.

Но Пришельцы не оправдывают ожиданий. Да, они принесли в «дурдом», не знающий никаких мер, градуированные эталоны «правильной» жизни. И — обанкротились. Потому что оказались рабами стандарта. Алексей — его активным пропагандистом, Максим — послушным «совком», Антон — фрондером, не решившимся преступить нормы, которыми сам нудится.

Но все равно встреча с Пришельцем оказывается поворотной вехой в духовной жизни тоскующего человека. Пусть герой, вызвавший чувство, оказался псевдогероем, но чувство-то он вызвал подлинное.

В душе человека, доселе заполненной только злобой или тупым безразличием, родилась любовь. И она озарила душу, осветила потемки, заставила оглянуться внутри себя.

Показательно, что сигналом очищения души героя становится очищение речи. В «Рогатке», например, есть такая перекличка двух диалогов. При первой встрече с Антоном Илья говорит: «На кухне кран текёт».

Антон его поправляет: «Надо — “течет”... И л ь я. Грамотный какой. Замечания будет делать». А потом, в сцене с Ларисой, когда та, униженно выпрашивая у Ильи любовь, говорит: «Я ведь за тобой хожу, убираю. ... Вон на кухне кран текёт, я его сделала...», уже Илья ее поправляет: «Не “текёт”, а “течет”». «Грамотный ты стал больно, гляжу...» — теперь уже замечает Лариса.

И она вообще-то не ошиблась. Илья и в самом деле «грамотный стал». В промежутке между этими диалогами есть поворотная в развитии сюжета сцена. Антон произносит, красуясь своим отчаяньем, такой монолог:

А н т о н. ...Ты знаешь, мне ведь так часто-часто хочется умереть (*Антон сел на пол у стены, смотрит в потолок, мечтательно*). Я умру — под машиной. Я даже знаю, как это будет. (И описывает, смакуя подробности. — *Н.Л.*) И чернота! И темнота! И смерть! Красиво как! Ага? Классно! (*Пауза*).

И л ь я. Ты чего? Ты... умереть хочешь? Правда?

А н т о н. А что? Жить хорошо? Да? Что хорошего? Незачем жить. Не-за-чем. Вот так.

(*Илья подъезжает к Антону, сидящему на полу, и начинает хлестать его по щекам, бить кулаками*).

И л ь я. Гнида, гнида! Вон, скотобаза! Вон! Скотобаза, падла, пошел отсюда, ублюдок! Носишься со своими ногами, как дурень с писаной торбой, пошел, скотобаза, пошел, вон, вон, вон!!! (*Вытолкал Антона, хлопнул дверь...*).

Отчего так взорвался Илья? Ведь их первая встреча произошла тогда, когда сам Илья как раз и норовил сунуться под колеса, а Антон его удержал. Но теперь, с появлением в его «берлоге» Антона, чистоплотного, отзывчивого, нормального парня, с зарождением привязанности к нему, перед Ильей, который доселе знал и видел вокруг только грязь и зло, стала открываться ценность Жизни – сама Идея Жизни стала обретать положительное, высокое значение. И поэтому инфантильная, легковесная болтовня Антона о смерти стала теперь нестерпимой для Ильи.

Здесь необходимо сказать о месте мотива смерти в драматическом действии у Коляды.

Уже Александр Вампилов, а вслед за ним драматурги «новой волны» стали настойчиво вводить в свои пьесы «пороговые ситуации». Но у Вампилова герои «Провинциальных анекдотов» попадали в «пороговые ситуации», что называется, сдуру, проходили сквозь них и, оклемавшись, возвращались в свое одноклеточное состояние. Герои многих пьес Людмилы Петрушевской постоянно живут «над бездной». Но они ни сном, ни духом не осознают «пороговости» своего существования – только в глазах зрителя их слепое копошение и мелочная суета над «бездной» выглядят бессмысленным абсурдом.

Коляда же идет дальше. Фабулы в его пьесах – это либо анекдотические ситуации, либо розыгрыши. А розыгрыш – это особая форма драматической активности персонажей. Они нетерпеливы (и «артисты», и «озлобленные»), они не могут дожидаться, пока повернется скрипучее колесо судьбы. Они сами провоцируют, подстегивают, конструируют ситуацию выбора. Но – подчеркнем – выбор этот из категории «последних»: начиная с самой первой пьесы «Играем в фанты», герои Коляды делают полем розыгрыша «пороговую ситуацию» – они хотят заглянуть в «бездну», чтоб обдумать самое главное. Так до чего же додумывается человек из «дурдома»? Каково ему живется с его открытиями?

В «тяжелых» пьесах Коляды довольно часто есть такая сюжетная ступень: испытав озарение любовью, человек из «дурдома» не находит никакого душевного облегчения. Наоборот! В свете Идеи Жизни как высшей ценностной меры человек, который вполне притерпелся к «дурдому», выработал соответствующие способы самообороны (холодная злоба или тупое безразличие), вдруг начинает понимать, как же

беспросветно жутко он существует, насколько расходится его «чернушная» житуха со смыслом, который должен же быть, раз ты явился на этот свет.

С этого момента начинается новая, наиболее драматическая фаза сюжета. Самый крайний вариант ее развития и разрешения представлен в «Сказке о мертвой царевне» (1990). Главная героиня этой пьесы, Римма, находится на последней ступени распада личности: никакой женственности, отупелость и бесчувствие (она ветеринар, привычно умерщвляющий бездомных собак и кошек), какая-то одичалая, грязная речь («тыр-тыр-на-ты», так ей слышится по радио слово «альтернатива»). Появление в запущенной комнатухе ветлечебницы нового человека, не дерганного, не выделяющегося, не опутившегося, а просто спокойного, ровного Максима (да еще счастливого – «у него – две макушки») потрясает Римму, она тянется к нему.

Она начинает исповедоваться перед Максимом. А исповедь – это уже рефлексия, это уже работа самосознания. И первым шагом сознания Риммы становится открытие: «Я ведь вижу, что плохо живу». При чем фраза «плохо живу» означает нечто иное, чем констатация бытовой неустроенности и социальной маргинальности. «Плохо живу» – это самооценка в свете Идеи Жизни. Не случайно за первым шагом следует раздумье Риммы, но раздумье не о себе, не о своем обустройстве, а совсем о другом – о секрете смерти. Она по роду службы всегда стоит над бездной, вроде не задумываясь, отправляет туда своих «пациентов», а тут заглядывает в бездну и задается вопросом:

А я им в спину – плюс, в башку – минус, двести двадцать на рубильник, брык! – и готово. Только-только бегало: веселое, смешное, котенок маленький, беленький, – брык! – и нету... Откуда взялось, куда ушло – не знаю. Куда у них девается ихнее? А? (Пауза) Я все понять хочу и не пойму. Только что вот было и нету. И лежит. И холодное. И назад не сделаешь.

Ударившись мыслью о тайну исчезновения жизни, Римма хочет найти какие-нибудь способы сохранения того, что существовало, что было на этом свете. «У меня вот мечта есть одна: чтобы кто-нибудь про меня написал рассказ или повесть, или даже роман», – делится она с Максимом, – «...Ну, чтоб осталось что-нибудь, что ж я, так вот помру – и ничего не останется? А так бы – люди читали, знали бы, что я была когда-то, жила вот, с собаками разговаривала, за коровой ухаживала...» Мечта высказана как-то по-детски наивно, да и выражена она смешно – корявыми, спотыкающимися фразами. Но на фоне предыдущих почти сплошь матерных «заворотов» Риммы это уже нечто цивилизованное.

Следующая ступень. Не умея еще додумывать свои смутные мысли, а значит оформлять их собственным словом, Римма ищет чужое слово, которое бы адекватно выражало ее состояние. И она его находит – занимает у Пушкина, в «Сказке о мертвой царевне». Римма читает наизусть: «И в хрустальном гробе том... Спит царевна вечным сном...» – и сразу же, без перехода, – «А он ее потом ка-ак поцелует, она – раз! – и живая стала, вот так. Не дура».

Возникает какой-то щемящий диалог между высоким, хрустальным словом Пушкина и примитивной речью Риммы: вроде и смешно, и наивно такое сочетание, но – чувство героини омыто пушкинским словом, очищено и возвышено им.

Конечно, Римма хочет «при помощи» Пушкина объясниться с Максимом. Но та аналогия, которую нашла Римма: она – мертвая царевна, Максим – царевич Елисей, – никак не воспринимается самим Максимом. Чувствующий и мыслящий стереотипами, он не способен разглядеть за грубой, отталкивающей коростой живую, измученную душу Риммы. Отчаянное, откровенное вымаливание Риммой любви, этот последний шанс на человеческую жизнь, Максим с презрением отвергает.

В чем же корень нравственного расхождения между Максимом и Риммой? Различие это потом оформится в афористически кратком, даже рифмой усиленном, обмене репликами:

Р и м м а. А ты о ней никогда не думаешь?

М а к с и м. О чем?

Р и м м а. О смерти? Никогда?

М а к с и м. Мне некогда. Я – живу. Плохо ли, хорошо ли – живу!

Р и м м а. А я с детства только о смерти и думаю.

Максим из тех, кто не задается «последними вопросами». Потому что у него и нет подлинной нравственной меры ни чужой, ни собственной жизни. У Риммы же, задумавшейся о хрупкости человеческого существования, вот сейчас, на наших глазах, происходит осознание этой меры. И в духовном противоборстве с Максимом Римма все-таки одерживает верх.

Своей отчаянной открытостью, своим бесстрашием перед «последними вопросами» она что-то сдвинула в душе Максима. И у него, как у Риммы, тоже начинается «болеть», и он, доселе вполне уравновешенный и довольный собственным существованием, впервые сам задумывается:

– Скажи мне, вот это вот настоящее, да?

– ищет он ответа у Риммы. –

— Ну, что происходит с нами со всеми — это вот то, для чего мы появились? Да? Другого уже, значит, не будет, так? Вот эта вся глупость, суета... вот эта... срунда вся, это вот все — настоящее, дано нам, чтобы жить, да? Да? Да?!

В сюжете духовного противоборства главных героев «Сказки о мертвой царевне», Риммы и Максима, наиболее явственно проступает принципиально важная для Коляды антитеза двух философий существования. Эта антитеза определяется отношением героев к «последним вопросам». Оказавшись «на пороге», даже самые развеселые «артисты», действительно, на какое-то мгновение задумываются о смысле собственной жизни. Но все это чаще всего происходит в пьяном угаре, проскальзывает мимо души, забалтывается ерничеством либо просто вытесняется из сердца — чтоб не беспокоило.

Другая, противоположная философия воплощена в позиции человека «порогового сознания» — того, кто живет с ощущением «бездны». В пьесах Коляды рубежа 1980–1990-х годов такие персонажи не редкость. Но Илье из «Рогатки» и Римме из «Сказки о мертвой царевне» принадлежит особое место: они на наших глазах приходят к «пороговому сознанию» и — по сюжетной логике — возвышаются духовно над своими сценическими антагонистами, будь то «артисты», носители карнавального мироощущения, или Пришельцы, носители среднестатистической нормы.

У Коляды «карнавальный человек» предстает в фарсовом свете, а человек «порогового сознания» — по преимуществу, в трагическом.

Смысл такой эстетической поляризации персонажей очевиден: «карнавальный человек» бежит от «последних вопросов», он готов поступиться своей духовной сущностью ради душевного покоя, а человек «порогового сознания» не отказывается от своей духовной сущности ради покоя неведения, он сам идет навстречу «последним вопросам», старается понять, постигнуть мучительную тайну бытия-небытия. Римма-ветеринарша, которая читала наизусть «Сказку о мертвой царевне», вряд ли знала строки Пушкина «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», но, в сущности, она совершила восхождение с самого дна вегетативного существования на вершины именно такого, гордого само-сознания, которое выразило себя в пушкинской формуле.

Но какова цена «самостоянья человека» (воспользуемся еще одной формулой Пушкина)? Во все времена веселое профанирование, которым «заговаривает» смерть «карнавальный человек», опирается на религиозную модель мира. В этой модели, кроме «этого света», есть еще и «тот свет», «за порогом» есть еще и иной мир — пусть анти-мир, пусть «кромешный мир», но он есть. Со Страшным судом, но судом

справедливым – и на его милость можно уповать. Словом, смерть не убивает надежду на инобытие. И «карнавальный человек» своими действиями – глумлением и пародированием – в сущности, и пытается установить фамиллярный, неофициальный контакт с «тем светом».

Человек «порогового сознания» принадлежит к безрелигиозной мировоззренческой традиции. Для него «за порогом» нет ничего. Никакого инобытия, только не-бытие. Даже не пустота, а ни-что. В отличие от религиозного человека, он не надеется на помощь неких высших, трансцендентных сил. Он ни на кого не перекладывает ответственность за свою судьбу. Он полностью ответствен за себя. Коляда достаточно взвешенно рассматривает позицию человека «порогового сознания», обнаруживает таящиеся в ней опасности и осмысляет условия достойного выбора. Один, самый страшный, вариант обозначен драматургом в образе жизни уголовника Валерки из пьесы «Чайка спела», который избрал в качестве компенсации онтологической «безнадёги» насилие и зверство («Я, говорит, себя человеком только тогда чувствую, когда кому-нибудь к горлу нож приставлю»).

Объяснение подобной форме самореализации найти нетрудно: здесь мы имеем дело с феноменом полной души – души, для которой нет на свете ничего дорогого и святого, души, которая ничем не защищена от онтологического ужаса. Голый человек на голой земле.

Но «пороговое сознание» центральных персонажей «Рогатки» и «Сказки о мертвой царевне» принципиально отличается от образа мыслей Валерки из «Чайки». У Ильи и Риммы возвышение к «пороговому сознанию» переплетается с озарением любовью. И, оказывается, при диалогическом взаимопроникновении этих, казалось бы, несовместимых душевных процессов происходит постижение ценностного смысла бытия: у человека из «дурдома» зарождается нравственное отношение к жизни, точнее – он начинает вырабатывать свою, взыскательную систему этических координат.

И в этом он тоже отличается от «карнавального человека», который со своей верой в то, что «кривая вывезет», интуитивно ориентируется на религиозную модель мироздания. Для человека с религиозной интуицией этические ценности существуют как нечто предзаданное высшими силами и обладающее порождающей волей, он верит в их чудодейственную силу, он верит, что эти ценности его спасут. Человек безрелигиозный знает – для того, чтобы ему остаться человеком, он сам должен эти ценности созидать и спасать. Даже ценой собственной жизни!

Выстрадавший человеком «порогового сознания» этический императив накладывает на него тяжелейший груз ответственности – он не позволяет жить дурно, т. е. существовать в разладе со своей духовной

сутью. В свете нравственной меры, признаваемой над собою в качестве высшего закона бытия, герой Коляды и осуществляет акт «волеения». И тем самым поднимается над роком — ибо его судьбу определяет не некая vyšшая воля, не некий всевластный закон, не случай, а собственный осознанный выбор.

Герои «Рогатки» и «Сказки о мертвой царевне», Илья и Римма, сами совершили свой выбор по этому высшему нравственному кодексу: они предпочли вообще не жить, чем продолжать существовать не по-человечески. Выбор трагический. Но почему же в «Сказке о мертвой царевне» так настойчиво звучит мотив света? Потому что человек, рожденный и возвращенный «дурдомом», но пробившийся, обдирая кожу, к Идее Бытия, самым разрывом с «чернухой» признает верховенство над собою Света, символа разума и духовной озаренности. Себя он уже судит по законам Света, и в последнем своем выборе он уже осуществляет себя как личность. И оттого «фарс только для взрослых» превращается в «Сказку о мертвой царевне» со всем шлейфом романтических ассоциаций, которые вызывает этот пушкинский текст.

3.

В середине 90-х годов Н. Коляда задумал создать «Хрущевку» — цикл из двенадцати одноактных пьес в жанре «малоформатной» мелодрамы. В этих одноактовках писатель максимально «сгустил» поэтику мелодрамы. В подчеркнутой рельефности жанровых черт мелодрамы есть солидная доля авторской иронии, которая служит неким «противовесом» сентиментальному пафосу. Кроме того, при столь сильной концентрации художественной «материи» все несущественное, наносное, случайное в человеке отсекается, зато отчетливо проступает главное — родовая сущность личности.

Теперь на первое мест вышел «блаженный». Но его характер стал поворачиваться новыми гранями по сравнению с прежними пьесами Коляды. Прежде всего, он способен к самооценке. Так, инспектор энергонадзора Миша («Мы едем, едем, едем») честит себя и уродом, и убожеством, и обрубком, а Она из «Персидской сирени» все ловит себя на «заплетыке» («У меня заплетык за заплетыком в бури... Это у меня маразм, да?»). В своих самооценках «блаженный» предстает не таким уж и блаженным — он отлично знает законы здравого смысла, он хорошо понимает всю нелепость, «непрактичность» своих действий на фоне прагматической реальности и принятых в ней правил.

А вот «артисты» утратили лидирующую позицию. Их артистизм автоматизировался. В пьесе «Мы едем, едем, едем» «челночница» Зина

привычно, по-залаженному выстреливает очередями «юморных» фразочек: «Здравствуй, лошадь, я – Буденный», «Не городи брахмапутру! ... Среди шумного бала случайно с вещами ты встретилась мне», «На, пей мою кровь в валютном исчислении!». Но все это уже не свежо, заёмно. Это уже новый стандарт, стереотип речи. «Артистизм» потерял свою карнавальность, он стал профессиональным жаргоном «новых русских».

Но главное, бойкая «челночница» занимает оборонительную позицию, и ее карнавальное слово играет защитную роль – так она пытается оградить от возможных посягательств свой искусственный рай «желтой сборки». Но этот штучный рай с зеркалами на потолке оказывается никому не нужен – здесь нет радости душе, «змеюшник».

Зининому дорогостоящему раю «желтой сборки» противостоит мирок, созданный Мишей, – он собирает потерянные, забытые кем-то вещицы: старые зонты, зажигалки, шпильки, сумочки и прочую мелочь. И, стыдась своей «клептомании», он все же испытывает какую-то особую радость, когда раскладывает и развешивает все эти штучки в своей комнатухе.

В чем тут секрет? В отличие от «блаженных» из прежних пьес Коляды, которые пытались (и безуспешно) бежать от реальности в какой-то другой, выдуманный мир, «блаженные» в «малоформатных мелодрамах» стремятся очеловечить собственное существование внутри этой самой реальности, они стараются найти источник света внутри «чернухи». И в том, как Миша относится ко всем этим забытым кем-то «вещицам», заключен большой символический смысл. Не уповая на внешние, трансцендентные силы, он сам создает из мелочей, хранящих тепло человека, свои, приватные святыни.

Прекрасный образчик превращения бытовой вещицы в священный предмет – монолог о портсигаре, симпровизированный Мишей:

Вы видите, крышка у него такая гладкая, чистая, что даже сейчас, в полумраке, она отражает свет - какой-то свет! печали свет? ... Весь этот крохотный свет, что вокруг нас есть и был, из всех предметов, собравшись на крышку портсигара, перешел, вместился, вошел в ваше лицо, в ваши глаза и остался там, в нем – поразительный фокус!.. и т.д.

В сущности, Миша сакрализует обычную вещицу, обнаруживая в ней нечто иное, сверхчувственное, несущее духовный смысл. И функция у этой и других вещиц, которые собирает Миша, та же, что у религиозных святынь – концентрировать в себе духовное содержание, спасать от забвения, передавать эстафету нравственного опыта.

Из этих мелочей повседневной жизни герой Коляды творит предание. Так он сопротивляется энтропии. Оказывается, без предания никак нельзя — это сосуд исторической памяти. Но в отличие от фальшивого, державного, обезличивающего предания, над которым ерничали «артисты» в прежних пьесах Коляды, новое предание носит сугубо приватный характер, оно принадлежит э т о м у человеку, оно есть знак его л и ч н о г о существования.

Творя предание, персонажи новых пьес Коляды, как и положено по ритуалу, поэтизируют свое прошлое. А детство их пришлось на советское время. И, дразня зрителей консерватизмом, они вспоминают то, что еще совсем недавно проходило под рубрикой «счастливое советское детство», — с пионерскими песнями, первомайскими демонстрациями, с флагами. Но прошлое им дорого не тем, что оно было советским, а тем, что было детством. Детство же в принципе — в онтологических координатах — всегда счастливое.

В полном согласии с законами предания герои Коляды создают свой культ предков. Вспоминая о своих отцах и мамах, шоферах и учительницах, они запоздало мучаются виноватостью без вины перед ними за их «так плохо, так быстро, так незачем» прожитые жизни. Но даже в песне «Чому ж мѐни, боже, ты крыльив не дав», которую рычал, подвыпив, отец, Миша сегодня прозревает ранее не понятые смыслы. И мимическими присказками он сыплет («...Войдешь в ум, как моя мама говорила», «Мама говорила: не так страшна смерть, сынок, как старость» и т.п.) Значит, духовный контакт с предками не прерван, значит, их чувства и мысли продолжают свое существование на этом свете.

Вот так «маленький человек» Коляды, маргинал Вселенной, доказывает свое законное право на бытие, утверждает себя перед лицом Вечности — у него здесь есть свое наследие, свои предания, свои святыни.

В свою очередь, приватные, интимные основы самостоянья человека посреди экзистенциального хаоса становятся мерой его социального поведения: свои отношения с другими людьми он начинает осуществлять в соответствии с теми моральными принципами, которые он освоил, творя свое предание. Это древние, как мир, ценности: жалость, сочувствие, терпимость, нежность. Зачем, например, герой «Персидской сирени» читает чужие письма по брачным объявлениям? А вот зачем: «...Читаю и плачу. Своровал чужую жизнь. Повесил себе на шею чужие заботы. Будет сниться теперь, мучать...» Так он ищет работу душе — через сострадание к неизвестным людям.

Не случайно высшей точкой драматического действия в «Персидской сирени» становится взаимное исповедование героев. А даже со-

страдание одного одинокого человека другому, столь же одинокому, уже приводит к образованию некоего сгустка духовной энергии, некоего кратковременного островка устойчивости посреди вселенского хаоса.

Это, если угодно, и есть новая социальная концепция, которую развивает Коляда в своих «малоформатных мелодрамах», написанных в 1994-1996 годах. По логике драматического действия, такая концепция благотворна. Не случайно в финалах обеих пьес трагическая мысль о «пороге» соседствует со светлым чувством, которое скорее всего можно назвать умилением. Конечно, герои Коляды, при всей своей непосредственности, сами хорошо понимают зыбкость того равновесия в мире, которое они установили (например, в финале «Мы едем, едем, едем» оказывается, что все герои лишь разыгрывали страх перед змеей – но очень уж хотелось избыть свое одиночество). Да и в мотивах старомодности, которыми окрашены «малоформатные мелодрамы» Коляды, есть немалая толика авторской иронии, в ностальгических интонациях нетрудно уловить привкус горечи, но – таков вкус и цвет жизни, которую принимает драматург вместе со своими персонажами¹.

4. Необходимый пост-скрипtum

В самом начале этой главы мы отмечали, что та теория драмы, основы которой были заложены еще Аристотелем, представляется некоторым современным исследователям устаревшей, не отвечающей реальным явлениям в драматургии XIX-XX веков. Но наш (конечно, носящий «репрезентирующий» характер) анализ разных по жанру и находящихся на обоих краях XX столетия драматических произведений заставляет сильно усомниться в столь радикальных обобщениях. Те жанры и жанровые тенденции, которые современные исследователи обозначают понятиями «эпическая драма», «лирическая драма», ни в коей мере не меняют семантического существа драмы как особого аспекта отношений между человеком и миром (личность в ситуации выбора перед тем, что можно объять универсальным понятием «рок»). Думаю, что мы имеем дело с теоретическим недоразумением, а имен-

¹ Представленный здесь анализ пьес Николая Коляды ограничен 1980–1990-ми годами. Коляда и в 2000-е годы продолжает вести творческие эксперименты: тут и полемические переделки русской классики («Чайки», «Пиковой дамы», «Старосветских помещиков»); тут и карнавализация современности («Группа ликования»), тут и мелодрамы, где старые типажы Коляды представлены в новых драматических коллизиях («Гутанхамон», «Кармен жива» и др.) Об этих опытах Коляды мне приходилось писать в статье «Кричи! Что-то делай!..» (Бажовские лауреаты: Сб. статей. – Екатеринбург: ИД «Икарус», 2004).

но – с утвердившимся в науке представлением о литературном роде как «способе подражания». Действительно, в драматургии конца XX века традиционные «способы подражания» существенно обогатились. Это, собственно, и констатируют авторы новейших исследований об «эпической» и «лирической драме».

Так, В.Е. Головчинер утверждает: «...Горький создал пьесу философскую по содержанию споров, по проблематике, интеллектуальную по характеру воздействия и, наконец, *эпическую по собственно драматической природе*»¹. С тем, что Горький придал конфликту традиционной философской драмы ранее невиданный масштаб, нельзя не согласиться. Но разве изменение масштаба конфликта привело к принципиальным изменениям жанровой структуры философской драмы (соотношения идей и сюжетного действия, слова и поступка, поэтики диалогов и характера сценографии)?

Также не вызывает принципиальных возражений один из основных выводов докторской диссертации О.В. Журчевой о том, что в XX веке происходит формирование «лирической драмы» (имеющей несколько разновидностей), где на первое место выступил и приобрел невиданную доселе психологическую глубину «субстанциональный, экзистенциальный, неразрешимый конфликт человека с миром». Но разве оттого он перестал быть драматическим, и в самой структуре драмы утратили свое значение устойчивые конститутивные принципы, отмеченные еще Аристотелем? По меньшей мере, в пьесах Николая Коляды (которые О.В. Журчева рассматривает в ряду «лирических») лирический компонент носит подчиненный характер – он усиливает остроту переживания драматических коллизий. Можно сказать так: в наиболее интересных «лирических драмах» драматическое действие переживается с высокой эмоциональной интенсивностью, а интенсивное переживание приобретает значимость драматического действия.

Когда О.В. Журчева констатирует такие важные особенности ряда драм XX века, как, например, отсутствие действия, то это отсутствие есть «минус-присутствие», оно ощущается именно потому, что сама ситуация носит драматический характер, что от героя требуется совершить выбор, а он бездействует. Поэтому, кстати, так трудно одним традиционным термином определить эстетический модус знаменитых пьес Чехова: ситуация вроде бы крайне драматична, даже трагична – с самоубийствами, или с попытками их совершить, а Чехов почему-то называет их комедиями. Да, поэтика «утраты коммуникации», действительно, очень серьезно разрабатывается в модернистской и постмодернист-

¹ Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. С. 54.

ской драматургии (у Беккета, Ионеско, авторов «новой драмы»). Но в том-то и состоит новый драматизм, открытый этими авторами: драматизм отсутствия (или точнее – аннигиляции) выбора, когда люди не понимают друг друга («алогизм диалогов»), когда не имеют внятного представления, кого они ждут, о чем им спорить, что выбирать!

А что же получается, когда действительно происходит разрушение «старомодных», еще Аристотелем обнаруженных и закрепленных Гегелем фундаментальных принципов, посредством которых обеспечивалось создание произведений, отвечающих драматическому заданию? Самый радикальный вариант такого «преодоления» старых законов драмы – это «новая «новая драма» и, в особенности, такая ее жанровая версия, как «документальная драма», основанная на технике «вербатим»¹, ее О.В. Журчева называет «максимально новаторской». В ряду «авторских приоритетных стратегий» О.В. Журчева выделяет следующие: 1) драматическое слово монологично, недействительно; 2) смерть сюжета, замена его самовыражением автора; 3) присутствие-отсутствие автора. Отсюда следует вывод, который сама исследовательница называет неожиданным: «Современная драматургия стала меньше всего искусством, а некой *феноменологией* отдельно взятого человека, который так погружен в себя, что это видится ему единственным содержанием его художественной рефлексии. Новейший театральный и драматургический артефакт в какой-то мере потерял свойства художественного образа – типизацию, обобщение, укрупнение и отстраненность от жизненного факта. «Первичная реальность» в своем грубом и необработанном виде вторглась и на страницы пьес и на театральные подмостки»².

Ну и что в сухом остатке? Где они, те шедевры, которые были созданы на основе такой «антиаристотелевской» стратегии? Кто станет сегодня перечитывать эти «документальные пьесы», которые кичились своей слиянностью с «первичной реальностью» и еще вчера заполняли сайты Интернета?

Так что вовсе не кажется неожиданным вывод О.В. Журчевой о том, что попытки создать новую драматургию путем разрушения «косных» законов драмы привели к тому, что «новейший театральный и драматургический артефакт в какой-то мере потерял свойства худо-

¹ Не будем путать ее с документальной драмой 1960–70-х годов – «Делом Оппенгеймера» Ж.-П. Сартра, «Дознанием» П. Вайса, или «Так победим!» и «Дальше... Дальше... Дальше...» М. Шатрова. Здесь документальный материал – основа острейшего драматического конфликта, который развивается в напряженном, подлинно драматическом бдении персонажей.

² Журчева О.В. *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века.* – Автореф. дис... докт. филол. наук. С. 19, 20.

жественного образа». Произошло то, что должно было произойти. Без действия (даже как не состоявшегося, но взыскуемого) драмы попросту нет, остается голая «первичная реальность». А вот те несомненные шедевры, которыми отмечена русская драматургия XX века: трагифарсовые драмы М. Булгакова «Бег» и «Кабала святош», эксцентрические комедии Н. Эрдмана «Мандат» и «Самоубийца», пьесы-притчи Е. Шварца «Тень» и «Дракон», народная драма Л. Леонова «Нашествие», камерные «Пять вечеров» А. Володина, философский «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского, парадоксальный «Тот самый Мюнхгаузен» Г. Горина, новая психологическая драма А. Вампилова — «Старший сын», «Прошлым летом в Чулимске» (если я и упустил какие-то значительные пьесы, то совсем немного) — это подлинное пиршество разнообразных и неожиданных художественных находок, которые усиливают эстетический эффект драматического действия. Но именно — д е й с т в и я и обязательно д р а м а т и ч е с к о г о : с мукой выбора и с грузом ответственности за него, с платой судьбой, а то и всей жизнью. И это служит еще одним доказательством живучести фундаментальных законов драматургии, богатства потенциальных возможностей, которые они таят в себе для новых экспериментов. А значит, для изобретения новых жанровых моделей, среди которых должны же случаться подлинные художественные открытия.

Глава V

ДИАХРОНИЯ ЖАНРОВ И ЛОГИКА ПОСТИЖЕНИЯ ВРЕМЕНИ

Динамика каждого из жанров, выступающих на авансцену на какой-то фазе литературного процесса, его зарождение или возрождение, бурное внутреннее развитие или угасание, интеграция или дифференциация и т.п. — отражала определенное состояние эстетического сознания, постигающего современную действительность. А что же тогда открывает динамика не жанра, а жанров? Есть ли какая-то логика в смене лидирующих жанров и господствующих жанровых тенденций, а если есть, то какая историко-литературная закономерность в ней, этой логике, заключена?

Попытаемся извлечь выводы о жанровой динамике в течение минимального временного цикла, каким является *историко-литературный период*.

Что же проясняется?

Как правило, начало нового историко-литературного периода знаменуется взлетом публицистических и лирических жанров. Так было в самом начале советской эпохи, когда выдающимися художниками России были созданы шедевры публицистики: книга М. Горького «Несвоевременные мысли» (подлинный оркестр жанров злободневной газетной публицистики), статья-воззвание А. Блока «Интеллигенция и революция», письма В.Г. Короленко к А.В. Луначарскому, «Слово о гибели Русской земли» А. Ремизова, «Апокалипсис нашего времени» В.В. Розанова, несколько позже дневник И. Бунина «Окаянные дни». Публицистика начала 30-х годов примечательна четкой поляризацией на «официальную» и «подпольную». В «официальной» косяком шли бравурные репортажи со строек первых пятилеток, появилась жанровая разновидность – «Записки» начальников строителей и секретарей парткомов, сборники воспоминаний прославленных героев и целых коллективов (И. Папанин «Год на льдине», «Челюскинцы» и др.), рядом с ними – исповеди «перековавшихся» вредителей (книга о Беломоро-Балтийском канале). Особый публицистический жанр (доселе не изученный под филологическим углом зрения) представляют сфабрикованные лубянскими «сочинителями» во главе с генпрокурором А.Я. Вышинским сборники стенографических отчетов о судах над лидерами партийной оппозиции (Каменевым и Зиновьевым, Бухариным и Рыковым и др.)¹. А по рукам ходил полностью отвечающий своему жанровому обозначению «Манифест» кадрового партработника Мартемьяна Рютина, где давался убедительный анализ феномена сталинизма как извращения идеалов Октября; из-за границы каким-то образом пробралось обличительное «Открытое письмо Сталину», написанное первым красным адмиралом Федором Раскольниковым.

Даже в хронологически очень кратких рамках литературного периода, охватывающего 1418 дней и ночей Великой Отечественной войны, отчетливо выделяются как «заглавные» жанры монументально-эпические воззвания А. Толстого («Что мы защищаем?», «Родина») и яростные инвективы и памфлеты Ильи Эренбурга. «Оттепель» начиналась публицистическими очерками Валентина Овечкина и его едино-

¹ Упомянем в качестве примера один такой «шедевр» лубянской словесности: Судебный отчет по делу антисоветского «право-троцкистского блока», рассмотренному военной коллегией Верховного суда Союза ССР. 2-13 марта 1938 г. – М.: Юриздат НКЮ СССР, 1938. Этот убогий том объемом 384 страницы был издан стотысячным тиражом. Главными обвиняемыми были идеолог партии Н.И. Бухарин и бывший председатель Совнаркома СССР А.И. Рыков, они и вместе с ними еще семнадцать видных советских работников были приговорены к расстрелу, а трое – к тюремным срокам от пятнадцати до двадцати пяти лет.

мысленников, писателей-деревенщиков. Начало периода «семидесятих», когда вновь началось преследование за инакомыслие, было отмечено жанрами «самиздатовской» публицистики: письмами протеста против судилищ над Иосифом Бродским, Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, стенографическими записями судебных заседаний, тетрадками «Хроники текущих событий». Вершинами оппозиционной мысли стали фундаментальный трактат А.Д. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» (1968) и цикл статей А.И. Солженицына («На возврате дыхания и сознания», «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Образованщина», 1973-74), не только разоблачавших существующую государственную систему, но и предлагавших программы выхода страны из тупика, в который ее загнал тоталитарный режим.

И наконец, вторая половина 1980-х годов – начало эпохи, которую стали называть «постсоветской», была отмечена подлинным «взрывом» публицистики. На первое место вышел жанр проблемной статьи. Обличительный социальный пафос, аналитическая мыслительность в сочетании с полемическим напором, яркость риторического слова Н. Шмелева («Авансы и долги»), И. Клямкина («Какая улица ведет к храму?»), Г. Попова («С точки зрения экономиста»), Ю. Карякина («Стоит ли наступать на грабли?»), Ю. Афанасьева, О. Лациса, Е. Ясина, В. Селюнина, – все эти качества, казалось бы, забытые в годы «застоя», вновь сделали публицистику ядром общественной мысли. А в противовес им мало что выставлялось – разве что письмо Нины Андреевой «Не могу поступаться принципами», яростно защищавшей нормы и ценностные ориентиры казарменного социализма.

Выдвижение публицистических жанров на лидирующие позиции в начале литературного периода не требует сложных объяснений. При переходе к новому состоянию общества публицистические жанры выполняют роль «разведчиков» – они нащупывают болевые точки, определяют основные узлы сопротивления тому, что считают благом, ищут новые ориентиры, задают тон (точнее – тонус) общественных настроений и эмоций. В публицистике, может быть, с наибольшей очевидностью проступает противоборство идеалов и идей, сталкиваются проекты нового жизнеустройства, порой исключаящие друг друга. Так что публицистику это не просто «разведка», а «разведка боем».

В литературном процессе лирика идет почти бровь в бровь с публицистикой. Публицистику даже называют «лирикой в прозе» (И.К. Кузьмичев). И тому есть серьезные теоретические основания: лирику с публицистикой роднит *субъективность*. С одной стороны, она служит тем фактором, который определяет «фокус» зрения как

публициста, так и поэта-лирика, а с другой – тем свойством художественного текста, который рождается под пером как публициста, так и поэта-лирика. А вот доминанты субъективного пафоса у них, как правило, различны. Публицист покоряет напором мысли, интригующим сюжетом размышлений, убедительностью логики, заразительностью риторического слова. Лирический автор свою субъективность изливает непосредственно в эмоции. Рацио публициста не всегда может проникнуть в суть явлений, нередко оказывается неспособным вытянуть наружу цепь причин и следствий. Иррациональное чувство (а точнее – чутье) лирика, подсознательный эмоциональный настрой поэта, выплескивающийся даже не в логике фразы, а в ритме и мелодике, порой оказывается куда более чутким резонатором на «зовы времени» и точным выразителем мироощущения и мировосприятия, которым начинает возбуждаться общество. Так что лирика и публицистика, соседствуя во времени, как бы восполняют эвристические возможности друг друга.

Достаточно только вспомнить времена, когда на арену выходили новые поколения лирических поэтов, начинали переживать вторую молодость зрелые поэты и «старики», то картина предстанет более, чем очевидная. 1917-20 годы: одновременная активность сразу трех поэтических течений (пролетарские поэты, «новокрестьянская купница» во главе с Н. Клюевым и С. Есениным, поэтический авангард, идущий вслед за Хлебниковым и Маяковским). Начало 20-х годов это не только рождение плеяды так называемых «комсомольских поэтов» (романтиков Октября), но и вступление в пору высшего творческого подъема поэтов-акмеистов, сохранивших верность наследию «серебряного века» (А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Гумилев, М. Волошин, В. Ходасевич). Начало 30-х годов: рождение поколения «рабочих поэтов» (Я. Смеляков, Б. Ручьев, Б. Корнилов) в «метрополии», а в русском зарубежье поэзия «парижской ноты» (наиболее заметные – Б. Поплавский, Г. Иванов) и располагающиеся в духовной близости с нею В. Сирин (Набоков), А. Несмелов и др.

Не менее очевидна поляризация лирических стратегий. Она проявлялась не только в идейной несовместимости, но и в жанровых и стилевых расхождениях. Достаточно сравнить марши и гимны пролетарских поэтов со стилизациями под сакральные и фольклорные жанры у новокрестьянских поэтов, с философской элегичностью и тончайшей психологической исповедальностью наследников «серебряного века».

Что же до периода Великой Отечественной войны, то лирика тех лет это совершенно особый историко-литературный феномен. Она

тоже резко активизировалась в первые же дни и месяцы войны. Она дала ярчайшие образцы таких «старших жанров», как «одичность» и «элегичность» и оригинальных сплавов между ними. Но противостояния между разными течениями во всей русской лирике, как той, которая называлась советской, так и той, что называлась «эмигрантской» (представленной стихами В. Набокова, Г. Иванова. Вяч. Иванова и др.), не было. Всех объединила общенациональная трагедия – угроза самому существованию государства Российского, которое называлось Советским Союзом, народов, его населяющих, и национальной культуры.

Другая особенность жизни лирики в те годы состояла в том, что, начавшись буквально в июне сорок первого, она не ушла с передней линии до конца всей войны. Больше того, многие стихи, созданные на фронте, становились волею обстоятельств (служба солдатская, неповоротливость издательского дела, рогатки цензуры) фактами культурной жизни страны только после сорок пятого года. И «долгое эхо» войны еще многие годы звучало в стихах Б. Слуцкого, Ю. Друниной, К. Ваншенкина, М. Дудина и их сверстников, представителей и душеприказчиков «выбитого поколения».

Поляризация лирических стихий возобновилась с началом «оттепели». Поэты-шестидесятники (Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский) с их социально-психологическим пафосом. Поэты, которые переживали на волне «оттепели» вторую молодость – преодолевали стереотипы прошлого и возвышались к философской мудрости: Л. Мартынов, Я. Смеляков, А. Твардовский. Противостоящие им официальные поэты Ф. Чуев, В. Фирсов, С. Куняев – «автоматчики партии», как повеличал их сам Никита Сергеевич. И чуряющиеся злобы дня как символа конъюнктуры, устремленные к восстановлению философско-психологических традиций поэзии «серебряного века» ленинградские поэты (И. Бродский, Е. Рейн, А. Кушнер, Д. Бобышев, Л. Лосев).

А начало «семидесятых годов» ознаменовалось выступлением новой поэтической плеяды, которая была названа «тихой лирикой» – Н. Рубцов, А. Жигулин, Ю. Кузнецов, С. Дрофенко, А. Передреев и др. Они сделали актуальным мотив духовных корней человека, стремились восстанавливать авторитет национального предания, опираясь на есенинскую песенно-элегическую традицию (и шире – на культурный фонд «новокрестьянской поэзии»). Другой полюс поэтической амплитуды «семидесятых годов» – выход на авансцену тех, кого, вероятно, следует назвать «детьми серебряного века»: А. Тарковский, Д. Самойлов, С. Липкин. К ним, получившим право голоса уже в преклон-

ном зрелом возрасте, тяготеют поэты из «оттепельного поколения» — А. Кушнер, Б. Ахмадулина, О. Чухонцев...

Начало историко-литературного *этапа*, который охватил хронологически середину 50-х годов — вторую половину 60-х, (одновременно это стало и началом *периода* «шестидесятых годов»), было отмечено мощным новеллистическим «бумом». Событиями литературной жизни стали «Судьба человека» М. Шолохова, «При свете дня» и «Приезд отца в гости к сыну» Э. Казакевича, «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» А. Солженицына, «Эхо» и «Последняя охота» Нагибина. Тогда же вступила в литературу целая плеяда талантливых новеллистов: Ю. Казаков и А. Битов, Г. Семенов, С. Никитин, И. Грекова, В. Астафьев... (Тогда же В. Шаламов писал свои внецензурные «Колымские рассказы») Новеллистикой рубежа 1950–60-х годов был уловлен кардинальный сдвиг в концепции личности, которая лежала в основе соцреалистического канона: на первый план выдвинулся рядовой человек — и как воплощение эстетического идеала, и как средоточие противоречий в сознании народа. В этих рассказах наметился новый эвристический вектор — признание непростоты духовного мира «простого человека», соучастное постижение драматизма его социального бытия, и еще глубже — процесса зарождения в его душе экзистенциальных тревог и мук.

Затем в расцвете лирико-психологической повести отразился процесс духовного самоопределения человека, открывающего в самой действительности и в жизни народа высшие нравственные ценности. Далее начались поиски эпического синтеза между личностью с вызревшими в ней духовными возможностями и потребностями и объективным миром, каким его видело художественное сознание шестидесятых годов. Тут тоже была своя последовательность: романному синтезу предшествовали попытки постигнуть эпическое со-бытие человека и мира через «сложение» циклических жанров, возрождение жанра романа в традиционной последовательности его типологических разновидностей: социально-психологический роман («Искатели» и «Иду на грозу» Д. Гранина, «Не хлебом единым» В. Дудинцева, «Битва в пути» Г. Николаевой), роман-хроника («Живые и мертвые» К. Симонова, хроники В. Соколова, А. Розена, Г. Гончаренко о начале Отечественной войны). А своеобразным итогом периода явились попытки создания современного романа-эпопеи: К. Симоновым — путем продолжения во времени и психологического углубления хроники «Живые и мертвые», превращения ее в трилогию; В. Гроссманом в монументальном полотне «Жизнь и судьба» — путем создания сложной пространственно-временной модели мира, основанной на взаимоположе-

нии и взаимопереходах разных романских структур (исторической хроники, социально-психологического, идеологического и философского романов). И в том, что эти попытки не привели к ожидаемым результатам, тоже видится «оттиск» времени – захлебнувшейся или, точнее, придушенной «оттепели». Такова самая общая схема жанровой диахронии в прозе шестидесятых годов.

Конечно, всякая схема огрубляет динамику реального развития. Но следует все же иметь в виду, что и в жанровом процессе конца 1950–60-х годов (этот период называем «шестидесятыми годами») диахрония жанров просматривалась вполне отчетливо: видны были и «полосы» господства отдельных жанров, и то, как они сменяли друг друга в роли лидеров. Видимо, тем обстоятельством, что «шестидесятые годы» являлись начальным периодом нового историко-литературного этапа, была обусловлена такая «чистота» диахронной цепи.

В следующем периоде, который мы именуем «семидесятыми годами» (а хронологически – это примерно с 1968 года по вторую половину 1980-х годов), наблюдается аналогичная картина жанрового движения. И начинается новый период с рождения новой формы рассказа, отражающей существенные сдвиги в концепции личности – драматизированная новеллистика Шукшина с «чудиками», не находящими ответа на вопрос: «Для чего мне жизнь была дана?». Новый импульс получила повесть, в которой происходят активные структурные обогащения, выражающие тенденцию к «романизации» этого жанра. Вновь возникла потребность в художественном обобщении посредством циклизации.

Но в «семидесятые годы» динамика жанрового движения шла как бы сглаженно. Это объясняется тем, что, во-первых, она осуществляется на фоне того жанрового многообразия, которое сложилось в течение шестидесятых годов. А во-вторых, тенденция к эпическому синтезу, которая вызрела к концу шестидесятых годов, в семидесятые годы окрашивает собою жанровый процесс в целом – все жанры в этот период формируются под эгидой «романности» как метажанрового конструктивного направления. Достаточно напомнить о почти одновременном появлении на рубеже 1970–80-х годов таких значительных романов, как «Шел по дороге человек» О. Чиладзе, «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Дата Туташиа» Ч. Амиреджиби, «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») Ч. Айтматова, «Картина» Д. Гранина, «Бессонница» А. Крона, литовского романа «потока сознания» (М. Слущис, А. Беляускас и др.). На эти же годы приходится появление оригинальных индивидуальных жанровых форм романа: здесь ро-

ман-эссе Л. Гинзбурга «Разбилось лишь сердце мое», роман-сказка А. Кима «Белка», роман-фантазмагория В. Орлова «Альтист Данилов», «маленькие романы» эстонца Энна Ветемаа. В 70-е годы происходит плавный переход Ю. Трифонова от повестей к романам («Старик», «Время и место»). Тенденция к эпическому синтезу повлияла и на характер отношений между жанрами: если в шестидесятые годы господствовали отношения отталкивания и чередования, то в семидесятые значительно сильнее тенденции к сосуществованию и взаимодействию разных жанров, к интеграции структур, осуществляющих одновременно фронтальное и глубинное освоение действительности.

Но «романизация» на финише историко-литературного периода, именуемого «семидесятыми годами», имеет существенную особенность — она сопрягается с *драматизацией* как метажанровым конструктивным принципом или, по меньшей мере, испытывает ее влияние. Тому есть объяснения социальные: в период застоя, наступившего с середины 1960-х годов, когда все более очевидным становилась необходимость в переменных, когда вопрос «Что делать?» разжедал души людей и они едва ли не впервые за все советские времена стали искать выход из тупика (зарождение «диссидентства» как интеллектуального движения и стратегии поведения и действий), сама общественная атмосфера была проникнута драматизмом. (Интересно, что в 70-е годы появились под одинаковым названием «Выбор» драма А. Арбузова и роман Ю. Бондарева.) А объяснения собственно эстетические — это пробуждение драматургии: тут и публицистические «производственные» драмы И. Дворецкого, А. Гельмана, Г. Бокарева, философские притчи Э. Радзинского, Ю. Эдлisa и Гр. Горина, и явление Александра Вампилова, чьи психологические трагифарсы дали начало целой ветви так называемой «поствампировской» драмы (В. Славкин, А. Соколова, В. Арро, А. Галин, Л. Петрушевская и др.) Актуализированные в пьесах 1970-х годов родовые принципы драмы: сосредоточенность на ситуации выбора, выдвижение на авансцену героя с «волнением», напряженность диалогического прения между защитниками разных вариантов действия, и вообще атмосфера интеллектуализма — опосредованно влияли и на прозаические жанры (еще раз вспомним новеллистику Шукшина а заодно повести В. Быкова и Ю. Трифонова).

Что же до собственно романов, то влияние драматизации здесь проявилось в следующих жанровых акцентах. Почти все романы рубежа 70–80-х годов — это романы выбора героем своей линии жизни в гнетущих обстоятельствах тоталитарного режима. Выбор это мучителен психологически, ибо на одних весах — собственная совесть и нравственные убеждения героя, а на других — бездушные регламентации,

каноны и табу, установленные властью и глубоко проникшие в менталитет современников. Выбор этот крайне драматичен. В лучшем случае герой выламывается из номенклатурной табели о рангах и разрывает с общепринятыми стандартами, как предгорисполкома Лосев в романе Д. Гранина «Картина» (Да и в фантазмагорическом романе В. Орлова «Альтист Данилов» коллизия завершается выламыванием героя, «демона на договоре», из номенклатурной табели бессмертных божеств ради земной человеческой любви.) А чаще всего выбор, который совершает герой, трагичен, ибо за верность своей совести он отдаст свою жизнь (журналист Бачана Рамишвили в романе Н. Думбадзе «Закон вечности», проповедник Авдий Калистратов в романе Ч. Айтматова «Плаха»), а за отступления от совести он расплачивается моральным крахом, не совместимым с жизнью (академик Троицкий из «Бессонницы» А. Крона).

При характеристике жанровых процессов в каждом из двух периодов («шестидесятые» и «семидесятые» годы) следует отметить, что тогда активизировались разные, даже противоположные, стилевые тенденции. В «шестидесятые годы» – то, что называли «правдой жизни», а точнее – тяготение к жизнеподобным формам, использование жанров очерка, дневника, хроники в органическом сочетании с лирико-субъективным мировосприятием. А в «семидесятые годы» стали вновь отвоевывать право участия в конструировании жанровых моделей формы условные – фантастика, гротеск, далее – всё более интенсивно стали опираться в процессе жанрового моделирования на мифопоэтику¹. За этим всем стоят подспудные процессы переориентации ценностных представлений и устремлений в обществе. В «шестидесятые годы» – «оттепельный» прорыв, жажда правды, «прямо в сердце бьющей», активизация личностного самосознания людей, не возжелавших оставаться «колесиками-винтиками» партийно-государственной машины, В «семидесятые» пришло осознание того, что правда не лежит на поверхности, что ее надо добывать, проникая не только в прагматику социальных процессов, но, прежде всего, в глубины сознания человека, помогая ему в поиске духовных ориентиров, в обретении «самостоянья».

В тех различиях, которые наблюдаются между жанровыми процессами, протекавшими с середины 50-х годов до середины годов 80-х, то есть в течение двух *периодов* одного историко-литературного *этапа*, преломилось развитие художественного сознания, которое в шестидесятые годы делало первые подступы к освоению новой, гумани-

¹ Отчасти эта тенденция анализируется в кандидатской диссертации В.Ю. Грушевской «Художественная условность в русском романе 1970-х-1980-х годов» (Защищена в УрГПУ, Екатеринбург, 2007 г.).

стической концепции человека, а в семидесятые уже устремилось к постижению сложности духовного мира современника во всем многообразии его отношений с действительностью.

Но каковы бы ни были различия между жанровыми процессами в «шестидесятые» и «семидесятые годы», в целом они сходны по самой последовательности активизации разных жанров, по их повторяемости. Они подобны двум виткам спирали, где каждому участку на нижнем витке есть аналог на витке верхнем, а сам виток относительно завершен и, вместе с тем, служит основанием витка следующего.

Эта относительная завершенность и повторяемость диахронной цепи, достаточно определенная упорядоченность преемственной связи между жанрами дают право утверждать, что диахрония жанров в пределах историко-литературного периода носит системный характер¹. Диахронная система жанров как характеристика историко-литературного *периода* запечатлевает некую последовательность художественного познания новой (или существенно обновленной) концепции человека и мира, она свидетельствует о том, что у этой последовательности есть своя устойчивая и универсальная логика, своя завершенность или, по меньшей мере, перспектива. (А если эта перспектива пресечена рядом жестоких общественных сломов – как Октябрь 1917 года или даже тем, что произошло в середине 60-х годов и что называли застоєм, то это осознается как тяжелая драма или трагедия для всего общества.) Всякий историко-литературный период предстает в свете динамики жанров как некий целостный художественно-познавательный цикл, где совершается движение художественного сознания от анализа к синтезу, от исследования отдельных «срезов» отношений человека и мира к поискам единства всего многообразия жизненных связей личности. В больших масштабах художественного развития диахронная «цепочка» жанров, развивающаяся в течение периода, есть самый малый историко-литературный *цикл (микроцикл)*.

Ни динамика стилевых тенденций, ни тем более движение творческого метода не образуют в масштабах периода относительно устойчивых, завершенных и повторяющихся диахронных систем. А *диахронная система взаимосвязанных и последовательно развивающихся жанров оказывается достаточно объективной характеристикой та-*

¹ В этой связи не представляется верным следующее заключение, сделанное в свое время известным исследователем теоретико-исторических проблем И.Г. Неупокоевой: «В отличие от литературной эпохи, составляющие ее периоды вряд ли можно считать системными образованиями. Мы не можем увидеть в них характерной для всякой системы сбалансированности ее элементов, не можем говорить о внутренней завершенности протекающих в ней процессов». (Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. С. 310-311.)

кого историко-литературного цикла, как период. При посредстве этой системы можно определять не внешние, а собственно художественные границы периодов, улавливать внутри них ступени, фазы движения художественного постижения «человеческого мира».

И все же диахронная система жанров, складывающаяся в течение периода на основе сугубо внутри- и междужанровых отношений, имеет ограниченный диапазон разрешающих возможностей. Она позволяет рассмотреть историю литературы как бы линейно, в одной плоскости — как циклически повторяющиеся познавательные «операции» художественного сознания. Но ведь любой период — это часть определенного *этапа* развития литературы, он несет на себе черты определенной литературной *эпохи*, наконец, он представляет собой малый миг большой *культурной эры*. И жанры, формирующиеся в течение данного периода, конечно же, порождены закономерностями художественного развития данного этапа, данной эпохи, особенностями данной культурной эры. Но для того чтоб увидеть в жанрах и их динамике закономерности большого исторического масштаба, надо и сами жанры рассматривать по иной, более крупной «шкале», в той системе координат, которая охватывает литературный этап или эпоху.

Раздел третий

ИСТОРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ

Глава I

О ЦИКЛИЧНОСТИ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

1. К типологии историко-литературных систем

Эмпирический опыт свидетельствует о том, что жанры не существуют поодиночке. Есть целые «семьи» жанров, находящихся друг с другом в структурном родстве, на каких-то отрезках времени формируются связанные «цепочки» преемствующих друг друга жанров. И что крайне важно – эти соответствия не рождены контактными и генетическими связями, а носят типологический характер. Достаточно сослаться на фундаментальные труды выдающихся компаративистов XX века – Н.И. Конрада и В.М. Жирмунского, которые независимо друг от друга показали *типологические совпадения* между жанровыми процессами, протекавшими, не только в разных национальных литературах, но даже в разных цивилизациях – европейской и восточной. Так, Н.И. Конрад отмечал «удивительную устойчивость однородных или очень близких явлений в литературах одного и того же исторического времени», и приводил следующие примеры из древних времен: «...Факт одновременного существования в древнегреческой и древнекитайской литературе такого литературно- исторического жанра, как «прагматическая история», и параллельного с ним такого, как «исторические жизнеописания» <...>. В средневековой Европе мы находим, с одной стороны, мистерии и миракли, с другой – фарсы и фастнахтшпили. И в средневековой Японии были свои мистерии – ёкёку, свои фарсы – кёген»¹. Словно бы продолжая эту цепь историко-типологических наблюдений уже на материале средневековья, В.М. Жирмунский приводил примеры соответствия «между поэзией западных и вос-

¹ Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы (1965) // Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. – М.: Наука, 1966. С. 451.

точных народов в эпоху феодализма»: 1) народный героический эпос (средневековый эпос германских и романских народов Западной Европы, русские былины, южнославянские «юнацкие песни», эпическое творчество тюркских и монгольских народов и др.); 2) рыцарская лирика трубадуров и немецких миннезингеров на Западе (XII-XIII вв.) и несколько более ранняя по времени классическая арабская любовная лирика (IX-XIII вв.); 3) стихотворный рыцарский («куртуазный») роман на Западе (XII-XIII вв.) и так называемый «романический эпос» в ираноязычных литературах XI-XIII вв. (Кретьен де Труа и Низами и др.)»¹.

Важно также, что и Конрад, и Жирмунский подчеркивают *относительно устойчивую последовательность* рождения и смены жанров, их преемственность в литературном процессе. Жирмунский пишет об «аналогиях в развитии литературных жанров, имевших в определенный период международное хождение»², а Конрад раздвигает рамки типологических соответствий, отмечая, что «сменяющие друг друга литературные системы связаны между собой и в ином отношении: в генетике литературных видов и жанров. Каждый вид литературы данной исторической системы, каждый жанр бывает как-то связан со своим предшественником в прежней системе»³.

Именно многочисленные факты типологических схождений между жанрами и их развитием в разных национальных литературах Конрад и Жирмунский рассматривают как самые убедительные доказательства существования *историко-литературных систем эпохального масштаба*. А значит – закономерности исторического развития литературы не игра спекулятивными конструкциями, измышляемыми теоретиками, а нечто реальное и крайне существенное. Предупреждая возможные упреки в абсолютизации роли жанра как «формы времени», преувеличении его значения в постижении закономерностей исторического развития литературы, подчеркну: поскольку представляю структуру любой художественной системы как триединство законов жанра, стиля и творческого метода (в нормативных культурах – канона), то даже самые крупные жанровые «семьи» (сомасштабные целым эпохам) тоже считаю лишь *о д н о й* из структурных основ целостной историко-литературной системы, то есть, строго говоря, одной из трех фундаментальных ее «подсистем». И анализ этих целостных ис-

¹ Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. (1960) // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, 1979. С. 68-69.

² Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. (1967) // Там же. С. 139.

³ Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 459.

торико-литературных систем в жанровом аспекте всегда понимаю как неполный, ограниченный в своих эвристических возможностях. Но возможности-то все-таки есть! Вот о них и должна идти речь при изучении жанровых систем. А это значит, что жанрологу надо сначала разобраться в составе жанровой «семьи» (того или иного масштаба), выяснить — является ли она действительно системой со всеми системными параметрами (набором определенных элементов, устойчивыми структурными связями, целостностью, функциями), далее — найти ее место (как «подсистемы») в универсальной целостной историко-литературной системе и, наконец, выявить ту роль в эстетическом освоении мира, которую эта жанровая подсистема выполняет (в отличие от стилиевой или «методной» подсистем).

Я намеренно указывал даты написания В.М. Жирмунским и Н.И. Конрадом их фундаментальных теоретико-исторических трудов — это 1960-е годы. Именно тогда, после драматических перипетий 40-х годов, когда компаративистика подвергалась шельмованию за якобы умаление национальной самобытности русской литературы, возрождающаяся отечественная филологическая наука вновь вышла на дорожку больших сравнительно-исторических исследований. Но хоть с тех пор прошло немало лет, однако, перспективные эвристические идеи, выдвинутые в 60-е годы выдающимися отечественными компаративистами, еще не получили достаточного осмысления, не говоря уже о сколько-нибудь убедительном их решении. Трудности начинаются с того, что наша наука еще не выработала соответствующего исследовательского аппарата для изучения историко-литературных систем. Нельзя не согласиться с горькими сетованиями А.В. Михайлова, который считал крупным недостатком теоретической истории литературы «отсутствие теории таких «безграничных», но твердо определенных феноменов (эпох, этапов, течений, направлений), отсутствие теории, которая регулировала бы включение в известную эпоху (романтизм, классицизм, барокко и т.д.) одних произведений, исключение оттуда других и т.д., отсутствие в связи с этим твердого основания, которым бы определялся набор «относящихся к делу» произведений и авторов»¹. Но и надежды А.В. Михайлова на то, что, используя «некоторые технические средства, недоступные нам сейчас»², теоретическая история литературы сможет в будущем значительно полнее охватить многообразие литературного процесса, звучали не очень обнадеживающе. Ведь «технические средства» это лишь некие приспособления, не более того, они должны быть нацелены на определенные исследователь-

¹ Михайлов А.В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. С. 48.

² Там же.

ские операции и настроены на соответствующую им технологию, то есть знать «что делать» и «как делать».

Поэтому сначала нам надо определиться с координатами, в которых протекает историческое развитие литературы. Этими координатами могут быть только крупные художественные системы, реально существующие в литературном процессе. Не страшась тавтологии, надо бы сказать, что системная история литературы – это история художественных систем в их а) внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) взаимосвязях друг с другом; в) отношениях с внешними факторами.

В качестве рабочих ориентиров, которые позволили бы, по меньшей мере, как-то систематизировать наши дальнейшие рассуждения и наблюдения, предлагаю такую «координатную сетку». (А в том, соответствует ли эта «сетка» объективным параметрам историко-литературных систем, можно будет судить по тому, насколько она эвристична, то есть позволяет раскрывать закономерности художественного процесса.) Видимо, ни у кого из исследователей не вызовет возражений положение о существовании двух типов историко-литературных систем: 1) систем *диахронных*, характеризующих динамику литературного процесса в хронологических масштабах; 2) систем *синхронных*, характеризующих «качество» литературного процесса, его эстетическое своеобразие. Вероятно, существует некая корреляция между диахронными и синхронными художественными системами. Обозначим эту гипотетическую корреляцию:

Диахронные системы

культурная эра
литературная эпоха
этап художественного развития
историко-литературный период

Синхронные системы

- типы культуры
- литературные направления
- литературные течения
- жанрово-стилевые «потoki»

Что же представляют собой эти два типа историко-литературных систем? Каковы функции каждой из них? Как они соотносятся между собой?

Вопрос о содержании понятий *диахронного ряда*, в принципе, не вызывает серьезных споров. Единственная коррекция, которую я предлагаю, это обозначать наиболее крупные фазы, вроде Античности, Средневековья, Ренессанса, Нового времени, термином «культурная эра»¹. Что же до иных диахронных систем, то тут особых разночтений нет: каж-

¹ Тем самым мы терминологически отделяем их от историко-литературных фаз, как правило, хронологически располагающихся в пределах одного столетия и традиционно обозначаемых термином «эпоха» (например, эпоха Просвещения, эпоха реализма и т.п.).

дая последующая система входит по принципу «матрешки» в предшествующую: культурные эры состоят из эпох, эпохи – из этапов, а этапы – из периодов. Семантическая наполненность каждой из этих диахронных систем в историко-литературном процессе определяется характером соотносимых с ними синхронных систем. Понятия *синхронного ряда* предполагают *качественную* характеристику литературного процесса, то есть установление эстетического своеобразия возникающих в данной диахронной стадии художественных явлений, начиная с отдельного произведения и вплоть до целостных системных образований, тающих в себе секрет их структурного родства. Основательное изучение корреляций *внутри* показанных на схеме «пар» диахронных и синхронных систем, а также *между* ними невозможно без уяснения (хотя бы в виде предварительных рабочих гипотез) представлений о содержании тех явлений (и обозначающих понятий), которые входят в их состав.

2. Диахронные историко-литературные мегасистемы

Начнем с *диахронных историко-литературных систем*.

Каждая из диахронных художественных систем представляет собою некую *стадию* в истории литературы. Примечательно, что Г.А. Гуковский, который очень основательно занимался осмыслением методологии истории литературы, ввел даже термин «принцип стадийальности» и настаивал на необходимости его применения при поиске закономерностей развития художественного сознания. В частности, он писал: «...Поскольку же история литературы есть *наука*, в ее основе должна лежать искомая закономерность *общего*, то есть принцип необходимости смены стилей как общих и конкретных художественных единств, то есть принцип стадийальности стилей как образных художественных систем выражения мировоззрения. Таким образом, история литературы как наука стремится стать историей стилей, объемлющих в себе частные проявления свои вплоть до единичного произведения»¹.

Г.А. Гуковский, как и впоследствии В.М. Жирмунский, А. Флакер и Д.С. Лихачев, толкует здесь термин «стиль» в соответствии с классической традицией, то есть предельно расширительно: втягивая в него всю целостность художественной системы, в данном случае – той системы, которая соразмерна с определенной стадией историко-лите-

¹ Гуковский Г.А. О стадийности истории литературы // Новое лит. обозрение. № 55. 2002. С. 118. (Разрядка автора). Эта работа, датированная 1943 годом, впервые увидела свет только спустя пятьдесят девять лет.

ратурного процесса¹. Но это ничуть не меняет существа выдвинутого теоретического положения.

Однако, приняв его, надо идти дальше. Теперь встают вопросы:

- *Каковы же эти стадии?*

- *Что определяет границы каждой из них?*

- *Как и почему совершается завершение одной стадии и начинается следующая?*

- *Наконец, каков общий вектор смены стадий на «стреле времени»?*

Представление о количестве этих стадий, об их иерархии, их хронологических ареалах в истории мировой цивилизации (естественно, зыбких на границах) не вполне устоялось. Известный американский славист Дмитрий Чижевский еще в самом начале 1950-х годов называл в ряду трудностей, стоящих на пути теоретического изучения истории литературы, во-первых, отсутствие «метода демаркации периодов», во-вторых, констатировал, что «мы не всегда можем придти к единодушию относительно того, выделяет ли принятое деление действительно важные черты, независимую (неординарную, принципиальную) сущность явления или выступает лишь его разновидностью?»². И далее Чижевский приводит массу таких вот сомнений: «Другая фундаментальная трудность состоит в том, что мы не всегда можем решить со всей определенностью, является ли период, даже отмеченный выдающимися чертами, самостоятельным явлением, либо перед нами подразделение более крупного периода. Является ли, например, Реформация в славянских культурах самостоятельным периодом или же она входит в литературный Ренессанс или в барокко? Остается ли Гуситская предреформация частью средневековья? Как быть с маньеризмом, великолепно развившимся среди хорватов и стоящим между Ренессансом и барокко? Должны ли мы считать рококо самостоятельным стилем или частью позднего барокко? Принадлежат ли Просвещение и сентименталистское движение (русская школа сентименталистов)

¹ В.М. Жирмунский употреблял термин «большие литературно-художественные стили» (см. его работу «Литературные течения как явление международное» в кн.: *Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение*. С. 137-157). А. Флаккер обозначал такие же историко-литературные системы термином «стилевые формации» (См.: *Флаккер А. Стилевые формации // Действительность. Искусство. Традиции*. (Литературно-художественная критика в СФРЮ.) – М.: Изд-во МГУ, 1980. Примечательно, что работа А. Флаккера была представлена одновременно с работой В.М. Жирмунского в 1967 году на том же международном конгрессе по сравнительному литературоведению в Белграде. Д.С. Лихачев называл эти феномены «великими стилями» (См.: *Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XII веков: эпохи и стили*. – Л.: Наука, 1973).

² Čizevsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures / Survey of Slavic Civilization. Vol. I. – Boston, Massachusetts, 1952. P. 8.

классицизму? Куда относятся бидермайер и русская натуральная школа? Являются ли они просто заместителями романтизма или же они предвосхищают реализм? Где место импрессионизма – в последней фазе реализма или же в начале модернизма, ближе к символизму? Все эти вопросы едва ли подвергались фундаментальному обсуждению, и потому представляются чрезвычайно трудными¹.

Однако, повторим – наиболее фундаментальные координаты в общем-то не очень разнятся. «Видимо, основные типы литературных систем придутся на такие большие эпохи человеческой истории, как древность, средние века, Новое время», – предполагает Н.И. Конрад². И с этой точкой зрения, в основном, согласуются суждения других исследователей больших стадий в истории литературы. Если же перевести представление о стадийности из плоскости социальной истории в плоскость истории литературы, то здесь выдвигаются следующие «цепочки» крупных диахронных художественных систем. По Жирмунскому, эта «цепочка» такова: ренессанс – барокко – классицизм – романтизм – критический реализм – натурализм – модернизм – социалистический реализм³. Близкие суждения на сей счет высказывают и другие исследователи⁴. И это дает основания для очень важного теоретико-исторического вывода, который сформулировал В.М. Жирмунский: «Обращаясь к истории литературы нового времени, мы <...> констатируем у разных европейских народов *одинаковую регулярную последовательность* литературных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших литературно-художественных стилей»⁵. Тем

¹ Cizevsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. P. 8-9.

² Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 452.

³ Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. С. 141.

⁴ См., в частности: Флакер А. Стилиевые формации // Действительность. Искусство. Традиции. (Литературно-художественная критика в СФРЮ.) – М., 1980; Лихачев Д.С. Великие стили и стиль барокко (В кн.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили. С. 172-181).

Даже когда авторы труда «Категории поэтики в смене литературных эпох» называют всего три мегацикла (1 – архаический; 2 – с середины I тыс. до н.э. по вторую половину XVIII века; 3 – конец XVIII – начало XX века), они все равно выделяют внутри второго мегацикла две фазы: первую – древность и Средневековье, и вторую – Возрождение, классицизм и барокко (Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наука, 1994. С. 3-38).

Даже когда Н.И. Конрад выделяет только три основных типа литературных систем, соотнося их соответственно с такими «большими эпохами человеческой истории, как древность, средние века, Новое время» (452), он все равно находит место и Ренессансу, правда, полагая, что это переходная эпоха.

⁵ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. С. 69.

самым подтверждается предварительно высказанная Г.А. Гуковским гипотеза о том, что «самая смена стилей – стадий, самая их последовательность не может быть случайной, но являет схему необходимую и закономерную»¹.

Есть и другое сближение между стадийными концепциями названных теоретиков – все предложенные ими ряды сменяющих друг друга стадий линейны, мыслятся как последовательное осуществление художественного прогресса. Г.А. Гуковский, например, прямо-таки директивно ставит в качестве одной из главных задач исследователя стадий историко-литературного развития: «...Показать, что данная закономерная смена стилей является ступенью на пути прогресса литературы как отражения общества, как функции общественного сознания и общественной практики; показать те новые ценности идеологического бытия общества, те открытия, которые завоевала каждая данная стадия (стиль) литературы по отношению к своим предшественникам, – на пути бесконечного совершенствования познания мира и овладения им»².

Направляющим фактором такого оптимистического движения называли гуманизм: «... Исторически прогрессивно только то, что сочетается с гуманизмом и оправдывается им», – настойчиво доказывал Н.И. Конрад³. В 1960-е годы эту веру разделяли многие его коллеги. И хотя Н.И. Конрад не сбрасывает со счета «океан горя и страданий, в которые было ввергнуто и продолжает быть ввергнутым человечество», он все равно утверждает, что «высшим проявлением прогресса было то, что люди распознали это, назвали зло злом, насилие насилием, преступление преступлением»⁴. Признаюсь, такая интерпретация прогресса представляется мне весьма шаткой. Тем, что человечество назвало фашизм коричневой чумой, а Гитлера исчадием ада, вряд ли можно объяснить в свете теории прогресса, почему в стране, которая дала миру Гёте, мог появиться Гитлер, а Германия, одна из наиболее развитых держав мира, превратилась в страну концлагерей, где человека превращали в пепел для удобрения полей.

Приходится с горечью констатировать, что «религии прогресса» (такой термин, видимо, неслучайно появился в современной историософии) не выдерживают проверки реальным историческим опытом. Но не выдерживают проверки опытом новейшей литературы и рожденные трагическими уроками XX века пессимистические концепции «смерти

¹ Новое лит. обозрение. № 55. 2002. С. 126.

² Там же.

³ Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 463.

⁴ Там же. С. 508.

культуры», наиболее обстоятельно разработанные Освальдом Шпенглером в «Закате Европы» (1918) Сам исторический контекст, окружавший философа, - бессмысленная бойня, названная Первой мировой войной, казалось бы, неопровержимо подтверждал правоту его апокалипсических прогнозов, а последовавшие затем Вторая мировая война, ГУЛАГи и Освенцимы тоже не давали повода для оптимизма. Но все-таки даже после всех невообразимых катаклизмов заката Европы не произошло. И вторая половина XX века дала миру немало подлинных шедевров, и немало новых художественных открытий

Другие версии линейной траектории смены основных вех развития художественного сознания предложены В.И. Тюпой и авторами коллективной монографии «Теория литературы. Т. IV – Литературный процесс». (Отв. ред. Ю.Б. Боров. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие. 2001) В.И. Тюпа выделяет следующие основные «модусы сознания» и соответствующие каждому из них «стадиальные этапы его становления»: 1 – «МЫ-сознание», или роевое сознание первобытного человека; реализуемое в фольклорно-мифологических формах «дорефлексивного традиционализма»; 2 – «ОН-сознание», или культура авторитарного творческого поведения классицистического типа, реализуемая в формах «рефлексивного традиционализма»; 3 – уединенное «Я-сознание», его выражение – «ряд явлений антитрадиционализма и, прежде всего, романтизм»; 4 – «ТЫ-сознание», модус конвергентного сознания, «умение помыслить о себе как бы во втором лице, как о «ты» для иного, инаколичного сознания»¹. Представим себе эту лестницу. И зададимся вопросом: а дальше-то что? В.И. Тюпа в качестве подкрепления своей градации фаз развития «модусов сознания» проводит аналогию с возрастными ступенями развития человека. Но эта аналогия наводит на очень грустные выводы – ведь известно, куда приходит человек в процессе своего существования. А в культуре и искусстве до похоронных литургий еще дело не дошло и, похоже, не предвидится...

Такие же упреки можно сделать по адресу фундаментального труда «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс». Данная в этой монографии «лестница» смены художественных мегациклов, в принципе, весьма близка к «стадиальным фазам ментальности» и «модусам сознания» В.И. Тюпы. Каждую из стадий авторы обозначают метафорически: 1. Стадия слиянности человека с природой (античность);

¹ См.: Тюпа В.И. Постсимволизм. (Теоретические очерки русской поэзии XX века). – Самара, 1998. С. 6-9. Термины «дорефлексивный традиционализм» и «рефлексивный традиционализм» автор заимствовал у С.С. Аверинцева (см.: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. С. 3), интерпретировал на свой лад и «достроил» лестницу «модусов сознания» и стадий их развития до новейшего времени.

2. стадия слиянности человека с Богом (средневековье); 3. Стадия надежд и иллюзий (здесь как целостную стадию рассматривают эпоху Возрождения и «эпоху Нового времени»); 4. Стадия утраченных иллюзий (сюда включают авангард и все разновидности модернизма вместе с постмодернизмом, а также и «эпоху реализма», куда помещают и критический реализм XIX в., и соцреализм, и некий «модернизированный реализм» XX в.) Уже замена сколько-нибудь строгих научных терминов метафорами свидетельствует о зыбкости теоретических построений, и «нестыковки» в этой схеме очевидны. А главное – она тоже линейна, то есть представляет литературный процесс как последовательную смену разных художественных стратегий (направлений). Получился некий парадокс – в монографии «Литературный процесс» дана дескриптивная теоретическая история литературы. Закономерности же развития художественного сознания здесь не стали главным объектом изучения, ибо не работает общенаучный критерий повторяемости.

При чтении подобных схем всегда возникает беспокоящий вопрос: А дальше-то что? Очередное неведомое еще миру литературное направление? Или – по знаменитой песне «Наш паровоз, вперед лети, в коммуне – остановка»? Застой, правда, бывали, но, как показывают современные исследования, даже в самые мрачные времена, какими были тридцатые годы и первое послевоенное десятилетие XX века, культурный процесс продолжался, за границей официально дозволенной литературы развивалась «потаенная литература», сохранялись маргинальные тенденции и т.д.

Значит, есть какой-то «механизм», который обеспечивает самовосстановление культурных парадигм или их «наследников», вдыхает в них новую жизнь. Каков же этот механизм?

3. Проблема циклизации историко-литературного процесса. Варианты циклизации

Далеко не случайно одной из самых обсуждаемых в социологии, искусствознании и историко-литературной науке стала *проблема цикличности*. И это весьма показательно – значит, возросло осознание того, что закономерности литературного развития невозможно увидеть без установления тех процессов, которые не только протекают в хронологической последовательности, но и придают завершенность этой последовательности, относительную повторяемость подобных фаз и ступеней (наиболее очевидные варианты повторяемости – принцип маятника, круга, витка спирали).

Но, как это всегда бывает на первых ступенях разработки той или иной исследовательской методологии, сам изучаемый феномен не вполне ясен, его смысл размазывается в поспешно составляемых циклизациях и т.п. Чтобы избавиться от этих накладных расходов исследовательского процесса, мы должны в первую очередь ставить вопрос: а является ли тот или иной хронологически определенный отрезок художественного развития циклом? Отвечает ли он *критериям цикла*?

Вспомним самое простое определение понятия «цикл», которое дается в словарях: «ЦИКЛ – 1) совокупность взаимосвязанных явлений, процессов, работ, образующих законченный круг развития в течение какого-либо промежутка времени». Стоит взять на прицел одну из конкретизаций понятия, даваемых в словаре: «...Период от одного кризиса до другого»¹. Гносеологи также отмечают, что всякий цикл имеет свою траекторию развития: зарождение – высший взлет – кризис и завершение. Вполне приемлема характеристика, данная В.Н. Топоровым: цикл есть некое *с в е р х ъ е д и н с т в о*.

Прежде всего, нам необходимо разобраться: *какие же циклы выделяются в теоретико-исторических работах?*

Начать следует с Дмитрия Чижевского. Его труд «Outline of Comparative Slavic Literatures» (Сравнительный очерк славянских литератур) был прорывом в методологии историко-литературной науки². Здесь ученый первым предложил (оговорив, что выдвигает ее «в порядке гипотезы») *циклическую* схему смены диахронных мегасистем (которых он называет «большими стилями») в масштабах Большой истории (от XI в. вплоть до наших дней):



¹ Словарь иностранных слов. 15-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1988. С. 556.

² Предшественником Чижевского, на мой взгляд, следует назвать Генриха Вёльфлина, который в своем капитальном труде (1915) ввел дифференциацию больших стилей по следующим параметрам: «тектоничность и атектоничность», «открытая и замкнутая форма» (См. по русскому изданию: *Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств*. – М.: МИФРИЛ, 1994. С. 215-272).

Всматриваясь в эту схему, Д. Чижевский делает следующие наблюдения: «Фактически, сходные стили возникают в истории, следуя некоему ритму повторений. Литературные стили движутся между двумя крайностями, доминирующими по очереди: от поиска единства к поиску сложности, от тяготения к округленным и «завершенным» формам к свободным формам или даже к полной бесформенности; хотя, разумеется, в обоих случаях форма остается интенциональной (умышленной) и спланированной. Только временами преобладают твердые, ясные, симметричные рамки, создаваемые в соответствие заданными нормами; в другие периоды план произведения скрыт: он сознательно размыт до неопределенности; симметрия смещена; на месте прозрачной ясности мысли зияет мрак, который нередко поднимается с подлинно хаотических глубин, но подчас попросту маскирует безжизненность текста. С лингвистической точки зрения, один полюс представлен точными и емкими выражениями, а другой – богатой и цветистой стилистикой. После периода, когда доминирует общее впечатление стабильной, выверенной сбалансированности всего со всем, наступают времена поисков, ведущих к подрыву этой тихой гармонии напряжением, движением и динамизмом. В каждой из групп стилей преобладают свои ценности: с одной стороны, ясность – с другой, глубина; с одной, простота – с другой, орнаментализм и украшательство, с одной, покой – с другой, динамизм; с одной, завершенность – с другой, неограниченная перспектива; с одной, округленность – с другой, яркое разнообразие; с одной, верность канону – с другой, неожиданные эффекты и т.д. и т.п. На одном полюсе доминирует идеал красоты, на другом – красота воспринимается как одна из многих, но ни в коем случае не самая важная эстетическая ценность. Рядом с красотой находится место и для других ценностей, даже безобразное вовлекается в сферу эстетической ценности»¹.

Д.С. Лихачев в целом, с некоторыми коррективами, принимает циклическую схему Чижевского в своей концепции «первичных и вторичных стилей»². С концепцией Лихачева, в свою очередь, соглашается И.П. Смирнов. Но каждый из теоретиков выдвигает в качестве *principium divisionis* не то чтобы совершенно разные основания, а скорее делает акцент на разных гранях одной и той же дихотомии. Так, если Д. Чижевский дифференцирует противоположные направления по

¹ Čizovsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. P. 9-10.

² См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков (Эпохи и стили). – Л.: Наука, 1973. С. 177-183. Заметим, что именно Д.С. Лихачев первым познакомил советских читателей со схемой Д. Чижевского в предшествующей своей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л.: Наука, 1967. С. 69-70).

принципу *строгости или раскованности формы*, логической ясности или эмоциональной насыщенности, то Д.С. Лихачев в качестве критерия поляризации стилей кладет *меру условности*: первичными он называет стили, в которых искусство сближается с действительностью, стремясь как бы преодолеть границу между ними, а вторичными - стили, в которых происходит повышение коэффициента условности: они более декоративны, менее идеологичны, иррациональны в своей основе. Развивая лихачевскую концепцию «первичных и вторичных стилей», И.П. Смирнов дает свое обоснование дифференциации этих систем: «Суть этой дихотомии состоит в том, что все «вторичные» художественные системы («стили») отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т.е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как все «первичные» художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым»¹.

Иную, скорее культурологическую, чем литературоведческую, дихотомию художественного развития предлагает известный культуролог Г.С. Кнабе. Огрубленно она может быть обозначена парой «Жизнь – Культура». Ученый утверждает, что искусство развивается, испытывая на себе влияние двух противоположных магнитных полюсов: один полюс – Жизнь, процесс стихийного, неформализованного существования, другой полюс – Культура, отрефлектированный и упорядоченный сознанием опыт, переведенный в систему норм, канонов и клише. Ученый говорит, что в одном случае художники больше тяготеют к полюсу жизни с ее бурлением, стихийностью, необработанностью, неприглаженностью. и оттуда черпают свое вдохновение, а другие – к арсеналу культурного опыта, и в этом свете воспринимают действительность².

¹ Дёринг И Р., Смирнов И.П. Реализм: диахроничекий подход // Russian literature. VIII. – Amsterdam, 1980. S. 2-3. (Переиздано с незначительными корректурами в кн.: Смирнов И.П. Мегаястория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. С. 22.) Нечто подобное предлагал Ю.М. Лотман: он дифференцировал «статические периоды литературы» и периоды «динамизации». В статические периоды гипертрофируется тенденция, которая отмечена повышенной связью с внетекстовой реальностью, ее семиозис обращен на семантику. А другая линия «характеризуется самодовлеющим возрастанием семиотичности», в ней «господствует тенденция замкнуться в некоем изолированном одноплановом семиотическом мире, открывающей свободу игре моделями и классификациями» (Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог // Текст и культура. – Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1983. С. 17-18).

² См.: Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей истории культуры и культуре античного Рима. – М.: Изд-во РГГУ, 1993. С. 26-72.

Какие из этих оппозиций на самом деле работают, а какие есть лишь плод умозрительных построений? Ценность вышеназванных концепций видится в том, что каждый из авторов пытается нащупать те силовые линии, которые дают энергию движения художественного сознания. Все названные оппозиции бинарны – они представляют собой противоположные полюса некоего «маятника», между которыми совершается художественный процесс. Но если присмотреться, то полюсами дихотомий, предлагаемых разными учеными, всегда стоят не-семиотическая реальность и семиотические образования, проще говоря – полюс объективной реальности, окружающей художника, и полюс организованной, окультуренной «виртуальной реальности», которую творит художник. И это свидетельствует о том, что все названные оппозиции, без исключения, являются основополагающими факторами художественного развития. Только в разных обстоятельствах (исторических, культурных, ментальных) одни дихотомии играют ведущую роль, а другие уходят на второй план (но никогда не замирают вовсе).

Естественно, далее следует вопрос: насколько стабильны указанные оппозиции? В каких хронологических пределах совершается качание каждого «маятника»?

Тут предлагаются разные варианты, рожденные не только субъективными представлениями исследователей, но и спецификой изучаемых ими бинарных оппозиций. Так, оппозиция «Культура – Жизнь» (по Кнабе), несомненно, носит константный характер. И.П. Смирнов полагает, что дихотомия «примарных» и «секундарных стилей» также является постоянно действующим механизмом литературного процесса. А вот Д.С. Лихачев считал, что «чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время – другие. Поверх всех чередований идет общее развитие искусства, его стилистической основы»¹. Каковы же они, но-

В какой-то мере с концепцией Г.С. Кнабе соприкасается Г.А. Белая, выдвинувшая положение о наличии в русской национальной культуре (по меньшей мере, с середины XIX в.) трех «подтипов культуры»: крестьянской и дворянской, которая примерно с середины расслоилась внутри себя, породив еще и «революционно-радикальную культуру» (См.: Белая Г. История литературы в контексте современной русской теоретической мысли // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 14-17). Схема эта несколько напоминает знаменитое «ленинское учение» о «двух культурах внутри одной национальной культуры», но, вопреки марксистским постулатам, Г.А. Белая не абсолютизирует конфронтацию между ними, а, наоборот, утверждает, что «границы между ними проницаемы и подвижны».

¹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы XI-XII веков: эпохи и стили. С. 181-182.

вые формы чередования стилей, и как идет общее развитие стилистической основы искусства по в е р х всех чередований? – ответ на эти вопросы остались за пределом исследования, которое – не забудем об этом – ограничено пространством древнерусской литературы.

Несколько неожиданным образом с позицией Д.С. Лихачева согласуются концепция «универсальных и конкретно-исторических» художественных систем, которую разрабатывал И.Ф. Волков¹, а также теория смены стадии господства «риторического слова» стадией слова, «складывающегося *от* глубины пережитой реальности», которую выдвигал А.В. Михайлов².

Фактическое сближение типологий диахронных историко-литературных мега- и метасистем, или «великих стилей», предложенных независимо друг от друга рядом выдающихся ученых, служит достаточно убедительным подтверждением того, что они имеют под собой определенные объективные основания. Но даже если и принять все разнообразие дихотомии, если не подвергать критическому анализу их «скорости» и амплитуду, все равно остается открытым главный вопрос: *а почему эти «маятники» качаются? Что заставляет их менять направление качания и амплитуду колебаний?*

Глава II

КОСМОГРАФИИ И ХАОГРАФИИ

1. Космос и Хаос как мегамодели мира

Чем же вызывается смена историко-литературных циклов? Ведь ясно же, что подобные качания размахом в десятилетия, а то и столетия никак не объяснить какими-то имманентными законами, хотя их роль нельзя полностью отвергать, но все же они факультативны и, в конечном счете, тоже производны от внешних экстра-факторов. (То есть в гносеологическом плане имманентные законы представляют «пространство способностей» системы, «пространство возможно-

¹ Так, И.Ф. Волков полагал, что универсальные художественные системы (другие ученые называют их нормативными) господствовали до определенного времени (начало XVIII вв.), а затем уступили место системам конкретно-историческим. См.: Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. Изд. 1-е – 1978, изд. 2-е. – М.: Искусство, 1989.

² См.: Михайлов А.В. Проблемы стиля и этапы развития литературы Нового времени // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 503.

стей» – это уже внешние факторы, а «пространство реализаций» зависит от соответствия способностей системы стимулирующим ее развитие возможностям). Авторы разных стадийальных концепций называют следующие экстра-факторы:

«Когда мы говорим о смене больших литературных направлений и стилей, мы подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств ее художественного воплощения» (*Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. С. 150*).

«Возникновение, формирование стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. “Производство стиля” принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам, по преимуществу прогрессивным. Это в первую очередь относится к первичным стилям.» (*Лихачев Д.С. Развитие русской литературы XVIII-XVII веков: эпохи и стили. С. 194*).

По И.Ф. Волкову, формирование больших художественных систем «обусловлено, прежде всего, особым характером общественных связей человека и эпохи».¹

К сожалению, подобные обоснования носят весьма приблизительный характер, чаще всего – это уступка ритуальным идеологемам, насаждавшимся марксистской социологией и историософией. И они вряд ли могут подсказать ответы на поставленные вопросы. Следовательно, надо искать иные, более фундаментальные и более семантически определенные основания цикличности историко-литературного процесса.

Каковы же они, эти фундаментальные и в то же время семантически вполне определенные основания? Из ряда предлагаемых версий представляется более близкой к истине версия, выдвинутая современным культурологом О.Ю. Кривцуном в работе «Ритмы искусства и ритмы культуры». Автор утверждает, что «смыслообразующее основание каждого художественно-исторического цикла необходимо искать через вычерчивание ментальных характеристик из самого состояния художественного опыта. Через осознание содержательности художественного мира как глубоко онтологичной содержательности, продуцирующей жизненно важные для культурного бытия человека смыслы. Сложное переплетение и сочетание языковых, стилистических, жанрово-тематических явлений искусства, действующих внутри них художественных ритмов, всякий раз приводит к сложению особой формулы каждой художественной эпохи»². Правда, формулировка,

¹ Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. С. 71.

² Кривцун О. Ю. Ритмы искусства и ритмы культуры // Вопросы философии. 2005, № 6. С. 61. (Курсив автора).

данная О.В. Кривцуном, носит весьма отвлеченный характер (в частности, неясно, что подразумевает автор под «особой формулой каждой художественной эпохи»), но указание на то, что именно ментальные основания дают онтологическую содержательность циклам художественного развития, а значит, и являются решающими факторами их чередования на «стреле времени», ориентирует, на мой взгляд, исследовательскую мысль в верном направлении.

Для начала определимся во внутренней дифференциации историко-литературных циклов.

Некоторые ученые высказывали мысль о том, что большие историко-литературные циклы дифференцируются на «стабильные» и «нестабильные». Но высказывали, так сказать, попутно, без теоретической рефлексии. В частности, в одной из работ Бахтина 30-х годов мы находим упрек по адресу современной ему теории жанров за «ориентацию на стабильные эпохи»¹. Но раз есть эпохи «стабильные», значит, есть и эпохи «нестабильные». Их-то и называют «переходными», этот термин встречается почти в каждом масштабном историко-литературном труде (у А.Я. Гуревича, Н.И. Конрада, И.М. Тронского, Д.С. Лихачева и др.).

Что же делает одни историко-литературные циклы стабильными (непереходными), а другие нестабильными (переходными)?

Мы выдвигаем положение о том, что *семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция «Космос – Хаос»*. Именно эта оппозиция, с одной стороны, служит ментальным, то есть наиболее целостным гносеологическим основанием философско-эстетических концепций мироустройства и человеческого бытия, причем основанием – не абстрактно мыслимым, а, что называется, конкретно осязаемым, «виртуально» воспринимаемым человеческим сознанием в виде «глобальной модели мира» (или конкретно-чувственного образа мира), вызывающим переживание, эмоциональную реакцию у каждого индивидуума.

В разделе первом (глава 3. – Генетический аспект жанра) были представлены доказательства того, что уже в мифологии, этой первой системе духовно-практического освоения мира, выстраивается такая целостная модель, которая не только охватывает все мироздание, но и выявляет в нем некий гармонизирующий порядок, строй, лад – словом, устанавливает Космос. И хотя при переходе от мифологии к искусству происходит структурная перестройка модели Вселенной: из «богоцентричной» она становится «человекоцентричной» – однако сама картина мира как Космоса остается принципиально неизменной. В искуст-

¹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5: 1940-е – начало 1960-х годов / ИМЛИ. – М.: Русские словари, 1997. С. 138.

ве мифологическая модель мира, утратив свою онтологическую функцию, перестав быть познавательно-объясняющим, практически ориентирующим руководством, обрела иную роль: она стала высшей эстетической ценностной мерой – наглядно-зримым образом гармонии, грандиозным воплощением Вселенского Смысла, по отношению к которому и стал оцениваться человек, его помыслы, деяния и судьба. Этот художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, имплицитно присутствует в произведении искусства, являясь конструктивной основой образа мира, этой творческой модели, в которой единственно может быть воплощена эстетическая концепция действительности.

В разные эпохи выдвигались разные мотивировки художественного Космоса: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические. Но Космос всегда был одной из констант эстетического сознания, двигателем и целью творческого акта. В искусстве мегаобраз Космоса как гармонии, как эстетической меры предполагает наличие некой всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования,

Однако, такой же константой эстетического сознания, начиная с мифов, был мегаобраз Хаоса. Так, в четко иерархизированной мифологии древних греков созидательной энергии богов-олимпийцев (Зевса и его рода) противостоит разрушительная энергия другого семейного клана, в который входят Тартар (Эреб), сын Хаоса и брат Ночи, боги смерти – Танатос, Кер и Мойры, бог сна Гипнос, богини возмездия Немезиды, Момоза – богиня издевок и иронии¹.

Ощущение Хаоса (пусть на периферии гармонического Космоса) как некоей кипящей магмы под земной корой, способной неожиданно вырваться наружу, всегда оставалось и остается, тревожной «зоной» в подсознании человека. В хаосе есть своя привлекательность: он дает ощущение раскованности, радостного освобождения от навязываемой регламентации, от окаменевших канонов и клише, в бурлящем релятивизированном пространстве хаоса выплескивает себя стихийная энергия природы и натуры человеческой. В истории искусства известны целые исторические полосы, когда образ Хаоса захватывал доминирующие позиции в творческом процессе, получая яркое, сильное выражение в несомненных шедеврах. (Можно приводить примеры, начиная с кинической афористики эпохи позднего эллинизма и вплоть до поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки».)

¹ Польский теоретик Эугениуш Чаплесвич рассматривает мифы о силах Хаоса как первооснову одной из постоянных тенденций развития мировой культуры (*Caple-jewicz: E. Język chaosu // Slavica. T. 64. 1995. Z. 1-2. S. 17*).

Но вряд ли был точен Федор Иванович Тютчев, наградивший хаос эпитетом «божественный». Согласно представлениям, запечатленных в мифологиях всех народов, Космос возник в результате победы над темным, беспорядочным Хаосом. Так что, строго говоря, божественным может быть только Космос, а Хаос – это антипод мироустройства, учрежденного богами-созидателями. И воцарение Хаоса происходит только тогда, когда у Космоса иссякают созидательные силы. Однако представляется весьма сомнительной, если не циничной, теория, утверждающая, что и Хаос обладает созидательным потенциалом. Ничего подобного! Хаос – это всегда разрушение и гибель, это всегда энтропия и аннигиляция. Говорят, что Хаос способствует уничтожению всего косного, отжившего. Да, но попутно он уничтожает и то, что живо, что пытается расти и обогащать мир. Радоваться очистительной работе Хаоса это примерно то же самое, что говорить, глядя на разрушенный страшным землетрясением армянский город Спитак: «Вот хорошо, теперь можно будет на этом месте построить новые, куда более современные здания». Или радоваться страшному землетрясению в Крыму 1928 года только потому, что в результате тектонических сдвигов рельеф утеса на входе в коктебельскую бухту стал напоминать профиль Максимилиана Волошина. Хаос ничего не созидает! Новое, живое рождается только в борьбе против Хаоса, только в преодолении сил разрушения и энтропии.

Борьба между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. Оппозиция «Хаос – Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: «природы – культуры», «периферии – центра», «дьявольского – божественного», «безличного – личностного», «абсурда – смысла», «стереотипа – творчества» и т.п. Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса. Не бывает стадий, когда бы одна из мегамоделей полностью вытеснила другую. Всегда другая модель существует рядом, но в виде маргинальной тенденции. О доминировании той или иной мегамодели, вероятно, можно с уверенностью говорить тогда, когда она определяет лицо большой историко-литературной системы масштаба направления (не менее), в это время другая мегамодель существует как художественная тенденция, не образуя целостной мирообъемлющей системы.

Будучи внерациональным (имплицитным) конкретно-чувственным представлением, оппозиция «Космос-Хаос» без умозрительных опосредований определяет фундаментальные принципы структуриро-

вания художественных моделей мира (то есть жанров). Эти мегамодели мы называем соответственно «*космографическими*» и «*хаографическими*»¹. Полагаю, именно эти типы мегамоделей мира являются синхронными историко-литературными системами, которые конструктивно адекватны философско-эстетической семантике, определяющей сущностные характеристики наиболее крупных историко-литературных образований, а именно – культурных эр и переходных эпох.

Для наглядности представим расположение культурных эр и переходных эпох на «стреле времени» (Рис.2)

Согласно этой схеме, *культурными эрами* выступают: Античность (примерно XIII в до н.э. – начало I в н.э.), Средневековье (симптомы его начала находят уже в VI-VIII вв., а завершение – примерно в XIII в.), Ренессанс (XIV – рубеж XVI-XVII вв.), Новое Время (начало XVIII в. – рубеж XIX-XX вв.). А *переходные эпохи*, последовательно располагающиеся между ними, таковы: поздний эллинизм (примерно I – V век н.э.); поздняя готика (вторая половина XIII – конец XV в.); эпоха барокко (XVII в.); XX век (примерно с 1890-х по 1990-е г.г.), который в западном литературоведении принято называть эпохой модернизма.

Рис.2.

Историко-литературные циклы на «стреле времени»



Это принципиальная схема, и она, как всякая подобная схема, спрямляет живой художественный процесс. Во-первых, она относится только к европейской цивилизации. Во-вторых, она не учитывает некоторые нюансы культурного развития, имевшие место в истории от-

¹ Термины «космография» и «хаография» впервые употребила в своей диссертации Патрисия Борнхофен. (*Bornhofen P. Cosmography and Chaography, Baroque to Neobaroque, A Study of Poetics and Cultural Logic. – A Diss... Univ. of Wisconsin. – Madison, 1995*). Эти термины представляются весьма удачными.

дельных стран¹. Например, то, что специфический вариант средневековой литературы уже сформировался в протовизантийский период (IV – середина VII в.), или то, что Ренессанс начинался в разных европейских странах с «разбросом» в два-три столетия (XIV–XVI вв.).

Но ведь и сильное русло могучей реки тоже окружено массой завохренней, малых струй и заводей, что не мешает осознать то, что называют «мейнстримом». Полагаю считать нашу схему некоей моделью такого «мейнстрима». И в этой модели отчетливо фиксируются фундаментальные черты и особенности культурного развития в масштабах Большого времени. Какие именно? Присмотримся.

Во-первых, каждая из культурных эр (мегациклов) располагается в хронологических границах нескольких столетий. Во-вторых, между этими мегациклами обнаруживаются «зияния», по хронологическим масштабам существенно более краткие, чем предшествующие им эры, но все-таки достаточно очевидные – как правило, захватывающие примерно столетие (макроциклы). Это и есть «переходные эпохи». В-третьих, чередование культурных эр и переходных эпох носит систематический характер, что является убедительным проявлением цикличности литературного процесса в масштабах Большой истории. В-четвертых, по мере развития цивилизации смена культурных эр убыстряется, они становятся хронологически короче, а вот масштабы переходных эпох, похоже, не очень явно сокращаются.

Приступая к изучению фундаментальных характеристик культурных эр и переходных эпох и принципиальных различий между ними, я поначалу пошел по традиционному пути – стал рассматривать каждую из культурных эр и переходных эпох в порядке их расположения на «стреле времени». Однако, по мере накопления наблюдений увидел, что, в сущности, каждый раз прохожу по одному и тому же кругу: фундаментальные характеристики культурных эр оказались на удивление типологически очень сходны (хотя их конкретно-историческое наполнение каждый раз было ново). То же самое обнаружилось при рассмотрении переходных эпох. Поэтому хронологическому принципу изложения я предпочел принцип типологический. Кроме того, что он избавляет от невольных повторов, типологический принцип позволяет

¹ Здесь уместно привести предупреждение Д. Чижевского, создателя первой схемы циклической преемственности диахронных историко-литературных мегасистем: «Однако, историческое исследование этих колебаний, этого волнообразного движения, сопряжено с опасностью абстрактной схематизации. На самом деле мы едва ли найдем единственную эпоху, какой бы единой она ни казалась, в которой бы не пресекались черты обоих типов, образуя многозвучный перебор, благодаря которому и возникает особый блеск отдельных художественных текстов, целых тенденций и даже всего периода». (*Čiževsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures. P. 10*).

с большей очевидностью представить о б щ и е характеристические параметры каждого из типов больших историко-литературных систем – как культурных эр, так и переходных эпох.

2. Культурные эры и космографические системы

1.

В чем состоит своеобразие наиболее крупных диахронных историко-литературных мегасистем, каковыми являются культурные эры?

1. Начнем с вопроса о философской (а точнее – мирообъясняющей) основе феномена. Освальд Шпенглер писал, что «каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре»¹. Но что, собственно, входит в это зыбкое понятие «мирочувствование», философ не объясняет. Более определенные критерии предложил Питирим Сорокин. Он утверждал, что в течение того времени, которое мы называем мегациклом, складывается особый тип культуры (Сорокин, как и Шпенглер, употребляет термин «великая культура»), «все составляющие части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность»². По мнению философа, в течение последнего тысячелетия в Европе последовательно доминировали следующие типы (формы, системы) культуры: 1) в средние века – «идеациональная», основанная на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога как единственной реальной ценности» (430); 2) в XIII-XIV вв. – «идеалистическая», «ее основной принцип был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посюсторонний» (431); 3) а современный тип культуры (его зарождение Сорокин относит приблизительно к XVI веку) – «чувственная», ее основной принцип – «светский и утилитарный». Питирим Сорокин утверждает, что именно смены типов культуры являются наиболее радикальными сдвигами в истории и выступают самыми главными факторами социальной динамики, а смены экономических формаций или политических систем – «это лишь побочные продукты главного вопроса» (432), крупные же политические деятели «являются его инструментами и марионетками» (432).

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры. Т. I. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. С. 341.

² Сорокин П. Социокультурная динамика. Кризис нашего времени (1941) // Цит. по: Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: ИПЛ, 1992. С. 429. Далее страницы по этому изданию указываются в основном тексте.

В качестве аналогий, релевантных понятию «тип культуры» и равносильных по влиянию на социальную историю, можно назвать великие религии – буддизм, иудаизм, христианство, ислам. Не вдаваясь в обсуждение столь сложной проблемы, можно в самой предположительной форме сказать, что каждая «великая культура» характеризуется особым *типом ментальности*, соответствующим своему центральному ценностному принципу. Тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: о законах существования и механизмах функционирования вселенского универсума, о сущности человеческого индивидуума, об онтологических основах взаимосвязей между человеком и миром. Разумеется, тип ментальности, лежащий в основе великой культуры, носит интегративный характер: он складывается на пересечении ряда субкультур, существующих в обществе. (Что же до логики художественного развития, то она не всегда совпадает с хронологией: отдельные произведения, предвещающие наступление новой культурной фазы, рождаются порой задолго до обретения художественной тенденцией емкости цельной историко-литературной синхронной системы.)

Итак, тип ментальности, будучи смысловой основой духовного развития, является важнейшим экстра-фактором, обуславливающим различия культурных эр между собой, а также между культурными эрами и переходными эпохами. Можно сказать, что в каждой эре формируется свой тип культуры, свой тип ментальности.

2. Всякий тип ментальности, который формируется в пространстве культурной эры, носит *космогонический* характер, иначе говоря, этот тип ментальности дает такую мифологию устройства Вселенной, которая предполагает гармоническую цельность, соотносимость процессов, протекающих в мироздании и в душе человека. В каждой эре мотивировки Космоса-гармонии даются разные: в античности – магические, в средневековые – мистические, в пору Возрождения – гуманистические, в Новое время – рационалистические. Человеку предлагается естественно вписаться в эту мировую гармонию.

3. Космогоническая ментальность определяет типологически сходную иерархию эстетических координат. В каждой культурной эре центральной эстетической категорией выступает категория *г а р м о н и и*.

В.П. Шестаков, автор обстоятельной монографии «Гармония как эстетическая категория» (М.: Наука, 1973), выделяет следующие конкретно-исторические варианты гармонии: в античности – *мера, соразмерность*; в средние века – *мировая музыка, свет божественный*; в Ренессансе – *грация*; в Новое время – *разумность*¹.

¹ Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М.: Наука, 1973.

4. Эстетическая аксиология культурных эр определяется, а точнее – выверяется, координатами космографической модели мира.

Например, литература античности, какой бы текст мы ни взяли: будь это созданные в VIII в. и записанные в VI веке до н.э. поэмы Гомера, или любая трагедия Эврипида, Софокла или Эсхила, – всегда предполагает, что Вселенная устроена соразмерно, что законы природы, заданные волею богов, справедливы, а счастье-несчастье определяется тем, нарушил человек эти законы или живет в согласии с ними. Вспомним, например, ключевой диалог главных героев трагедии Софокла «Антигона». Креонт, правитель Фив, приказал оставить труп Полиника, напавшего на город, на съедение псам празднобродным, а Антигона, сестра Полиника, совершила над его телом обряд погребения:

Креонт: А ты мне ясно, без обиняков

Ответь: ты о моем запрете знала?

Антигона: Конечно, знала, всем он ведом был.

Креонт: Как же могла закон ты преступить?

Антигона: Затем могла, что не Зевес с Олимпа

Его издал, и не святая Правда,

Подземных сопредстольница богов.

А твой приказ – уж не такую силу

За ним я признавала, чтобы он,

Созданье человека, мог низвергнуть

Неписанный, незблемый закон

Богов бессмертных.

<...>

Вот за него ответить я боялась

Когда-нибудь пред божьим судом,

А смертного не страшен мне приказ.

(Пер. Ф.Ф. Зелинского)

Приговоренная к смерти Антигона умирает в состоянии полной душевной гармонии, ибо она погибает, отстаивая верность вечному закону милосердия – захоронить погибшего родственника. Зато Креонт терпит полный крах: лишается и сына Гемона, покончившего с собой вслед за возлюбленной, и жены Эвридики, не вынесшей смерти сына. Финальный приговор, произносимый Корифеем, выразителем «хорового» (роевого) сознания, таков: «Не держайте ж заветы богов преступать!»

Интересно, что в русском языке с понятием «разумности», связано понятие «просвещенность», сохраняющее в качестве метафоры образ света, который во всех предшествующих моделях космоса служит символом озаряющей душу человека гармонии, поэтическим свидетельством ее божественного происхождения.

Тот же, в сущности, тип конфликта лежит в основе «Слова о полку Игореве». Игорь нарушил нравственный закон – закон единства русских земель, закон согласия между их правителями. И это повлекло за собой жестокое поражение Игорева войска, ввергло в горе русскую землю. А знаменитое «злато слово со слезами смешено» князя Святослава – это горький укор Игорю, преступившему законы национально-го согласия. Подобный аксиологический критерий определяет эстетический пафос и средневекового рыцарского эпоса, и рыцарского романа. Везде будут верховенствовать законы космоса: в их свете будет прославляться человек, возводиться в степень идеала, и в их свете будет обнажаться бесчеловечность мира или порочность человека, безнравственность его поведения.

5. В каждой культурной эре формируется свое представление о месте человека во вселенском космосе, о его роли в созидании мировой гармонии. В Античности – это *человек природный*, он находится во власти таинственных сил, и его сущность проявляется сугубо вовне, свидетельства тому – скульптуры Зевса, Афины Паллады, Аполлона, Гермеса работы великих ваятелей древней Греции и Рима, в которых эстетизируются физические достоинства богов и богинь. Это и есть воплощение гармонизированной природы¹. Не случайно также почетное место в ареопаге героев античности занимают полубоги – смертные существа, концентрирующие в себе высшие человеческие способности (Геракл, Тезей, Беллерофонт, Ахиллес).

А в Средние века идеал человека – *раб божий*, носитель идеала самоотречения от земных благ, устремленный к чистой духовности, к Абсолюту. Таковы храбрые воины-христиане, герои древнерусских воинских повестей, не щадящие живота своего за Святую Русь («Повесть о Калкской битве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Задонщина» и др.) Таков и рыцарь Персифаль, герой одноименного романа Вольфрама фон Эшенбаха, совершающий великие подвиги ради служения Священному Граалю. Таковы святые и великомученики из древнерусских житий и хождений. Чаще всего это монах-отшельник либо грешник, искупающий свои грехи, либо светский человек, жаждущий божественного откровения. Изнуряющий себя постами, накладывающий на себя тяжелейшие обеты, подвергающий себя испытанию на верность христианским заповедям, чтоб через муки самоотречения воспитывать в себе богоугодные свойства – прежде всего, способность

¹ Здесь уместно вспомнить определение А.Ф. Лосева: «Если архитектурное произведение есть всегда вместилище, то в скульптуре мы видим уже то, что именно *вмещено в тело*» (Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. С. 123. Курсив автора).

подчинить плоть духу. Поэтому и в ряду произведений Средневековья образ, воплощающий идеал, как бы бестелесен.

В культуре Ренессанса утверждается: «Человек – венец творения». Отсюда следует, что собственная воля человека есть выражение божественного начала. Таков эстетический пафос монументальных скульптур Микеланджело, нежных и ласковых образов Мадонн у Рафаэля, трепетных силуэтов боттичеллевой «Вечной весны». Показательным знаком возрожденческого «человекобожия» может служить то обстоятельство, что прототипами героинь «Божественной комедии» Данте и сонетов Петрарки стали земные женщины. А великие живописцы писали своих мадонн с обычных обывательниц (у Рафаэля моделью Сикстинской мадонны была жена булочника Томмазино Чинелли, Леонардо да Винчи писал свою Монну Лизу с жены флорентийского богача Бартоломео дель Джокондо). Да и сам художники не боялись помещать в своих полотнах собственные изображения рядом со святыми и великими мудрецами античности (Рафаэль – в «Афинской школе», Микеланджело – в образе великомученика Варфоломея на центральной фреске Сикстинской капеллы).

Эти факты служат подкреплением выдвинутого Е.Я. Бурлиной положения о том, что диалог «сакрализация – секуляризация» определяет сущность культурного процесса в Ренессансе: «Стимулом, предопределяющим весь комплекс гуманистических открытий, ставшим стержневой тенденцией культуры, было *интенсивное встречное движение* секуляризации всего ранее священного и в то же время идеализации человека, сакрализации его безграничных возможностей. Эти встречные процессы выполняли роль своеобразной матрицы, отпечатавшейся, в том числе, и в принципах типизации героев, и в логике жанрообразования»¹.

Принцип диалогического перетекания сакрализации и секуляризации получает также выражение в наиболее знаковых типах личности, носителях ренессансного идеала. По определению А.Ф. Лосева – это человек-титан, по определению П. Бицилли – это человек-художник. А «титан» и «художник» есть знаки сакральности, которой достиг смертный, «секуляризованный» человек. Отметим также, что между двумя типами ренессансной личности нет антагонизма, ибо титанизм с особой силой проявился в гениальных художниках (скульпторах, живописцах, архитекторах). Это уже своего рода психологический, сугубо личностный и абсолютно реальный аспект гармонии как универсального принципа мироустройства.

¹ Бурлина Е.Я. Культура и жанр. (Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза) – Саратов: Изд-во СГУ, 1987. С. 93. (*Курсив автора*).

6. Художник, мыслящий космологически, стремится построить литературное произведение как завершенный и одновременно универсальный образ Космоса. Художественные мифологии, доминирующие в искусстве культурных эр, ориентированы на создание своей, всякий раз иной, художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. Поэтому в мегамасштабах культурной эры всегда присутствует художественный образ мировой гармонии, т.е. Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, хронологически ограниченное действие, частную судьбу человека концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Далеко не случайно константами этого Космоса всегда являются наглядно-зримые образы, которые изначально были эмблемами вселенского лада: образы Неба и Земли, света, круговорота природы, образы любви и дома, Матери и Дитяти – они выступали и выступают носителями бытийного смысла и духовного блага у Гомера и Гоголя, Шекспира и Льва Толстого, Сервантеса и Чехова, Пастернака и Шукшина.

2.

Космологический менталитет и признание гармонии как высшего эстетического критерия определяет *космографический тип моделирования мира*, который лежит в основе жанровых структур, рождающихся в недрах культурных эр. Доминирующий принцип космографических моделей – стремление к всеобъемлемости виртуальной реальности, точнее – к тому, чтобы виртуальная реальность вызывала иллюзию всеобъемлемости, эстетическое впечатление полноты и всеохватности миропорядка, в центре которого стоит человек. «Космологизм» – так А.Ф. Лосев обозначает один из главных постулатов учения Платона об искусстве. И, следуя за Платоном, он разъясняет: «... Наивысшим проявлением искусства является видимый нами, слышимый и осязаемый *космос* со всеми своими вечными и правильными движениями <...>. Космос есть как бы граница между материальными произведениями искусства и идеальным осуществлением божественного мира»¹.

Выделим наиболее характерные для культурных эр общие *жанровые тенденции*:

1. Для каждой культурной эры характерно создание крупных монументальных полотен, которые с полным основанием можно назы-

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. (Высокая классика). – М.: Искусство, 1974. С. 176.

вать художественными космогониями¹, Они возвышаются, как вершины творческого гения, как недостижимые образцы над огромным полем литературы всей эры. Начало античной культурной эры – эпические поэмы Гомера и «Теогония» Гесиода (VII – начало VI в. до н.э.) Начало Средневековья – завершение собирания Библии, соединившей в себе Ветхий и Новый Завет (предположительно – V в. н.э.). Начало Ренессанса – «Божественная комедия» Данте (второе десятилетие XIV в.). Начало Нового времени – «Потерянный и возвращенный рай» Д. Мильтона (60-е годы XVII в.). Как правило, создание той или иной художественной космогонии знаменует (или предвещает) начало новой культурной эры.

Существуют два конструктивных типа художественных космогоний.

1.1. Первый тип – это космогонии, в конструктивной основе которых лежит принцип «непосредственного запечатления». То есть в них создается образ целокупного мироздания, этот образ представляет собой наглядно-зримую модель гармонического мироустройства. Художественные космогонии с наибольшей полнотой воплощают тип ментальности, утверждающийся в данной культурной эре.

В античную эру первая художественная космогония явлена дидактической поэмой Гесиода «Теогония» (видимо, в начале VI в.). Так получилось, что она оттеснена на периферию научного внимания гениальными поэмами Гомера. Но если учесть, что поэмы Гомера поначалу существовали в изустном виде, а были записаны, то есть приобрели статус литературного феномена только в VI веке, тогда выходит, что в культурное поле творения Гесиода и Гомера вошли примерно в одно время. Более того, есть некоторые основания полагать, что Гесиод создавал свою поэму в полемике с Гомером или другими авторами ранее известных эпических поэм. Так, Гесиод объясняет свое обращение к созданию поэмы о происхождении богов-олимпийцев тем, что он исполняет повеление самих Муз:

С речью такой ко мне обратились сначала богини,
Музы Олимпа, Зевеса эгидодержавного дщери:
«Пастыри сельские, жалкий вы сброд, для утробы живущий!
Много умеем мы лжи говорить, что похожа на правду;
Но пожелаем когда, возвестить мы и правду умеем».....

И далее:

¹ Напомним, что это именно те жанровые образования, которые Нортроп Фрай называл «specific encyclopaedic forms» (Frye N. Anatomy of Criticism. P. 315-326).

Посох при этом вручили из ветви цветущей лавровой,
С древа сорвавши чудесный, и к псням меня вдохновили
Дивным, дабы прославлял и грядущее я, и бывшее.

(Пер. В.В. Вересаева)

«Теогония» Гесиода – для своего времени произведение синкретичное, она представляла собой свод знаний о мироустроительстве. Напомним, что начинается она сюжетом о борьбе богов с титанами, символизирующими силы Хаоса. Одержав победу над титанами, боги учреждают гармонический миропорядок на основе родственных отношений и соответствующей семейной иерархии. Поэтому мифология, описанная Гесиодом, имела не только гносеологическое значение, но также несла колоссальный ценностный (этико-эстетический) смысл. Именно «Теогония» стала тем источником, откуда древний грек черпал свои представления о мироустроительстве и силах, управляющих им. Она стала постоянной семантической аурой всей античной литературы, независимо от родовых и жанровых различий. Именно из «Теогонии» в течение нескольких столетий извлекали греческие драматурги и поэты фабулы для своих произведений, строя свои сюжеты в диалоге с ними. И когда древний грек отправлялся в театр смотреть, например, представление трагедии Софокла «Эдип-царь», он уже наперед знал ту фабулу, которая будет разыграна на сцене. Интрига состояла в том, как современный автор повернет священный «текст», какие новые конфликтные коллизии в нем отыщет. Далеко не случайно обязательным компонентом системы образов в античной трагедии выступает Хор как носитель эпического сознания и основанной на нем этической меры.

Показательны также особенности античной лирики. Это лирика общения. Причем она переполнена апелляциями к богам-олимпийцам – с мольбой, хвалой, с восторгом, с вопрошанием. Отсюда и характерные лирические жанры, которые родились в Древней Греции: эпиникии, гимны, дифирамбы, элегии. Лирическая сущность одних жанров – в эмоции, которая окрашивает отношение лирического субъекта к божеству. Другой аспект общения в античной лирике – обращении переживания вовне, к обществу, к полису. Пафос этих обращений – «сознание всеэллинского единства», – так исследователь определил суть торжественных од Пиндара¹. Но это же определение вполне приложимо и к полным укора элегиям Солона, который гордился перед родной землей тем, что «убрал с нее позор / Повсюду

¹ Шервинский С. Античная лирика. // Вступ. статья к антологии «Античная лирика» (БВЛ). – М.: Худож. лит. 1968. С. 9.

водруженных по межам столбов», «домой привел скитальцев, беглецов, / Укрывшихся от долга неоплатного». Но даже любовной лирике свойственна предельная откровенность самых интимных переживаний (достаточно вспомнить Саффо: «...Лишь тебя увижу, уж не в силах / Вымолвить слова <...> Потом жарким я обливаюсь, дрожью / Члены все охвачены, зеленее / Становлюсь травы, и вот-вот как будто / С жизнью прошусь я»).

1.2. Другой вариант художественных космогоний – это целые *жанровые ансамбли*, охватывающие мироздание с первых дней творения. Величайший образец такого рода жанрового ансамбля – Библия, канонический текст которой сложился к V в.¹. Известный отечественный библиист Д. Щедровицкий называет Библию «книгой, равной Вселенной»: «Когда мы всматриваемся во вселенную, которой управляют повсюду одни и те же законы, то начинаем понимать, что и вселенная, подобно Библии, есть единство во множестве. И не зря уже в древние времена толкователи библейского текста уподобляли свиток Торы вселенной. <...> Книге уподоблена вселенная, и все мы, живущие в ней, суть как бы герои величайшего художественного творения. Как художественное произведение создается словом, так и мир сотворен словом: «И сказал Бог: да будет... И стало так». И наши судьбы, жизни всех нас, по-своему раскрывают величайший сюжет и вплетены в сложнейшую композицию мира, в котором мы живем»².

В значительной степени подобное впечатление возникает благодаря поразительной ансамблевости разнообразных священных текстов, входящих в состав Библии. Эти несколько десятков книг систематизированы по определенным жанровым «блокам». Первый «блок» – Пятикнижие Моисеево – начинается «Книгой Бытия», как бы непосредственным повествованием об истории сотворения Богом мира и человека, продолжается книгой «Исход» (легендарной историей спасения евреев от уничтожения) и завершается книгами «Левит», «Числа» и «Второзаконие», заключающими в себе извлеченный из трагического и героического опыта еврейского народа целостный свод норм и правил, которыми должен руководствоваться человек в своей земной жизни и следование которым может обеспечить согласие между людьми. А в последующих жанровых «блоках» «Библии» («Исторические книги», «Учительные послания», «Пророческие книги») представлена целая энциклопедия знаний о мире, которые несут в себе уроки и предупреж-

¹ Высказываются предположения, что зачатки Библии появились еще в XIII в. до н.э. Но каноническим признан текст Библии, принятый в V в. на Соборе в Карфагене.

² Щедровицкий Д. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. (<http://www.Schedrovitskiy.ru/PentateusOfMoses.php? C. 22>.)

дения человечеству. Ощущение полноты мировидения укрепляется еще и благодаря включению сказаний о героях, афоризмов, сказочных сюжетов, молитвенной поэзии, даже любовной лирики («Песнь песней»). Естественным завершением библейского метасюжета становится Новый Завет с его четырьмя Евангелиями об Иисусе Христе, сыне Божьем и сыне Человеческом. Его явление в земной мир, его деяния во благо людей, его мученическая смерть и воскрешение есть воплощение высшего нравственного идеала человека. В Иисусе Христе человек впервые представлен как личность, то есть как носитель духовного императива. Иисус Христос – образец нравственного мироповедения, человек, который своею смертью искупает грехи всего человечества.

С грандиозной архитектурой Библии никакой текст не может сравниться. Но собственно ансамблевый тип художественной космогонии обнаруживается в таких жанрах, как исландские эдды и саги, западноевропейские анналы и хроники, русские летописи¹. Своеобразие этих космогоний состоит в том, что конструктивной доминантой является хронология – разножанровый материал упорядочивается «погодными записями»². В высшей степени показателен ансамблевый состав «Повести временных лет»³, с ним типологически сходен валлийский эпос «Черная книга Кармартена» (XII-XIII вв.)⁴.

Ренессанс тоже начинался с художественной космогонии. Именно такова семантика грандиозной архитектоники «Божественной коме-

¹ Вот что пишут о типологическом средстве и различиях между этими жанрами современные исследователи: «Русское летописание XII-XIV вв. находит себе прямую параллель в западноевропейской средневековой анналистике. Говоря об анналах, следует отличать их от хроник, родственной, но все же отличной формы исторического повествования. Если анналы почти всегда анонимны, то хроники имеют автора <...> Если анналы обязательно состоят из погодных статей, то для хроники это возможно, но не обязательно – она может делиться, например, на тематические главы. Текст анналов в большей степени дискретен, чем текст хроник <...>. На наш взгляд, большинство русских летописей XII-XVI вв. уместно сопоставлять именно с анналами, а не с хрониками» (Гимон Т.В., Гиппиус А.А. Русское летописание в свете типологических параллелей (к постановке проблемы) // Проблема жанра в литературе средневековья. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 1994. С. 176).

² В Библии же летописи составляют лишь один из жанровых блоков (Паралипоменон), им завершается Ветхий Завет.

³ Подробно об этом см.: Лихачев Д.С. «Повесть временных лет» // Лихачев Д.С. Великое наследие: классические произведения литературы Древней Руси. – М.: Современник, 1975. С. 2-47.

⁴ Обстоятельный текстологический анализ этого монументального произведения выполнен В.Н. Земцовым. В «Черной книге Кармартена», состоящей из сорока поэм, представлены «1. поэмы на религиозные темы, 2. панегирические поэмы, обращенные к «принцам»<...>; 3. поэмы-предсказания, ассоциирующиеся с легендой о Миррдине; поэмы на мифологические темы» (Земцов В.Н. Черная книга Кармартена. – Екатеринбург: УрГПУ, 2007. С. 33).

дии» Данте. Но произведение Данте это уже существенно более совершенная модель мироздания: она воплощается в сюжетно организованном светском жанре – в поэме, со своим героем, земным человеком, со своим сюжетом, в котором воплощается логика развития конфликта, со своим виртуальным хронотопом, дающим «непосредственное запечатление» мироустройства.

Вся поэма Данте это уникальный пример наглядного упорядочения хаоса, подчинения его законам божественного космоса. Объект изображения в первой части поэмы («Ад») inferнальный хаос – сонмище злодеев и всевозможных преступлений. Но девять кругов ада, где каждому воздается по его грехам, уже как-то структурируют хаос, подвергают его рациональному осмыслению. Хаос царит и в душе псевдобюрографического героя поэмы:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
<...>
Не знаю сам, как я вошел туда,
Настолько *сон* меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа...
(Пер. М. Лозинского)

Важно подчеркнуть, что именно целокупная картина мироздания (Ад – Чистилище – Рай), последовательно вырастающая в поэме, несет основную концептуальную нагрузку: пройдя по всем кругам ада и всем сферам мироздания, герой поэмы, который взыскал знания вечности, удостоился узреть вечный круговорот и обрести «всезнание мира». Лишь тогда его душа вышла на праведный путь, прониклась «Вечным Светом» и испытала «высшее озарение»:

Круговорот, который, возникая,
В тебе сиял, как отраженный свет, –
Когда его я обозрел вдоль края,
Внутри, окрашенные в тот же цвет,
Явил мне как бы наши очертанья:
И взор мой жадно был к нему воздет.
<...>
Как если колесу дан ровный ход.

Дантова концепция личности вырастает из средневековой и перерастает в ренессансную. Образы «Вечного Света» и «высшего озарения», эти центральные символы средневековой культуры, становятся в «Божественной комедии» ценностными ориентирами земного челове-

ка, представленного венцом творенья, воплощением духовности самой «породы» человеческой. И вызывающая восторг у читателей всех эпох монументальная и одновременно изысканная архитектоника «Божественной комедии»: эта неукоснительная верность троичному принципу нумерологии, начиная со строфики (терцины), с количества глав в каждой части (по 33) и кончая общей конструкцией (три сферы образа мироздания), — создает мощное экспрессивное поле, эмоционально соответствующее грандиозной гармонии мира.

2. Существенная роль в художественном сознании культурных эр принадлежит *героическим эпопеям* — жанрам, конструктивно организуемым принципом, который мы назвали «иллюзией всемирности». Ранее мы говорили (раздел I, глава 4) о том, как, например, этот принцип осуществляется в «Илиаде»: выбор поворотного момента исторического события в качестве сюжетного узла, множество ретардаций, развернутые сравнения и т.п. Подобными способами создается целостный мир-образ эпического события и в «Песне о Роланде», и других героических поэмах средневековья, в том числе и в «Слове о полку Игореве».

Космологичность модели мира в «знаковых» жанрах средневековья подчеркивается введением в хронотоп упоминаний о чуде Божественного первотворения. На это обстоятельство обратил внимание Д.С. Лихачев. «Исторических сочинений великое множество. Но одна их особенность изумляет: говоря о событиях истории, древнерусский книжник никогда не забывает о движении истории в мировых масштабах», — пишет ученый и приводит примеры: «Автор “Чтения о житии и погублении Борис и Глеба”, прежде чем начать свое повествование, кратко рассказывает историю вселенной от сотворения мира <...>. Даже рассказывая немудрую историю о безвестном молодце, пьянице и азартном игроке в кости, дошедшем до последних ступеней падения, автор “Повести о Горе-Злочастии” начинает ее с событий истории мира — буквально “от Адама”»¹.

3. Исследователи отмечают и такую жанровую интенцию в литературе средних веков — *идею мирской священной книги*, которая должна соединить религиозно-сакральное и житейски-бытовое, сделать священные установления руководством в практической деятельности человека. Эта идея получила конструктивное воплощение в жанре, который обозначался термином «книга». Произведения под таким обозначением, сомнительным с точки зрения традиционной жанровой терминологии, были заметным явлением в литературе сред-

¹ Лихачев Д.С. Земля родная. — М.: Просвещение, 1983. С. 216.

невековой Испании. (XIII-XV вв.) В ряду таких произведений оказываются и переводы – с древнееврейского («Книги притчей Соломоновых») и с арабского («Книги Синдбада», «Книги о Калиле и Димне»), и написанные на испанском так называемые «кастильские книги» («Книга Бонума, или Золотые слитки», «Книга поучений и наставлений», «Цветы философии»), и «Книга о короле Мере и королеве Разумности», которую автор, француз Анри де Ферье, выдавал за текст, «найденный и скопированный с одной очень древней книги». В любом случае эти «книги» подпираются авторитетом священных текстов (или выдаваемых за священные). Е.В. Анфиногенова, которая едва ли не первой привлекла внимание к этому феномену именно как жанровому явлению, в результате сравнительно-типологического анализа названных выше образцов, приходит к следующему обобщению:

«Итак, «книга» – это развлекательно-дидактический сборник, обычно состоящий из нравоучений, притчей анекдотов и афоризмов. Каноны жанра предполагают, что дабы подобный сборник стал «книгой», ему должен быть предпослан пролог с объяснением идеи и названия текста, который в общих словах можно определить как хранитель тайной мудрости. Идея требовала соответствующей литературной формы – стиля, представленного как эзотерический и обильно украшенный риторическими фигурами»¹.

Выходит, конструкция «книги» стягивала воедино разрозненные малые жанры, не отделяя сакральные от светских, но объединяя их общим – нравоучительным – пафосом. Сливаясь в едином повествовательном потоке, эти малые жанры, с одной стороны, были действительно «кладезем премудрости» (как пишет исследователь), но с другой, находились в прямом, свободном от религиозного трепета контакте с житейской практикой земного человека, помогая ему ориентироваться в запутанном мире².

4. С точки зрения жанровой динамики «книгу» можно рассматривать как одну из предтеч *рыцарского романа*. Но хронологически рыцарский роман уже существовал параллельно с жанром «книги». Важно иметь в виду предупреждение Е.М. Мелетинского о том, что «средне-

¹ См.: Анфиногенова Е.В. Жанр «книги» в средневековой испанской литературе // Проблема жанра в литературе средневековья. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 1994. С. 279 и далее.

² В определенном типологическом родстве с европейской «мирской священной книгой» можно, наверно, рассматривать распространенный в Древней Руси жанр *патерики*, который представлял собой либо сборники нравоучительных повествований о христианских праведниках и подвижниках, либо сборники изречений и назиданий самих праведников («Киево-печерский патерик», «Увещание святых отцев» и др.).

вековой роман мало чем обязан роману античному¹, который, как известно, был жанром, хоть и нравоучительным, но «низовым», погруженным в бытовую среду, не брезгующим скабрезными сюжетами. Подобные качества глубоко чужды рыцарскому роману. Отличается он и от жанра «книги» прежде всего погружением во внутреннюю жизнь героя, в сферу его субъективной рефлексии на окружающий мир².

Но тут следует, по-видимому, учесть тот высокий, духовно-религиозный смысл, который в рыцарском романе несла тема любви. Это обоготворение Дамы сердца, осознание святости высокого чувства любви. Здесь плотское почти целиком вытеснено платоническим. А знаменитая куртуазность это некое изысканно-светское замещение религиозно-культового отношения к Даме. Ради нее рыцарь совершает подвиги, жертвует собою. Видимо, не случайно в своей эволюции рыцарский роман сдвигался от куртуазного поклонения Даме к прямому служению религиозной святине, о чем свидетельствуют знаменитые романы о Граале Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха. Примечательно, что в романе Эшенбаха «Парцифаль» главный герой, «искатель Грааля», получает благословение на владение Граалем, «таинственной из крепостей, обители Счастья и Печали», от Кундри, юной девы. (То есть ей отведена роль медиатора между священным миром и земным.)³

5. Еще одна характерная особенность жанровых процессов в литературе культурных эр, свидетельствующая об их космографической

¹ Мелетинский Е. М. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. С. 20.

² «... Личностное начало, углубление в индивидуальную, единичную судьбу отличали роман на протяжении всего средневековья. Его героем всегда оставался рыцарь (причем нередко рыцарь задушный, рассчитывающий лишь на силу и ловкость своей руки). Король Артур, например, и гибнет как рыцарь, когда он из мудрого монарха, находящегося где-то в стороне от действия (если не «над» ним, то, несомненно, «вне» его), превращается в обычного бойца, оруduющего копьем и мечом, и вступает в действие. И судьба артуровского мира, и сама гибель его описываются в романе как судьба и гибель отдельных его представителей. Этот мир рушится не от губительного напора сарацин или монголов, а от разлада, столкнувшего между собой составляющие этот мир индивидуальные единицы. То есть утопический куртуазный социум разваливается тогда (и потому), когда уходят со сцены действовавшие на ней герои», – пишет А. Д. Михайлов в монографии «Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе» (М.: Наука, 1976. С. 327).

³ Семантика темы любви в литературе Средних веков точно охарактеризована известным исследователем искусства этой эпохи М. Дворжак: «... Понятие любви, лежащее в основе этого («сладостного» – Н. Л.) стиля, должно быть воспринимаемо, как перенесение спиритуального отношения между богом и человеком на поклонение женщине. Здесь эротика впервые включается в качестве чистой духовной силы, отрешенной от чувственности, в идейную эволюцию человечества». (Цит. по: Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. (1918) / Пер. с нем. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1934. С. 135.)

«телеологии», – это *циклизация*. «Циклизирующие тенденции являются, видимо, одними из фундаментальных признаков средневековой литературы вообще <...>. В самом деле, к какому бы из жанров мы ни обращались, мы везде обнаруживаем неуклонное стремление объединить разрозненные произведения в некое единство, в продуманно организованный «цикл». В основе такого объединения лежит обычно жанровый принцип <...>. Таким образом, произведения одного жанра или его узкой разновидности сводились в некий «корпус», – отмечает А.Д. Михайлов, автор монографии «Французский героический эпос: вопросы поэтики и стилистики» (1995)¹. Примечательно, что открывается книга большой главой «Процессы эпической циклизации» (с. 9–98), где обстоятельно анализируется эта жанровая тенденция. Примечательно наблюдение ученого: «Процессы циклизации протекали обычно в строго ограниченных жанровых рамках и опирались – в данном отношении – на четкое ощущение жанрового единства включаемых в цикл произведений»². (В качестве примеров А.Д. Михайлов называет оксфордский цикл пастурелей, цикл бестиариев Филиппа Таонского.) Иначе говоря, в средневековой литературе циклизация была взнудана весьма жесткими формообразующими принципами. (Еще одно свидетельство высокой степени нормативности в художественном сознании Средних веков.)

Еще интенсивнее процессы циклизации протекали в пору Ренессанса. Здесь и лирические циклы Петрарки, и новеллистические циклы Боккаччо и Чосера, и циклы исторических хроник Шекспира. Но, в отличие от Средневековья, циклизация в литературе Ренессанса осуществлялась в более гибких формах. Принцип единообразия «малых жанров», входящих в цикл, нередко нарушался, в циклический образ мира могли включаться разные «малые жанры», отдельные эпизоды, «осколки». Компенсируя разнохарактерность состава, гении Возрождения разработали богатую поэтику циклообразования: тут и сквозные сюжеты, и единый образ повествователя, а то и система повествователей, и стягивание пространственных и временных образов в единый виртуальный хронотоп, и применение интонационно-экспрессивных «скреп» и т.д.

Вполне понятно, что в первых великих циклах наиболее откровенно проступает семантика жанра. Обратим внимание: во всех этих произведениях герои пребывают в окружении хаоса, испытывают удары рока, ввергаются в исторические катаклизмы. И форма цикла становится конструктивным воплощением сопротивления человека хаосу,

¹ Михайлов А.Д. Французский героический эпос: вопросы поэтики и стилистики. – М.: Наследие, 1995. С. 9.

² Там же. С. 12.

преодоления им духовной и душевной энтропии. Разве не в этом глубинная суть циклической организации «Декамерона» Боккаччо? Во Флоренции царствует «губительная чума» (кажется, нет более жуткого символа хаоса), а в это самое время маленькая компания из десяти дам и юношей создает свой гармонический мирок, где они наслаждаются счастьем общения, рассказывают друг другу «как занятные, так равно и плачевные любовные похождения и другого рода злоключения, имевшие место и в древности, и в наше время» (из авторского «Вступления»). И в самом деле, эмоциональный пафос новелл «Декамерона», можно сказать, безграничен – от игриво-фривольного до рафинированно-изысканного, но каждая из них проникнута тем, что можно назвать вкусом к жизни. Тем самым персонажи-рассказчики общими усилиями создают яркое, многоцветное и, в сущности, гармоническое панно, рожающее впечатление полноты и сочности бытия. И это – посреди «губительной чумы»!

Может возникнуть вопрос: какая гармоничность есть, например, в проникнутых безысходной печалью стихов «Книги песен» Франческо Петрарки, посвященных Лауре? Но задумаемся: какова глубинная семантика принципа двухчастности, на котором строится цикл?

Первая часть «На жизнь Лауры» – это некая литургия в честь Лауры. В сонете IV лирический герой ставит свою любимую вровень с высшими творениями Того, «кто мирозданье создал»: с апостолами веры («И рыбаков Петра и Иоанна / На небе поместил, к себе призвав») и с небесным светилом («И ныне городку, каких немало, / Дал солнце – ту, что красотой своею / Родному краю славу принесла»).

Вторая часть «На смерть Лауры» – это горестный плач по умершей Лауре. И после ее ухода из земной жизни лирический герой сохраняет верность ее памяти, не утрачивает высокое чувство любви к ней. Более того, он углубляет свою рефлексию, придавая своему чувству сюжетную последовательность и внутреннюю цельность.

Венчает метасюжет цикла финальная канцона (CCCLIX). Лаура утешает героя тем, что и его и себя она ассоциирует с двумя символическими ветвями благородных деревьев – пальмы и лавра. Пальма – награда лирическому герою за поэтические творения («Ты, чьим пером одна из них горда. / Победы символ – пальма»), лавр – «триумфа знак» самой Лауры («Над миром и собою одержала / Я верх и лавр стяжала»). Пальма и Лавр выступают здесь символами женского и мужского начал – значит, происходит долгожданное воссоединение героя с возлюбленной. Воссоединение как вознаграждение за верность чувства, за перенесенные страдания. Комментируя канцону, исследователь пишет:

«Свою посмертную судьбу Петрарка отождествляет в ней с бессмертием своего чувства, а также с бессмертием пробужденных им стихов»¹.

Тяготение к циклизации заметно и в драматургии. Наиболее значительное явление в этом плане представляют хроники Шекспира. Л.Е. Пинский выделяет здесь две тетралогии: раннюю – четыре драмы из английской истории второй и третьей четвертей XV в («Генрих IV», ч. 1; «Генрих VI», ч. 1, 2; «Ричард III»); позднюю – «Ричард II», «Генрих IV», ч. 2, 3; и «Генрих V»². По времени описываемых действий эти тетралогии идут как бы вспять: события первой относятся ко второй и третьей четверти XV века, а во второй события происходят в конце XIV – начале XV века. Но такая «попятная» хронология возникает у Шекспира не случайно, – доказывает ученый: если сюжетный стержень ранней тетралогии – падение дома Ланкастеров и последовавшие за ним мятежи и государственные потрясения, то сюжетным стержнем поздней тетралогии становятся узловые фазы возвышения дома Ланкастеров, выдвижения разумного правителя, устанавливающего справедливость и порядок.

Раскрыв художественную логику шекспировских хроник, Л.Е. Пинский делает важный вывод: «Отрицательное отношение Шекспира к мятежам, защита «законного» (скорее, *фактически правящего*) короля вытекает из идеи национального единства как высшего блага и служит не основополагающим принципом политической мудрости, а производным положением»³. Этот концептуальный вывод ученого может служить еще одним веским доказательством, что циклизация даже больших драматических жанров тоже несла в себе семантику преодоления разлада и гармонизации мира⁴. (В хрониках Шекспира эта семантика распространяется на принципы и законы государственного устройства).

¹ Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка (Поэзия гуманизма). – М.: Наука, 1974 С. 167.

² Пинский Л. Шекспир. (Начала драматургии). – М.: Худож. лит., 1971. С. 29. Отдел первый. Хроники. – 1. Сюжет хроник. – Гл. III. Эволюция сюжета. Ранняя тетралогия; Гл. IV. Поздняя тетралогия. С. 18-36.

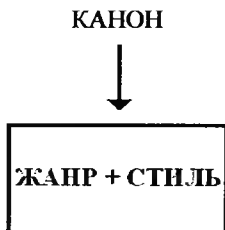
³ Пинский Л. Шекспир. (Начала драматургии). С. 29. Оговорка в скобках, сделанная автором, скорее всего была вынужденной: официальная коммунистическая идеология не признавала каких-то там «законных королей».

⁴ В пользу такого вывода косвенно свидетельствуют наблюдения М.Г. Соколянского над различием «модальностей» в обеих тетралогиях: «Совершенно очевидно, что весь колорит, атмосфера действия в хрониках первой тетралогии (три части «Генриха VI» и «Ричард III»), а также в «Ричарде II» и «Короле Джоне» близки к миру трагедии, и дело не в отдельных лишь аналогиях на уровне изображенных характеров и событий, а в полном – почти без исключений – господстве той самой «трагической модальности». Что же касается трех пьес из второй тетралогии (обих частей «Генриха IV» и «Генриха»), то их органическая близость к миру комедий не менее очевидна». (Соколянский М. Система жанров в драматургии Шекспира // Соколянский М.Г. Перечитывая Шекспира. Работы разных лет. – Одесса: Астро-Принт, 2000. С. 34.)

3.

Но жанр, как говорилось ранее, является одной из структурных основ любой историко-литературной системы. Функционирование этой системы обеспечивается взаимодействием всех трех ее фундаментальных основ: жанра как конструктивной подсистемы, стиля как подсистемы экспрессивности, и той подсистемы, которая определяет принципы эстетических отношений искусства к действительности. Чаще всего последнюю подсистему называют творческим методом. (Этот термин встречается и в работах А.Ф. Лосева об античном искусстве, и в исследованиях А.Я. Гуревича по средневековой культуре, и в работах Л.Е. Пинского о литературе Возрождения). Однако, вряд ли уместно обозначать системы принципов эстетического освоения мира, господствовавшие в античности, средневековье и Ренессансе, термином «метод», за которым научная традиция закрепила функцию познавательного «инструмента» по отношению к внеэстетической реальности. В ранних культурных эрах (предшествующих Новому времени) о познавательном аспекте искусства приходится говорить с большой осторожностью, ибо объект творческого постижения – не объективная земная реальность, а нечто иное – заданная Творцом истина, система ценностей, освященная божественной волей. Это то, что сопрягается с понятием Канона.

Структуру историко-литературных мегасистем, складывающихся в ранние культурные эры, можно представить в виде формулы «канон – (жанр + стиль)».



Под Каноним имеется в виду некая идеальная, заданная самим Богом норма эстетического отношения к действительности. Эта священная, властвующая над художником норма непосредственно воплощается в эталоне (образце) художественного произведения¹. Жанр явля-

¹ По определению А.Ф. Лосева: «Канон есть количественно-структурная модель произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим

ется одним из важнейших способов воплощения канона. Сошлемся на суждение С.С. Аверинцева: «...Ранневизантийская литература <...> как и вся средневековая, а впрочем, и античная литература, она живет чувством канона, строго внеличной «правильности» («все да будет благообразно и по чину...»). Жанру как бы позволяет иметь свою собственную волю, более властную, чем авторская»¹.

Но следует подчеркнуть главную, на мой взгляд, особенность канонной историко-литературной системы: канон в качестве художественного эталона овнешняется в весьма жёсткой «увязке» между жанровой и стилевой подсистемами произведения². Будучи доминантой историко-литературной системы, канон «требует» для своего отображения, чтобы жанр, конструирующий мир согласно Божественному промыслу, был плотно связан со строго определенным стилем, который столь же неукоснительно должен нести приличествующую экспрессию – интонационную, цветовую, предметную.

Сращенность жанра со стилем и служит убедительным способом художественного утверждения канона, закрепления его в качестве эстетической и этической нормы³.

показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. С. 15).

Существенным представляется добавление к этому определению, сделанное Б.М. Бернштейн: «Каноническая культура дает и хранит не только готовые произведения, но и «коды» – правила, принципы построения, алгоритмы художественной деятельности. Знание о том, как создать, отлично от сделанного и существует отдельно от него», – подчеркивает исследователь. (Бернштейн Б.М. Традиции и канон: два парадокса // Советское искусствознание. Вып. 2. – М.: Сов. художник, 1981. С. 127.)

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. С. 7-8.

² В частности, Д.С. Лихачев считает подобную взаимозависимость между жанром и стилем одной из характерных особенностей литературы Древней Руси: «Литературная структура жанров резко выступает и в следующем явлении: древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры Нового времени. Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр. Нас поэтому не удивят выражения “житийный стиль”, “хронографический стиль”, “летописный стиль”, хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения и черты развития» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. С. 57).

³ Здесь уместно привести заключительный абзац из статьи Ю.М. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс»: «Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры» (Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. С. 22).

Подобные художественные структуры и являются носителями принципа нормативности, господствующего в эстетике ранних культурных эр. Но канон при этом ни в коей мере не становится веригами для художника: в рамках канона создано множество сакральных жанров, достаточно сослаться на разнообразные воплощения в искусстве средних веков и Возрождения канонического образа Мадонны. Да и общепризнанное обозначение конца нормативного характера художественного мышления рубежом XVII-XVIII вв. следует воспринимать осмотрительно. Ибо целое соцветие старых жанров и стилей входит в Новое время, что называется, в нерушимом состоянии, и они сохраняют значение канонов, весьма продуктивно работающих в новом историко-литературном контексте (достаточно напомнить о религиозно-художественных жанрах, о «твердых формах» лирики и разного рода стилизациях, написанных с оглядкой на старые каноны).

Как правило, *каждая культурная эра завершается кризисом и крахом типа ментальности*, который в ней господствует. Когда распалась Античность? Когда люди перестали верить, что миром управляют стихийные силы природы. Когда рухнуло Средневековье? Когда вера в абсолютную власть Бога пошатнулась, потому что человек понял, что он не только раб божий, а венец творения, что он сам создатель, творец. Отсюда образы титанов Возрождения.

Почему каждый раз в своем развитии тот или иной тип ментальности приходит к краху? С одной стороны, масса новых явлений жизни не совпадает с теми канонами, которые окаменели в сознании людей и были их жизненными ориентирами. Процессы, нараставшие в течение культурной эры, вели к разрушению прежней системы ценностей. Это особенно отчетливо проявляется в произведениях, где центральное место занимает сюжет о духовном кризисе, который переживают герои, носители гуманистических идеалов – шекспировские Отелло и Гамлет, сервантесовский Дон Кихот...

С другой стороны, в самой концепции идеала, который лег в основу того или иного типа ментальности, по мере движения жизни обнаруживаются ранее не предполагавшиеся противоречия, порой вопиющие. Вот очень показательный пример. В историю мировой культуры Возрождение вошло, прежде всего, своими титанами: Данте, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем и Боттичелли... – концентрированными воплощениями комплекса личности, определявшим лицо всей культурной эры. Но ведь комплекс титана воплотился и в семействе Борджиа – это тоже титаны, но титаны злодейства, коварст-

ва, безумной жестокости. «Чудовищем универсальности» называет Чезаре Борджиа известный исследователь Ренессанса Л.М. Баткин¹. А.Ф. Лосев в своей великолепной книге «Эстетика Возрождения» отмечает: «Возрождение прославилось своими бытовыми типами коварства, вероломства, убийства из-за угла, невероятной мстительности и жестокости, авантюризма и всякого рода страстей <...>. Здесь, несомненно, сказался стихийный индивидуализм эпохи, эта уже обнаженная от всяких теорий человеческая личность, в основе своей аморальная, но зато в своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых капризов, доходивших до какого-то самолюбования и до какой-то дикой, звериной эстетики»². Этот феномен философ назвал «обратной стороной <...> общепризнанного возрожденческого титанизма»...

Крах космогонических устоев и кризис художественного сознания – это даже не два сообщающихся сосуда, а некая единая кровеносная система. Тут невозможно определить, что первично, а что вторично. Мы ставим их в затылок друг другу вынужденно – грамматика требует. Поэтому и сейчас главу о культурных эрах мы завершаем констатацией собственно творческих процессов, которые происходят на финише каждой культурной эры.

Финал каждой культурной эры знаменуется жестоким кризисом художественного сознания и выражает себя в упадке искусства, который приобретает всё более очевидный и катастрофический характер. Исчерпываются темы, мельчают характеры, утрачивают масштабность конфликты. И одновременно: вместо красоты – украшения, вместо сложности – формальные виньетки и розетки, из формы выветривается семантика, формальным изыскам придается самоценный характер. И усталость от художественных окаменелостей – от накопившихся клише, штампов, общих мест... Подобными процессами и явлениями характеризуется исход античности Ренессанс в конце XVI века и культурная атмосфера 1880-90-х годов в Европе и в России³.

¹ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. С. 180.

² Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. С. 120 и далее.

³ См.: характеристику завершения эллинистической эпохи в классических учебниках И.М. Тронского, С.И. Радцига, А.Ф. Лосева; подробное описание кризисных явлений в искусстве средневековья, данное Й. Хейзингой в «Осени средневековья»; кризисные процессы в позднем Ренессансе, описанные А.Ф. Лосевым, Л.Е. Пинским, Л.М. Баткиным. Что же до конца XIX века то, чтоб не забегать вперед, напомним только о знаменитой брошюре Дмитрия Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892).

3. Хаографии переходных эпох

1.

Схема стадийности, которую мы предложили, показывает, что между культурными эрами (мегациклами) всегда образуются некие хронологические «промежутки» (макроциклы). Их мы и называем *переходными эпохами*. Вопрос о сущности переходных эпох и их хронологических границах долгое время оставался предметом полемики. Давно и прочно утвердилось представление о «позднем эллинизме» (I-III-IV вв.) как о переходной эпохе. К переходным эпохам относили Ренессанс, хотя этот цикл, как мы могли удостовериться в предыдущей главе, представляет собой вполне целостную культурную эру. Зато долго не признавали как переходные историко-литературные циклы «эпоху готики» и «эпоху барокко» (собственно, их не считали эпохами)¹. Труднее всего вырабатывается согласие относительно эпохи готики. Например, в новой академической «Теории литературы. Т. IV. Литературный процесс» (2001) об этой исторической стадии не упоминается вовсе, порой ее подменяют понятием «позднее средневековье», что снимает вопрос о своеобразии готики как особого истори-

¹ О барокко как определенном историко-литературном явлении писали в начале XX в. См. *Wafflin H. Renaissance und Barock* – München, 1888 (изд. на русск. яз. в 1913 г.). Тогда же, в начале XX века, возник вопрос – является ли барокко феноменом историко-литературным или выступает как «комплементарное явление при классике всех эпох» (Курциус).

Осознание барокко как особой эпохи стало утверждаться в отечественном литературоведении лишь в 1970–90-е гг. (благодаря работам А.А. Морозова, Л.Е. Пинского, А.В. Михайлова, И.О. Шайтанова и др.). Хотя даже в самой новой по времени академической «Истории всемирной литературы», в главе, написанной Г.В. Степановым, подчеркивается, что барокко – «это частное понятие, определяющее стиль, который получил распространение в искусстве XVII в.», в то время как «классицизм – специфическая концепция искусства, выработавшая особый стиль и особые формы изображения мира». (Т. IV. – М.: Наука, 1987. С. 72-73). Нет полного единства в представлениях о существовании барокко в русской литературе. До начала 1970-х годов господствовала негативная точка зрения. Позже стали отмечать факты проникновения барокко в Россию через польско-украинское и белорусское влияния. А.М. Панченко доказывал, что барочные тенденции развивались в России в течение довольно длительного времени. (См.: *Панченко А.М. Две эпохи русского барокко* // Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука, 1984. С. 183-191.) По мнению Д.С. Лихачева, в России барокко приняло на себя функции ренессанса, ибо барочные тенденции вели к секуляризации литературы, что выразилось, в частности, в переходе «от средневековой структуры литературных жанров к структуре жанров нового типа, от средневековой корпоративности к индивидуальному творчеству нового времени». (*Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков*. С. 212-213.)

ко-литературного цикла. А между тем феномен готики привлекал внимание искусствоведов еще с середины XIX века, выделялись и ее исторические фазы¹. Если хронологические границы позднего эллинизма зафиксированы достаточно отчетливо, то границы эпохи готики сильно размыты: одни ученые называют «отрезок» в целых три столетия (XIII-XV вв.)², другие – последнюю треть XIV – середину XV в., а Й. Хейзинга в своей книге «Осень средневековья» обстоятельно характеризует те ментальные и творческие процессы, которые весьма характерны для эпохи готики, в основном, на материале XV века³. Подобные «размывания» границ всегда наблюдаются при смене культурных эр и переходных эпох. Следует также учитывать, что в разных национальных литературах Европы художественное развитие протекало с разными «скоростями».

Беря во внимание эти предостережения, мы ориентировочно размещаем переходные историко-литературные циклы на «стреле времени» в следующих хронологических координатах: эпоха эллинизма» (I-V в.), «поздняя готика» (в границах XIII-XV вв.), «эпоха барокко» (XVII в.) и «эпоха модернизма» (так мы бы обозначили с необходимыми оговорками XX век, а точнее – цикл, охватывающий 1890–1990-е годы)⁴.

¹ Из первых фундаментальных работ следует назвать: *Рескин Д.* Природа готики. (1853); *Ворригер В.* Дух готики (1912); *Дворжак М.* Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи (1915-1917) // *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья / Пер. с нем. – М.: Огиз-Изогиз, 1934; *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. (Написана в 1919 г.) – М.: Айрис-Пресс, 2002.

² Так обозначают время готики как стиля искусства авторы краткого курса «Истории западноевропейского искусства (X-XX вв.)» (Л.-М.: Искусство, 1940. С. 5).

³ Учитывая историю вопроса, мы берем за основу представление о готике как эпохе и ее границах, которое дается в более поздних по времени работах, в частности: *Пинский Л.* Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // *Пинский Л.* Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989; *Янсон Х.В.* Позднеготическая живопись, скульптура и графика // *Янсон Х.В., Янсон Э.Ф.* Основы истории искусств. – СПб.: АОЗТ «Икар», 1996. С. 198-216; *Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств. – М.: Сварог и К, 2000. С. 94-143. (Автор выделяет следующие фазы истории готического стиля: начало готики, высокая готика, поздняя готика, городская готика в Германии и так называемый немецкий ренессанс. Фактически охвачено все Средневековье, а поздняя готика рассматривается как последняя фаза этого цикла.)

В монографии А. Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» (М.: Мысль, 1978) есть глава «Готическая эстетика», (с. 503-514). Указав на то, что готический стиль появился уже во второй половине XII в., ученый далее не дифференцирует разные стадии его развития, хотя выделяет особую историко-литературную фазу, которую называет «Проторенессанс XIII в. и подготовка Ренессанса в XIV в.» (ей посвящена отдельная глава, с. 143-180).

⁴ Анализ художественного своеобразия литературы XX века как историко-литературного макроцикла будет посвящен IV раздел нашего исследования.

1. Культурные эры, как мы отмечали выше, всегда завершаются крахом ментальности, лежащей в основе космологической концепции мироздания (очередного космологического мифа). Это происходит тогда, когда обнаруживается, что система онтологических представлений и ценностей, лежащая в основе данного типа ментальности, уже не может достаточно убедительно интерпретировать мироустройство, и потому утрачивает гармонизирующее воздействие на сознание. Как правило, ошеломительным финалом культурной эры становится вырождение идеалов, которыми руководствовалось общество, а то и перерождение их в свою противоположность.

Так, свершившееся в первые столетия новой эры крушение блистательного Рима стало следствием перерождения античных представлений об идеальном существовании как равновесии покоя, беспрепятственного удовлетворения «телесных» потребностей в культ праздности, роскошества, этической вседозволенности. А преследования инаковерующих и начало кровавых религиозных войн, и собственно распад Империи под напором варварских племен – это уже практические следствия разрушения духовного фундамента общества.

И кризис средневековой ментальности начался тогда, когда в обществе стало подспудно созреть сознание ущербности религиозного фетишизма, усталость от гнетущего страха перед всеисием церкви, и одновременно – растерянность перед угрозой духовного вакуума. А одним из важнейших факторов, подорвавших ренессансную ментальность, стало, по мнению современных исследователей, сокрушение испокон веку принятой геоцентрической (птолемеевой) картины Вселенной, которое произвели Николай Коперник своей гелиоцентрической моделью мира и Джордано Бруно своей гипотезой о множественности миров¹.

И упадок Ренессанса был вызван крахом гуманистического мифа о неограниченных творческих возможностях человека как носителя божественного начала. Прекрасный лик человеческой индивидуальности обернулся жестоким ликом индивидуализма, мечта о гармоническом согласии индивидуальностей обернулась реальностью свирепой борьбы за самоутверждение и господство. Горестный возглас Гамлета: «Век расшатался – и скверней всего, / что я рожден восстановить его!» – это точное выражение кризиса гуманистического сознания.

¹ «Это было открытие, совершить которое оказалось легче, чем оценить его значение, признавшись в небывалой, неизвестной античности и предшествующим эпохам, новизне собственного опыта. С ощущения новизны и со спора с ней начинается XVII век», – пишет И. Шайтанов в работе «Барокко и классицизм» (Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2000. № 8. С. 6).

2. Типы культуры, которые возникают в переходные эпохи (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко) всегда порождаются глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще. Доминирующим умонастроением в такие эпохи становится острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствовавшие в минувшей эре ценностные ориентиры, которые опираются на «космографическую» модель мира. А.Н. Веселовский называл подобные исторические стадии «эпохами общественной усталости»¹. В каждую из переходных эпох зарождается своя ментальность, но во все эпохи ее суть типологически однородна – она носит *хаологический* характер.

Рельеф первой хаологической концепции бытия начал складываться еще в IV–III в. до н.э., когда заявили себя три философские школы – стоиков, эпикурейцев, киников. По многим позициям эти школы пересекались, оспаривая, дополняя, корректируя друг друга. Но наиболее отчетливо хаологическое мировидение было выражено в суждениях и поведении киников. А в первые столетия новой эры традиция древних киников была оживлена и осовременена выдающимися философами и писателями эпохи позднего эллинизма. И.М. Нахов, который, в сущности, открыл кинизм как самобытное явление в истории культуры и собрал «Антологию кинизма», признает, что многие сентенции, речи, письма, приписываемые древним киникам – Антисфену, Диогену Синопскому, Кратету, Мениппу, вряд ли можно считать совершенно достоверными, скорее всего они уже осовременены молвой, приобрели фольклорные черты, да и сами древние мудрецы стали фигурами легендарными, которых не только цитировали, но и которым приписывали соответствующие легендам высказывания и поступки. И однако же, именно в обработке позднеэллинических последователей кинизм приобрел вид целостного комплекса этических и эстетических принципов, на основе которых формировалась определенная творческая стратегия.

Основопологающие принципы кинизма таковы (по И. Нахову):

«Тотальное неприятие всех институтов рабовладельческого государства, его законов, норм, стереотипов, морали, идеологии»². Стремление к индивидуальной независимости от общества и налагаемых им требований. Отсюда – принципы стоицизма, высокий уровень нравственного спроса с самого человека.

¹ Цит. по: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. С. 55.

² Антология кинизма (Философия неприятия и протеста) / Сост. И. Нахов. – М.: Терра–Тегга, 1996. С. 6.

- Вопреки ценностным установкам минувшей эры, киническая этика исходит из приоритета природы-минимума, «узаконивающей низкий уровень потребностей» (10) и видит спасение человека «в бедности, умеренности, презрении к роскоши и удовольствиям» (11).

В более поздние переходные эпохи хаологическое сознание не получало столь целостного философского оформления, как кинизм. Но в типологическом плане основные характеристики кинизма могут с большей или меньшей степенью адекватности быть приложены к типам мировосприятия, определившим художественное сознание каждой из последующих переходных эпох.

Й. Хейзинга отмечает: «На исходе Средневековья основной тон жизни – горькая тоска и усталость», – пишет ученый и уточняет: «Это не только усталость. Но и страх перед жизнью, боязнь жизни из-за неизбежных огорчений, которые ей сопутствуют <...> боязливое отвращение от тягостной повседневности, страх и чувство брезгливой неприязни при мысли о заботах, болезнях, старости...». Словом, вся эмоционально-психическая атмосфера свидетельствовала о «душевном переломе»¹.

Льву Гинзбургу, поэту и переводчику, великолепному знатоку поэзии немецкого барокко, принадлежит следующее суждение: «Барокко больше, чем стиль: это состояние души, мира. Ужас не в том, что жизнь и смерть, смерть и любовь рядом, что они находятся в постоянном противоборстве, а в том, что они сосуществуют, что они уживаются. Иногда это осознается с беспощадной отчетливостью»². А вот какие ментальные доминанты выделяет в наиболее ярком, испанском, варианте барокко Жозе Антонио Мараваль: «семнадцатое столетие было трагической эпохой», характеризующейся «крайней поляризацией смеха и слез» – с одной стороны, восприятие действительности как безумного, перевернутого (вывернутого наизнанку) мира, запутанного лабиринта, где человек остро ощущает свою незащищенность, а с другой стороны – «барокко был одновременно эпохой празднества и роскоши»³.

3. Эстетика в культуре переходных эпох это в определенном смысле антиэстетика, но «анти» по отношению к эстетическим нормам рухнувшей культурной эры. Эта антиэстетика провокативна и скандальна. Она не просто отвергает прежние эстетические ценности и критерии красоты, но нередко выворачивает их наизнанку,

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. С. 19, 41, 46.

² Гинзбург Л. «Разбилось лишь сердце мое...» (Роман-эссе). – М.: Сов. писатель, 1983. С. 99-100.

³ Maravall J.A. Culture of the Baroque. Analysis of a Historical structure. – Univ. of Minnesota Press. Minneapolis, 1986. P. 155, 156.

намеренно выставляя в пику им противоположные «антиценности», подчеркнуто «неприличные», порой брутальные.

В каждой из переходных эпох формируется соответствующий тип носителя хаологического сознания, его глашатая. Различие между ними можно увидеть разве что в *тактике* «антиповедения», хотя *стратегия* антиповедения была одинаково эпатажной по отношению к тем культурным, традициям, нравственным нормам и даже бытовым правилам, которые господствовали в уходящей культурной эре.

В эпоху позднего эллинизма на это место выдвинулся тип *кинника* / *стоика*. Культовая фигура позднего эллинизма – нищий философ Диоген Синопский (Диоген в бочке), с достоинством величавший себя: «Я – гражданин мира». Он жил на рубеже V-IV вв. до н.э., но в эпоху позднего эллинизма превратился в фигуру «знаковую» – его образ жизни, стиль поведения, афоризмы, приписываемые ему, стали квинтэссенцией философии кинизма. Сам тип позднээллинского киника парадоксален – из вызывающе «низового» поведения он извлекает взыскательные нравственные принципы стоицизма. Именно киники ввели понятие «мировой души», которое, по существу, есть высший знак духовности.

Носителя хаологического сознания в поздней готике скорее всего можно назвать *богохульником*. В высшей степени показательна фигура Франсуа Вийона, которого И. Эренбург назвал «самым французским и самым еретическим из всех поэтов Франции»¹. Вийон сделал тактикой творческого поведения намеренную грубость, доходящую до оскорбления общепринятых этических норм – о чем можно судить хотя бы по «Балладе и молитве» или «Спору между Вийоном и его душой». Эта творческая установка на оскорбление не только вкуса, но и общепринятых нравственных норм, посягательство на то, что считалось святым, одновременно становится выражением неизбывной душевной муки человека, трагически ощущающего несправедливость земного мироустройства.

Если в позднем эллинизме и поздней готике тип поэта сочетал в себе смеховые и трагические стороны, то в барокко тип поэта как бы раздваивается. Первый – «*экзальтированный гуманный скептик-гедонист*» (как назвал его Ю.Б. Борев), бросающий вызов небытию,

¹ Эренбург И. Поэзия Франсуа Вийона // Эренбург И. Французские тетради (Заметки и переводы). – М.: Сов. писатель, 1958. Далее переводы стихотворений Ф. Вийона будут даваться по этой книге.

Наиболее обстоятельно биография Вийона и характеристика его творческого поведения даны в работе Л.Е. Пинского «Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика» (*Пинский Л. Магистральный сюжет*. С. 18-48), а также во вступительной статье Г.К. Косикова к книге: Вийон Ф. Стихи: Сборник / Составление, вступительная статья и комментарии Г.К. Косикова. – М.: ОАО «Радуга», 2002. С. 5-39.

учиняющий «пир во время чумы». Он старается поразить изысканностью, элегантностью, фривольность его аристократична, печаль театрализована. Это Ф. Кеведо, Л. Гонгора и их последователи, независимо от тяготения к разным стилевым полюсам (элитарно переусложненному культизму или рационалистическому концептизму).

Поэты испанского барокко тоже отдают немалую дань мотивам смерти, но стараются заменить однообразные шаблоны и штампы интеллектуальными парадоксами, блеском афоризмов. Вот несколько сентенций, принадлежащих Кеведо: «Мы начинаем умирать с рождения»; «И жизни нет, одно пережитое»; «Одно желание – не знать желаний»; «Вчера был сном, а завтра стану тленом!... /<...> Я – краткий бой с исходом неизменным / В постылой бойне, гибельном горниле...»

Но именно в поэзии испанского барокко немалое место занимают стихи, пронизанные иронией, брызжащие юмором, карнавальная игра на грани приличий. Например, Гонгора построил свое язвительное «Послание Лопе де Вега», как буриме:

Брат Лопе, перестань писать коме...

<...>

Представь себе, какой ты вру...

Зачем берешь Евангелие в ру...

Если ты в этой жизни ни бельме...

(Пер. С.Гончаренко)

Другой тип барочного поэта – это *скорбник* (*плакальщик*). Он с наибольшей отчетливостью явлен в немецком барокко. Ощущение, что жизнь и смерть всегда рядом и они неразрывны, очень мучительно для человека. Но и к этому привыкаешь, вернее – загоняешь эту мысль в подвалы души.

Однако, бывают времена, когда всё вокруг вопиет о гибельности. Таким временем была для Германии тридцатилетняя война. Видимо, поэтому именно германское барокко наиболее остро выразило это, самое сущностное для любой переходной эпохи, ощущение вселенского распада¹. Такова была духовная атмосфера, которая обусловила мрачный, глубоко трагический характер творчества великих поэтов германского барокко – Грифиуса, Опица, Флеминга.

¹ Вальтер Беньямин в своей книге о драматургии немецкого барокко делает попутное замечание о господствующем в барочной лирике меланхолическом пафосе (*vanitas* – тщета): «...Запечатленная в таком образе история оборачивается не процессом вечной жизни, а скорее неудержимого распада. Отсюда и барочный культ руин.» (Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Пер. с нем. – М.: Аграф, 2002. С. 185.)

Здесь каждый божий день людская кровь течет.
Три шестилетия! Ужасен этот счет.
Скопление мертвых тел остановило реки.
Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?!

Это строки из стихотворения «Слезы отечества» Андреаса Грифиуса (1616-1664), переведенного Л. Гинзбургом. А в другом стихотворении – сонете «Заблудшие» – рисуется еще более жуткая картина гибели: бредущие во тьме слепые толпы, угасшие, глаза, в которых нет даже слез.

Вы бродите впотьмах, во власти заблужденья,
Неверен каждый шаг, цель также неверна.
Во всем бессмыслица, а смысла ни зерна.
Несбыточны мечты, нелепы убежденья.
И отрицания смешны, и утвержденья,
И даль, что светлою вам кажется, – черна...

Обратим внимание – в этих горьких строках звучит не только неизбывная скорбь, но и горестный укор современникам, позволившим себе погрузиться в хаос духовного распада...

4. Исходный постулат хаологического мировосприятия – осознание смерти как непреложного закона, повергающего в прах все космографические построения. Отсюда и проблемно-тематическая доминанта искусства в переходные эпохи – *завороженность смертью*. Но в каждую эпоху эта тема поворачивается разными гранями, точнее – нагружается разными семантическими функциями.

Например, в литературе позднеллинистической эпохи сюжеты о посещении героями «царства мертвых», диалоги с обитателями Аида были, в сущности, выбором некоей экзистенциальной высоты, с которой открывается безыллюзорный взгляд на земную жизнь, разваливаются всякие умозрительные построения, дается безапелляционная нравственная оценка деяниям человека. Так, одна из менипповых сатур Лукиана, которая и называется-то «Разговоры в царстве мертвых», завершаются таким диалогом между Мениппом и Гермесом, плывущими в лодке Харона:

Г е р м е с: Ты прекрасный человек, Менипп. Но мы уже причалили. Идите же вы на суд, прямо по этой дороге, а мы с перевозчиком вернемся, чтобы других переправить.

М е н и п п: Счастливого пути, Гермес. Пора и нам идти. Чего вы медлите? Всё равно суда никому не миновать; а наказание здесь, говорят, тяжёлые: колеса, камни, коршуны. Обнаружится с ясностью жизнь каждого.

В последующие переходные эпохи тема неизбежной смерти становится непосредственным предметом осмысления и художественного воплощения. Читаем у Франсуа Вийона, чье творчество Л.Е. Пинский назвал «вершиной поздней готики»:

Я знаю, что вельможа и бродяга,
Святой отец и пьяница поэт,
Безумец и мудрец, познавший благо
И вечной истины спокойный свет,
И щеголь, что как кукла разодет,
И дамы нет красивее, поверьте,
Будь в ценных жемчугах они иль нет,
Никто из них не скроется от смерти.

Стихотворение называется – «Большое завешание». Но, вопреки традиционному пафосу жанра, предполагающему религиозный трепет и надежду на вечное блаженство, произносится жёсткое безыллюзорное откровение. А коли увядание и смерть неизбежны, то надо спешить жить, урывать мгновенья радости. У Вийона есть такая «двойчатка» стихотворений: первое «Из жалоб прекрасной оружейницы», второе – «Баллада прекрасной оружейницы девушкам легкого поведения». В первом – горестное лицезрение руин былой красоты: «Где крепкие тугие груди? / Где плеч атлас? Где губ бальзам?»; «Гляжу в тоске – на что похожа? / Нос, как игла, беззубый рот, / Растрескалась, повисла кожа, / свисают груди на живот...». А во втором – поучение своим молодым последовательницам: «...Тащи ты и хрыча и шкета, / Тащи блондина и брюнета, / Тащи и этого и тех, / Ведь быстро песенка допета, / Ты будешь как пустой орех, / Как эта стертая монета».

Даты жизни Вийона, бродячего поэта-школяра, в энциклопедиях обозначены не очень определенно (между 1431-1432 – после 1463), что по-своему характеризует его весьма специфический, никак не законопослушный образ жизни. А спустя полтора столетия уже из-под пера изысканного мэтра испанского барокко Луиса Гонгоры (1561-1627) появляются такие строки:

Пока руно волос твоих течет,
как золото в лучистой филиграни,
и не светлей хрусталь в изломе грани,
чем нежной шеи лебединый взлет,

пока соцветье губ твоих цветет
благоуханнее гвоздики ранней,
и тщетно снежной лилии старанье
затмить чела чистейший снег и лед,

спеши изведать наслажденье в силе,
сокрытых в коже, в лоcone, в устах,
пока букет твоих гвоздик и лилий

не только сам бесславно не зачах,
но годы и тебя не обратили
в золу и в землю, в пепел, дым и прах.

(Пер. С. Гончаренко)

Интересный комментарий к этому сонету дает С. Пискунова: «Вопервых, весь облик красавицы как бы раздроблен на отдельные включения в особые образные ряды. Сначала идет ряд золота, потом ряд волос, ряд цветов, он берет ряды: ряд золота – руно волос, ряд воды – руно волос течет, шеи лебединой взлет, чистейшей неги взлет. И наконец, ряд цветов: соцветье губ, благоуханье гвоздики ранней, букет твоих гвоздик и лилий. Во-вторых, в завершающих терцетах сонета все детали собраны воедино и... развеяны «в золу и в землю, в пепел, дым и прах». Время у Гонгоры не движется по кругу, а как стрела, летит к неизменной цели – к небытию»¹.

5. Смерть, воспринимаемая как абсолютная онтологическая категория, определяет характер этического и эстетического сознания в переходные эпохи. Отсюда и характерный для хаологического сознания мотив релятивности самого существования, который вызывает скептическое отношение ко всем общепринятым воззрениям и нормам. В позднеэллинистическую эпоху подобные суждения, как правило, высказывались в форме парадоксальных дидактических сентенций (жанры апофтегм, хрий, холиямбов²), а также в такой относительно крупной форме, как письма (В антологии И. Нахова представлены «Письма киников» – циклы фиктивных писем Сократа и сократиков, Диогена и др.).

¹ Пискунова С. Золотой век испанской поэзии // Вступ. статья к антологии «Поэзия испанского Возрождения». – М.: Худож. лит., 1990. С. 30-31.

² Вот примеры парадоксов, приписываемых античным киникам. Антисфен: «Палачи благочестивее тиранов: палачи убивают преступников, а тираны – невинных людей»; «Пусть дети наших врагов живут в роскоши». Диоген: «Бедность – самоучка добродетели»; «демагоги – лакеи черни, а венки – сыпь славы»; «Увидев, как жрецы ведут воришку, стащившего чашу из храма, он сказал: “Крупные воры погоняют мелкого”». Бион Боринсфенский: «Добродетельные рабы свободны, а погрязшие в пороках граждане – рабы своих страстей». (Из «Антологии кинизма» / Сост. И. Нахов.)

В поэзии поздней готики мотив релятивности становится сюжетом лирического размышления, носящего диалогический характер. В частности, Вийону принадлежат исполненные интеллектуального блеска стихотворения этого плана – «Баллада поэтического состязания в Блуа» («От жажды умираю над ручьем...») и «Баллада истин наизнанку» («...Вот истины наоборот:/ Лишь подлый душу бережет, / Глупец один рассудит право, / И только шут себя блюдет, / Осел достойней всех поет, / И лишь влюбленный мыслит здраво»).

В литературе барокко мотив релятивности бытия приобретает, можно сказать, универсальное значение. Весьма показательна в этом отношении динамика испанской драмы. Первая треть XVII века – это расцвет жанра комедии «плаща и шпаги», его классические образцы – блистательные пьесы Лопе де Вега (1562-1635).

В комедиях Лопе де Вега властвует стихия вольности. Ее энергия рождается любовью. «Любовь – это космология, философия и религия светских пьес Лопе; она является основой бытия, священной всепоглощающей целью», – пишет автор предисловия к новому изданию его пьес¹. Любовь, это чувство, противоположное трезвому расчету, толкает героев комедий Лопе де Вега на «безумные» поступки, которые оказываются естественнее рациональных резонов. Любовь – живая неумная стихия, пренебрегающая чопорными условностями, побуждающая к нарушению всяческих табу, слову сословных барьеров: «Любовь всем равенство дает / Своею силою могучей» – утверждает родовитый идальго Альдемаро, который без колебаний перерядился в безродного учителя танцев. Сюжеты комедий Лопе де Вега не просто динамичны, они насквозь игровые – герои безоглядно отдаются страсти, они импульсивны, ищут приключений, с удовольствием лицедействуют, с ними происходят разнообразные превращения.

Такая же веселая перепутаница, но в еще более значительных дозах, наблюдается и в пьесах Тирсо де Молина (1571-1648) – достаточно хотя бы попытаться проследить за перипетиями в его знаменитой комедии «Дон Хиль – зеленые штаны». Но известный исследователь испанской литературы А. Штейн «разводит» этих двух драматургов, утверждая, что «творчество Лопе де Вега вершина драматургии Ренессанса», а комедии Тирсо де Молина уже несут на себе печать барочного сознания. «В комедиях Тирсо, – пишет ученый, – выступают в остром контрасте и борются между собой иллюзорное и реальное, фантастическое и резко-реалистическое, условное полукарнавальное действие и правда

¹ Силунас В. Драмы и комедии Лопе де Вега // Лопе де Вега. Драмы. Комедии. – М.: Правда, 1991. С. 9.

жизни. Комедия барокко играет этими разнообразными гранями»¹. А разве такие же качества не свойственны комедиям Лопе де Вега?

По существу, традиционную поэтику карнавализации используют оба драматурга, но придают ей отточенность и праздничную яркость (чему способствует природа драматического произведения с его сюжетным динамизмом и установкой на зрелищность). Эта поэтика была адекватна пафосу, который доминирует в комедиях «плаща и шпаги» — пафосу относительности всяческих барьеров, разделяющих людей, препятствующих человеческому счастью. Сохраняя верность карнавальная традиции, Лопе де Вега и Тирсо де Молина своими комедиями совершали прорыв из-под гнета унылой чопорности и вступали в полемику с пафосом апокалипсической скорби, который стал в некотором роде эстетической модой.

Однако, на следующей фазе развития барочной драмы, отмеченной творчеством Кальдерона (1600-1681), в его «драмах чести», философских и исторических пьесах нередко те же приемы, связанные с традицией карнавализации, приобретают вовсе не комическое, а трагическое наполнение. Н.И. Балашов отмечает: «Драмы чести», если прибегнуть к выражению, нередкому у Лопе, «протекают без бога» (*sin Dios*). В веселом беге комедий такое качество подразумевается как бы самим собой и связано с ренессансными традициями. «Драмы чести» оно погружает в безвыходность, обнаруживая трагизм разрыва жизненной практики со всякой моральной системой»². Кроме того, ученый отмечает также, что «... “невероятный случай” — эмблема комедии барокко», создававший комическую коллизию, у Кальдерона представляет собой «трансцендентное вмешательство»; «безумная любовь», этот движитель благородных деяний героев комедий «плаща и шпаги» оборачивается слепой ревностью и жестокой расправой; перипетии с превращениями и перемена социальных ролей, которые в комедиях «плаща и шпаги» демонстрировали веселую относительность мирских ценностей, у Кальдерона становятся коллизиями падений, сокрушительных поражений, гибельных перемен, а в целом же «драмы погружены в атмосферу зловещего ожидания и предвидения зол»³.

2.

Поскольку в переходные эпохи отношения с Хаосом осознаются как основа искусства и занимают центральное место в его проблемно-

¹ Штейн А. Литература испанского барокко. — М.: Наука, 1983. С. 74.

² Балашов Н.И. По пути к не открытому до конца Кальдерону // В кн.: Педро Кальдерон да ла Барка. Драмы: В 2 кн. Кн. I. — М.: Наука, 1989. С. 804.

³ Там же. С. 802, 803.

тематическом комплексе, то различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют соответствующие течения и направления. В философско-эстетическом плане общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в объективной (исторической, социальной, природной) реальности. В условиях ментального кризиса приходят к новому типу художественного мифотворчества – ориентированного на вытеснение Космоса Хаосом, на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия. Типологическое сродство художественных стратегий, выражающих хаологическое мировосприятие, состоит в единстве фундаментальных принципов моделирования мира – как Хаоса (хаографические модели). Какие *жанровые тенденции в переходные эпохи* отмечены исследователями? Попытаемся систематизировать их с целью определения наиболее существенных.

1. Каждая переходная эпоха начинается с *дискредитации* всех прежних ценностных установлений, этических норм, эстетических представлений и художественных традиций, которые, собственно, и обеспечивали стабильное мироощущение человека, обретавшего внутри культурной эры. Уже в литературе позднего эллинизма жестокому осмеянию подвергаются прежние кумиры, воплощения античного идеала. Например, у Лукиана в его знаменитом «Мениппе, или Путешествии в подземное царство» Креза заставляют взять одежду бедняка или пленного, некогда могущественный царь Филипп Македонский «в каком-то углу – чинил за плату прогнившую обувь», а Ксеркс, Дарий, Поликрат на перекрестках собирают милостыню.

В поздней готике (как и в позднем эллинизме) господствует *гротеск*. Он особенно ярко выражается в совершенно новой архитектуре и скульптуре – знаменитые готические соборы, украшенные скульптурами жутких химер, диковинных зверей, острыми шпильями вонзающиеся в небо (Это к ним обращался Мандельштам: «Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань»).

В литературе эпохи поздней готики гротеск становится важнейшим жанрообразующим вектором – на его основе возникают разнообразные *пародийные жанры*. Пародийное перевертывание канонических форм характерно как для лирики, так и для эпоса. Что касается лирики, то здесь опять-таки наиболее показателен опыт Вийона. Исследователь творчества поэта Г.К. Косиков видит в пародийности едва ли не самое характеристическое свойство его стихов:

«Оригинальность Вийона – в первую очередь в его *отношении* ко всей (как серьезной, так и комической) культурно-поэтической традиции зрелого Средневековья, в той критической дистанции, которую он

сумел установить по отношению к этой традиции, ощутив свое превосходство над нею и превратив ее в материал для иронической игры. Вийон – поэт прежде всего и по преимуществу пародирующий. Однако его пародирование имеет совершенно иное, нежели средневековый комизм, содержание и направленность. Хотя Вийон охотно прибегает к приемам “вывороченной поэзии”, эти приемы либо сами являются объектом насмешки, либо служат целям глубоко чуждым, даже враждебным духу веселого “снижения” и “удвоения”. Его смех основан не на таком – буффонном – удвоении пародируемых норм, произведений и т.п., а на их ироническом и безжалостном разрушении, прежде всего на разрушении и обесценении канонов традиционной поэзии <...>. Вийон же распространил свое недоверие практически на всю поэтическую (и не только поэтическую) культуру Средневековья, превратив это недоверие в принцип своего творчества»¹.

Пародийность определила также художественную оригинальность позднего готического прозы. Здесь и пародии на светскую этикетность («Письма темных людей»), но особенно – пародии на жанры, которые традиционно предназначены вызывать религиозный трепет: хоралы, гимны, проповеди, молитвы, завещания (вроде «Завещание Осла»²). Самое яркое явление в пародийной прозе того времени – сардонически язвительное «Похвальное слово Глупости» Эразма Роттердамского (1469-1536).

2. Еще одна тенденция, характерная для переходных эпох – *расшатывание жанров*, сложившихся в предшествующей культурной эре. Демонстративное разрушение основных принципов художественного изложения. В литературе позднего эллинизма это проявлялось во включении в текст низовой лексики, скабрёзных описаний или в нарочитом смешении речевых стилей.

Интересные жанровые явления, характерные для поздней готики, описывает известный немецкий филолог Ж.-Р. Яусс. Хотя он назвал свое исследование «Средневековая литература и теория жанров», но фактически в поле зрения ученого оказываются те жанры и жанровые тенденции, которые имели место в XIII-XV веках, то есть в позднегогическую эпоху. В частности, Яусс выделяет целый жанровый комплекс –

¹ Косиков Г.К. Франсуа Вийон. (Вступ. статья) // Вийон Ф. Стихи. – М.: Радуга, 2002. С. 13.

² У этого жанрового эксцесса есть дальний предшественник из позднего эллинизма. Это «Завещание поросенка» (предположительно IV в.), в котором пародируются юридические формулы, а также слышны отголоски каких-то языческих (возможно, христианских) молитв. (См.: Завещание Поросенка / Комментарий. Текст // Римская сатира / Пер. с латинского. – М.: Худож. лит., 1989. С. 431-432.)

«поэзию нонсенса», в который входят такие жанры: сатирическая словичная поэма («фатразии»), «бредни», «дребедень» (фатра). Изобретателем жанра считают Филиппа де Реми, автора «Аррасских фатразии». Принадлежность этих жанров поздней готике в высшей степени открыто проявляется в принципах их конструирования и характере доминирующей модальности. Вот как, в частности, Яусс описывает жанр «фатразии»: «Новый жанр характеризуется уничтожением целого контекста (он свидетельствовал об изобретательности лжи), разрушением всех повествовательных и смысловых связей, жёсткой, порой ассиметричной конструкцией стихотворения, что приводит к возникновению парадоксальной по своей природе структуры, отказывающейся от всякой объективной логики; ее место занимает вереница образов, появляющихся вне всякого осмысленного контекста, но зато из глубины организованной и внутренне замкнутой метрической «тотальности»¹.

Современный исследователь отмечает: «В течение XIII-XV вв. жанровая система французской литературы претерпевает глубокую трансформацию. Границы между большими жанрами постепенно теряют четкость, все более и более размываются»². Но объяснение, которое дает автор («Эти изменения были вызваны двумя важнейшими процессами: превращением песенных, словесно-музыкальных жанров в чисто словесные жанры и возрастанием роли письменной культуры») вряд ли могут быть удовлетворительными. Дело не только в том, что эти изменения носят внутрихудожественный характер, то есть являются вторичными по отношению к объективным факторам, их возбудившим. И почему это «превращение песенных жанров» в «чисто словесные» приводят к размыванию жанров? Скорее наоборот. Ведь шло не только размывание границ между большими жанрами, но и вообще происходил уход больших жанров с авансцены литературного процесса. Их оттесняют небольшие по текстовому размеру лирические жанры. А их свойства общеизвестны – они властвуют в «царстве субъективности», зато сейсмически чутки к атмосфере времени, в них изливает себя не миропонимание, а мироощущение, субъективное мироотношение. И они дискретны, ловят судьбоносные мгновения, но всё же мгновения. В кризисные, переломные времена именно такие формы в наибольшей мере соответствуют характеру отношений между человеком и миром и наиболее адекватно эстетически их воплощают.

¹ Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1998. № 2. С. 104.

² Евдокимова Л.В. Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы и жанровые номинации // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. С. 303-304.

3. Этими же причинами можно объяснить еще одну существенную тенденцию переходных эпох – *расцвет малых жанров (жанровый минимализм)*.

В литературе позднего эллинизма основной жанровый массив занимают *дидактические миниатюры*, структурированные как прямые или косвенные диалоги. И в эпоху барокко также интенсивно велась разработка малых, подвижных жанров, с очень гибкой лапидарной структурой. Среди них называют такие своеобразные жанры, как *anekdota* и *ana*.

«Жанровая модель анекдота была выработана в Средние века и претерпела серьезные метаморфозы на исходе Средневековья в XVI–XVII вв. во время перехода к литературе Нового времени <...>. Термин «анекдот» как обозначение жанра появляется во Франции в первой трети XVII века, но до 1685 года в названиях произведений он встречается редко ...», – пишет исследователь¹. Что до жанра «ана» («ана», наподобие «Пушкинианы»), то его контуры весьма зыбки – в принципе, это свод разнородных и разножанровых малых прозаических историй. Исследователь указывает в качестве примеров «Скалигеру» – записки или материалы жизни Юлия Цезаря Скалигера (автора одной из первых «Поэтик»), «Opuscula Bebeliana», содержащую острооты немецкого гуманиста Генриха Бебеля, «Флорентийские анекдоты» Антуана де Вариласа (1685)².

4. Еще одна характерная особенность жанрового состава эпохи барокко – *рождение множества конструктивно свободных форм*. Именно тогда возник жанр *эссе*, который впервые был представлен в «Опытах» (1572) Мишеля Монтеня, предшественника барокко. Каждое эссе у Монтеня – это пространное рассуждение на определенную тему. Сам Монтень так определял сущность найденной им формы:

Я предлагаю читателю мысли неясные и не вполне законченные, подобно тем, кто ставит на обсуждение в ученых собраниях сомнительные вопросы: не для того, чтобы найти истину, но чтобы ее искать. И подчиняю эти свои мысли суждению тех, кто призван направлять не только мои действия и мои писания, но и то, что я думаю. Мною принято будет и об-

¹ Голубков А.В. Anekdota и ana: компилятивные жанры на исходе Средневековья // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 126–127.

² А.В. Голубков упоминает также текст одной из «ан», который дошел до русского читателя: это «Менанжиана» – сокровище остроумных занимательных историй, мыслей то литературных, то моральных...» (Русский перевод под названием «Пестрые рассказы») (Там же. С. 128 и далее).

ращено мне же на пользу осуждение так же, как и одобрение, ибо сам я сочту нечестьем, если окажется, что по неведению или небрежению позволил себе высказать что-либо противное святым установлениям католической апостольской римской церкви, в которой умру и в которой родился. И всё же, отдаваясь во власть их цензуры, которой целиком подчиняюсь, я имею дерзновение коснуться здесь подобных предметов.

Приведенным выше фрагментом открывается эссе «О молитве». Здесь автор, предусмотрительно клянясь в богобоязненности и послушании, берет на себя смелость, во-первых, высказывать свои собственные мысли (даже на религиозные темы), и, во-вторых, не декларирует их как законченные истины, а представляет как процесс поиска истины.

Эссеистскую линию, начатую Монтенем, продолжили Ф. Ларошфуко книгой «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665) и Ж. Лабрюйер книгой «Характеры, или нравы нашего века» (1688). Но они как бы минимизировали жанр, восстановив древнюю традицию античных сентенций (апофтегм, максимов, холиямбов). Однако между афористикой французов и сборниками афоризмов и поучений киников есть существенная разница. Дидактические сборники с изложением мудрости Диогена и других древних киников по преимуществу строились как микросюжеты: мудрец отвечал на вопрос или давал совет, или совершал какой-то поступок. То есть сентенции кинических мудрецов были мотивированы ситуациями. А афористические жанры Ларошфуко и Лабрюйера – это россыпь автономных, не связанных никакими сюжетными скрепами высказываний. Но принадлежащих одному субъекту! Автор считает ценной для читателя свою собственную мысль и оформляет ее как вполне завершенное целое. И в самом деле, это интеллектуальное целое, где изящество высказывания, остроумие, ирония или даже сарказм, парадоксальность вызывают у читателя эстетическое впечатление, то есть делают эти миниатюры явлением художественным.

«Максимы» Ларошфуко вполне отвечают их уточняющему названию «...Или моральные размышления». Это, действительно, пронизательные размышления о скрытых пороках и заблуждениях человеческого сознания: «Наши добродетели – это чаще всего искусно переряженные пороки»; «Если бы нас не одолевала гордыня, мы бы не жаловались на гордыню других»; «Своим недоверием мы оправдываем чужой обман»; «Нигде не найти покоя тому, кто не нашел его в себе» и т.п.

«Характеры» Лабрюйера при всей своей лапидарности более фактурны, чем «Максимы» Ларошфуко. Авторские сентенции вытекают

из наблюдений над повседневным бытом и заботами людей: «Трудно привыкнуть к жизни, которая целиком проходит в приемных залах, в дворцовых покоех и лестницах»; «На мой взгляд, высокую и трудную должность легче занять, нежели сохранить» и т.п.

В свободных жанровых формах, воспроизводящих диффузную картину мира, с особой очевидностью проявляет себя барочное мышление. В нарочитой мозаичности состава своего произведения барочный автор воплощает хаотичность самого мироустройства. Тем самым автор старается, что называется наглядно продемонстрировать читателю, что мир раздроблен и хаотичен, что из этих фрагментов даже самому пронизательному и остроумному наблюдателю не удастся слепить единое самозначущее целое.

Сущностное же отличие барочной афористики от диффузных жанров поздней готики (фатрази, «бредней»), демонстративно порывающих со здравым смыслом, состоит в том, что миниатюры авторов XVII века проникнуты интеллектуальным духом – это сгустки мысли, парадоксальные озарения, взрывающие застойное мировидение, но предлагающие свои, осознанные суждения¹. Поэтому при всей своей мозаичности миниатюры французского барокко были в некотором роде интеллектуальной «разведкой», поиском константных истин, которые со временем лягут в фундамент новой космографической модели мира. Читая, например, «Мысли» Блеза Паскаля (1623-1662), молодого современника Ларошфуко и Лабрюйера, можно убедиться в том, что для него признание «предельности существа и наших познаний» – это не повод для безысходной скорби и разочарования в жизни как таковой, а есть обретение истинного осознания меры вещей и основа для благодарного мировосприятия:

Пусть, пришедши в себя, человек посмотрит, что представляет он в сравнении со всем бытием, пусть представит себя как бы заблудившимся в этом далеком уголке природы и пусть по этой келье – я разумею вселенную нашу – он научится ценить землю, царства, города, и себя самого, в своем истинном значении.

¹ Не случайно одним из самых авторитетных теоретических трудов эпохи барокко называют трактат-антологию Бальтасара Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1648). Целое исследование посвятил ему Л.Е. Пинский (Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана // Пинский Л. Магистральный сюжет. С. 207-296). И хотя Грасиан принадлежит к испанскому барокко и его суждения о приемах простого и сложного остроумия, видимо, оказали определенное влияние на испанских поэтов XVII века, но в равной мере Грасиан «сопоставляется» и с французскими афористами: не случайно Л.Е. Пинский сопоставляет его концепцию человека с концепцией Ларошфуко, выраженной в его «Максимах». (С. 235-237.)

Малые жанры, созданные в литературе барокко, как правило, собираются во всякого рода «-аны» или в сборники, состав которых обозначается жанровым названием (эссе, опыты, изречения, максимы, размышления, мысли). Как утверждает А.В. Михайлов, эти книги представляют собой *свод*ы, то есть нечто напоминающее энциклопедию «как такую форму упорядочивания знания, которая отвечала знанию эпохи, которое толкует себя как знание *полигисторическое*, т.е., в сущности, как *полный* свод всего *отдельного*». А «энциклопедическая обширность свода», — полагает А.В. Михайлов, — «в состоянии репрезентировать мир в его полноте (т.е. в цельности и в достаточной полноте всего отдельного), а потому и в его тайне»¹. С этим тезисом можно поспорить: полнота всего отдельного — это далеко не всегда цельность, и пока она не структурирована определенным образом, это не цельность, а хаотическая смесь всего и всякого.

Внутреннее единство сборников Монтеня, Ларошфуко, Лабрюйера, Паскаля весьма проблематично. Это не циклы (с характерным для них метасюжетом, систематизированной субъектной организацией, а порой и с относительно стабильным хронотопом и т.п.), скорее это некие конгломераты, где под одной обложкой собраны мысли и наблюдения, демонстративно не упорядоченные. (Показательный факт: книга Б. Паскаля «Мысли» составлена из разрозненных записей, которые нашли после смерти автора. Так что ни о какой авторской систематизации материала говорить не приходится.)

5. Во многих жанрах, рожденных в переходные эпохи, очень существенную роль играет *принцип декоративности*.

Й. Хейзинга ставит этот принцип на первое место в стратегии всего искусства XII-XV вв. Он отмечает эффект «безудержной разработчи» в живописном искусстве». Что же до искусства слова, то «неограниченная разработка деталей в литературном изображении <...> состоит более в накапливании множества предметов, нежели в разборе особенностей каждого объекта <...>. Рамки всего поэтического произведения переполнены деталями, подобно картине». Но в силу специфики разных видов искусства, по сравнению с живописным полотном «в литературном произведении, переполненность оказывается гораздо менее гармоничной»².

Наиболее интенсивно принцип декоративности действовал в искусстве барокко. Не случайно именно тогда «отпочковался» в самостоятельное целое *жанр «эмблемы»* («назидательное уподобление в

¹ Михайлов А.В. Языки культуры. С. 120, 121. (Курсив автора).

² Цит. по: Хейзинга Й. Осень средневековья. С. 339-340.

доступном и зримом образе»¹). А в поэзии декоративность стала стилевой метой той линии, которая была связана с именем Гонгоры (и которую терминологически обозначают по-разному – гонгоризм, культизм, маньеризм)². Здесь и пиришествное нагромождение тропов («В хрустальной чаше ласковых ладоней / Ты поднесла мне сладкий яд любви; / С тех пор огнем горят уста мои. / И тот огонь не ведет агоний»). Здесь и частые аналогии с античными героями – с Орфеем, «Анкилоном влюбленным», Ганимедом. Здесь и декорирование поэтического мира изысканными украшениями («кость Ганга, мрамор Пороса... сапфир с Востока», «не розы это – яблоки Танта-ла») и т.п.

Но и в скромном русском барокко Д.С. Лихачев также отмечает «рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», <...> рост «самостоятельности стиля»³.

Совершенно очевидно, что подобные тенденции в поэтике были способом замещения дискредитированной реальности художественной формой, которой придавалась эстетическая самооценность. Так художники пытались компенсировать унылую прозу повседневности яркими красками, изысканными и многозначительными эмблемами заместить реальность, прикрыть ее изощренными украшениями, и гедонизм свой барочные поэты порой проявляли в блистательной игре формой.

6. Один из существенных парадоксов жанрового процесса в переходные эпохи состоит в следующем: наряду с бурным расцветом минимизированных и фрагментированных жанров, идут поиски крупных повествовательных форм. Одна из наиболее характерных тенденций жанрового процесса в переходные эпохи – рождение *плутовского ро-*

¹ Такая формула жанра эмблемы дается в работе А.А. Морозова и Л.А. Софроновой «Эмблематика и ее место в искусстве барокко» (Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979. С. 29).

² Вопрос о тех художественных парадигмах (структурах) эпохи барокко, в которых выражает себя хаологическое мировосприятие, остается мало проясненным. Многочисленные размытые и перекрывающие друг друга термины, в которых часто пытаются описать специфику барочной художественности (маньеризм, концептизм, культизм, или гонгоризм, эвфуизм, прециозность и т.п.), в лучшем случае затрагивают стилевую сторону явлений. Показательна характеристика маньеризма, которую дает Ю.Б. Борев: «Маньеризм – художественный стиль, характеризующийся орнаментальностью языка, оригинальным синтаксисом и усложненной речью (латиноподобный синтаксис Мильтона, уравновешенные каденции Гиббона), экстравагантными персонажами, аффектация, потеря чувства меры, неустойчивая динамическая композиция – черты авторского стиля в маньеризме». (Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. С. 175.)

³ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили. С. 176.

мана. Этот жанр вполне сложился лишь в эпоху барокко, но у него были типологически родственные предшественники. Вспомним самые «знаковые» романы переходных эпох: поздний эллинизм – «Сатирикон» Петрония и «Метаморфозы, или Золотой осел» (II в. н.э.) Апулея; поздняя готика – «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532-1546) Ф. Рабле; барокко – «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (1599) М. Алемана-и-де-Энеро, «История жизни пройдохи по имени дон Пабло» (1626) Ф. Кеведо, «Хромой бес» (1641) Л. Гевары...

В принципе, любая разновидность романа является емкой жанровой формой, способной вбирать в себя множество событий, характеров и судеб. И это делает роман предрасположенным к созданию стереоскопического, структурно целостного образа мира. Пример тому – рыцарский роман Средневековья. Но как совмещается установка на романную целостность с хаологическим мировидением, владычествующим над сознанием в переходную эпоху? Разрешение этого противоречия и составляет парадокс жанра плутовского романа.

Жанровая форма каждого из знаковых романов переходных эпох индивидуальна. Роман Петрония называют «сатирико-бытовым», роман Апулея – «фантастико-бытовым», за романом Рабле закрепился эпитет «мениппейный»¹. Но в типологическом плане между ними есть очевидное сродство. В исторической перспективе их можно представить как фазы кристаллизации жанра плутовского романа. (В дальнейшем будем называть их *романами пикареского типа*.)

Главное, что роднит эти произведения – тип центрального героя и содержательно-формальная организация сюжета.

Художественная реальность в романах пикареского типа – буквально лавина пороков, в которых погряз род людской. Здесь все обманывают! Распутные матроны и карманные воришки, ханжествующие каноники и бессовестные торговцы, профессиональные шулеры, жулики-надувалы, ловкие притворщики, шкодливые студенты, жадные хозяева и проч., и проч. Но каждый плутует на свой лад. Каждый изобретает свою тактику поведения. Отсюда – пестрота, разнородность эпизодов, событий, историй, дидактических притч и поучений, из которых лепится художественный мир романа пикареского типа.

Эта сюжетная пестрота сродни малым фрагментированным, «рассыпным» жанрам, характерным для переходных эпох. И она семантически близка им. Здесь уместно привести рассуждение Л.Е. Пинского о

¹ См.: Стрельникова И.И. Сатирико-бытовой роман. Петроний; Сидельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. – ИМЛИ. – М.: Наука, 1969. С. 273-331; 332-363; характеристика «Гаргантюа и Пантагрюэля» как романа, связанного с мениппейной традицией, дана в известных трудах М.М. Бахтина.

романе Алемана «Гусман де Альфараче»: «В этих колебаниях между возмущением и смирением, между разумным должным и жалким реальным, между социальной энергией и христианской резиньющей, между надеждой и отчаянием формально нет последовательности, нет цельности, но в них пульсирует дисгармоническая жизнь алемановского романа и они показательны для дуализма барочной сатиры. Эта непоследовательность сознательно допускается автором. Последовательности не может быть там, где «сумятица и разлад стали нашей истинной натурой...»¹. Это суждение вполне приложимо к любому роману пикареского типа.

Однако в таком романе уже есть то составляющее, которое радикально выделяет его из всех иных жанров переходных эпох. В нем есть центральный герой! И какой герой! Безродный бродяга, «искатель житейской удачи и легкой жизни», ловкий пройдоха, бессовестный обманщик, циничный приспособленец – словом, *плут* (или пикаро). Плут – кровное дитя хаоса, естественное порождение духовного распада и инфляции всех ценностных критериев. Плут вобрал в себя родовые свойства хаотического сознания, они в нем персонифицированы, стали органическими качествами его психики, стилем поведения. Ему комфортно в хаосе, он упивается хаосом. Он использует по максимуму возможности, которые открываются в хаотической среде: лгать, воровать, лицемерить, интриговать, захребетничать.

И натура плута отвечает вулканической энергии хаоса. В его душе страсти буквально бурлят. Так, Луций из «Метаморфоз» откровенно аттестует себя: «И вообще-то я человек беспокойный и неумеренно жадный до всего редкостного и чудесного». Желание блуда неудержимо влечет компанию молодых повес из «Сатирикона». А пройдоха Панург из романа Рабле тот готов безостановочно врать и хвастать своими немислимыми геройствами...

Вряд ли есть другой жанр, где бы именно тип героя играл столь важную жанрообразующую роль, как пикаро в плутовском романе. Примечательно, что процесс кристаллизации жанра напрямую связан с усилением активности этого героя. Так, в романе Апулея непомерное любопытство главного героя, Луция, который, перепутав волшебные мази, «сделался заправским ослом», становится лишь завязкой сюжета его странствий в поисках способа возвращения в человеческое состояние. У Рабле лишь в «Третьей книге» ироикомический эпос о королях-великанах перетекает в повествование о бродяге и пройдохе

¹ Пинский Л. Испанский плутовской роман и барокко // Вопросы литературы. 1962, № 7. С. 144.

Панурге, а сюжет сворачивает в романную колею – им начинает управлять страстное желание Панурга жениться. А вот в романах испанского барокко, начиная с его прямого предтечи – анонимного повествования «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), плут сразу занимает центральное место: сюжетным стержнем становится история его похождения, зачастую он же повествователь, комментатор, а порой и резонер.

Процесс кристаллизации жанра плутовского романа проявился также в эволюции характера отношений между судьбой центрального героя и событийным рядом. Так, в романе Апулея, кроме эпизодов, где сам Луций, обратившийся в осла, подвергается разнообразным испытаниям, есть много историй, рассказываемых случайными спутниками, есть вполне самостоятельные вставные новеллы, лишь косвенно связанные основной сюжетной линией (например, вполне самостоятельный вставной жанр – знаменитая сказка об Амуре и Психее лишь отчасти оттеняет мотив чрезмерного любопытства и кары за него) или вообще достаточно далекие от нее. Повествователь с самого начала предупреждает читателя: «Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни». По подсчетам исследователя, в «Метаморфозах» есть шестнадцать вставок с новеллами на любовные или «чудесные» темы, что дает определенные основания для вывода: «Из сборника новелл с объединяющим обрамлением получился так называемый «роман со вставками» (*roman a tiroir*)»¹. Что же до романа Рабле, то и в нем всякие фантастические байки, которые упоенно сочиняет Панург, или диспуты на всевозможные темы, в которые он ввязывается, или советы, которые он дает по самым разным поводам, или его похвальные, а также хулильные речи – все тоже есть своего рода вставные новеллы.

А вот в плутовских романах эпохи барокко главный герой, как правило, поначалу сам оказывается жертвой плутовских розыгрышей, затем плутует из нищенской нужды, но постепенно овладевает этими способностями настолько, что уже упивается собственными проделками. Плутовство для такого героя становится игрой, а он сам артистом. Не отягощенный никакими моральными представлениями, он может обдурить простодушного, увести из-под носа зеваки вещичку, совратить непорочную девицу, втереться в доверие к сильным мира сего. И всё это пикаро продельывает с азартом, наслаждаясь плутовством как веселой игрой. А когда его разоблачают, он не очень-то и страдает – ведь он не жил всерьез, он играл. Поэтому по природе своей плут непотопляемое существо, а именно такой тип личности может благополучно существовать в атмосфере хаоса.

¹ Сидельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. С. 362.

Жанроформирующая роль образа пикаро очевидна. Совершая буквально броуновское движение в мире, который ему самому кажется сумасшедшим домом (эта ассоциация есть в «Гусмане де Альфараче»), пикаро собственными авантюрными похождениями и бродяжничеством по белу свету, своими легковесными контактами с самыми разными людьми как бы «наматывает» этот мир вокруг себя, стягивает собою, как магнит, всех других персонажей в относительно целостный социум. И в мирообразе, который возникает в плутовском романе, брезжат определенные ценностные ориентиры. Но какие?

Всякого рода морализаторские финалы в романах пикарескного типа, как правило, шиты белыми нитками. Тому пример – апулеевы «Метаморфозы», где похотливый Луций после целой череды жестоких испытаний удостоивается божественной милости – отведал лепестки розы и возвратился в человеческий облик, даже обрел черты святости, став слугой богини Изиды.

Но в принципе благозвучность финалов в романах пикарескного типа довольно двусмысленна.

Панург, герой романа Рабле, в итоге своих странствий слышит от оракула Божественной Бутылки «Тринк!». Затем следует комментарий верховной жрицы по имени Бабук: «Друг мой! Возблагодарите Небо – это ваш прямой долг: ведь вы сразу услышали слово Божественной Бутылки, да еще такое веселое, такое мудрое, такое определенное слово, какое я от нее не слыхала за все время службы у пресвятого ее оракула...». И далее Бабук продолжает: «Мы здесь придерживаемся того мнения, что не способность смеяться, а способность пить составляет отличительное свойство человека <...> Заметьте, друзья: вино нам дано, чтобы мы становились, как боги <...> Ибо вино дарована власть наполнять душу истиной, знанием и любомудрием...».

Следовательно, «Тринк!» замещает все добродетели, к коим всегда стремится человек. Такое итоговое «нравоучение» абсолютно отвечает запросам плутовской натуры героя. Конечно, автор дистанцируется от такой мудрости тем, что очень уж она вульгарна. Но, завершив роман благословлением образа жизни, который ведет Панург, Рабле показал неискоренимость плутовского типа мироповедения.

А в плутовских романах эпохи барокко внешне благополучные финалы тоже не вполне благопристойны. Так, главный герой романа «Ласарильо с Тормеса» согласился почитать за благо, что его супруга ходит к настоятелю храма и днем, и ночью, «ибо я уверен в ее добродетели. И так мы все трое вновь зажили в мире и согласии», – заключает Ласарильо. Эдакий тройственный союз, где каждый из участни-

ков – плут¹. А роман Кеведо завершается тем, что пройдоха дон Паблос, которому отец сызмальства внушал: «Воровство, сынок, – это не простое ремесло, я изящное искусство», – хорошо усвоил завет отца: «Я изучил воровские науки и в короткий срок стал самым ученым среди всех других мошенников».

Итак, в плутовском романе, который в эпоху барокко достигает зрелости, уже возникает образ всеобщей связи явлений, который потенциально заложен в структуре романного жанра. Но эта связь обеспечивается *всеобщим плутовством*. Плутовство становится главным «мотором» романских событий – мотивировкой всякого рода приключений и проделок, падений и возвышений, торжества и поражений персонажей, и прежде всего – главного героя. И то обстоятельство, что пикаро, в котором хаос «оличнен», в конце концов, несмотря на все кульбиты фортуны, утверждается в жизни, испытывая полное довольство достигнутым положением, есть ироническое признание возможности благополучного существования внутри тотального бедлама. Но – только на условиях абсолютной безнравственности, полнейшего цинизма. Таким образом, ценностная концепция плутовского романа – это вызывающее утверждение антиморали как способа существования.

Каждая новая актуализация романа пикареского типа становилась полемикой с космологическим мировоззрением и идеей гармонии. В этой связи весьма показательны споры вокруг романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». По устоявшейся традиции творение Рабле рассматривают как феномен ренессансного художественного сознания, ссылаясь на классический труд М.М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (зачастую оставляя в тени первую, исходную составляющую исследования – «народную культуру *средневековья*»). Но с этой такой зрения вступил в полемику Д. Затонский, известный исследователь западных литератур. В своей статье, задиристо озаглавленной «А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?» (2000), ученый выводит роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» за границы ренессансной культуры. Хотя очень трудно согласиться с исходным фундаментальным положением, которое выдвинул Д. Затонский: а именно с тем, что «*вся наша дея-*

¹ Интересно, что в плутовском романе Лесажа «Жиль Блаз» (1730), где, можно сказать, реализован «максимум жанра», финал очень смахивает на «Ласарилью», только у Лесажа цинизм героя артикулирован позлегатнее: «Вот уже три года, друг-читатель, – сообщает Жиль Блаз, – как я веду усладительную жизнь в кругу дорогих мне людей, в довершение блаженства небо соизволило наградить меня двумя детьми, чье воспитание станет развлечением моей старости и чьим отцом я доверчиво себя почитаю».

тельность, *всё* наше поведение (включая, разумеется, и сферу искусства) отливаются лишь в две «мегаформы»: «модернистскую» и «посмодернистскую»¹, но нельзя не признать, что те содержательно-формальные характеристики романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», которые выведены Д. Затонским наружу, свидетельствуют о хаографической модели мира. Вот эти характеристики: «утверждение относительности сущего»; «балансирование на перекладине, между тем и этим началами: положительным и отрицательным», «филологизация сочиняемого <...>». В итоге текст по временам не только замещает, но как бы и вытесняет жизнь, заступает ее, тем самым утверждая не столько собственную искусственность, сколько принципиальную безжизненность – а может статься, и абсурдность жизни»².

Здесь уместно вспомнить, что в своей книге «Эстетика Возрождения» А.Ф. Лосев дает крайне негативную характеристику романа Рабле. Философ подвергает уничтожающей критике следующие «четыре стороны в творчестве Рабле»: 1. Телеское аббатство, представляемое автором «в качестве идеала человеческого общежития, <...> построено в виде прямой противоположности монастырским порядкам»³; 2. «Вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана», а Панург – «конечно, вообще говоря, есть полное ничтожество» (588); 3. «У Рабле с неподражаемой выразительностью подана как раз безыдейная, пустая, бессодержательная и далекая от всякого артистизма телесность» (589); «...Перед нами возникает чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика» (589); 4. О смехе у Рабле – «В результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением <...>. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех» (592).

Такая явно односторонняя интерпретация романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» в первую очередь обусловлена тем, что автор оценивает

¹ Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 208. Положение о том, что в историко-литературном процессе идет постоянная борьба двух художественных методов, уже заявлялось в 1960–70-е годы, только тогда эту вечную диадку представляли оппозицией «романтизм – реализм» (концепции Н.А. Гуляева, А.А. Гаджиева). Но они не нашли поддержки, ибо крайне упростили объективную многосложность развития художественного сознания.

² Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 230, 231, 233. Версию Д. Затонского косвенно подтверждает Н. Паньков, когда, в частности, приводит суждения самого М. Бахтина относительно принципиального различия между концепциями тела в романе Рабле и в искусстве Возрождения (Паньков Н. Смысл и происхождение термина «готический реализм» // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 246–248).

³ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. С. 586. (Далее страницы указываются в тексте.)

его в свете ренессансных критериев. Отметим, что глава, в которой А.Ф. Лосев громит роман Рабле, называется «Разложение возрожденческой эстетики во Франции в XV-XVI вв.». Рабле, действительно, создавал свое произведение в первой половине XVI века, но для Франции, пережившей затяжную и изнурительную Столетнюю войну (1337-1453) и оттого отстававшей от других стран в художественном развитии, первая половина XVI века была временем завершения эпохи поздней готики, ибо тогда происходило не «разложение», а наоборот, становление ренессансной культуры, закладываются основы французского литературного языка, французской общенациональной литературы. (Напомним, что манифест Дю Белле «Защита и прославление французского языка» появился в 1549 году, а творчество поэтов «Плеяды» приходится уже на вторую половину XVI в.)¹. Так вот, если представить роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» в системе эпатажной эстетики поздней готики, то все становится на свои места. Своим карнавальным нигилизмом Рабле весело и оттого в высшей степени убедительно разрушил бастионы средневековой морали с ее религиозным догматизмом и средневековой культуры с ее чопорностью и засильем канонов. Он создал наиболее сложную и многомерную (по сравнению со своими предшественниками и современниками) хаографическую модель мира, которая впитала в себя практически весь комплекс философских, этических и эстетических представлений поздней готики. И тем самым расчистил поле для произрастания новой художественной культуры космологической типа – культуры Ренессанса.

В свою очередь, плутовской роман эпохи барокко столь же полемичен по отношению к космологическим представлениям Ренессанса. Вот что пишет Л.Е. Пинский в связи с одним из первых романов испанского барокко – «Гусман де Альфараче» (1599) Алемана: «Уже похвальное слово к первой части романа раскрывает одну из основных идей “Гусмана де Альфараче”: полемику Алемана с невежественным учением, гласящим, будто лучшая школа – сама природа, то есть с учением Ренессанса. История юного авантюриста, который, повинаясь своей “природе”, своим влечениям, смело покидает материнский кров, чтобы отвоевать себе место в жизни по своему вкусу и собственным силами, – это прежде всего сатира на “человека – творца своей судьбы”, на героическую “романтику” “века странствующего рыцарства буржуазии”, в Испании – века мореплавателей, конквистадоров и

¹ См. об этом: *Кравченко А.И.* Культурология. – М.: Акад. проект, 2002. С. 278 и далее. Автор отмечает, что во Франции, как и в других странах «Северного Возрождения» (Нидерландах, Германии, Англии, Чехии) довольно долго сохранялись готические традиции.

авантюристов всякого рода. Доспехи конквистадоров к концу века обратились в лохмотья пикаро»¹.

7. Еще один принципиальный парадокс жанрового развития в переходные эпохи состоит в следующем. Наряду с доминирующей тенденцией – раскрепощением художественных структур, созданию свободных форм, индивидуальных жанровых феноменов, достаточно явно выступала противоположная тенденция – *верность «твердым» жанровым формам или, по меньшей мере, стремление к конструктивной «дисциплине»*.

Следует отметить, что тенденция к дисциплине стиха уже мерцала в «свободных» жанровых формах. Так, Вийон в своих балладах в качестве композиционных «скреп» часто использует рефрены. Рефрены становятся жанрообразующим каркасом летрильи, очень популярного жанра в поэзии испанского барокко. Что же до «твердых форм», то испанское барокко дает целый букет разнообразных жанров, каждый из которых структурирован оригинальным ритмическим рисунком. У одного только Кеведо есть и «глосса в октавах» (а-б-а-б-а-б-в, последняя клаузула рифмуется с рефреном), и редондилья (четверостишия со сбоем внутренней рифмы), и десима – десятистрочная строфа с рифмой «а-б-б-а-а-в-в-г-г-в» (стих. «Соловью»).

Самое большое место в жанровом репертуаре поэзии барокко занимают сонеты. Как известно, сонет – наиболее логизированная форма лирического переживания, где четко дифференцированы и в то же время спаяны рифмой тезис – антитезис – синтез. Но парадокс барочного сонета состоит в том, что посредством силлогизма *логически доказывается алогизм мира*. С помощью разума доказывается неразумность мирового устройства.

Один из составителей новейшей антологии поэзии испанского барокко отмечает, что «для барокко мир непознаваем, отсюда и особенности изобразительного плана в лирике барочных поэтов: «Контуры размываются, появляется большое число живописных и ярких самодовлеющих деталей, не складывающихся в цельный образ»². Но это наблюдение будет неполным и неточным, если не добавить следующее: характерная особенность барочного мышления в том, что дисгармоничности и хаосу, царящим в объективном мире, поэт старается противопоставить порядок внутреннего мира – рациональное,

¹ Пинский Л. Испанский плутовской роман и барокко // Вопросы литературы. 1962. № 7. С. 141.

² Миролубова А. Ю. Искусство острого ума // Поэзия испанского барокко. Сост. В. Н. Андреев и А. Ю. Миролубова. (Б-ка заруб. поэта) – СПб.: Наука, 2006. С. 9.

логически организованное осмысления этой бессмысленной реальности.

Вот один только пример – сонет Ф. Кеведо «Причины падения Римской империи»:

Фавор, продажная удача – боги,
Вся власть – у знати, что с добром в раздоре,
Кошун и неуч – в жреческом уборе,
Безумье и стяжанье – в белой тоге.

Достойный плахи – в княжеском чертоге,
И в утеснении – людское горе,
Науки, ум – в опале и позоре,
В чести – спесивец, пустозвон убогий.

Вот знаки, что согласно предвещают
Твое падение, о Рим надменный,
И лавры, что чело твое венчают,

Гласят о славе, но таят измены.
И гром карающий не отвращают –
Зовут его на капища и стены.

(Пер. А. Косс)

Результатом рационалистического, умственного обозрения несправедливости мироустройства и даже некоего упорядочивания хаоса по бинарным оппозициям становится неопровержимо сокрушительный вывод об обреченности некогда великой империи¹.

«Твердые» формы лирики выступают в переходные эпохи неким парадоксальным противовесом доминированию «текучих», размытых жанровых образований.

В жёсткой поляризации векторов жанрового развития (диффузия жанров и «твердые формы», фрагментированные жанры и роман пикарескного типа) косвенно преломляется острый драматизм хаологического сознания, господствующего в переходные эпохи.

Хаологическое сознание, как правило, выражает себя в бинарной связке / оппозиции эстетических модусов: трагически-серьезного и

¹ Сонет Кеведо вызывает ассоциации со знаменитым 66-м сонетом Шекспира. Только у Шекспира несправедливость мироустройства становится поводом для интимно-личной рефлексии («Все мерзостно, что вижу я вокруг, / Но жаль тебя покинуть, милый друг»). Пафос сонета Кеведо – в доказательстве обреченности целой великой державы, в которой правят нормы антиморали.

Кстати, этот сонет Кеведо вполне мог бы войти в ряд объяснений причин кризиса античной культурной эры и начала первой хаологической эпохи (позднего эллинизма).

вызывающе веселого. В позднем эллинизме — кинический нигилизм и стоическая взыскательность; в поздней готике — циничное попрание святынь и трагическое самостоянье духа; в барокко — безутешная скорбь и едкое «остромыслие». Эта амплитуда колебаний не была некоей отвлеченностью, она определяла крайне противоречивый и неустойчивый характер мировосприятия человека переходной эпохи.

Главный движитель всей духовной жизни человека переходной эпохи — это отстаивание своего «самостоянья». Однако, защищает он свою «самость» посредством всеразьедающего скепсиса, брезгливого (хотя и вполне мотивированного) отторжения мерзостного мироустройства, эпатажностью антиповедения. Но хоть этот эскапизм полон внутреннего достоинства, он ущербен. Человек, отторгнувший всё и вся, оказывается в гулкой пустыне одиночества. Что противоестественно для *homo sapiens* как существа социального, нуждающегося в диалоге с миром, и бессмысленно, ибо не перед кем утверждаться, а главное — нет целей, ради которых можно и / или нужно осуществлять свое самостоянье, проявлять свое индивидуальное «я».

Оттого мироощущение личности кризисной эпохи глубоко трагедийно. Это трагизм тотального сомнения: я во всем сомневаюсь, и это единственное, в чем я не сомневаюсь. Скорее всего, из этого скептического умозаключения, вытекает знаменитая формула Декарта: «*Cogito — ergo sum*». С этой «зацепки» как за нечто неопровержимое начинается разведывание космогонической модели мира.

3.

Переходные эпохи всегда короче предшествующих им культурных эр. Чем это можно объяснить? Видимо, прежде всего тем, что душевное устройство человека, его личностные представления о высших ценностях существования не могут совместиться с признанием хаоса как непреложного закона, человек не может даже психологически выдерживать пребывание в состоянии безысходности, не может жить взаперти самого себя. Поэтому внутри каждой переходной эпохи не прекращается поиск того, что может сопротивляться хаосу и энтропии.

Не случайно в эти времена, как правило, наряду с новыми «хаографическими» моделями, функционируют и «космографические» модели: то ли в виде старых, пытающихся модернизироваться систем, то ли в виде новых, нарождающихся систем. Наиболее изучены подобные процессы, протекавшие в пространстве эпохи барокко (XVII в.). Учеными доказано, что собственно барочная художественная стратегия не заполнила собою все художественную культуру XVII века, рядом с

нею зарождались и развивались другие парадигмы, которые строились на мирообразе Космоса. Это прежде всего классицизм, который, как известно, в отличие от барокко, укрепился со временем и надолго стал господствующим направлением целой культурной эпохи.

Именно такую конфигурацию западноевропейского литературного процесса в XVII веке обнаруживает Ю.Б. Виппер. Он отмечает, что в эту эпоху «параллельно (пусть с чередованием определенных периодов взлетов и спадов) развиваются классицизм и различные, иногда по своей идейной ориентации весьма далекие друг от друга, разновидности барочной литературы: с одной стороны, та, которая получила наименование прециозной, а с другой – так называемая «литература вольномыслия» (в ней временами находят выражение еще весьма незрелые, пародийно и натуралистически ограниченные, но все же самобытно реалистические по своей природе тенденции). При этом каждое из этих самостоятельных литературных течений (что является принципиально важным признаком направления как такового) обладает своей эстетической программой, своей литературной критикой (пусть она еще не сформировалась как самостоятельная отрасль словесности...) и своими организационными центрами». И далее Ю.Б. Виппер уточняет характер сосуществования разных художественных систем в литературе XVII века: «Вместе с тем, – предупреждает ученый, – не следует думать, что взаимодействие отдельных направлений сводится обязательно к их борьбе; взаимодействие это зачастую принимает и иные, более сложные формы. <...> Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения»¹.

¹ Виппер Ю.Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М.: Наука, 1990. С. 307, 308.

Мысль о том, что XVII век, традиционно именуемый эпохой барокко, не исчерпывается одним доминирующим направлением, высказывает также Н.И. Балашов. Ученый утверждает, что в литературе и искусстве XVII столетия существовали четыре направления: 1) плутовской и бытовой роман; 2) классицизм; 3) барокко; 4) суммирующее направление. (Балашов Н.И. Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия // Академические тетради. Тетрадь № 1. – М.: Изд-во Независимой академии эстетики и свободных искусств, 1995. С. 88-89.) Правда, в систематизации, предложенной Н.И. Балашовым, смущает нарушение единого основания деления и уравнивание всех направлений без выделения доминирующих тенденций и/или указания на их чередование в литературном процессе.

С наблюдениями Ю.Б. Виппера над западноевропейской литературой XVII века перекликаются выводы Д.С. Лихачева, основанные на изучении русской литературы того же времени: «Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе»¹.

* * *

Наш реферативный анализ жанровых процессов, которые протекают в недрах культурных эр и переходных эпох, убеждает: жанровые тенденции, господствовавшие в эти историко-литературные циклы, не образуют устойчивых систем, но с и с т е м н о с т ь в их зарождении и историческом движении вполне очевидна. Она состоит в следующем: фундаментальные принципы моделирования художественной реальности в жанрах, которые возникают и доминируют в течение культурных эр, носят космографический характер, создают образ мира как гармонии, нарушение которой оборачивается духовной катастрофой, а фундаментальные принципы моделирования «виртуальной реальности» в жанрах, которые рождаются и доминируют в переходные эпохи, носят хаографический характер, в них катастрофичность мироздания и безысходный трагизм жизни человека заданы как изначально и неодолимые константы бытия.

А что же представляют собой те стадии в истории литературы, которые называют переходными?

Это вовсе не некие «узлы», где, как полагают некоторые современные исследователи, «получает завершение то «старое», что сохранилось на протяжении предшествующего цикла, и складывается то «новое», чему предстоит развиваться в следующем цикле; при этом «старое» и «новое» в переходные периоды подчас неразличимо перепутываются, смешиваются, переходят друг в друга, создавая характерное пространство «смысловой неопределенности», в котором противоположности существуют на равных, так сказать, во «взвешенном состоянии»².

¹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. — СПб.: Наука, 1999. С. 459.

² Цитаты приведены из работы И.В. Кондакова «О механизмах повторяемости в истории русской культуры», помещенной в коллективном труде «Искусство в ситуации смены циклов. — Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах» (М.: Наука, 2002. С. 269-270). И.В. Кондаков исходит из представления о переходных процессах как неких «узлах», возникающих «на стыке». Вряд ли можно возразить против мысли ученого, что «агональная фаза одного, завершающегося цикла совпадает с зарождением и подъемом нового» (269). Однако уже сле-

Мы же увидели что переходные эпохи – это крупные и вполне целостные самозначимые историко-литературные циклы, имеющие свою траекторию развития (от зарождения до упадка), и занимающие свое вполне обозримое место на «стреле времени» (по крайней мере, ни одна из тех переходных эпох, которые имели место в истории европейской культуры, не длилась менее целого столетия). Процессы, доминирующие в них, не только не являются завершением «старых» тенденций, а наоборот – заявляются в пике «старому», позиционируют себя как антиподы «старого», они не только не смешиваются со «старыми», а демонстративно отмежевываются от них. Иное дело, что в ходе таких «конфронтационных» процессов происходят невольные взаимопроникновения нового и «старого», они возбуждают сознательное стремление к взаимодействию и созданию «симбиозных» художественных форм, где контаминируются архаические и новые конструктивные модели, а некоторые из них настолько ладно срастаются, что приводит к рождению новых синтезирующих форм. Но они уже носят иной, не хаографический характер. Как правило, в них вновь заявляет себя новая нарождающаяся космографическая модель мира.

Таким образом, хронологические координаты каждой культурной эры и переходной эпохи на «стреле времени» определяются, прежде всего, внутренними циклическими процессами развития художественного сознания. Каждый цикл имеет свою траекторию развития: каждая культурная эра начинается с поиска новой космографической модели мира, достигает апогея в пору ее господства и распространения в массе вариантов и завершается ее крахом. Каждая переходная эпоха начинается с дискредитации космографической модели, получает развитие в разработке хаографических моделей, а начинает сходиться на нет с проращением в ее недрах новой космографической модели. Эта внутренняя логика художественного развития с наибольшей очевидностью проявляется в жанровых тенденциях, космографических – которые доминируют в течение культурных эр, и хаографических – которые доминируют в переходные эпохи. Эти процессы исторически своеобразны, но, как мы видели, типологически сходны.

дующая фраза: «Фазы культурно-исторического развития, связующие конец одной эпохи и начало другой, отмечены печатью культурной переходности» – вызывает очень большие сомнения. По меньшей мере, наш обзор никак не подтверждает такие положения о смене больших художественных циклов.

Глава III

КОСМОГРАФИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVIII-XIX ВВ.)

1. Литературные направления и системы жанров

1.

Культурные эры – это наиболее крупные циклы, каждый из них занимает на «стреле времени» несколько столетий. Естественно, художественное сознание в течение этого времени проходит несколько стадий развития, эти стадии чаще всего называют эпохами. Хрестоматийно признаны (разумеется, с хронологическими допущениями, обусловленными национальной спецификой) следующие эпохи. В Античности выделяют архаическую (XIII-VI вв. до н.э.) – аттическую (V-IV вв. до н.э.) – эллинистическую (III в. до н.э. – I в.) эпохи. В Средневековье фиксируют три стадии: раннюю (VIII-X вв.) – зрелую (XI-XIII вв.) – позднюю (XIV-XV вв.). В Ренессансе также отмечают раннюю, зрелую и позднюю стадии развития (начальная в Италии XIV в. – поздняя приходится на вторую половину XVI в.). В культурной эре, которую называют «Новым временем (Modernity)», выделяют следующие стадии, называя их: «эпоха классицизма» (примерно 1710-е – 1810-е гг.) – «эпоха романтизма» (1810–1840-е гг.) и «эпоха реализма» (1840–1890-е гг.). В отличие от переходных эпох, которые представляют собой революционный «слом» по отношению к предшествующим культурным эрам, смена литературных эпох внутри культурных эр совершается эволюционным путем, с сохранением и накоплением ценностного капитала, которое обеспечивается определенными «механизмами» преемственности.

По отношению к культурной эре каждая эпоха являет собою очередную историческую ступень развития художественного сознания. Но указания на то, что одна стадия – ранняя, другая – зрелая, а третья – поздняя, мало проясняют проблему. Ведь исследовательская задача состоит в получении более или менее определенного знания о том, какие художественные процессы протекают в течение эпохи. А для этого надо отыскивать те *синхронные* художественные системы, которые релевантны эпохе как диахронной системе, и разбираться – каков их состав, какова их эстетическая «телеология», т.е. «для чего» они рождаются, каково «пространство способностей» этих систем, какие внутренние и внешние факторы обуславливают их существование и судь-

бы, иначе говоря – «пространство возможностей» и «пространство реализаций»¹? Какова траектория их исторического развития – линейная, циклическая или какая-то иная?

Если исходить из эмпирического опыта, то совершенно очевидно, что синхронные историко-литературные системы, релевантные эпохам художественного развития, чаще всего называются *литературными направлениями*. В этом значении понятие «направление» нередко встречается в трудах крупных исследователей античности и средневековья: А.Ф. Лосева, А.Я. Гуревича, Л.Е. Пинского, Д.С. Лихачева. Попутно отметим, что все эти ученые ничуть не брезговали понятием «метод», хотя определяли его в довольно общих чертах – как «сознательную устремленность литературного творчества» (Д.С. Лихачев), но считали его необходимым компонентом структуры литературного направления. А.Ф. Лосев писал о «наивном реализме» античного искусства, Л.Е. Пинский при характеристике искусства Ренессанса в разные годы применял разные термины – «поэтический», «фантастический, антропологический» реализм. Конечно, эти обозначения вряд ли можно считать строгими научными терминами, это скорее теоретические метафоры, но за ними – опыт выдающихся знатоков истории мировой культуры, присущее им интуитивное чутье закономерности, даже еще не поддающейся пока строго теоретической рефлексии.

Однако, дело не только в неупорядоченности системы соответствующих наименований, сколько в том, что существующие теоретические определения понятия «литературное направление» по большей части вызывают сомнения. Например, вряд ли можно считать перво-степенной характеристикой литературного направления общность эстетических воззрений и программ художественной деятельности (трактатов, манифестов), как утверждал Г.Н. Пospelов в докторской диссертации (1945 г.)². Ведь история литературы знает случаи, когда декларируется общность эстетических воззрений, подкрепляемая солидными трактатами, а вот творчества, то есть самой «материи направления», либо вовсе нет, либо есть несколько худосочных «экзерсисов», сочиненных в поддержку теории.

Однако, и в более поздних учебниках можно встретиться с утверждениями, что «адекватной формой общественного самоопределения считается обязательный *теоретический манифест*». На этой позиции

¹ Здесь я воспользовался терминами, предложенными акад. А.А. Тахтаджяном для характеристики функционирования систем: пространство способностей – пространство возможностей – пространство реализаций.

² Впоследствии Г.Н. Пospelов закрепил это положение в своей книге «Проблемы исторического развития литературы» (М.: Просвещение, 1972) и в соответствующей главе коллективного учебника «Введение в литературоведение» (М.: Высшая школа, 1976).

стоит О.И. Федотов. Правда, он добавляет и другие параметры направления – «объединение писателей, сходных по типу художественного мышления и творческому методу, но далеко не всегда совпадающих по своим идеологическим воззрениям и стилю»¹. Но здесь требуются разъяснения: во-первых, что имеет в виду автор, говоря о «типах художественного мышления»; а во-вторых, достаточна ли для возникновения такой системы, как направление, сходность между «типом художественного мышления» и творческим методом при расхождении во всем остальном? Несколько ранее И.Ф. Волков ввел в качестве определяющего показателя направления «единство творчества писателей по общему типу художественного содержания»². И здесь неясно, что имеется в виду под «типом художественного содержания». Общий порок таких формулировок – стремление охарактеризовать очень сложное и емкое историко-литературное образование через одну, максимум две характеристики.

Правда, еще в начале 1960-х годов А.Н. Соколов попытался дать наиболее полное определение феномена, трактуя литературное направление как «социально-исторически обусловленное единство идейно-художественных особенностей творчества более или менее широкого круга писателей, единство, проявляющееся во всех элементах литературы: в тематике и проблематике, в идеях и идеалах, в характерах и сюжетах, в литературных видах и жанрах, в композиционных и стилистических формах»³. Но эвристическая значимость такого определения тоже весьма проблематична: во-первых, оно настолько всеохватно, что требует описания фактически всех художественных компонентов, а во-вторых, оно «плюралистично» – не выделены доминантные, действительно структурообразующие основы, объединяющие разные произведения разных писателей в одно направление.

Приходится констатировать: вопрос о сущности литературного направления как художественной системы, ее составе и ее историко-литературной функции еще недостаточно прояснен.

Попытаемся в нем разобраться.

2.

Поскольку мы исходим из того, что любая художественная система (начиная с «единицы» творческой продукции – отдельного произведе-

¹ См.: Федотов О.И. Основы теории литературы. Ч. 2. Стихосложение и литературный процесс. – М.: Владос, 2003. С. 185.

² Волков И.Ф. Теория литературы. – М.: Просвещение – Владос, 1995. С. 161.

³ Соколов А.Н. Литературный процесс и вопросы терминологии // Славянская филология. Сб. статей. Вып. 5. – М.: Изд-во МГУ, 1963. С. 358.

ния) структурно организована взаимосвязью «метод-стиль-жанр», то и представление о такой синхронной макросистеме, как направление, мы тоже формируем на основе триады этих фундаментальных законов.

Не все исследователи разделяют подобное представление о структурообразующих составляющих художественного целого. Так, с конца 1980-х годов предпринимаются попытки «отменить» категорию творческого метода. Даже в академически взвешенном учебнике В.Е. Хализева «Теория литературы» (М., 1999) понятие «творческий метод» отсутствует, хотя неоднократно упоминаются «классицизм», «романтизм», «реализм (критический, социалистический)», правда, без разъяснения их категориальной принадлежности. Негативное отношение к термину «творческий метод» можно объяснить прежде всего тем, что он был теоретически отрефлексирован в 1930-е годы при активном участии партийного руководства и активно использовался «тоталитарным дискурсом». Но мало ли чего вполне приличного пытался присвоить себе «тоталитарный дискурс». Речь-то ведь должна идти о другом: существует ли такой объективный художественный закон, который стали обозначать термином «творческий метод», или это есть некая псевдонаучная фикция? О том, что термин «метод» обозначал нечто весьма существенное, свидетельствует появление новых теоретических обозначений, вроде «парадигмы художественности» «культурной парадигмы», «доминанты художественного сознания», «художественной онтологии», которыми пытаются заполнить лауну, принадлежавшую творческому методу. Продуктивность этих замен весьма сомнительна¹. В конце концов, дело не в терминах, а в явлении – в объективном законе художественного творчества. Этот закон состоит в том, что создание литературного произведения невозможно без определенного механизма, который регулирует эстетические отношения между искусством и действительностью (или, если говорить более строгим языком – между семиотическим континуумом культуры и несемантизированной, «неокультуренной» реальностью). Очень кстати об объективном характере закона творческого метода напомнили А.В. Михайлов и С.Т. Вайман в своих дискуссионных статьях, опубликованных в сборнике «Современное искусствознание. Методологические проблемы» (М., 1994).

«Думать, будто когда-либо, во времена оны, искусство обходилось без метода, – занятие в высшей степени непродуктивное, – пишет

¹ Например, уже объявлено о том, что существуют экзистенциальный (В.В. Заманская) и религиозный (Т.А. Таянова) типы художественного сознания, то есть тем самым отождествляются мировоззрение и творчество. Но мы это уже проходили в 1920–30-е годы: тогда нас учили, что в искусстве борются диалектико-материалистическое и идеалистическое сознание. Потом, правда, признали, что такой подход к феномену художественного творчества есть проявление вулгарного социологизма.

С.Т. Вайман. – Цивилизация носит неустранимо орудийный характер: создать что-либо, не разместив между глазом и объектом «приспособительный» инструмент, невозможно. Другое дело, что на определенных ступенях эволюции образного сознания «обязанности» метода стихийно закрепляются за иными «персонажами» творческой драмы – традицией, прото-каноном, каноном и – далее – общим стилем»¹. А.В. Михайлов видит объективность понятия «творческий метод» в том, что о предпосылках его научного осмысления свидетельствуют размышления философов далекого прошлого (в частности, суждения Плотина о «внутреннем эйдосе» и К.В.Ф. Зольгера о фантазии как о конкретном «проявлении идеи в сознании»): «...Ведь история мысли показывает, что то, на что указывает это понятие, и даже то, что имеет в виду, но не видит наш термин «творческий метод», как сложился и развивался он у нас, – что все это реальность искусства, постоянно продумывавшаяся в философской и эстетической мысли, притом и такими мыслителями, которые долгое время либо вовсе не принимались у нас во внимание, либо же считались чрезвычайно далекими от круга наших взглядов»². Следует отметить, что М.С. Каган в своем новом университетском курсе «Эстетика как философская наука» (1997) также рассматривает творческий метод в ряду основополагающих категорий историко-художественного процесса³.

Конкретизируя представление о творческом методе как об эстетико-художественном «механизме», связующем искусство и реальность, укажем его *структурные принципы*: 1) принцип творческого претворения действительности в художественную реальность, 2) принцип оценки действительности в свете эстетического идеала, 3) принцип художественного обобщения – «перевода» общего в индивидуальное. Каждый из структурных принципов метода – это своего рода «канал связи», где «на входе» – семиотизированная действительность, а «на выходе» – художественная реальность. На основании этих принципов формируются художественные мифологемы – классицистский, романтический, реалистический, символистский и другие мифы о человеке и мире. Этот фундаментальный закон, определяющий эстетические отношения искусства к действительности, будучи, обрекая себя на упреки в консерватизме, по старинке называть *творческим методом*, или *художественной стратегией*.

¹ Вайман С.Т. О художественном методе // Современное искусствознание: методологические проблемы. – М.: Наука 1994. С. 160-161.

² Михайлов А.В. О методе в искусстве // Там же. С. 203-204.

³ Каган М.С. Эстетика как философская наука. (Университетский курс лекций). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 433-437.

Но если творческий метод структурирует эстетические отношения между искусством и внехудожественной действительностью, то жанр и стиль структурируют внутреннюю организацию художественного целого, прежде всего – произведения. Будучи связанной с методами отношениями «избирательного сродства», каждая из этих структур выполняет свою специфическую функцию. Если жанровая структура обеспечивает преобразование всего художественного материала в законченный образ мира («сокращенную Вселенную»), то стилиевая структура обеспечивает эстетическую выразительность художественного произведения, его «мелодию», колорит, общий тон¹.

Иерархия законов метода, стиля и жанра в художественных системах разных эпох не одинакова. В нормативном искусстве древности, Средневековья и Ренессанса, где художественное сознание ориентировано на освоение неких трансцендентных ценностей, которыми должен руководствоваться человек, чтобы заслужить вечное блаженство, функцию основного «механизма» познания выполнял канон. (Об этом шла речь в предыдущей главе). В системах ненормативных, ориентирующих художественное сознание на поиск ценностных смыслов в отношениях между человеком и окружающей его объективной действительностью, доминирующая роль принадлежит творческому методу. Метод служит тем философско-эстетическим основанием, на котором вырастают жанровые и стилиевые образования, причем, в отличие от нормативных систем, связь между жанрами и стилями не носит принудительного характера, они автономны относительно друг друга. Эти отношения между методом, жанром и стилем можно представить следующей схемой:



В ненормативной литературе Нового времени на основе взаимодействия между определенным творческим методом и соответствующим

¹ Опыт разработки системного представления о стиле литературного произведения предпринят нами в пособии: *Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А.* Стиль литературного произведения: теория, практикум. – Екатеринбург: УрГПУ, ИФИОС УрО РАО, 2004. Из трудов, где наиболее обстоятельно раскрывается основная функция стиля, назову монографию: *Зельцер Л.* Выразительный мир художественного произведения. – М.: Эра, 2001.

щими группами (подсистемами, «семьями») жанров и стилей формируется та историко-литературная система, которую по мере своего развития превращается в *литературное направление*.

Дадим определение функции и структуры литературного направления. *Литературное направление* это историко-литературная система большого масштаба, структурно организованная устойчивыми отношениями между определенным творческим методом и соответствующими группами («семьями», «гнездами») жанров и стилей, с которыми метод находится в «избирательном сродстве». Функция литературного направления состоит в последовательном эстетическом освоении целой эпохи духовного развития. Подход к историко-литературному процессу в координатах литературных направлений ориентирует исследователей на изучение «избирательного сродства» между теми или иными методами, жанрами и стилями, на анализ процесса формирования и развития направления как системы, его соотношения с другими направлениями или менее определившимися художественными тенденциями.

Однако самое понятие «литературное направление» время от времени ставится под сомнение, обычно это происходит, когда изживает себя ранее господствовавшая теоретическая парадигма художественного процесса. Так, в 1960-е годы известный исследователь западноевропейских литератур Б.Г. Рейзов утверждал, что литературные направления как крупные историко-литературные образования — это теоретическая абстракция: «...Такие литературные направления, как, например, классицизм или романтизм, не имеют типологического смысла: они имеют только исторический смысл, который они приобретают в каждой данной стране и в каждый данный отрезок времени»¹.

В 1990-е годы с весьма решительными опровержениями значимости направлений в историко-литературном процессе выступил В.М. Маркович, исследователь русской литературы XIX века. В своих рассуждениях ученый исходит из следующих аргументов: «В известном смысле можно утверждать, что величайшие произведения русской классики XIX века принадлежали всем направлениям сразу», и еще: «Очень значительная часть литературных явлений XIX века лежит за пределами известных нам направлений»².

¹ Рейзов Б. Об изучении литературы в современную эпоху // Русская литература. 1965. № 1. С. 9.

² Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия ОЛЯ РАН. 1993. № 3. С. 26-33. (То же: Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения: В 2 т. Т. 1. — М.: Наследие, 1997. С. 241-249).

С этими суждениями трудно согласиться. Например, даже «в известном смысле» никак не принадлежит «всем направлениям сразу» такое величайшее произведение русской классики XIX века, как лермонтовский «Демон», – это романтическая поэма в чистом виде. Да, творчество крупных художников, как правило, не вмещается в рамки какой-то одной тенденции, нередко образуя весьма сложные «сплавы», но чтобы постигнуть их состав и тайну их единства, чтобы осмыслить историческую роль поисков и открытий мастера, как раз и необходимо рассматривать их в крупных историко-литературных координатах.

А что означает фраза о том, что «значительная часть литературных явлений XIX века лежит за пределами известных нам направлений»? То ли, что есть еще и неизвестные, то есть не отрефлексированные в творческом сознании и не уловленные пока наукой литературные направления? То ли, что эти литературные явления никак не соприкасаются ни с какими направлениями, рождаются и живут вне этих систем? Первое вполне возможно. Например, о направлении соцреализма впервые заговорили в 1930-е годы, хотя извод этого направления ведут от романа Горького «Мать», написанного в 1906-1907 гг. А вот насчет второго нельзя не усомниться. Конечно, любое художественное произведение (даже создаваемое по нормативным канонам) не совпадает полностью с каноном. Тем более произведение, созданное в Новое время, когда оригинальность становится одним из решающих критериев подлинного творчества. И, тем не менее, даже в высшей степени талантливых вещах просвечиваются некие общие принципы и черты, роднящие их с теми или иными произведениями, которые создавались ранее или одновременно с ними. Эти типологические, контактные или генетические связи играют роль соединительных сосудов в историческом организме: они открывают в разрозненных и единичных художественных феноменах то, что делает их единым организмом искусства, живым, движущимся. Конечно, чем крупнее историко-литературные системы, тем на более высоком уровне абстрагирования выступает их родство. С этой точки зрения литературные направления играют роль неких операционных моделей, которые позволяют исследователю увидеть общие тенденции, проходящие сквозь всю толщу литературного процесса определенной эпохи. Эти тенденции являются именно общими – и оттого значительными, и оттого же никогда не совпадающими в деталях с индивидуальными характеристиками произведений, в которых эти тенденции обнаруживаются. Здесь та самая связь, которая характеризует отношения между структурой и системой. Но литературное направление – это художественная структура большого исторического масштаба: она претендует на охват сущест-

венных тенденций целой литературной эпохи и, собственно, становится ее смыслообразующим каркасом. Без таких абстракций историко-литературная наука утонет в ползучем эмпиризме¹.

Справедливости ради следует отметить появление уже в начале XXI века капитальных работ, где не только теоретически восстанавливается авторитет понятия «литературное направление», но именно эта структура кладется в основу систематизации огромного историко-литературного материала. Речь идет о коллективных монографиях «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс» (Под ред. Ю.Б. Борева. – М.: ИМЛИ РАН, 2001), «Русская литература на рубеже веков: 1890-е – начало 1920-х годов» (Под ред. В.А. Келдыша. Кн. 1-2. – М.: ИМЛИ РАН, 2000-2001). В частности, в «Теории литературы» дается следующее определение понятия «литературное направление»: «Направление – коренная категория теории и истории художественного процесса. <...> В направлении выказывают себя мировоззренческо-этические особенности художественного процесса. Направление – концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода². Положение о концепции мира и личности мне представлялось и представляется очень важным, ибо оно задает определенный вектор поиска семантического поля литературного направления³.

3.

Какие творческие задачи ложатся на плечи литературного направления? Если в таких мегасистемах, как культурные эры, художественное сознание устремлено к постижению ценностей ментального масштаба (представлений о фундаментальных феноменах бытия – о

¹ Следует отметить, что в 1960–80-е годы понятие «литературное направление» не пользовалось симпатиями у большинства исследователей истории литературы. Исчезло оно из учебников по теории литературы, из словарей литературоведческих терминов. Видимо, сказалась идиосинкразия от «направленческого бума» в литературоведении 1930–40-х годов, особенно от ритуальных славословий в честь социалистического реализма, именовавшегося «ведущим направлением» мирового литературного процесса.

Но результатом игнорирования понятия «художественное направление» стало появление в 1980–90-е годы немалого числа учебников, построенных как цепь монографических глав о писателях, творивших на определенном «отрезке» времени. От истории литературы остается лишь расположение глав по годам рождения художников.

² Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс (Под ред. Ю.Б. Борева.). – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 46-47.

³ В свое время это положение было выдвинуто мною в монографии «Движение времени и законы жанра» (Свердловск, 1982. С. 212), а затем получило развитие в работе «Жанровые системы литературных направлений и течений» (Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Сб. СГПИ. – Свердловск, 1988. С. 4-16).

законах существования и механизмах функционирования вселенского универсума, о сущности человеческого индивидуума, об онтологических основах взаимосвязей между человеком и миром), то творческая «телеология» литературного направления состоит в постижении той *концепции личности* (то есть системы представлений об отношениях человека к самому себе, к другому, к обществу, государству, природе, трансцендентным ценностям), которая становится «ценностным центром» на определенной стадии общественного развития, каковой является литературная эпоха как диахронная макросистема. И соответственно в центр проблемно-тематического комплекса выдвигается тот *тип конфликта между человеком и миром*, который господствует в данную эпоху. Собственно, зарождение и кристаллизация творческого метода, равно как и формирование, разрастание и окаменение «соприродной» ему системы жанров и стилевых тенденций, и есть процесс, в формах которого осуществляется эстетическое освоение определенного типа концепции личности со всеми неминуемыми фазами — открытием, любованием, сомнениями и неминуемой дискредитацией.

Одной из существенных составляющих литературного направления становится *система жанров*, в которой реализуются познавательные-ценностные принципы творческого метода и отражаются связанные с ним стилевые тенденции¹. Мысль о том, что «литературное направление может рассматриваться как четко фиксированная система жанров», высказывал М.Я. Поляков². Однако, упуская из виду связь системы жанров с другими «управляющими механизмами» литературного направления, и прежде всего с методом, настаивая на том, «что именно структурой направления является система жанров»³, ученый не смог обосновать свою посылку и в докладе, сделанном на конференции «Взаимодействие творческих методов и литературных направлений» (МГУ, декабрь 1981 г.), отказался от нее.

Но от понятия «система жанров литературного направления» никак нельзя отказываться. Только надо сначала уточнить его содержательное наполнение. Допустим, перед нами некое «скопление» жанров. Но на каком основании мы имеем право считать его *системой*? Надо же доказать, что оно организовано *системно*, то есть в основе своей имеет некую структуру, обеспечивающую внутреннюю

¹ Очень интересную и в высшей степени существенную теоретическую проблему стилевых тенденций как одной из структурных основ литературного направления оставляю в стороне. Она требует специального и тщательного рассмотрения.

² Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М.: Сов. писатель, 1978. С. 278.

³ Там же. С. 281-282.

целостность этого жанрового образования и его функциональную роль в творческом процессе. Мало того, надо же еще учитывать что «системы жанров» имеют разные объемы – система жанров фольклора или сакральных жанров, система жанров какой-то национальной литературы, система жанров определенной литературной школы, даже полагают, что в творчестве отдельного писателя может складываться своя, индивидуальная система жанров¹. Так существуют ли системы жанров литературных направлений? А если существуют, то на чем держится их системность?

Несколько опережая аргументацию, скажем: система жанров литературного направления – явление реальное. Хотя и не «четко фиксированное» (как полагал М.Я. Поляков), однако, достаточно устойчивое. Устойчивость этой системы обеспечивается тем «избирательным сродством», которое возникает между принципами художественного постижения действительности – ее творческого претворения, эстетической оценки и художественного обобщения, составляющими суть метода, и жанром, т.е. способами построения художественного мира произведения, мира, в котором единственно и может получить воплощение, стать наглядно-зримой постигаемая художником эстетическая концепция действительности.

Данная общетеоретическая посылка нуждается в подтверждении и конкретизации. Как в реальности живого историко-литературного развития метод и жанр находят друг друга, как совершается формирование целых систем жанров литературных направлений? Что с ними происходит после того, как метод изжил себя?

Эти вопросы требуют ответа. Опираясь на материал, накопленный историко-литературной наукой, попытаемся определить основные закономерности формирования систем жанров литературных направлений и течений в русской литературе Нового времени.

2. Жанровые системы литературных направлений Нового времени

1.

Исследователи, изучавшие жанровый репертуар классицизма во Франции, где этот метод зародился и достиг наивысшего расцвета (XVII-XVIII вв.), выявили весьма определенную *систему жанров*.

¹ Обзор существующих представлений о системах жанров и их вариантах дан в работе: Соколянский М., Цыбульская В. Система жанров как литературоведческая категория // Zagadnienia Rodzajów Literackich. XLII. Z. 1-2. – Łódź, 1999.

Центральное место в ней занимают драматические жанры во главе с трагедией. Чем это объясняется?

Характеризуя «принцип драматической поэзии», Гегель отмечал, что она «представляет собой внутренний мир и его же внешнюю реализацию. В результате происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотнесенности с субъективными целями и страстями»¹. «Принцип драматической поэзии» оказывается созвучным познавательному принципу метода классицизма, согласно которому рациональная идея, осознанная воля человека выступают в качестве руководящей и организующей силы объективного мира.

Классицизм обратил «принцип драматической поэзии» и ее «конкретные законы» (термин Гегеля) в руководящие принципы жанрообразования. Диалогичность драматического произведения он превращает в форму столкновения позиций, представлений субъектов о должном. Классицизм использовал драматическое построение сюжета как действия, в котором осуществляется «воление» героя, старающегося создать или пересоздать мир согласно своей идее. Но это действие происходит у классицистов в строго и ясно означенных пределах рационалистической модели мира. А благодаря присущим драматическому произведению единству действия, сосредоточенности и завершенности драматической коллизии, ее «чувственной наглядности» (Гегель), авторская логика получает в этой рационалистической модели вид несомненной истины, некой надличной абсолютной нормы, исключающей самую возможность существования вне согласия с нею. Такая структура вполне соответствует морализаторскому пафосу классицизма.

Наиболее адекватной жанровой формой, в которой могли осуществиться осваиваемые классицизмом принципы «драматической поэзии», была, разумеется, трагедия. А вслед за ней пришла и высокая комедия. Эта пара конструктивно сходных и противоположных по эмоциональному пафосу жанров (в такой парности тоже проявилось своеобразие нормативной эстетики классицизма) раньше других жанров достигла зрелости в классицизме.

Ведущий жанр становится ядром формирующейся жанровой системы литературного направления. Присущий ему принцип построения художественного мира распространяется на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры, ориентируя их структуры на освоение действительности в соответствии с познавательно-оценочны-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. С. 540. (Разрядка автора).

ми принципами метода, господствующего в направлении. Этот конструктивный принцип мы называем *метажанром литературного направления*.

По сравнению с так называемыми «старшими жанрами» (о чем шла речь в разделе II, глава 2.3. — «Лирический метажанр») метажанр литературного направления — теоретическая абстракция более высокого порядка. Но абстракция совершенно необходимая. Без нее не объяснить механизм взаимодействия между одним методом и многими жанрами в единой художественной системе литературного направления.

Так, формирование системы жанров классицизма можно объяснить распространением *драматизации* как метажанрового принципа на жанры лирические и эпические¹. Не случайно же это ода, сатира и басня в поэзии, сборники афоризмов, жанры сатирической журнальной прозы (переписка, рецепты), т.е. жанры, предрасположенные к драматизации и легко трансформирующиеся в диалогическое прение². Да ведь и крупные прозаические жанры классицизма: мемуары, путешествия, нравоописательные и нравоучительные романы — тоже организованы «потенциальным диалогом» с читателем.

Создание в течение почти полного столетия широкой системы жанровых форм (драматургических, поэтических, прозаических), стремящейся охватить все доступные рационалистическому сознанию сферы действительности, эстетически освоить и воплотить просвети-

¹ Эта тенденция была характерна для жанрового мышления корифеев классицизма. Вот пример: «Тредиаковский считал ложной саму попытку создавать эпопеи по “образцам древних”, но на материале национальной истории <...>. Он пробовал найти выход из противоречий современного эпоса в следующем: или поэту необходимо избрать в качестве предмета эпопеи героическую действительность “баснословных времен”, когда история как бы находится на стадии вымысла, или перед ним стоит задача “драматизации” эпопеи, т.е. обработки материала с помощью приемов трагедии. Удачный пример “драматизации” эпопеи он видел в “Аргениде” Баркли». (Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. — М.: Высшая школа, 1981. С. 83).

² В русском классицизме именно сатира (Кантемир) и ода (Ломоносов) достигли зрелости раньше других жанров. Здесь, видимо, сыграли роль, прежде всего, особенности той духовной атмосферы, атмосферы тяжелой борьбы за утверждение государственности, в которой проходило формирование классицизма в России. Но нельзя не учитывать и факторы собственно жанровые. С одной стороны, это то обстоятельство, что ко времени утверждения классицизма в России (с 1710-х годов) жанры трагедии и комедии во Франции уже пережили пору расцвета. А с другой — что в России «ни фольклор, ни древнерусская литература практически не имели традиций в драматическом роде» (Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л.: Наука, 1974. С. 192), зато было очень велико влияние традиционных учительных жанров древнерусской литературы: проповедей, поучений, плачей, слав, — которые были созвучны морализаторскому пафосу классицизма.

тельскую концепцию человека и мира, способную удовлетворить все типы художественного мышления, – это убедительное свидетельство мощи и зрелости направления классицизма¹.

Формирование целостной системы жанров, объединенных вокруг единого творческого метода, представляет собой наиболее определенный критерий, по которому можно судить об образовании такой крупной историко-литературной общности, как литературное направление. Некоторые исследователи считают, что новые поэтические и прозаические жанры («анакреонтические оды», оды-сатиры, комические поэмы, идиллии и элегии, «слезные комедии», прозаические сатиры), появившиеся в русской литературе после 60-х гг. XVIII века, отражают рождение новых литературных направлений – сентиментализма и просветительского реализма². Однако, все эти жанры не вступают в противоречие с умозрительно-рационалистическим принципом претворения действительности, нормативным принципом ее эстетической оценки и генерализирующим принципом художественного обобщения, присущими методу классицизма, и в своей структуре не расходятся с метажанровым, а именно – драматизационным, принципом построения образа мира, доминирующим в его жанровой системе. Взгляд на русский сентиментализм и просветительский реализм в жанровом аспекте не позволяет признать за ними «статус» направлений, а требует рас-

¹ Наиболее обстоятельное описание жанрового репертуара русского классицизма дано Г.В. Москвичевой в монографии «Жанры русского классицизма» (ч. 1-3. Горький, 1971-1974.) Из других жанрологических исследований по литературе эпохи классицизма выделим следующие: *Серман И.З.* Русский классицизм. (Поэзия. Драма. Сатира). – Л.: Наука, 1974; *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. – Л.: Наука, 1981; *Алексеева Н.Ю.* Русская ода: развитие одической формы в XVII-XVIII веках. – СПб.: Наука, 2005.

² См.: *Макогоненко Г.П.* От Фонвизина до Пушкина. (Из истории русского реализма). – М., 1969; *Степанов Н.Л.* Просветительский реализм // Развитие реализма в русской литературе. Т. 1. – М.: Наука, 1972.; *Орлов П.А.* Русский сентиментализм. – М.: Изд-во МГУ, 1977.

Показательно существенное противоречие в рассуждениях Г.П. Макогоненко, одного из самых настоячивых защитников концепции просветительского реализма как самостоятельного направления. В самом начале книги «От Фонвизина до Пушкина» он заявлял: «Русский просветительский реализм – это внутренне цельная, богатая и самобытная художественная система. О ее творческой силе свидетельствует тот факт, что она проявила себя одновременно в драматургии, лирике, прозе, преобразив и вдохнув новую жизнь в те старые и традиционные жанры – комедию, оду, элегию, басню, повесть, путешествие, – в которых явилась читателю» (с. 19). Но затем исследователь вынужден был, по существу, отказаться от своего обещающего заявления и внести коррективы: «Русский просветительский реализм не знает романа, повести, драмы, свободного от строгой жанровой регламентации лирического стихотворения. Его излюбленные жанры – письмо, путешествие, дневник, мемуар, высокая комедия, и в поэзии – ода» (с. 114). Так что же остается от «богатой и самобытной художественной системы»?

смагивать их как переходные – предромантическую и предреалистическую – тенденции, вызревшие в недрах классицизма¹.

Совершенствование любой органичной системы приближает ее диалектическое «самоотрицание», разрушение и смену другой системой. Этот процесс наблюдался и в системе жанров русского классицизма. Раздвижение рамок оды за счет введения мотивов дружеского послания, «сентиментальный пафос» в комедиях, сочетание разнообразных жанровых принципов и стилевых тенденций в одном произведении (достаточно вспомнить «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева) – подобные процессы изнутри расшатывали жесткие рамки художественного канона, ставили под сомнение априорность художественных норм, их право на диктат по отношению к живой действительности, обнаруживали неведомые потенциальные возможности уже известных жанров и стилей, раскрепощали их, намечали более гибкие и подвижные отношения между ними, подготавливая их к выходу навстречу многоликому и динамичному миру. Так открывалась дорога к формированию принципиально антинормативных (а точнее, антиканонических) историко-литературных систем.

Но преодоление диктата каноничности вовсе не отменяло формирования в последующих литературных направлениях своих систем жанров. Каждая новая система жанров оказывалась более гибкой и более открытой по сравнению с предшествующей, но она оставалась с и с т е м о й, чьи жанрообразующие принципы связаны со «своим» методом и своими стилевыми пристрастиями, системой, имеющей устойчивую логику развития.

¹ Тем самым получает подкрепление позиция Е.Н. Куприяновой, А.Н. Иезуитова, К.Н. Григорьяна, Ю.А. Андреева, А.С. Курилова и других исследователей, возражающих против попыток представить русский просветительский реализм как литературное направление.

Иное дело – просветительский реализм в Англии. Там он создал мощную жанровую систему. Но остается открытым вопрос о методе, лежащем в ее основе. Ведь до сих пор нет сколько-нибудь удовлетворительного объяснения сущности метода просветительского реализма, если таковой метод вообще существует. Названные Н.Л. Степановым десять художественных принципов, якобы характеризующих просветительский реализм, очень мало убеждают в специфичности просветительского реализма как творческого метода (см.: *Проблемы* типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. С. 177; *Развитие* реализма в русской литературе: В 3 т. Т. 1. – М., 1972. С. 67). По меньшей мере, семь принципов из десяти принадлежат классицизму. Не случайно концепция Н.Л. Степанова вызвала аргументированную критику. См.: *Западов В.А.* Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Ст. 2. Ранний русский реализм // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 3.* – Л.: Наука, 1978.; *Стенник Ю.В.* К вопросу о реализме в русской литературе XVIII века // *Русская литература.* 1982. № 4.

2.

Формирование литературного направления *романтизма* тоже шло, как показывают современные исследования, через поиск «своего» ведущего жанра. Им стала романтическая поэма.

Ю.В. Манн определил конструктивный принцип романтической поэмы так: он «заключался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости», и далее исследователь уточняет: «Само действие освобождалось от авторского присутствия»¹. В соответствии с конструктивным принципом структура всех романтических жанров – не только поэмы как ведущего жанра, но и романтической повести, новеллы, романтической трагедии – становилась бинарной. Отсюда двоемирие в хронотопе, бинарность в конфликте (отмеченная Л.Я. Гинзбург²), двухмерность в стиле (о чем писал Н.Я. Берковский³). Таким образом доводился до пластического воплощения романтический принцип освоения мира как непримиримого конфликта между идеальным и действительным, субъективным и объективным, духовным и «пошлым».

Романтический «метажанр», проявившийся в поэме, уже предполагает, в отличие от классицистского метажанра, наличие в самом мире двух одинаково действительных полюсов – субъективного и объективного, идеального и «пошлого», духовного и бездуховного. Он был чреват диалогичностью, этот романтический мир (отмечено Н.Я. Берковским⁴), но антитеза субъективного и объективного здесь не обращается в действие, а замыкается в душе, обволакивается монологическим переживанием. Гегель, характеризуя форму лирического произведения, объяснил, в сущности, отношение между субъективным и объективным, внутренним и внешним в романтическом метажанре. Он писал: «... В лирическом чувство рефлексия вовлекают *внутрь себя* наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже после того, как мир этот стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова»⁵. Переживание же и определяет способы формирования художественного мира в лирическом метажанре: оно может, говоря словами Гегеля, непосредственно выразить «всеобщее как таковое», а может и в обособленной ситуации или в одном чувстве вскрыть их

¹ Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. С. 161.

² Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979. С. 104.

³ Берковский Н. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973. С. 36-37.

⁴ Там же. С. 271-183.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 514.

глубочайшее существо, «субстанциональное» (495). «Лирический беспорядок» пространственно-временной организации, огромная роль ассоциативных связей, включение в повествование различных речевых (и литературных) жанров – все эти особенности структуры романтического метажанра мотивируются лирическим переживанием и одновременно «стягиваются» им в целостный мир, обнимающий «всемирность» и «вечность». «Лирическое в романтическом слышится лучше» – этим замечанием Эмиля Штайгера можно охарактеризовать семантику романтического метажанра.

В ряде исследований, выполненных в 1970–2000-е годы, выяснено, как формировался жанр романтической поэмы, как он, вбирая в себя опыт первых романтических жанров: элегии и дружеского послания, – стал оказывать влияние на жанры прозы и драматургии. Оригинальность возникших в ту пору жанров романтической повести¹ и новеллы², романтической трагедии³ состояла именно в том, что они организованы неким общим конструктивным принципом, который можно назвать принципом «поэзности». Ю.В. Манн охарактеризовал отдельные внешние проявления этого принципа в романтической прозе и драме: поэтические цитаты, форму исповеди центрального персонажа, переход на язык «старших жанров», параллелизм авторской судьбы и судьбы персонажа, – посредством которых новые жанры подключали к формированию своих «моделей» мира опыт уже сложившихся романтических жанров⁴.

Вместе с тем, как уже было в истории классицистского направления, экспансия жанра-лидера, которым была поэма, а вернее – «поэзность», с одной стороны, обогащала жанровый арсенал романтического направления, распространяя его на прозу и драматургию, а с другой – ассимилированные жанры начинали расшатывать иерархию романтической системы жанров, вносили в неё разрушительные «ферменты», которые таили в себе ростки новых нарождающихся принципов жанрообразования. Переходный характер носят не только прозаические жанры, такие, например, как повесть-эпопея, или «народная

¹ См.: Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести: А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX в. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1973. См. также ряд статей в сборнике «Русская повесть как форма времени» (Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2002).

² Одно из наиболее обстоятельных исследований этого жанра выполнено М.И. Бен-том в монографии «Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология» (Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1987).

³ См.: Архипова А.В. Историческая трагедия эпохи романтизма // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1987. Исследователь высказывает интересную мысль, что, обращаясь именно к жанру трагедии, «романтики стремились дать бой классикам на их же территории» (163).

⁴ См. об этом: Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. С. 240–248.

эпопея» Гоголя «Тарас Бульба»¹ и «романтическая эпопея» В. Гюго «Собор Парижской богородицы»², но и некоторые новые явления в самой романтической лирике. Очень показательны в этом отношении наблюдения В.Ю. Троицкого «над намеренным жанровым синкретизмом» в лирике В. Бенедиктова³. (Разумеется, нельзя не считаться с тем, что эти переходные явления в жанрах романтического направления возникали не без влияния первых крупных успехов метода реализма, формировавшего свою систему жанров).

3.

Если существование жанровых систем классицизма и романтизма не вызывает серьезных сомнений, то вопрос о системе жанров в *реалистическом направлении* стоит довольно полемически. Порой исследователи поэтики реализма, исходя из принципиально верной мысли об антиканоничности реалистического метода, подвижности жанров и многообразии жанровых форм в реалистическом направлении, склоняются к отрицанию устойчивости в реализме жанра как структуры и к мысли о том, что понятие «жанровая система» уже со времен романтизма носит «терминологический характер»⁴. Но в подобных суждениях даёт себя знать известное упрощение. «Мышление жанром» – не этап, не фаза в развитии художественного сознания, а его коренное, онтологическое качество (как «мышление стилем» и «мышление методом»). Преодоление реализмом каноничности поэтики классицизма вовсе не означало отказа от жанровых норм, то есть от определённых, выработанных веками способов моделирования мира и способов коммуникации между художником и читателем, без этих норм не было бы ни преемственности в развитии искусства, ни связи между искусством и обществом.

У нас издавна было принято характеризовать основной принцип художественного претворения в реализме высказыванием Ф. Энгельса: «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типических характеров и типичных обстоятельств

¹ «Как повесть, лишь иллюзорно историческая, “Тарас Бульба” стоит на переломе между романтической манерой и “натуральной школой”, – писал Г.А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» (М.–Л.: ГИХЛ, 1959. С. 128).

² Так обозначает жанр «Собора Парижской богородицы» Б.Л. Сучков в монографии «Исторические судьбы реализма» (изд. 4-е. – М.: Сов. писатель, 1997. С. 236).

³ История романтизма в русской литературе. (1825–1840). – М.: Наука, 1979. С. 202.

⁴ См.: Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. С. 197.

<...>, которые их окружают и заставляют действовать»¹. Но еще за полстолетия до Энгельса Пушкин в статье «О народной драме и о "Марфе Посаднице" М.П. Погодина» писал: «... Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя»². А ведь это пушкинское высказывание представляет собой лапидарное определение сущности механизма эстетического освоения мира в реалистическом искусстве – не только в драме, но и в эпосе, и в лирике. Именно такой механизм позволяет преодолевать заданность в изображении и нормативность в эстетических оценках. Разумеется, это вовсе не ведет к натуралистическому копизму. Здесь уместно привести предупреждение, которое высказала Л.Я. Гинзбург: «Реалистическую деформализацию следует понимать, разумеется, не как сырую действительность, но как мир художественной символики, *заранее не предустановленный*, питающийся традицией лишь в скрытом её виде»³. В реализме мир, который окружает человека и с которым он вступает в отношения, уже не служит, как в классицизме, приличествующим статусу персонажей декорумом, не является и он, как в романтизме, экзотическим «*coleur locale*» (местным колоритом), задающим соответствующий эмоциональный фон. В реализме впервые этот мир действительно открывается как *о б с т о я т е л ь с т в а*, т.е. как конкретно-исторические условия, которые плотно облегают человека и вынуждают именно в них ориентироваться в поисках смысла своего существования. И сам процесс, мучительный и динамичный, этих взаимоотношений характера с обстоятельствами становится процессом поиска эстетического идеала. Иначе говоря, в отличие от всех предшествующих творческих методов (и канонов), впервые только в реализме все присущие ему принципы эстетического освоения действительности ориентируют творческую энергию художника на то, чтобы *п о н я т ь* человека, *о б ъ я с н и т ь* его судьбу.

Поэтому литературное направление реализма рождалось не на отказе от жанрового мышления, но втягивало в себя такие жанры, которые обладали бы способностью создавать завершённое целое из постигаемого многообразия жизни, находить в бесконечной, движущийся цепи причин и следствий объяснение тайны характера человека, закон и смысл его судьбы. А закон и смысл обнаруживается на

¹ Энгельс Ф. Письмо к М. Гаркнесс (начало апреля 1888 г.) // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 37. – М.: ИПЛ, 1965. С. 35.

² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 360.

³ Гинзбург Л. О литературном герое. С. 61-62. (Курсив мой – Н.Л.).

фоне устойчивой структуры жанра, в сближениях и расхождениях с ней, он невидим без традиции жанра и его памяти. Поэтому роль лидера в реалистическом направлении мог выполнять жанр достаточно «бывалый», имеющий богатую историю и одновременно обладающий максимальной подвижностью структуры. Этим жанром мог стать и стал *роман*.

Сейчас благодаря многочисленным исследованиям, среди которых особое место занимают труды М.М. Бахтина, мы знаем многовековую историю становления романа как жанра, открытого навстречу живой повседневности, способного вбирать в себя самые разнообразные стороны действительности. Однако эта форма – при всех отдельных великих свершениях – оставалась до реализма периферийной, «второсортной»¹.

Почему и как жанр романа выступил «ядром» всей жанровой системы реалистического направления? Чтобы подойти к ответу на этот вопрос, нам надо разобраться с теоретическим недоразумением, порожденным известной работой М.М. Бахтина «Эпос и роман». Еще раз вернемся к бахтинским сопоставительным характеристикам эпопеи и романа: 1) предмет эпопеи – национальное историческое прошлое, предмет романа – незавершенная, становящаяся современность; 2) источником эпопеи служит национальное предание, источник романа – современность, ее познание, стремление предсказать будущее; 3) мир эпопеи отделен от времени автора абсолютной эпической дистанцией, мир романа незамкнут, он раскрывается в становлении, как процесс; 4) человек в эпосе завершен и закончен на высоком героическом уровне, человек в романе незавершен, он «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»².

Нетрудно заметить, что характеристики эпопеи и романа здесь почти целиком ведутся по линии сопоставления типов эстетического отношения к действительности и эстетических концепций личности. В сущности, через сравнение эпопеи и романа М.М. Бахтин охарактеризовал принципиальные особенности и различия *дореалистических* (нормативных) и *реалистического* творческих методов. Но особенно эти носят н а д ж а н р о в ы й характер, вернее, они являются теми общими факторами, которые влияют на все жанры и стили определенной историко-литературной системы. Не случайно М.М. Бахтин

¹ «Несообразности с романом неразлучны, и мы приемлем их – лишь были бы нескучны!» – снисходительно писал Н. Буало в своем «Поэтическом искусстве» (Буало Н. Поэтическое искусство. – М.: 1957. С. 81). Русские классицисты, прежде всего Ломоносов и Сумароков, были вовсе нетерпимы к жанру романа (см. об этом : Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. С. 84-85).

² См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 455-479.

отмечает: «Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам античности и средневековья»¹. И далее: «Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами...»². Те же конститутивные черты, которые М.М. Бахтин обнаруживает в романе, проявляются в большей или меньшей мере во всех реалистических жанрах. Собственно, их-то, эти черты, ученый объединяет общим понятием «романизации».

Таким образом, в работе «Эпос и роман» термином «роман» обозначается не собственно жанр, а нечто более общее: некая принципиальная направленность содержательной формы («конститутивные черты»), которая была потенциально заложена в форме романа, но нашла осуществление только в союзе с реалистическим творческим методом.

Реалисты в полной мере раскрыли потенциальные возможности этого старого жанра. Они не только сохранили и обогатили присущие ему способы реагирования на изменчивую действительность, но и преобразовали роман, внутренне «сцементировали» на основе реалистического принципа пересоздания действительности: взаимосвязь типических характеров с типическими обстоятельствами стала жанровым, конструктивным принципом реалистического романа. Этот конструктивный принцип обращает роман в самый емкий эпический жанр, способный художественно объять, воплотить (а значит – открыть и объяснить) бесконечное многообразие отношений в «человеческом мире», сцеплением которых движется жизнь.

Именно конструктивный принцип *романизации* стал объединять вокруг реалистического метода другие жанры, сначала эпические, а затем драматические и лирические, перестраивая их структуры на постижение глубинных закономерностей социальной действительности.

Поначалу в орбиту жанровой системы реализма втянулись наиболее близкие роману прозаические, повествовательные формы – повесть и рассказ. Романизация их структур осуществлялась разными способами: тут и диалогизм (а точнее – полилогизм) слова повествователя, а порой и героя (последнее уже наблюдается в речи персонажей чеховских пьес), тут и применение разных способов расширения зоны хронотона или обогащения его символическими коннотациями («сборный день», пейзажная «рама» и т.п.), тут и тщательная разработка ассоциативного фона – подтекста и сверттекста³. Проявление романизации в

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 461.

² Там же. С. 478.

³ Убедительные доказательства проникновения романизации в жанр чеховского рассказа даны в работах А.В. Кубасова «Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра» (Сверд-

лирических жанрах Б.О. Корман видел в «поэтическом многоголосье» (многосубъектности), которое проявляется в следующих качествах художественного текста «...В стихотворении, кроме сознания «я», которому принадлежит лирический монолог, открываются другие («чужие») сознания, отличные от основного по психологическим, культурно-историческим и социальным признакам. В каких-то местах лирического монолога происходит перевоплощение говорящего в героя: речь основного носителя текста скрывает в себе реплики героев; он, перевоплощаясь в героев, говорит за них; его речь окрашивается интонациями героев, в монолог говорящего в п л е т а ю т с я голоса героев, включаясь в общий поток его речи»¹. В сущности, Б.О. Корман установил, что диалогизм, который М.М. Бахтин обнаружил в романном слове – пересечение «зон повествователя» и «зон героев», по-своему может действовать и в лирике, способствуя реалистическому освоению мира.

Романизация проникает и в драматургию. Здесь особенного исследовательского внимания заслуживают последние пьесы Чехова и драмы Горького. Выдающийся театровед Александр Роскин в своем подробном разборе второй мхатовской постановки «Трех сестер» (1940) обнаружил, что постановщики позволили себе «небрежное отношение к чеховскому тексту»², в частности, сокращения того, что посчитали «излишней детализацией» (214), «снизили речь в чеховских спектаклях до предельной естественности» (194), вопреки авторским ремаркам, сделали более аскетичной сценическую обстановку. В итоге всё это привело к существенным эстетическим потерям: характеры утратили столь важную у Чехова неоднозначность (например: «Наташа с первого же момента предстает настолько законченной, до конца договоренной, что дальше, кажется, Георгиевской дано только повторяться» – 208), а поэтическая атмосфера, которой принадлежит важная семантическая роль в чеховских пьесах, истаяла. Причину же этой неудачи знаменитого театра и его великих актеров А. Роскин видит в непонимании личности поэтики чеховской пьесы, а именно – ее тяготения к роману.

Критик объяснял: «Стремление кратко писать большие романы для сцены и привело Чехова к новым драматургическим формам. Отсюда именно и берут свой исток своеобразные черты чеховской драматургии, казавшиеся выражением искусства, как будто весьма далекого

ловск: СГПИ, 1990) и «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» (Екатеринбург: УрГПУ, 1998). Исследователем выявлены и охарактеризованы основные «механизмы» романизации в жанре рассказе.

¹ Корман Б.О. Лирика и реализм // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: УдмГУ, 2006. С. 427-428.

² Роскин А. Театр и искусство Чехова (Заметки о «Трех сестрах» в Художественном театре) // Роскин А. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. – М.: Сов. писатель, 1959. С. 195.

от реалистической определенности. Характеризуя чеховскую драматургию, говорили об импрессионизме, о театре настроений, о зыбкости письма. Между тем эта кажущаяся «зыбкость» была следствием сочетания формы драмы с материалом романа. Если Чехов в какой-то мере и пользовался приемами импрессионистического письма, то исключительно преследуя цели расширения границ театрального реализма, внесения в драму новой степени широты изображения» (171).

Однако, нельзя не отметить, что утверждение о «романности» пьес Чехова встречает возражения. Так, Н.И. Ищук-Фадеева в полемической статье «“Три сестры” – роман или пьеса?» утверждает противоположное: *«Не роман повлиял на чеховскую драматургию, а театр Чехова повлиял на роман»*. Аргументы исследователя таковы: «Несмотря на кажущуюся эпичность чеховской драматургии <...>, в чеховском театре важно не столько событие как таковое, сколько его восприятие героями, что сближает новую драму с лирикой. Подобного отношения к событию не знала не только классическая драматургия, но и эпика, где само описываемое событие не подвергалось сомнению или «мультипликации». Событие как «собственность» героя, а следовательно, множественность событий в многогеройном тексте появится значительно позже, в прозе Акутагавы («В чаще»), А. Мердок («Черный принц»), М. Фриша («Назову себя Гантенбайн») и др.»¹.

Но разве субъективирование событий персонажем не было уже у Лермонтова в «Герое нашего времени»? Разве «множественность событий в многогеройном тексте» не была жанрообразующим принципом зрелого реалистического романа? Толстой и Достоевский – это только вершина айсберга.

Столь же дискуссионно стоит вопрос о метажанровой основе пьес Горького. В.Е. Головчинер называет драмы Горького эпическими, О.В. Журчева пишет об их синтетизме. Свое утверждение об эпическом характере пьесы «На дне» В.Е. Головчинер выводит из следующих ее особенностей: сосредоточенность интереса автора к родовой человеческой сути», объект исследования – «состояние общества, определяемое умонастроением, самосознанием, поведением многих»². Аргументы О.В. Журчевой таковы: «Для пьес Горького очевидна многоконфликтность, многозавязочность, когда в течение действия разворачивается один сюжет за другим, часто симметричный предыдущему, причем сюжетные линии столь самостоятельны, что легко могут быть

¹ Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» – роман или драма? // Студенческая электронная библиотека. Internet: [www.http://studlib.ru/article/a-368.html](http://studlib.ru/article/a-368.html) – 06.04.2006.

² Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск: Изд-во ТПУ, 2001. С. 46.

изъяты из пьесы и составить содержание собственной. Действующие лица начинают группироваться не “вдоль” сюжетной линии и основного драматургического конфликта, а как бы “поперек” его <...>. Сценические персонажные группы образуют свои собственные сюжеты, которые могут переплетаться между собой, образуя сюжетную симметрию¹; «огромная роль в создании текстового, словесного, идейного, семантического пространства многочисленных аллюзий, цитат, реминисценций»² и т.д.

Все эти качества, действительно, присущи поэтике горьковских пьес. Могут к ним присовокупить сделанные ранее (Раздел II, глава 3) собственные наблюдения над драмой «На дне»: множественность сценических площадок, подлинный полифонизм диалогов и монологов, принцип дополнительности в отношениях между обсуждаемыми философскими доктринами, неоднозначность характеров, открытость финала. Но взятые вместе эти особенности пьес Горького свидетельствуют не об их «синтезизме» или «эпичности», а являют собой осуществление *принципа романизации*: обращенности всей действительно обновленной поэтики драматургии к установлению максимально стереоскопической связи между драматическим конфликтом и всеобщим «состоянием мира», полифонического многозвучия разных голосов и артикулированных в них сознаний.

Способность же драматической речи романизоваться, т.е. не только становиться внутренне диалогичной (этот прием нередко применялся в драматургии с давних времен), но и втягивать в монолог «чужие голоса», предвосхищать возражения оппонента, расширять семантический горизонт говорящего путем осознанного, а еще чаще неосознанного введения интертекстуальных связей, апеллий к вне-текстовой реальности – отмечена в ряде современных работ по теории и истории драмы³.

Явные тенденции к романизации драматической структуры наблюдались в драматургии XX века, назову самые, на мой взгляд, очевидные – в «Беге» М. Булгакова, «Пяти вечерах» А. Володина, «Про-

¹ Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Автореф. дисс... докт. филол. наук. – Самара, 2009. С. 14.

² Там же. С. 18.

³ См., напр., обстоятельный теоретический труд С.Т. Ваймана «Драматический диалог» (М.: Эдиториал-УРСС, 2003). А вот пример конкретного наблюдения: «С Тургенева и Островского начинается процесс “эпизации”, вернее “романизации” русской драмы. <...> Диалог приобретает экстенсивный характер, включает в свою орбиту “мелочи” быта, подробности, отражает “реку жизни” <...>. Слово в таком диалоге теряет действенно-драматический характер, передавая многомерность и целостность мира». (Собеников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. – Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1989. С. 182.)

шлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Поминальной молитве» Г. Горина. По мнению современных исследователей, романизация диалогической речи стала приобретать характер существенной тенденции в драматургии 1970-90-х годов¹.

Благодаря освоению романизации как метажанрового конструктивного принципа, «семья» жанров реалистического направления, будучи наиболее динамичной из всех доселе существовавших жанровых «семей», не утрачивает своего структурного единства, не перестает быть системой.

* * *

В сущности, в русской литературе XVIII-XIX вв. сложились только три действительно зрелые, т. е. охватывающие все типы речи и все роды, системы жанров: жанровые системы классицизма, романтизма и классического реализма. Это убедительное свидетельство того, что названные художественные тенденции вызрели в литературные направления, каждое из которых было способно решать задачи эстетического освоения своей исторической эпохи. А иные художественные тенденции: сентиментализм, просветительский реализм, натурализм и др. — не оформились в зрелые системы жанров, а выполнили роль переходных, промежуточных тенденций «направленческого» типа.

3. Литературные течения как жанровые подсистемы

Что происходит с жанровыми системами литературных направлений, когда литературная эпоха завершена, когда рождается новый метод и формируется новое направление? История убеждает в том, что жанры не умирают, что появление новых жанров не отменяет существования старых. Но ведь в «старых» жанрах опредметились принципы художественного отображения, присущие тем методам, которые уже изжили себя. Как же «старый» жанр сохраняет свою действенность, какие изменения он претерпевает, что он сохраняет и переносит в новую действительность? Этот вопрос приводит нас к проблеме *литературных течений* как наиболее крупных «подсистем» в русле литературного направления.

¹ В качестве показательного примера следует назвать кандидатскую диссертацию Е.А. Меркотун «Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской» (Екатеринбург: УрГПУ, 2009). Здесь исследователь не только убедительно раскрыла романизированный характер диалогического слова как специфическое свойство поэтики одноактных пьес Петрушевской, но и определила «механизмы» романизации драмы, что имеет теоретическое значение.

Вновь обратимся к истории. Известно, что в первой трети XIX века жанровая система классицизма существовала как старое направление, противоборствующее романтизму. И романтизм тогда жил этим антагонизмом. Отталкивание шло по всем каналам, в том числе и по жанровым. Только творчество писателей-декабристов, активно обращавшихся к наиболее характерным жанрам поэзии (сатире, оде, посланию, басне) и публицистической прозы классицизма, намечало возможность ассимиляции в романтическом направлении жанров, созревших в эпоху классицизма.

Но как происходила эта ассимиляция, как «старый» жанр начинал работать на новый метод? Не происходило ли это на основе взаимодействия метажанровых принципов романтической «поэмности» с классицистической «драматизацией»? Эта гипотеза требует обстоятельной проверки. Но в ее пользу свидетельствуют отдельные факты: и весомый драматический элемент в сюжетостроении ранних повестей А. Бестужева², и явная драматизация лирических жанров (посланий и дум) у К. Рылеева, и весьма достойное место, которое занимал в поэзии декабристов такой лирико-драматический жанр, как басня (здесь в первую очередь следует назвать П.И. Бобрищев-Пушкина), и такой остро полемический жанр, как эпиграмма. Во всяком случае, тенденция к формированию в недрах романтического направления «подсистемы» ассимилированных жанров, связанных с традицией классицизма, была вполне очевидной.

И эта тенденция, как доказывает Т.А. Ложкова в докторской диссертации «Система жанров в лирике декабристов», привела к возникновению вполне определенного литературного течения, в основе которой лежит специфическая система жанров. Структурный стержень этой системы образуется взаимопроникновением новых романтических жанров и традиционных жанров классицизма. Исследователь устанавливает, что и в поэзии декабристов ода, но «обновленная романтическая ода»³, сохраняет функции «старшего жанра», подтягивая к

¹ Связь литературного творчества декабристов с просветительскими тенденциями и традициями классицизма освещена в работах Е.Н. Куприяновой, Н.А. Гуляева, Е.М. Пульхритудовой, Н.Д. Кочетковой, Н.Н. Петруниной и др.

² См. об этом: *Канунова Ф.З.* Жанровое своеобразие ранних повестей А. Бестужева // *Мастерство писателя и проблемы жанра.* – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1975. С. 96-97.

³ Трансформация оды, по наблюдениям исследователя, состояла в следующем: «Поэтический мир оды оказывается воплощением идеала, рожденного в душе героя и фактически проекцией этой души, поэтому выстраивается она по субъективным законам внутренней жизни лирического “Я”, а не по объективным законам должного, разумного мироустройства, как в оде XVIII века». (*Ложкова Т.А.* Система жанров в лирике декабристов. – Автореф... дисс. докт. филол. наук. – Екатеринбург: УрГПУ, 2006. С. 19.)

себе ведущие жанры романтической лирики (прежде всего – элегию и дружеское послание), а также лиро-эпический жанр (думу). Та жанровая система, которая стала формироваться в декабристской поэзии, вносила свое особое миропонимание и мироотношение в художественное сознание современников: «Своеобразный подход декабристов к художественному решению типологической для романтиков проблемы «двоемирия» во многом обуславливает специфические поиски в области жанра и стиля», – пишет Т.А. Ложкова. – Твердая убежденность в возможности осуществления романтического идеала, его достижения (и в возможности жить подобно литературному герою – пророку и подвижнику) влечет за собой стремление воплотить этот идеал как в художественной, так и в нехудожественной реальности»¹.

Развитие «декабристского течения» было оборвано 14 декабря 1825 года, когда, по словам исследователя, был нанесен «непоправимый удар просветительскому мировоззрению русского образованного дворянства»². (Хотя отдельные жанровые явления этого плана были и впоследствии: философская проза В. Одоевского, лирика Ф. Тютчева.)

Но то, что не удалось сделать романтикам, совершили реалисты. Многие исследователи отмечают формирование в 1860–70-е годы внутри реалистического направления особого (но не обособленного) течения, тесно связанного с просветительской традицией, его называют *просветительно- (или социально-) рационалистическим, интеллектуальным*³.

Выделяемые исследователями жанры этого течения: мемуарная эпопея (Герцен), социально-идеологический, или революционно-просветительский роман (Тургенев, Помяловский), роман-трагедия (Достоевский), сатирические жанры (Салтыков-Щедрин) – восходят к традиции эпохи классицизма, но, разумеется, уже пропущенной через силовое поле реалистического метажанра. Его влияние сказалось уже в том, что из арсенала жанровой системы классицизма были вызваны к

¹ Ложкова Т.А. Лирика декабристов: поэтика жанров. (Учеб. пособие). – Екатеринбург: УрГПУ, 2004. С. 229-230.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964. С. 44.

³ См.: Эльсберг Я.Е. Основные этапы развития русского реализма. – М.: Гослитиздат, 1961; Линаев М.Т. Направления, течения и школы в русской литературе 60–70-х годов XIX века // Современная советская историко-литературная наука: Актуальные вопросы. – Л.: Наука, 1975. С. 256-271; Лицинер С.Д. Герцен и русская интеллектуальная проза // Вопросы литературы. 1976. № 4; Зиновьева М.Д. О художественной системе революционно-просветительских романов 60–80-х годов XIX века // Литературные направления и стили. – М.: Изд-во МГУ, 1976.

жизни не драматические и поэтические, а поздние, именно прозаические жанры – и, прежде всего, нравоучительный и нравоописательный романы. Традиционные документальные жанры классицизма (мемуары, дневники, записки, путешествия) также структурно двигались к роману с его разветвленной, многоплоскостной системой связей. Наконец, очерки, «портреты», «картины», «переписка», бывшие в XVIII веке сатирическими жанрами журнальной прозы, циклизировались в творчестве Герцена, Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, обретая масштабность и многомерность.

Структурной основой обновления жанров классицизма и их ассимиляции в реалистическом направлении было взаимопроникновение метажанровых принципов «романизации» и «драматизации». «Старые» жанры классицизма перестраивались в соответствии с реалистическим метажанром, овладевали способностью видеть и исследовать мир как взаимодействие типических характеров и типических обстоятельств. Но вместе с тем, это взаимодействие характеров и обстоятельств организуется драматически. (Не случайно, например, Вяч. Иванов характеризовал романы Достоевского как романы-трагедии¹.) «Воление» личности, вооруженной идеей, не априорной и не умозрительной, как у просветителей XVIII века, а идеей, порождаемой жизнью и историческим опытом, вступает в противоборство с жестокой логикой социальных обстоятельств, обнажает их нравственную и эстетическую неправоту, а порой и «моделирует» (как в романе Чернышевского «Что делать?») возможный, лучший ход жизни. Так «через жанр», посредством жанровых ассимиляций наиболее значительные ценностные ориентиры, открытые классицизмом: высокий авторитет идеи, доверие к интеллектуальному постижению истины – передавались во владение реализму, обогащали его возможности.

Просветительно-рационалистическое течение закрепились в ряду плодотворных историко-литературных «подсистем» и вошло в действенный творческий арсенал.

Что же касается романтической традиции, то, проявившись, достаточно сильно в творчестве Гаршина, Короленко, зрелого Чехова, молодого Горького, она все же не развилась (или не успела развиться) в относительно целостное течение в русле направления критического

¹ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия (1911). Даже порой не принимая определение, данное В.Ивановым, многие исследователи отмечают в романах Достоевского крайне важную роль драматического начала: «форма беседы или спора» (Л.П.Гроссман), «полифонический диалогизм» (М.М.Бахтин), «романы Достоевского суть великолепно оформленные диалоги» (А.В.Луначарский), в романах Достоевского «духовно-идеологическая драма<...>составляет сердцевину фабулы» (Г.М.Фридендер).

реализма¹. Хотя в произведениях, где осуществляется эта тенденция, совершенно очевидно взаимопроникновение «романизации» и «поэмности». В этом смысле очень показательна структура рассказов-легенд молодого Горького, где романтический мир дается в диалогических отношениях с миром реальным, представленным в «рамочном» обрамлении². Однако, отмеченные исследователями отдельные черты романтической традиции в проблематике и пафосе, в поэтике ряда произведений конца XIX века не «сцепляются» в художественную систему. Поэтому остается открытым вопрос о характере целостности романтической традиции в литературе 80–90-х годов XIX в., о ее соотношении с реалистическим направлением.

Внутри литературных течений порой возникают историко-литературные подсистемы, которые мы называем (соблюдая единство метафорического ряда в терминологии) *жанрово-стилевыми «потоками»*. К ним с большей или меньшей степенью уверенности можно отнести такие заметные явления в истории русской литературы XIX – рубежа XX вв., как «поэзия Любомудров» (1830-е гг.), «натуральная школа» (1840-е гг.), плеяда «простонародных писателей» (Н. Успенский, В. Слепцов и др.)³, так называемая «народническая литература» 1870-1890 годов (П. Засодимский, Н. Каронин-Петропавловский, П. Златовратский, Г. Успенский и др.)⁴, предсимволистская поэзия 1880-х годов (А. Апухтин, К. Случевский, В. Соловьев, Н. Минский, С. Надсон, молодой Д. Мережковский), в 1900-е гг. – проза «знаньевцев» (куда в разное время входили С. Скиталец, Е. Чириков, Н. Телешов, А. Куприн, В. Вересаев, И. Бунин, Л. Андреев)...

Объединяющим основанием для формирования жанрово-стилевого «потока» становится общий проблемно-тематический комплекс – некий очень существенный конфликт, один из тех конфликтов, который порожден определенным временем и приобрел судьбоносное

¹ Романтическая тенденция в русском реализме конца XIX века характеризуется в следующих работах: *Фохт У.Р.* Пути русского реализма. – М.: Сов. писатель, 1963. С. 310-330; *Русский романтизм* / Под ред. Н.А. Гуляева. – М.: Высшая школа, 1974. С. 305-330; *Каминский В.И.* Романтическое течение в русской литературе «переходного времени» // *Русский романтизм*. – Л.: Наука, 1978; *Маевская Т.П.* Романтическая тенденция в русской прозе конца XIX века. – Киев: Наукова думка, 1978.

² См. анализ мифообраза в рассказе-легенде М. Горького «Старуха Изергиль»: *Лейдерман Н.Л. и Сатири А.М.* Горький в школе: новое прочтение. – М.: ВАКО, 2005. С. 112-134.

³ См. о них в серии работ К.И. Чуковского («Жизнь и творчество Николая Успенского», «Жизнь и творчество Василия Слепцова» и др.): *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. – М.: Худож. лит., 1967.

⁴ См. о народническом течении: Развитие реализма в русской литературе. В 3 т. (Гл. ред. У.Р. Фохт). Т. 2. Кн. 2. – М.: Наука, С. 351-393.

значение как для духовного самоопределения отдельного человека, так и для разрешения противоречий, раздирающих общество на данной исторической ступени.

Иногда «поток» начинается формированием нового жанра (или его типологической разновидности), наиболее адекватного возникшей коллизии. И этот жанр находит «созвучный» стиль. Бывает и так, что сначала зарождаются новые стилевые интенции, которые вызывают к жизни соответствующую жанровую модель мира. Бывает и что на определенном «отрезке» литературного процесса рождается целая группа жанров со сродственной конструктивной доминантой, они образуют некий метажанр. Но важнейшим способом «ощелынения» этой подсистемы опять-таки становится именно «избирательное сродство» между определенной жанровой структурой и столь же определенной стилевой характерностью.

Так, консолидация «натуральной школы» происходила вокруг одного жанра «физиологического очерка», точнее – в процессе вызревания этого жанра¹. А предсимволистская лирика 1880-х годов консолидировалась в «поток» из целой группы родственных «мистериальных» жанров, созданных А. Апухтиным, К. Случевским, В. Соловьевым, Н. Минским, С. Надсоном, молодым Д. Мережковским².

Если же мы выйдем в пространство XX века, то здесь существенными вехами художественного процесса стали такие жанрово-стилевые «потoki», как: в 20-е годы – метажанр «поэмы в прозе» в союзе с «орнаментальным стилем», «комсомольская поэзия» (героический пафос и балладность); на рубеже 50–60-х – жанр фронтовой лирической повести в экспрессивной ауре натуралистического стиля (названного «окопной правдой»); в 60–70-е годы – «тихая лирика», «деревенская проза», «поствампиловская драма»; в 80-е – поэзия «соцарта», «женская проза». Основательное изучение жанрово-стилевых «пото-

¹ Этот процесс обстоятельно исследован А.Г. Цейтлиным в монографии, которая примечательно озаглавлена: «Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк)» (М.: Наука, 1965).

² Этот художественный «поток» выделен и охарактеризован в монографии Л.П. Щенниковой «История русской поэзии 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен» (Екатеринбург: УрГУ, 2002.) Исследователь устанавливает, что у поэтов 1880-х годов «несущими опорами» в поэтически структурируемых мирах являются контрастные метафоры, конкретные мифы» (439). И далее: «Отношение поэтов-восьмидесятников к используемому ими библейскому, включающему в себя и евангельский, тексту, мы определяем как *мистериальный принцип*, имея в виду сочетание в мистерии набожности и богохульства. «Мистериальный принцип» означает непрерывную рефлексию поэтов по поводу прогнозируемых Священным Писанием судеб человечества, собственную интерпретацию сакральных сюжетов и образов, часто представляющую прямую полемику с их каноническим толкованием, – религиозную «ересь». (440-441).

ков»: факторов, порождающих их, механизмов их образования, места и роли в историко-литературном процессе — представляется задачей, которая еще ждет исследователей.

* * *

Из сказанного можно сделать следующие теоретические выводы:

1. Системы жанров литературных направлений — это живая, осязаемая плоть направления. Структурной основой системы жанров литературного направления является единый метажанровый конструктивный принцип построения образа мира, соответствующий познавательно-ценностным принципам творческого метода как эстетико-гносеологической доминанты направления.

2. В систему жанров литературного направления входят литературные течения как подсистемы жанров, ассимилировавших опыт метажанра предшествующего направления — это один из важнейших механизмов исторической преемственности художественного развития. Именно они обеспечивают эволюционный характер перехода от одной литературной эпохи к другой.

3. Богатство литературного направления, его способность формировать большие системы и разнообразные подсистемы жанров определяется, прежде всего, универсальностью познавательно-ценностных принципов творческого метода, его способностью вовлекать опыт предшествующих литературных эпох в процесс художественного освоения новой действительности.

4. Литературные направления релевантны такой диахронной системе, как литературная эпоха, а литературные течения, как правило, соотносимы с определенными этапами, через которые проходит литературное направление. И если каждое литературное направление осваивает определенный тип личности, то течение фиксирует и осваивает новую фазу в постижении этой концепции личности, открывает в ней новые грани, вскрывает ранее неведомые потенциалы этого типа личности и изменения в его отношениях с миром.

5. Рассматривая литературные направления и течения как определенные системы и подсистемы жанров, можно с достаточной степенью отчетливости представить их контуры, отделять их от переходных или ограниченных в своих идейно-эстетических программах художественных тенденций и — что особенно важно — улавливать закономерности литературного развития в больших исторических масштабах.

4. Пушкин: мышление жанрами

В истории мировой литературы есть несколько имен художников, которых безусловно признают титанами. Это Данте, Шекспир, Гете и Пушкин. Что между ними общего? Прежде всего – они стоят как вершины, а может быть, точнее – как высокие горные хребты между огромными культурно-историческим пространствами. К ним стягивается художественная энергия, накопленная в предыдущем пространстве, и от них растекаются творческие импульсы, которые наполняют жизнью следующие культурные эры и эпохи. По самому складу мышления они – Протеи, им дано внимать всем поэтическим голосам, которые звучали в воздухе культуры, процеживать их сквозь «фильтр» своей души и «присваивать» по праву потомка и наследника, по общей с ними миссии – быть «вечности заложником»¹.

Пушкину довелось стать соединительным звеном между XVIII веком и веком XIX-м, между традициями Просвещения, упорядочивающего мир законами разума и иерархическими правилами сосуществования человека и общества, и нарождающимися принципами исторического детерминизма, открывшего поле бесконечного противоборства между социальными ценностями и самоценностью личностной индивидуальности. Поэтому то, как Пушкин ориентировался в литературном наследстве, что он воспринял из него и как он это делал, какие творческие векторы обозначил на десятилетия вперед, очень существенно для понимания глубинной сути единства всей русской литературы Нового времени.

1.

Н.И. Гнедич назвал Пушкина Протеем в 1830 году, когда поэт уже достиг творческой зрелости и явил воочию свою способность легко распознавать разные художественные коды, свободно входить в чужие художественные миры, быстро овладевать чужими языками. Это, ко-

¹ В год 200-летия со дня рождения Пушкина С.С. Аверинцев опубликовал статью «Гёте и Пушкин. (1749-1799-1999)». Итог рассуждений ученого таков: «Завершается цикл, начатый греческими софистами и риториками, продолженный Цицероном, книжниками Средневековья и гуманистами Возрождения, литераторами барокко и классицизма, выразивший себя напоследок в ломоносовской теории трех штилей. Но, завершаясь для Пушкина, как и для Гёте, он в последний раз еще жив для них и в них. Они на пороге дома, перед ними бесконечная даль, – но дом еще стоит за спиной, равновесие старых возможностей и новой свободы». (Новый мир. 1999. № 6. С. 198.) Вся европейская цивилизация – вот тот масштаб, в котором, по мнению ученого, Гёте и Пушкину принадлежит поворотная роль.

нечно же, природные задатки. Но для того чтобы они вызрели в творческие способности, требовались соответствующие условия. И они были. Прежде всего, это этические принципы, господствовавшие в той творческой среде, в которой формировался юный поэт. Карамзин, Жуковский, дружеский круг «Арзамаса». Активные художественные искания, широкое общение, энергичная творческая полемика – и при этом терпимость и уважение к предшествующей художественной культуре, к опыту литературных «предков» и «отцов». Пушкин не только принял эти этические нормы, но стал их верным блюстителем: достаточно вспомнить его реплику по поводу нападок А. Бестужева на Жуковского: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?» Другой фактор, способствовавший «протеизму» – это широчайший культурный фонд, к которому приобщился Пушкин еще в лицейские годы: свидетельство тому – список литературных кумиров автора в стихотворении «Городок», начиная от Вольтера, «фернейского злого крикуна», и кончая «детинкой» со «Свистовым» (под «детинкой» имелся в виду И. Барков, под «Свистовым» – Д. Хвостов).

Чуткость Пушкина к «иным» голосам проявлялась в разных видах и формах: тут и подражания, и «мистификации», и то, что сегодня называют «интертекстуальными связями» (цитаты, реминисценции, отсылки к именам других поэтов, упоминание известных литературных героев), тут и вхождение в стилизованный образ другого поэта, и даже сочинение собственных текстов, «отправляясь от чужих произведений, как бы на их фоне» (Г.А. Гуковский). Он же отмечал такое характернейшее качество поэзии Пушкина, отличающее его от предшественников: «...У Пушкина нет того единства стиля и тона, которое характерно для Жуковского, нет и единого лирического героя. Пушкин – многообразен, многоцветен. Пушкин – Протей, Пушкин – пылкий герой Возрождения в «Каменном госте», элегический романтик в изображении Ленского, торжественный одописец в описании Полтавского боя, грек в переводе из Ксенофана Колонского, сумрачный властолюбец в «Скупом рыцаре», народный богатырь себе на уме в «Сказке о попе»¹.

Однако пушкинская разнolikость и многотональность – не эклектичны. Все исследователи чуют, что «слово Пушкина – всегда слово Пушкина», что оно всегда узнаваемо. Но в объяснении цельности пушкинской индивидуальности полной ясности нет. Пока господствует такая аргументация: «сама субъективность в нем обусловлена объективным миром» (все тот же Гуковский); стиль Пушкина – «поэтический эквивалент мира» (Н.К. Гей). Мне кажется, что здесь авторитетнейшие знатоки Пушкина несколько преувеличивают роль онтологи-

¹ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит., 1965. С. 137-138.

ческого фактора, недооценивая фактор эпистемиологический, а точнее – склад художественного мышления Пушкина. А склад этот – диалектический по природе, по коренной сути своей.

Определение «гений противочувствия», которое в наши дни С.С. Аверинцев применил к Мандельштаму, в еще большей мере относится к Пушкину. Можно сказать, что Пушкин был первым русским поэтом, который в процессе своего быстрого творческого становления все чаще стал созидать художественные миры произведений по принципу «противочувствия». Еще шире – по принципу сопоставления, противостояния, противодействия, симметрии противоположностей, их диалогического единства. Свидетельств тому множество. Приведем только некоторые.

Так, Д.Д. Благой отмечает, что при подготовке своих стихотворений к переизданию в 1826 году Пушкин делал «осложнение тем противоречащими мотивами»¹. Особый и далеко еще неутоленный интерес исследователей составляет изучение архитектурной симметрии сюжетных линий в пушкинских повестях. Тот же Д.Д. Благой в свое время дал тонкий анализ архитектурной симметрии в новелле «Выстрел»: два рассказа (от лица Сильвио и от лица графа), каждый сюжет со своей вроде бы локальной интригой, и каждая исповедь со своей субъективной правдой². А ведь очевидна «симметричность» построения и в «Пиковой даме» – мистический сюжет с тремя картами в судьбе старой графини и транспонирование этого сюжета в судьбе Германна, который нарушил нравственную симметрию – преступил клятву. В замысле «Арапа Петра Великого» тоже лежала «симметрическая конструкция»: на одном полюсе – история любви пылкой молодого Ибрагима и многоопытной графини Д., рождение черного младенца; а на другом – история любви молодой Наташи Ржевской и стрелецкого сына Владимира: насильно выданная замуж за Ибрагима, Ржевская «родит ему белого ребенка»³.

Подобные симметрические со-противопоставления характерны не только для сюжетостроения у Пушкина, но для всей его поэтики, начиная от структуры тропов и ритмических сопряжений и кончая системой характеров (Онегин и Ленский, Моцарт и Сальери, Гринев и Швабрин), пространственно-временной организацией (столица и усадьба в «Евгении Онегине», кремлевские палаты и площади, полные

¹ См.: Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. – М.: Сов. писатель, 1955. С. 218-240.

² Там же.

³ Об этом замысле Пушкин рассказывал своему приятелю А. Вульфу - См.: Дневник А. Вульфа. Запись 16 сентября 1827 г. (Пушкин в воспоминаниях современников. – М.-Л.: Гослитиздат, 1950. С. 324-325).

народа, в «Борисе Годунове»), характером дискурса (одна и та же коллизия с двух точек зрения в «Метели», «Выстреле» и «Барышне-крестьянке»).

Все это свидетельствует о том, что видение мира как сопряженного единства противоположных интенций было изначальным свойством художественного мышления Пушкина, по меньшей мере — очень рано стало таковым. И это свойство творческой индивидуальности поэта было основой для тех открытий, которые он впоследствии совершил.

О том, что Пушкин прошел школу классицизма и сентиментализма, свидетельствуют многие его произведения 1810-х годов.

Хорошо известна роль Пушкина в утверждении и развитии романтизма в России. Именно он был создателем того типа лиро-эпической поэмы, которой суждено было стать конструктивным ядром всей жанровой системы романтического направления. Не случайно «южные поэмы» Пушкина («Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») стали основным материалом, опираясь на который Ю.В. Манн в свой «Поэтике русского романтизма» (М., 1976) определил состав романтической поэмы и ее конструктивный принцип. Наконец, несомненна роль Пушкина как первооткрывателя реализма на русской почве и его вклад в осмысление программных принципов этого метода. Свидетельством того, что для Пушкина вопрос о принципах эстетического освоения действительности (впоследствии обозначаемых термином «метод») был далеко не второстепенным, является данная им в заметках о народной драме М. Погодина «Марфа Посадница» уже ранее цитировавшаяся великолепная формула: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»¹. Говоря вроде бы только о драматургии, Пушкин фактически четко обозначил основные структурные принципы реалистического метода как такового.

Более того, в пушкинских шедеврах 30-х годов, в незавершенных произведениях и набросках исследователи обнаруживают предвосхищение тех путей, которые раздвигали рамки реалистической парадигмы и по которым пошла литература во второй половине XIX и в XX вв. — имею в виду, прежде всего, открытие особого «романного» дискурса и релятивизацию художественной реальности. Блестящий парадоксальный пример релятивизации — это, конечно же, финал «Онегина», которым Пушкин разрушил вековые каноны сюжетостроения, финал, наглядно порождающий эффект открытости, незамкнутости мира и незавершенности характера самого героя.

¹ Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 361.

Что же до «романного» дискурса, который столь целеустремленно разрабатывал Пушкин, то тут, наверно, достаточно было бы привести фрагмент «Гости съезжались на дачу». Фактически здесь Пушкин нащупывал ту форму дискурса, которая была впоследствии теоретически осмыслена Бахтиным в его теории «романного слова». С.Г. Бочаров полагает, что Пушкин всё же не смог выработать форму романного повествования, к которой стремился, и что роман об арапе Петра Великого не был закончен, в частности, потому, что «в плане поэтики проблема повествования в третьем лице, «от автора», которое бы объединяло весь материал, — который действительно ширился, — эта проблема, как можно предположить, сделалась камнем преткновения в работе над замыслом»¹. Скорее, Пушкин не то что не смог, а не успел.

Но уже в тех его повестях и рассказах, где повествование ведется от первого лица, едва ли не впервые в русской литературе начинает звучать диалогическое двуголосие. Это и разделение одного субъекта речи на двух субъектов сознания — как, например, в «Капитанской дочке». Каждому школьнику памятли строки:

Доложили, что мусье давал мне свой урок. Батюшка пошел в мою комнату. В это время Бопре спал на кровати сном невинности. Я был занят делом. Надобно знать, что для меня выписана была из Москвы географическая карта. Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротою бумаги. Я решился сделать из нее змея и, пользуясь сном Бопре, принялся за работу. Батюшка вошел в то самое время, когда я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды. Увидя мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его очень неосторожно и стал осыпать укоризнами.

Здесь, в одном голосе, слышны две интонации — юного оболтуса Петруши Гринева и умудренного жизнью того же Петра Гринева в зрелые годы.

Но есть у Пушкина и двуголосье более «хитрое»: когда в голосе героя за его взглядом и резонами даже не слышится, а чувствуется иное, порой противоположное восприятие тех же явлений, которое читатель обычно приписывает собственной проницательности, не догадываясь о направляющей интенции автора-творца. Достаточно вспомнить аттестацию, которую дает Иван Петрович Белкин в «Истории села Горюхина» его жителям:

¹ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М.: Наука, 1974. С. 115.

Обитатели Горюхина большей частью росту середнего, сложения крепкого и мужественного, глаза их серы, волосы русые или рыжие. Женщины отличаются носами, поднятыми несколько вверх, выпуклыми скулами и дородностью. Н. В. *Баба здоровенная*, сие выражение встречается часто в примечаниях старосты к Ревижским сказкам. Мужчины добронравны, трудолюбивы (особенно на своей папаше), храбры, воинственны, многие из них ходят одни на медведя и славятся в околотке кулачными бойцами; все вообще склонны к чувственному наслаждению пьянства<...>.

Мужчины женивались обыкновенно на 13-м году на девицах 20-летних. Жены били своих мужей в течение четырех или пяти лет. После чего мужа уже начинали бить жен; и таким образом оба пола имели свое время власти, и равновесие было соблюдено.

Сколько тут несокрушимой серьезности в голосе героя-летописца, и сколько тут скрытой авторской иронии. Да, собственно, и в некоторых относительно крупных сочинениях Пушкина 30-х годов уже отчетливо видны результаты успешного преодоления ограниченности «перволичной» формы повествования¹.

По меньшей мере, в «Арапе Петра Великого» уже господствует безличное повествование, в котором очень велика роль «зоны сознания» самих персонажей, они включены посредством косвенной речи, несобственно-прямой речи, а еще чаще – посредством изложения их мыслей и чувств («Мысль, что природа не создала его для взаимной страсти», «мысль быть сподвижником великого человека», «но мысль ужасная стесняла его грудь» и т.п.), сам же утитивный повествователь выступает со своим «я» только с IV главы, да и то на миг, предпочитая изредка комментировать происходящее краткими сентенциями, концентрирующими некий общий опыт («Что ни говори, а любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов обольщения»; «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная»).

2.

В пушкиноведении с давних пор утвердилось мнение, что в своем развитии поэт последовательно осваивал и преодолевал принципы классицизма, романтизма, пока не утвердился на позициях реализма. Определение «Пушкин – поэт действительности», данное еще И. Киреевским, превратилось в общее место, даже в очень серьезных трудах

¹ Обстоятельный анализ многослойности «перволичных» форм повествования дан в монографии Н.К. Гея «Проза Пушкина. Поэтика повествования» (М.: Наука, 1989).

встречаются чрезмерно расширительные, на мой взгляд, трактовки ориентированности пушкинской музыки на действительность. Так, развивая тезис Киреевского, Ю.М. Лотман утверждал, что Пушкин стремился (в частности, в «Евгении Онегине») преодолеть литературность как таковую: «Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе, противоположному жизненной правде. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст. <...> Решительно отказавшись от тенденции к соблюдению на всем протяжении произведения одинаковых принципов и единой меры условности, он сознательно стремился сталкивать различные их виды и системы. Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы»¹. Думается, что отношение Пушкина к литературности – не только в системе поэтики «Евгения Онегина», но и во всем зрелом творчестве – носило значительно более сложный характер.

Самой существенной особенностью движения художественного сознания Пушкина было то, что, переходя к новым творческим методам, он не отбрасывал старые. И, борясь с литературными шаблонами, он не пренебрегал литературностью, этим богатейшим арсеналом художественных кодов, носителей культурной памяти, обладающих колоссальным семантическим потенциалом. Это «уважение к преданию» проявлялось у Пушкина многосторонне. Наиболее явственно – в том слое, который называют содержанием. Тут и включение в художественный мир узнаваемых типажей из предшествующих литературных эпох: монументально-классицистский Петр в «Полтаве» и «Медном всаднике», романтик Ленский в «Евгении Онегине», иной вариант романтика – Сильвио из «Выстрела»; образ «бедного Евгения» в «Медном всаднике», явно связанный с сентименталистской традицией. Тут и разработка конфликтов, в высшей степени характерных для «старых» методов: между долгом и чувством, интересами державы и запросами частного человека, холодным расчетом и пылким чувством. Тут и почтительная фиксация «старых» ценностных ориентиров – чести и долга, святости обетов, просвещенности и разума, домашнего тепла, уз семейственности. Отсюда и нередкое обращение Пушкина к поэтике сошедших с авансцены историко-литературных систем – использование ритмических стереотипов, характерных тропов, речевых

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. С. 49.

клише и других «знаковых» компонентов художественной формы классицизма, сентиментализма и романтизма.

Но Пушкин не исчерпывал свое обращение к предшествующей художественной культуре частностями и фрагментами — он входил в художественную парадигматику «старых» систем, актуализировал и осовременивал самую структуру эстетических отношений к действительности, которая в них «окаменела».

И это заметно уже в ранней лирике поэта. Так, характеризуя становление Пушкина, Д. Благой утверждал, что в лицейский период он «в своем собственном литературном развитии» прошел «основные этапы развития всей книжной русской художественной литературы». В подтверждение этого тезиса ученый приводит анализы первых публикаций Пушкина, доказывающие несомненное следование поэта классицистским образцам в одних стихотворениях («К другу стихотворцу», «Воспоминания в Царском Селе»), сентименталистским (предромантическим) принципам в других («Кольна (Подражание Оссиану)»)¹.

А у зрелого Пушкина исследователи отмечают не только соседство произведений, тяготеющих к разным художественным системам, но и наличие внутри отдельных произведений, наряду с реалистическими принципами, элементов иных систем: классицистских — в «Борисе Годунове», «Медном всаднике» и «Полтаве», романтических — в «Евгении Онегине» и «Повестях Белкина». Ряд этот может быть продолжен.

Совершенно очевидна творческая осознанность подобных комбинаций. Ибо порой у Пушкина «старый» метод становится объектом прямой рефлексии субъекта речи («метод как тема», по выражению Г.А. Гуковского). Вспомним знаменитое из «Онегина»: «Так он писал *темно и вяло*, / Что романтизмом мы зовем. / Хотя романтизма тут нimalo, / Не вижу я, да что нам в том? / И наконец перед зарею, / Склонясь усталой головою / На модном слове *идеал*, / Тихонько Ленский задремал». Еще чаще «старый» метод становится объектом косвенной рефлексии в виде иронического контекста или диалогического соположения реалистического и «старого» принципов «обработки» реальности. Иронический контекст явно обволакивает романтические коллизии в ряде новелл, входящих в «Повести Белкина»: в «Барышне-крестьянке» это пародирование чувствительного сюжета со счастливым финалом, а в «Гробовщике» — игра с «потусторонним», с «чертовщиной», снижение бытовым, если не сказать — натуралистическим контекстом.

Но при всем при том не дискредитируется, не выводится из художественного мира правда «старого» видения действительности. Не

¹ Благой Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). С. 49-53.

случайно, например, анализируя стихи Ленского, имитирующие характерные клише романтической поэзии, Н.К. Гей констатирует: «И самое интересное в этой поэтической имитации в том и состоит, что она как бы пародия и не пародия — *одновременна*»¹.

3.

Как Пушкин осуществлял синтез разных «методных» принципов в целостных художественных системах? Это крайне важный как для истории литературы, так и для теории вопрос. Его в той или иной степени касается В.В. Виноградов в монографии «Стиль Пушкина» (первое изд. — 1941 г.). Правда, главная задача исследования состояла в изучении собственно стилей поэта, их феноменологической сущности. В.В. Виноградов убедительно показал «гениальную способность поэта виртуозно пользоваться разнообразными литературными стилями для своих собственных художественных целей»². О функциональном назначении «присвоенный» Пушкиным разных стилей ученый говорит мельком и в самых общих словах «... При их посредстве воссоздавал стиль и дух эпохи или осмеивал пережитки прошлого в живой литературной современности» (534). В историко-литературной проекции очень существенно следующее утверждение В.В. Виноградова: «В творчества Пушкина с начала двадцатых годов до середины тридцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным орудием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности» (548). Тем самым обнаруживается еще один структурообразующий механизм, разрабатывая который, поэт осуществлял реалистические принципы эстетического освоения действительности.

Однако, немалое число наблюдений, принадлежащих разным поколениям пушкинистов, дают основания полагать, что у Пушкина наиболее действенным «механизмом» сцепления разных принципов эстетического освоения действительности было *взаимодействие жанровых структур*. Так, Ю.Н. Тынянов отмечает уже в «Руслане и Людмиле» сочетание жанра «сказки» с эпосом, в «Борисе Годунове» и «Полтаве» находит «смешанные комбинированные жанры»: в «Борисе Годунове» черты шекспировской хроники, «народной» площадной дра-

¹ Гей Н.К. Художественный синтез в стиле Пушкина // Типология стиливого развития нового времени. — М.: Наука, 1976. С. 137.

² Цит. по: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М.: Наука, 1999. С. 548. (Далее страницы указываются в тексте).

мы и трагедии, а в «Полтаве» — комбинацию «стиховой повести», основанной на романтической фабуле, с эпопеей, «развернутой на основе оды»¹.

Не менее «комбинированными» видятся индивидуальные жанровые формы других произведений Пушкина — как поэтических, так и прозаических. Порой традиционные жанры вводятся у Пушкина в художественную систему нового жанра как «вставные жанры». Например, только в «Капитанской дочке» — подражание «любовным куплетцам» Тредьяковского, которые якобы сочинил Петруша Гринев, народная песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка», которую поют пьяные бунтовщики, калмыцкая сказка про Орла и Ворона, пересказанная Пугачевым. Особый пласт составляют жанры, представленные в эпиграфах — из комедии Княжнина, из «Собрания русских песен» Чулкова, из стихотворения Хераскова и его «Россияды», а также собственные пушкинские стилизации под того же Княжнина, А. Сумарокова и авторская переделка народной «Свадебной песни».

Обратившись к «Повестям Белкина», мы опять-таки обнаружим формирование художественного целого на основе жанровых «комбинаций». Только здесь это чаще всего совершается путем парадоксальной контаминации беллетристического жанра (романтической новеллы, бытовой повести, видения) с жанрами нехудожественной словесности. Иногда такой жанр входит в роли «вставного» или «предваряющего» — как письмо ненарядовского помещика или сноски к записям самого Ивана Петровича, сделанные издателем, подписавшимся инициалами «А.П.», иногда входит как целый сюжетный блок в общее течение дискурса. А иногда «нехудожественный» жанр присутствует как некий авторитетный источник, на который опирается повествователь — вроде собрания старинных календарей, летописи горюхинского дьячка, ревизских сказок в «Истории села Горюхина», Знаками присутствия этих источников становятся замечания *nota bene* или сноски с цитатами из них (вроде такого: «Свернув трубкою воскраия одежд, безумцы глумились над еврейским возницею и восклицали смехотворно: “Жид, жид, ешь свиное ухо!”» — «Летопись горюхинского дьячка»).

Примечательно, что, в основном, при образовании «комбинированных» жанров происходит совмещение в индивидуальной жанровой модели мира произведения тех жанровых структур, которые принадлежат к р а з н ы м литературным направлениям, более того — являются характерными, «знаковыми» для этих направлений. «Знаковые» жанры классицизма (ода, героическая поэма, трагедия) и «знаковые»

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969. С. 138-147.

жанры романтизма (элегия, романтическая поэма, романтическая новелла) контаминируются со «знаковыми» жанрами нарождающегося реализма (бытовой повестью, физиологическим очерком), а также со стилизациями под фольклор и внелитературную словесность. (Последнее тоже было характерно для ранних этапов формирования системы реалистических жанров с их устремленностью к максимальному «правдоподобию»).

О чем это свидетельствует? О том, что взаимодействие (может быть, точнее – диалог?) разных методов Пушкин осуществлял не на уровне частностей, не на комбинации второстепенных примет, а посредством соположения и взаимопроникновения разных моделей мира (конструктами которых являются именно жанры). Тем самым Пушкин «состыковывал» разные художественные философии, созидая из них единое концептуальное целое – новые, значительно более сложные модели мира, чем простая сумма мирообразов, составивших этот сплав.

Однако целостность (а точнее – жанровая завершенность, оформленность в наглядно-зримом образе мира) возникающих при этом концепций далеко не всегда носит «мирный» характер. Между входящими в жанровую «комбинацию» моделями мира складываются сложные отношения: не столько согласие, сколько конфронтация, соподчинение, взаимодополнение. И это конфликтное соположение далеко не всегда сюжетно разрешается, нередко – наоборот, разные мировидения остаются не примиренными друг с другом, и автор не тужится их обязательно примирять, так они и остаются – несогласными, противостоящими друг другу (начиная от уровня речевого и кончая уровнем систем характеров и «частных» моделей мира).

Убедительнейшее доказательство такого стереоскопического мировидения – гениальный «Медный всадник».

Ю.Н. Тынянов почему-то посчитал, что «Медный всадник» представляет собой «чистый жанр стиховой повести»¹. Но ведь это не совсем так. С одной стороны, действительно, характерные конструктивные принципы повести, отмеченные Тыняновым, присущи «Медному всаднику»: и «фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь вынесена во вступление», само «стиховое повествование... сохраняя все признаки стиха, во фразеологическом отношении опирается на прозу», и «литературное время» – «это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время – повести»². Всё это так.

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. С. 154.

² Там же.

Да и сам Пушкин обозначил жанр «Медного всадника» – «петербургская повесть», но здесь дана не только ориентировка читателю на повесть, а и звучит полемическое упреждение жанрового ожидания читателя, привыкшего воспринимать стихотворный текст в несколько сот строк как поэму. Однако при этом отдельные канонические конститутивные знаки поэмы автор почему-то сохранил.

Так, «петербургская повесть» Пушкина открывается традиционным для поэмы вступлением. Правда, вместо привычной фигуры Автора, творца мира художественного, вымышленного, сначала слово дано такому Герою, который является творцом мира исторического, державного. И думы Петра изложены высоким слогом, откровенно стилизованным под слог героических поэм классицизма («Отсель грозить мы будем шведу...»). Далее дискурс переходит в зону поэзного Автора-демиурга, который «подхватывает» архаизированный стиль речи Героя, рисуя величественную картину осуществленных державных планов Петра («Прошло сто лет, и юный град, / Полночных стран краса и диво, / Из тьмы лесов, из топи блат / Вознесся пышно, горделиво...»). А далее, выходя за рамки собственно поэзного вступления, Автор переводит дискурс в одический регистр: весь фрагмент – от строк «Люблю тебя, Петра творенье» до строфы «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия...» – представляет собой жанровое целое, некую «вставную оду», но она настолько органично сливается с поэзным глазом, что никакого междужанрового «стыка» не видно. Это потому, что и героическая поэма, и ода зиждутся на едином метажанровом конструктивном принципе классицизма (на драматизации, выражаемой, прежде всего, в открытой или скрытой диалогичности с неким адресатом – будь то потенциальный слушатель дум Петра или «град Петров»).

И хотя в основном сюжете «Медного всадника» конструкты классицистских жанров не участвуют, однако заданные во Вступлении жанровые масштабы, жанровый пафос присутствуют, причем присутствуют как единство противоположностей. В таком эпическом масштабе задан грандиозный и жуткий образ наводнения: в одном случае Нева сравнивается с могучим зверем: «И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась», в другом – со злодеем: «так злодей / С свирепой шайкою своей / В село ворвавшись, ломит, режет...», а в третьем – «И тяжело Нева дышала, / Как с битвы прибежавший конь». Столь же эпичен монументально-величественный и грозный образ памятника Петру: «кумир на бронзовом коне», «горделивый истукан», и он же «строитель чудотворный». Кстати, рефлексия обезумевшего Евгения на памятник выдержана вполне в одическом стиле («Ужасен он в окрестной мгле. / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта!..») и

т.д.). Наконец, следует учесть и отмеченные С.М. Бонди следующие особенности дискурса: «применение почти музыкального строения образов: повторение, с некоторыми вариациями, одних и тех же слов и выражений <...>, проведение через всю поэму в разных изменениях одного и того же тематического мотива – дождя и ветра Невы – в бесчисленных ее аспектах и т.п., не говоря уже о прославленной звукописи этой удивительной поэмы»¹.

Хотя указанные комментатором качества стиля «Медного всадника» не замкнуты в парадигме героической поэмы или оды, они свидетельствуют о вхождении в художественную систему этого шедевра и конструктивных принципов романтической поэмы, но все равно – поэмы, причем поэмы, смягчающей торжественно-державную тональность высоких жанров классицизма чувствительностью и элегической тональностью романтического дискурса.

Все это свидетельствует о том, что «Медный всадник», вопреки утверждению Ю.Н. Тынянова, будто бы здесь Пушкин «резко порывает с жанром комбинированной поэмы», также представляет собой «комбинированный жанр», причем – это «комбинация» высокой степени сложности. Без анализа всех составляющих индивидуальной жанровой формы «Медного всадника» и всех сцеплений между ними вряд ли возможно постичь его концептуальный смысл. Только недостаточностью внимания к сложной жанровой «комбинаторике» «Медного всадника» можно объяснить упрощенные трактовки авторской концепции, вроде таких: «Но разумом художника-мыслителя Пушкин признает законность, историческую оправданность торжества «общего» над «частным»². Как раз разумом художника не только воплощающего, но и выверяющего свою мысль органикой вымышленного мира, Пушкин не признает торжества общего над частным, они у Пушкина равноправны и непримиримы.

В свое время Андрей Платонов проницательно заметил, что «вся же поэма трактована Пушкиным в духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам отношения к Медному всаднику и Евгению. <...> По Пушкину, Петр – прекрасен, автор его любит, а про Петербург сказано: «Люблю, военная столица, / Твоей твердыни дым и гром...» Евгений же изображен на протяжении всей повести-поэмы как натура любви, верности, человечности и как жертва Рока. Пушкин тоже любит его. «Больше того, – утверждает Платонов, – Пушкин отдает Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная цен-

¹ Бонди С.М. Примечания: поэмы Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 520.

² Благой Д. Мастерство Пушкина. С. 220.

ность обоих образов равна друг другу». Платонов доказывает, что у Пушкина не только великий Петр, но и «Евгений тоже строитель чудотворный», — правда, в области, доступной каждому бедняку, но недоступной сверхчеловеку, — в любви к другому человеку...». И далее Платонов заключает, что выход из непримиримого противоречия между венценосным Государем и маленьким человеком, между державным интересом и ценностями простой жизни дан в поэме «Медный всадник» «в образе самого Пушкина, в существе его поэзии, объединившей в этой своей «петербургской повести» обе ветви, оба главных направления для великой исторической работы, обе нужды человеческой души. Разъедините их: получатся одни «конфликты», получится, что Евгений — либо убожество, либо «демократия», противостоящая самодержавию, а Петр — либо гений чудотворный, либо истукан. Но ведь в поэме написано все иначе»¹.

Далеко не случайно в «Медном всаднике» две концептуальные ветви, о которых так тонко написал Андрей Платонов, сопряжены в индивидуальной форме «комбинированного жанра», образованного сплавом конструктивных принципов бытового жанра («стиховой» — по Тынянову) повести, тяготеющей к реализму, и классицистского (и отчасти романтического) метажанров.

Подобным же образом сконструирован мирообраз в «Полтаве». Только здесь контаминируются жанровые модели романтической поэмы (в теме Мазепы и Марии) и всё той же исторической эпопеи (в теме Петра). На это указывал Г.А. Гуковский в монографии «Пушкин и проблемы реалистического стиля». В частности, по мнению исследователя, описание Полтавской битвы представляет собой «рецидив классицизма»². Но — заметим — этот «рецидив» семантически очень значим: его державный, эпический пафос находится в диалогическом соотношении с романтическим пафосом «частного», «личного» начала (по Пушкину — «история обольщенной дочери и казненного отца»), образуя в целом реалистическую картину крайне сложных отношений между этими полюсами. Пушкин, который, как известно, был весьма строг в самооценках, писал о «Полтаве», выделяя ее среди иных своих вещей: «Это сочинение совсем оригинальное»³.

¹ Платонов А. Пушкин — наш товарищ // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. — М.: Сов. Россия, 1985. С. 290-293. (Как умно прочитал Платонов «Медного всадника» в 1937 году! И как актуально звучало это прочтение тогда — да не было услышано. А ведь и в России начала XXI века оно как нельзя уместно.)

² Гуковский Г.Л. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: Учпедгиз, 1957. С. 101-102.

³ Пушкин А.С. Возражения критикам «Полтавы» // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 74.

Для Пушкина важнее всего то, что все модели мироотношения, структурированные разными творческими методами, существуют в едином художественном поле, образуя сложный многополюсный Космос. Иной тип культуры, иная эстетическая парадигма входит в художественный мир Пушкина как объективная реальность. Поэт тем самым признает значимость, существенность «другого» (пусть «старого» или «постороннего») культурного кода и воплощенной в нем системы эстетических отношений к действительности. Пушкин демонстрирует терпимость к «иным», «чужим» символам веры, он бережно относится к любой системе ценностей, которая осваивалась и утверждалась предшествующими историко-литературными системами (направлениями и течениями), ибо каждая из них, будучи рожденной определенной эпохой и ограниченной ее рамками, все равно всегда в пространстве своего времени и места открывает некий «избыток Вечности», некие эстетические ценности, которые будут дороги людям во все времена. И именно на поиск и сохранение этого «избытка Вечности» ориентирован пушкинский интерес к «старым» типам художественного мифотворчества. В то же время, помещая разные парадигмы в единое художественно поле, сопрягая их в целостном мирообразе «комбинированного жанра», поэт выявляет относительность каждой из них – тем самым размывает границы культурных мифов, в них окаменевших, обновляет и актуализирует эти мифы, находит им место в современном эстетическом континууме культуры.

То, что называют пушкинским художественным полифонизмом, есть воплощение философии поливариантности мира и бесконечной сложности человеческой души.

Здесь уместно отметить, что, признавая трагическую неразрешимость многих психологических, социальных, исторических, бытийных противоречий, Пушкин не поддавался соблазнам нравственного релятивизма. Разве не об этом свидетельствуют его «маленькие трагедии»?

«Маленькие трагедии» – это письмо «поверх» предшествующих культурных текстов (текстов в широком смысле – молвы об отравлении Моцарта, расхожих сюжетов о Дон Жуане, собственно художественных произведений, вроде «Города чумы» Джона Вильсона), диалог с их одномерным пафосом. Романная незавершенность личности обнаруживает при столкновении со старым, окаменелым, чопорным нравственным кодексом не только свою витальную силу и цепкость, но и открывается в своей нравственной небезупречности, а порой даже порочности. И Пушкин здесь не налагает плюс на минус, не стремится вывести суммарный результат.

Вот «Каменный гость». Блистательный Дон Гуан – яростное жизнелюбие, всепокоряющее обаяние. За что же он повержен «железной десницею»? За прежние грехи? Нет. Кара постигла человека, посягнувшего на таинство смерти – вступившего в фамильярную игру с потусторонним миром, посмеявшегося дразнить то, что свято – что находится за «пределом».

Или «Пир во время чумы». Неслучайно жанровыми знаками здесь стали две песни, полярно противоположные по пафосу: песня-плач «Было время, процветала / В мире наша сторона», которую поет Мери, и героическая песня Вальсингама, в которой утверждается парадоксальная идея: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья – / Бессмертья, может быть, залог». Но противоречие между этими двумя эмоциональными полюсами – между бесконечной скорбью по поводу утраты близких и цинической упоенностью игрой со смертью – не снимается: Вальсингам так и не принимает увещаний священника, но после его ухода *«остается, погруженный в глубокую задумчивость»*.

Таким образом, эстетических разрешений трагических противоречий мира и духа Пушкин не дает – он не видит их и не поддается соблазнам утешительных самообманов.

Все это заставляет задуматься: что же представляет собой общепризнанная гармоничность Пушкина? Реальность, которую он пишет, вовсе не видится ему идиллической, она вся из контрастов и противоположностей. И в пафосе своем поэт далек от гармонической уравновешенности – не случайно в 30-е годы в его творчестве усиливаются мотивы философского трагизма. Если говорить о гармоничности Пушкина, то только в том смысле, что это гармоничность творческого гения, который оказался способен вобрать в себя всё, из чего состоит «человеческий мир», постигнуть его ценность именно как сложного, противоречивого, сладостно-мучительного бытия и победить этот хаос действительности силой эстетического преображения его в Космос художественных шедевров.

Хранилищем этого опыта мировидения и миропонимания и стала многосоставная система художественных жанров, которую создал Пушкин, самостоятельно разрабатывая новые жанры, сопрягая с ними и «память» архаики, и результаты современных жанровых исканий, и некоторые особенности внехудожественной литературы. Теперь это – богатейшее наследие, к которому, как к живому советчику, обращались и обращаются русские писатели и поэты во все последующие времена.

Раздел четвертый

XX ВЕК: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ

Глава I

XX ВЕК – ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА ПЕРЕХОДНОГО ТИПА

1.

Каково место литературы XX века в диахронной сетке историко-литературных координат? Что она собою представляет: просто ли отрезок художественного процесса, располагающийся в «удобных» хронологических границах, или некий историко-литературный феномен, некую внутренне целостную диахронную систему? А если систему, то каковы ее масштабы, с какими диахронными системами она коррелирует? Масштабы периодов и этапов здесь явно мелки. Своеобразие столь бурного и динамичного художественного развития, каким был отмечен XX век, может оцениваться только в контексте Большого Времени – в масштабах литературных эпох и культурных эр.

Для нас XX век – это еще очень близкое прошлое. И все-таки уже прошлое. Магма еще кипит, но мы уже можем смотреть на нее извне, дистанцированно. Значит, с одной стороны, у нас есть возможность приглядеться к только что минувшей эпохе внимательно, стараясь разглядеть в подробностях течение литературного процесса, а с другой – мы уже можем подняться над эмпирикой, «вставить» XX век в координатную сетку Большого Времени и в этих укрупненных масштабах попытаться разглядеть глубинные процессы, которые определяли основные черты и динамику развития художественного сознания в эту эпоху.

Опережая аргументы, скажем: XX век – это литературная эпоха особого, *переходного*¹ типа. Нам, прожившим внутри этого художест-

¹ Видимо, приоритет в обозначении XX века как переходной эпохи принадлежит Питириму Сорокину, который писал в 1937 году: «Мы как бы находимся между двумя эпохами: умирающей чувственной культурой нашего лучезарного вчера и грядущей

венного цикла, всё, что происходило, кажется совершенно небывалым и необычным. Но в масштабах Большого Времени культуры, будучи типологически соотнесенным с такими эпохами, как, например, барокко или поздняя готика, XX век выглядит не таким уж феноменальным явлением¹. Справедливости ради надо вспомнить, что в начале «серебряного века» некоторые художники и критики бросали ретроспективный взгляд в сторону самого близкого по времени переходного цикла – к «эпохе барокко», неслучаен и интерес к этому феномену в эстетике и искусствознании рубежа XIX–XX веков (достаточно назвать классические труды В. Вёльфлина, Т. Курциуса) В работах некоторых современных исследователей также отмечаются черты близости целых художественных явлений в литературе «серебряного века» к барокко². Интересно также, что некоторые исследователи минувших переходных эпох порой отмечают черты, предвещавшие те художественные явления, которые стали «знаковыми» в XX веке³.

С чего начиналась эпоха, называемая обычно XX-м веком? Как и все предшествующие переходные эпохи – со всеохватывающего мен-

идеациональной культурой создаваемого завтра <...> Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами» (Цит. по: *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. С. 427).

¹ Сергей Гандлевский, один из самых интересных и образованных современных поэтов, напомнил: «...Большинство весьма самодовольных наших разговоров о постмодернизме, о пресыщенности искусством происходит от нашего невежества. Мало кто учитывает то, что существовали целые эпохи, когда творцы искусства переживали ощущение сказанности всего, монтировали собственные стихи из чужих строк, конструировали мозаику стилей» («Важна только личность». – Беседа с С. Гандлевским / Вела А. Аскоченская // Лит. обозрение. 1997. № 1. С. 12).

² См., например: *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979; *Ziva Benčić.* Барокко и авангард // *Russian Literature.* Vol. XX. – Amsterdam, 1986; *Гашева И.* Стилевые очертания серебряного века и поэзия барокко // XX век. Литература. Стиль. Вып. III. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998.

³ В частности, Л.Е. Пинский в своем монографическом очерке о самом влиятельном теоретике испанского барокко Вальтасаре Грасиане делает следующее примечание: «Здесь уместно отметить близость концептизма Грасиана к модернистской эстетике XX века: той роли, которую играет и здесь и там образованность, культура, аудитория, «школа быстрых ассоциаций» по О. Мандельштаму. (Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. С. 226).

А вот что пишет Д.С. Лихачев: «В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX в. – экспрессионизмом 20-х годов, сюрреализмом в последующее время и т.д.» (*Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: эпохи и стили. С. 186). В поддержку этого положения Лихачев переводит высказывание Рене Уэллека из его книги «Concepts of Criticism» (1963): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом, с его буйным напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны» (Р. 70).

тального кризиса. Всеми исследователями отмечается решительный перелом, который произошел на рубеже XIX–XX веков. Его выражением стал культурный взрыв колоссальной силы, который существенно обновил все мировое искусство – литературу, музыку, живопись, театр, хореографию. Блистательный «серебряный век» (1890–1920-е годы) был выражением этого взрыва в России, но в это же время не менее яркими и мощными были художественные открытия в искусстве Франции, Германии, Англии и других европейских стран.

Что тому причиной? Причины сугубо российские: раскол русской интеллигенции¹, кризис народничества или, шире и точнее – кризис идеи общественного служения, революционная ситуация² – не могут быть признаны решающими как раз на фоне общемирового культурного взрыва, скорее всего, им принадлежит роль катализаторов, которые придали художественному процессу в России особую интенсивность и напряженность. Надо искать какие-то иные, глобальные по своему масштабу, общечивилизационные экстрафакторы. Вопрос этот до сих пор остается достаточно дискуссионным.

Так, современный американский литературовед Р. Шлайфер называет в числе основных факторов, которые обусловили между 1880 и 1920 годами кардинальное потрясение «самых основ опыта» западной культуры: вторую индустриальную революцию, прорывы в технологии и конструкторской мысли, в частности, замену энергии пара электричеством, появление телефона и лампы накаливания, общую демократизацию Европы и т.п.³ Названные Р. Шлайфером факторы, вероятно, нельзя упускать из виду: в той или иной мере они воздействуют на литературную жизнь. Однако вызывает большое сомнение выдвижение на роль главного экстрафактора «колоссального роста богатства в виде материальных благ». По меньшей мере, по отношению к России, которая пережила в 1892 году эпидемию холеры и голод, а в 1904-

¹ «Девяностые годы – эпоха второго великого раскола русской интеллигенции, разделение ее на два враждебных лагеря, два враждебных стана, «большая дорога» истории русской интеллигенции стала раздваиваться, как это уже было однажды в сороковых годах, по одному из этих разветвлений продолжает идти народничество, по другому победоносно шествует марксизм», – свидетельствует Р.В. Иванов-Разумник (*Иванов-Разумник Р.В. История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века. Т. II. 3-е изд., доп. – СПб, 1911. С. 336*).

² Этот фактор, как известно, выдвигался на первый план в марксистском литературоведении и стал официальной доктриной, которой вынужденно отдавали дань все советские исследователи. См.: *Русская литература конца XIX – начала XX вв. / Под ред. Б.А. Бялика. Кн. 1-3. – М., 1968-1972*, а также учебники А.А. Волкова, Л.А. Смирновой, А.Н. Соколова, изданные в 1960–1980-е гг.

³ Шлайфер Р. Обобщающая эстетика жанра: Бахтин, Якобсон, Беньямин // *Вопросы литературы. 1997. Март – апрель. С. 90*.

1905 годах была ввергнута в позорную войну с Японией, испытала разрушительные революционные потрясения, это звучит крайне не-точно. А вот «серебряный век» в России был!

Свой каталог экстрафакторов культурного взрыва на рубеже XIX-XX веков приводит М. Эпштейн в статье «De'but de siecle, или От пост-к прото-. Манифест нового века». Автор обращает внимание на то, что, наряду с очевидными свидетельствами упадка и распада, рубеж веков содержал в себе дух «начал», «открытий», «предвестий» и «провозвестий»: здесь и все виды авангарда (не только художественного, но и политического, научного, технологического, религиозного), и масса изобретений, резко продвинувших вперед цивилизацию, и фундаментальные научные открытия, радикально изменившие прежнюю картину мира.

Конечно, нельзя сбрасывать со счета ни один из упомянутых процессов. Не претендуя на полноту аргументации, выделим только основные, на наш взгляд, экстрафакторы культурного взрыва, который произошел на рубеже XIX-XX веков. Начать, видимо, надо с переворота в научных представлениях о Вселенной и ее законах. Резюмируя главное методологическое открытие, сделанное наукой в XX веке, А.Д. Сахаров говорил: «Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому что эта вероятная трактовка заложена в самой природе вещей»¹. Такой тезис подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределенность обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым неизблемым, вечным – в законах природы! И теория относительности, и явление радиоактивности, и открытие элементарных частиц, и волновая теория света и другие достижения науки в конце XIX века – все это инспирировало перестройку познания на релятивистский лад. Сознание XX века буквально разрывает противоположные умонстроения: культ науки и скепсис самой науки, подвергающей критике позитивистские подходы, сомнение во всеисильной каузалности и поиск новых объяснений связей между явлениями. Вероятно, существенную роль в распространении релятивистского сознания сыграл и исторический опыт XIX века, знаменательного социальными революциями, войнами, переделом границ: этот опыт породил кризис тех демократических утопий (в России – народничество), которые зиждились на вере в народ как носителя нравственного закона и видели спасение личности в растворении в народе.

¹ Сахаров А.Д. Ляонская речь // Огонек. 1991. № 21. С. 7.

Скорее всего, на рубеже XIX-XX веков из огромного количества разнородных факторов, опровергавших или ставивших под сомнение фундаментальные представления и вечные ценности, образовалась критическая масса, которая и привела к ментальному взрыву. Результатом его стал тот апокалипсический разлом в сознании цивилизованного человечества, о котором отчаянно возгласил Ницше: «Бог умер!» Трещина прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий и обеспечивавших гармонию человека и мира.

«Чудовищный, потрясающий век! Когда сейчас, под занавес, пробуешь окунуть его взглядом, дух захватывает, сколько он вместил разнообразия, величия, событий, насильственных смертей, изобретений, катастроф, идей. Эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями: быстрота и интенсивность перемен нарастали в геометрической прогрессии. Перебирать нет смысла, каждый может попытаться сделать это сам – и задохнется от восхищения и ужаса, ощутив, что не в силах вместить всей полноты происшедшего с человечеством. Даже технических перемен не перечислишь: автомобиль, электричество, авиация, радио и телевидение, компьютеры... А ведь одновременно еще живут в джунглях племена чуть ли не из каменного века. Я сам еще застал избы, топившиеся по-черному, как столетия назад, и те же лапти, что носили наши пращурь», – это ощущение Марка Харитоновна, первого лауреата русского Букера, наверно, разделят многие¹.

Как ни были хаотичны происходившие в XX веке процессы, они имели свою эмоциональную окраску и в своем броуновском движении тяготели к двум полярным силовым центрам. *Апокалипсичность и революционаризм* – вот те два полюса, между которыми мечется сознание в XX веке. Катастрофическим можно назвать мироощущение, которое распространилось в конце XIX века и заразило собою все последующее столетие. Но, наряду с этим, в противовес отчаянию, XX век породил колоссальное количество утопических проектов, обещавших долгожданный расцвет. Да и сама жизненная практика XX столетия состояла из подлинно революционных достижений, которые и в самом деле открывали перед человечеством широчайшие горизонты (проникновение в тайну атома и биологической клетки, выход в космическое пространство, зарождение всемирной информационной сети и т.п.), и явлений, которые принесли человечеству

¹ Харитонов М. Мой век // Харитонов М. Избранная проза: В 2 т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1994. С. 289.

страшные беды, стоили многомиллионных жертв (две мировые войны, фашистский и коммунистический геноцид, ядерные и экологические катастрофы). У М.М. Пришвина в дневнике есть запись: «И в таком вот чувстве, что жизнь прекрасна, что тебе так хочется жить, а может быть, завтра же тебя убьют или обратят в раба, – в этом особом чувстве человека, не только нашего советского, но и на всей земле, заключается вкус изюмины XX века»¹. Запись сделана 26 октября 1938 года – в самый разгар Большого Террора, но в самоощущении человека этого времени Пришвин прозорливо почувствовал психологическую суть всего века.

2.

Ментальное потрясение, произошедшее в последние десятилетия XIX века, привело к колоссальному сдвигу в художественном сознании – зародился новый *тип культуры*, находящийся в оппозиции к тому, который был сформирован в течение Нового времени. Если тип культуры, сложившийся в Новом времени как культурной эре, был *космологическим*, то новый тип культуры, народившийся на рубеже XIX-XX вв., является *хаологическим* (или в соответствии с принятой терминологией – *модернистским*).

Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден, прежде всего, глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе – «полифоническим романом» Достоевского. Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества – ориентированного не на вытеснение Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия.

В модернизме отношения с Хаосом осознаются как основа искусства и предьявляются как центральное содержание искусства. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства: символизм, экспрессионизм, акмеизм, сюрреализм, абсурдизм, постмодернизм и др. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в объективной (исторической, социальной, природной) реальности.

¹ Пришвин М. Дневники 1938 года // Октябрь. 1997. № 1. С. 133.

Уже в 80–90-е годы XIX века первые декаденты с безысходной горечью, прикрываемой эпатажем, принялись подпиливать столпы традиционного Космоса – ниспровергать вековые этические и эстетические аксиомы: «Людей родных мне далеко страданье, / Чужда мне вся земля с борьбой своей» (К. Бальмонт); «...Никому не сочувствуй, / Сам же себя любви беспредельно» (В. Брюсов); «Утомленьем и могилой дышит путь, – / Воля к смерти убеждает отдохнуть / И от жизни обещает уберечь» (Ф. Сологуб).

В 1900-е годы поколение молодых символистов экстатически устремлялось от низменной обыденщины к поиску внебытийных ценностей – «в иную пустоту», к Прекрасной Даме, Мировой музыке. Позже, в 1910-е годы, предпринимались отчаянные попытки в земном прозреть неземное (если несколько перефразировать строку Вяч. Иванова) через дематериализацию и мистификацию реальности (характернейший пример – роман Андрея Белого «Серебряный голубь»). Но тогда же с не меньшей силой в русскую литературу входит образ современного земного Хаоса как трагическая беспросветная минус-гармония. Поначалу этот неведомый классическому художественному сознанию макрообраз создается путем нащупывания аналогий: так, у Алексея Ремизова в «Крестовых сестрах» это аналогия между Россией современной и Русью юродивой с ее «кромешным миром», а у Е. Замятина в «Уездном» и «На куличках» – неявное, но достаточно осязаемое травестиrowание («аналогия наоборот») окуровских повестей Горького и «Поединка» Куприна.

Ощущение хаоса как онтологического качества Вселенной и человеческого существования получило колоссальную подпитку в трагедии первой мировой войны и в катастрофических последствиях октябрьского переворота в России. В русской литературе тех лет образ Хаоса, жестокого и иррационального, входит в творчество многих художников. Он воссоздается разными способами: тут и экспрессионистский гротеск (лирика раннего Маяковского, «Голый год» Б. Пильняка, новеллистика Е. Замятина и С. Кржижановского), и импрессионистская субъективация объективного мира (например, «Шум времени» и «Египетская марка» О. Мандельштама), и сюрреалистическая фантазмагория («Красная корона» М. Булгакова, «Сэр Генри и черт» В. Катаева, в частности), и абсурдистское опровержение здравого смысла (наиболее ярко – в творчестве обэриутов). Так была заложена мощная литературная традиция, которая после почти полувекового запрета вновь ожила в русском постмодернизме, начиная с «Затоваренной бочкотары» В. Аксенова и вплоть до произведений Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Д. Пригова, Т. Кибирова, Ю. Мамлеева, Н. Садур, Вик. Ерофеева, В. Сорокина...

Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX веке. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Но, отказавшись от надежды найти гармонию в предметном, осязаемом мире, он не отказался от жажды гармонии, воплотил свой порыв в мирообразе Хаоса как минус-гармонии, заявив о необходимости двигаться *a realibus ad realiora* (Вяч. Иванов). Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от низкой эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности: вошел в эту реальность, обжился в ней, занялся освоением ее просторов, ее высот и низин, стал искать источники ее внутреннего света и погружаться в ее «черные дыры». Собственно, само разнообразие «модернизмов» свидетельствует о невиданной широте и глубине художественного прорыва, которым знаменовалось утверждение мира души как целостной и самодостаточной Вселенной. На этой почве родились выдающиеся произведения искусства: говоря о русской литературе только первой четверти XX века, среди их создателей достаточно назвать А. Блока, А. Белого, И. Анненского, В. Хлебникова, В. Маяковского, Ф. Сологуба, А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Пильняка, О. Мандельштама, А. Ахматову, М. Цветаеву. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX веке широко и многосторонне. Модернистская стратегия привлекала писателей практически в течение всего столетия:

История модернизма в литературе XX века изучена обстоятельно и весьма глубоко. На волне общего интереса к модернизму и его ответвлениям стало складываться впечатление, что модернизм потеснил все иные художественные системы, что XX век – это эпоха модернизма. Но так ли это на самом деле?

Утверждать, что в искусстве XX века макрообраз Хаоса вытеснил макромодель Космоса и что XX век стал веком полного торжества модернизма, нет никаких оснований. Романы Ф. Кафки не отменяют романов Т. Манна, Д. Голсуорси, А. Моравиа или Роже Мартен дю Гара, а проза М. Пруста – прозу «потерянного поколения», «магический реализм» Г.Г. Маркеса вполне уживался под одной журнальной обложкой с традиционным реализмом Г. Белля, «В ожидании Годо» С. Беккета не вытеснил со сцены «Любовь под вязами» Ю. О'Нила, а «Носороги» Ионеско порой стоят на одной афише с «Трамваем "Желание"» Теннесси Уильямса.

Словом, макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего

высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в искусстве XX столетия. Что касается России, то здесь было особенно мощным влияние реалистического направления — этой системы классического типа, в недрах которой в XIX веке родились произведения Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, И. Тургенева — шедевры мирового художественного уровня и значения. И в XX веке это направление вовсе не ушло в тень, не превратилось в маргинальную тенденцию. Достаточно назвать прозу И. Бунина, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, исторические романы М. Алданова, «Белую гвардию» М. Булгакова, стихи поэтов фронтового поколения, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Один день Ивана Денисовича» и «В круге первом» А. Солженицына, «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана, лирику А. Твардовского, «деревенскую прозу» 60–70-х годов, новеллистику В. Шукшина, «городские повести» Ю. Трифонова, драматургию А. Вампилова, прозу Г. Владимова (ряд можно продолжить). Реалистическая природа этих выдающихся художественных явлений не вызывает сомнений.

Если же вспомнить хотя бы «поэмы в прозе» 1920-х годов, романы-феерии А. Грина и новеллы К. Паустовского, поэзию М. Светлова, Э. Багрицкого, П. Васильева, песни Б. Окуджавы, то окажется, что и романтическая традиция тоже не была в забвении. По наблюдениям исследователей, в русской литературе XX века сохранялась и просветительская традиция, которая генетически связана с классицизмом (поэзия Н. Заболоцкого после «Столбцов», проза М. Пришвина, «Перед восходом солнца» М. Зощенко, «интеллектуальная драма» Е. Шварца, Г. Горина, Э. Радзинского)¹. Более того, во второй половине XX века в этом течении выкристаллизовался оригинальный мета-жанр, который можно назвать «художественно-документальным». Тут и целый цикл повестей Д. Гранина о ярких, мощных личностях («Эта странная жизнь» — 1974, «Клавдия Вилор» — 1976, «Зубр» — 1983), тут и повести-расследования о палачах из «зондеркоманд» (Л. Гинзбург «Бездна», 1963; А. Адамович «Каратели», 1980), тут и своеобразный

¹ Эти явления анализируются в ряде работ, посвященных типологии социалистического реализма. В условиях, когда официально дозволенным творческим методом был социалистический реализм, исследователям порой приходилось «маскировать» под ярлык «стилевые течения в направлении социалистического реализма» иные художественные тенденции, обнаруживаемые в советской литературе. Р.В. Комина, например, относил просветительскую традицию к «философско-аналитическим стилям» (см.: *Комина Р.В. Современная советская литература: художественные тенденции и стилевое многообразие*. — М.: Высшая школа, 1978. С. 96-124). Н.К. Гей вводил эту традицию в русло течения, которое он назвал «условно-конструктивным» (*Гей Н.К. Богатство творческого метода и творческие течения // Литературные направления и стили*. — М.: Изд-во МГУ, 1976).

документальный эпос А. Адамовича и Д. Гранина «Блокадная книга» (1977–81), тут и серия повестей-опросов С. Алексиевич («У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики» и др.).

Известно, что литературные направления дифференцируются по объему и устойчивости во времени. В XVIII–XIX веках складывались крупные и гармоничные, опирающиеся на богатый арсенал жанров и стилей литературные направления, которые за время своего существования действительно охватывали целые литературные эпохи, становясь их художественными доминантами (по названиям этих направлений эпохи и именуются – «эпоха классицизма», «эпоха романтизма», «эпоха реализма»). А вот для XX века характерна большая дробность и изменчивость историко-литературных систем. Даже такой «долгожитель», как реалистическое направление, знало в течение столетия несколько кризисных периодов (на рубеже XIX–XX веков, в начале 1920-х годов, в 1980–1990-е годы). Другие направления были значительно менее долговечны: даже символизм, этот ярчайший феномен «серебряного века», родившись в 1890-е годы, уже через два десятилетия стал сходить со сцены¹. Относительно недолгой была интенсивность такого яркого направления, как экспрессионизм – в пределах 1910–1920-х годов.

Одна из существенных особенностей литературного процесса в XX веке состоит в следующем. Здесь, наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями, действуют художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но по тем или иным причинам не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее – в *художественную интенцию*, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ. Такой, в частности, представляется судьба акмеизма², чье влияние на последующее развитие русской литературы на рубеже XX–XXI вв. стало особенно очевидным. Другой вариант – сплестись на очень короткое время в системы типа литературного направления, эти тенденции вновь распле-

¹ Правда, на сей счет высказываются разные мнения. Так, нет согласия даже между соредакторами коллективного труда «История русской литературы. XX век. Серебряный век» (М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995). Е.Г. Эткинд констатирует, что «на самом деле, господствовавший в России полтора десятилетия символизм исчерпал себя» (463), а Ж. Нива утверждает, что в 1910-е годы символизм обрел второе дыхание (73, 100–101). Что же до активных участников литературного процесса тех лет, то их ощущения были более однозначны: «Победа и разложение символизма – в этих словах история русской литературы полутора десятилетий XX века» (Иванов-Разумник Р.В. Русская литература от семидесятых годов до наших дней. 2-е изд., перераб. – Берлин, 1923. С. 382).

² См.: Петров И.В. Акмеизм как художественная система. – Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: УрГПУ, 1998.

таются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией иные литературные течения, потоки, школы: в этом плане показательна трансформация экспрессионизма после 20-х годов, из этого же ряда натурализм, который, пережив кристаллизацию в 1870–1880-е годы, в XX веке уже выступает в качестве художественной интенции¹.

Помимо множества литературных направлений и сомасштабных им тенденций, XX век отмечен провозглашением невиданного количества художественно-эстетических программ, манифестов, деклараций. Тут и программные статьи мэтров символизма и акмеизма (Д. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, Н. Гумилева, О. Мандельштама), и эпатирующие «пощечины» футуристов, «манифесты» имажинистов, «хартии» экспрессионистов, «декларации» заумников, форм-либристов и обэриутов, «декреты» лефовцев и ничевоков, а далее – целые короба резолюций творческих группировок советской ориентации (Пролеткульта, РАППа, ВАКПа, ЛЕФа), на смену которым пришли всевозможные постановления писательских съездов, пленумов, секретариатов и т.д., и т.п.

Многие из этих деклараций не опирались на художественную практику и не вызвали к жизни новые художественные тенденции, но они имеют ценность как своего рода интеллектуальные проекты. Причем, как правило, это проекты глобального размаха – перекодировки культуры, радикальной смены эстетических приоритетов, создания нового языка искусства, за которыми следуют программы переделки мира, «формовки нового человека», перестройки системы фундаментальных ценностей. Все эти направления, интенции, программы рождаются и умирают, сменяют друг друга, сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая густую многоцветную лоскутную художественную ткань века.

Все это свидетельствует, прежде всего, о масштабности спора в искусстве XX века. Его можно назвать *спором о сущностях*, ведь каждая парадигма «методного» типа есть мирообъясняющая художественная структура. Все ищут костяк, основу, остов человеческого бытия, ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаясь создать новые мифологемы.

И все же поиск сущностей, которые должны прийти на смену прежним заблуждениям, не обходится без апелляции к «старым», признаваемым архаическими моделям мира. Об этом свидетельствует еще одна характерная особенность литературного процесса в XX веке – это

¹ Эти процессы убедительно раскрыты в докторской диссертации В.А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверской университет, защищена в 1996 г.)

появление *вторичных художественных систем*, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-».

Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в *неоромантизме*. Это и рассказы-легенды молодого Горького, где романтический бинарный мир, построенный на антитезе идеала и действительности, представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств. Это и «Одесские рассказы» И. Бабеля, где романтический архетип (легенды о благородных разбойниках) травестирован «низкой» фактурой (миром налетчиков и биндюжников Молдаванки). Это и пьесы Е. Шварца, где мир реальный соотнесен с просвечивающим сквозь него сказочным архетипом¹.

Современные исследователи говорят также о *неосентиментализме*, фиксируя его в русской литературе конца 1930-х годов (А. Афиногенов, К. Паустовский, Р. Фраерман и др.)². И в самом деле, хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в XX веке, но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями. Очень показательный образец неосентиментализма – повесть Всеволода Петрова «Гурдейская Манон Леско. (История одной любви)». Написанная сразу же после Отечественной войны, она дошла к читателю совсем недавно – в публикации «Нового мира» (2006, № 11). В предисловии к ней известный специалист по литературе XIX века С.Г. Бочаров написал: «Из тайников словесности мы получаем прозу классического свойства». Действительно, изложенная тонким, можно сказать – изящным слогом, эта история трепетной любви молодого офицера к ласковой и всеотзывчивой греховнице, медсестре Вере, и его безутешного горя после ее гибели приобретает особый, надвременной, «вечный» смысл благодаря свету, идущему от «старомодной» книги аббата Прево о Манон Леско и кавалере Де Грийе.

В такого типа «нео-традиционных» структурах модель мира, воспринимаемая современным художественным сознанием как архаическая, противостоит тем моделям мира, которые доминируют в современном литературном процессе. В диалоге между ними, с одной сто-

¹ См. о структуре пьес Е. Шварца в монографии М.Н. Липовецкого «Поэтика литературной сказки» (Свердловск: УрГУ, 1992. С. 103-120).

² Впервые на неосентиментализм в русской литературе советской эпохи указал А. Гольдштейн в статье «Скромное обаяние социализма. (Неосентиментализм в советской литературе 30-х годов)» (Новое лит. обозрение. 1993. № 4).

роны, отстаиваются те «старомодные» ценности, которые были впервые открыты при посредстве «старого» метода, а с другой – с горькой иронией констатируется несовместимость этих ценностей с современными представлениями о действительности, о подлинной мере вещей.

Еще одна существенная особенность литературного процесса в XX веке: тенденции, которые прошли свой «пик», не сходят окончательно со сцены, они продолжают так или иначе существовать, порой вновь вспыхивая яркими озарениями. Поэтому и в творческой практике некоторых больших мастеров наблюдается как сосуществование разных художественных стратегий, так и «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам. Примеры тому – возвращение Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1904) и экспрессионистских драм («Жизнь человека» – 1907, «Анатэма» – 1910) к реалистическим вещам («Дни нашей жизни» – 1908, «Сашка Жегулев» – 1911), оживление «памяти» символизма в «Поэме без героя» (1940–1962) Анны Ахматовой, традиционно реалистическая семейная хроника «Московская сага» (1992) В. Аксенова после его романа «Остров Крым» (1979), который можно назвать постмодернистской «антиисторической хроникой».

Подобные тенденции свидетельствуют о какой-то неокончателности художественных сдвигов, об оглядке, с которой делаются шаги вперед, о неуверенности в правильности принятых решений, о допущении возможности возвращения к оставленным художественным моделям. А случаи творческих удач при использовании ранее отвергнутых эстетических принципов говорят о том, что и в самом деле окончательных «разводов» этот век не дает, он весь, на каждой фазе своей, находится во «взвешенном состоянии».

Наконец, еще одна, может быть, самая характерная тенденция литературного процесса в XX веке – *поиски синтеза*. Синтеза между литературой и другими видами искусства – музыкой, живописью, архитектурой, хореографией. Между прозой и поэзией. Между разными жанрами и стилями. Между разными направлениями и течениями.

Этот вопрос обстоятельно рассматривается в монографии болгарского русиста Ирины Захариевой «Художественный синтез в русской прозе XX века (20-е – первая половина 50-х годов)» (София, 1994). А в статье Л. Андреева «Художественный синтез и постмодернизм» (Вопросы литературы, 2001. вып. 1) доказывается, что этот процесс протекал во всех развитых литературах мира в течение всего XX века. Однако, вывод И.П. Захариевой о том, что в 1920–50-е годы сложилась

некая литература художественного синтеза, представляется недостаточно убедительным, ибо трудно понять, как из крайне пестрого конгломерата разных, а порой и взаимоисключающих составляющих, выделенных исследователем, возник синтез, образовалась целостная художественная система. В работе Л. Андреева утверждается, что практически все варианты синтеза (рассматриваемые по гегелевской триаде «тезис-антитезис-синтез») приводят, в конечном счете, к реализму, правда, не «рутинному», а «открытому». Это очень сильно напоминает концепцию «реализма без берегов», которую в 60-е годы выдвигал Роже Гароди. А она ничуть не лучше концепции «модернизма без берегов». Обе нивелируют и упрощают крайне сложную и интересную картину литературного процесса в XX веке.

На самом же деле, в том очень пестром по составляющим и масштабам художественном развитии в течение столетия совершенно явно выделяется доминирующая траектория, можно сказать – «магистральный сюжет» этого историко-литературного цикла, его суть состоит во *взаимодействии двух типов культуры: космологической (классической) и хаологической (модернистской)*. Взаимодействие манифестировалось в поисках синтеза между «космографическими» и «хаографическими» художественными системами. В этом взаимодействии шел поиск разрешения главного спора эпохи – спора о возможности достижения гармонии между человеком и миром. Разумеется, взаимодействие между «хаографическими» и «космографическими» системами носило широкий и многоаспектный характер: поначалу было полемическое отталкивание друг от друга, далее в динамике существования в едином культурном контексте происходили невольные заимствования, и лишь затем – попытки сознательного синтеза в целях освоения достижений своих конкурентов и современников. Этот процесс в той или иной мере затронул практически всех крупных писателей начала XX века.

Авторами, в произведениях которых смещения и взаимопроникновения художественных стратегий сказались наиболее явно, стали Чехов и Горький. Не вдаваясь в обсуждение вопроса об уровне творческого дара этих писателей, нельзя не признать ключевой роли каждого из них в формировании основных траекторий литературного процесса XX века.

В чем же состояла значимость явления Горького в конкретной ситуации – на рубеже XIX-XX веков?

В моменты слома культурных эр, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, элитарное искусство, ориентирующееся на усложнение языка, по-

иск новых, порой изысканных, форм, который бы позволил выбиться к новым сферам духовного бытия, а с другой – искусство демократическое, ориентированное на массовые формы художественного мышления и восстановление памяти о первичных, исходных духовных ценностях. Порой сосуществование этих двух траекторий в едином культурном пространстве оформляется через возникновение своеобразных творческих «дуэтов» (например, Боккаччо и Петрарка в Италии). А сосуществование – это всегда диалог, это всегда вольное или невольное взаимопроникновение. Видимо, взаимопроникновение и взаимообогащение элитарной и демократической интенций и становится одной из главных дорог, которые выводят из культурного кризиса. Наверно, не случайно ключевыми фигурами, которые подняли свои национальные литературы на новые исторические фазы, стали Шекспир, Гёте и Пушкин – гениальные художники протеического склада, сумевшие вобрать в свое художественное сознание как элитарные, так и демократические тенденции и сплавить их в единое органическое целое.

В России рубежа XIX–XX веков элитарную траекторию провели символисты – всей когортой, целым созвездием ярчайших талантов. А вот демократическую траекторию – Горький, едва ли не в одиночку, во всяком случае, в несравнимо менее сильном окружении¹. И он не только значительно расширил круг жизненных явлений (по социальной «горизонтальности»), которые стала осваивать литература, но и предпринимал, в меру своего таланта, попытки связать элитарный и демократический полюса культуры: достаточно хотя бы вспомнить, что уже в 1890-е годы в его творчестве соседствуют и рассказы-легенды, питающиеся фольклором, и «босаяцкие рассказы», вырастающие из натуралистической традиции, и интеллектуальные «героико-иронические рассказы»². А все последующее творчество Горького отмечено созда-

¹ Если же исходить из оппозиции «Культура и Жизнь», которую Г.С. Кнабе считает главным механизмом радикальных художественных сдвигов, то на рубеже XIX–XX веков Горький был тем художником, который настойчивее всех открывал шлюзы «Жизни» – тому, что ранее находилось за пределами культуры: либо было неизвестно, либо считалось недостойным искусства (см.: *Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима.* – М.: РГТУ, 1993).

В пользу такого подхода свидетельствует впечатление Д.С. Мережковского, высказанное им в статье «Чехов и Горький» (1906 г.): «В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли не менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни, кусок, вырванный из жизни с телом и кровью» (Горький: *pro et contra.* – СПб.: РХГИ, 1997. С. 645).

² См. об этом: *Михайловский Б.В. Творчество Горького и мировая литература (1892–1916).* – М.: Наука, 1965. (Ч. 1. Творческие искания молодого Горького. Проблемы романтизма и реализма. С. 5–208).

нием произведений, где с разной степенью совершенства осуществляется синтез демократической и элитарной культур.

Ключевая роль Чехова в литературе 1890–1900-х годов не вызывает сомнений. Только надо уточнить, в чем она состояла. Современное литературоведение видит главную заслугу Чехова в «переориентации» от идеологического к бытийному, антропологическому¹. Но такая радикальная «переориентация» концепции личности не могла не потребовать и «переориентации» художественной стратегии и всей системы поэтики.

В 1907 году Андрей Белый написал статью «А.П. Чехов». В ней он констатировал наличие «промежуточных течений русской литературы», но оценивал их весьма скептически: как реалистов, которые «открещиваются от здорового честного реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов», так и символистов (мистических реалистов), «извне сочетающих реализм с символизмом». «Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма, — пишет А. Белый, — те и другие представляют собой шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым»². Правда, Белый полагал, что «образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе» (399). Тем самым творчество Чехова представлено как явление, характерное для фазы перехода из одной литературной эпохи к другой. Однако взаимодействие между классическими и модернистскими системами наблюдалось в течение всего XX века.

Уже в 1910-е годы тенденция к синтезу классических и модернистских систем приобрела достаточно отчетливые контуры. Тогда впервые такие чуткие критики и писатели, как Р.В. Иванов-Разумник, Г. Чулков, П.С. Коган, М. Волошин, заговорили о некоем *неореализме*, имея в виду опыты синтеза между реализмом и символизмом, результатом которого явились весьма значительные художественные свершения (назывались отдельные произведения А. Ремизова, Ф. Сологуба, И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, М. Пришвина, А. Толстого и др.). Иное дело, что после 1917 года многие из тех, кто вел поиск на путях неореализма, перешли на другие творческие рельсы, а сам это феномен на долгие годы выпал из поля зрения исследователей.

¹ Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы и его изучении // Освобождение от догм: В 2 т. Т. 2. Пути изучения русской литературы XX века. — М.: Наследие. 1997. С. 9.

² Белый А. А.П. Чехов // Белый А. Арабески. — М.: Мусагет, 1911. С. 395.

3.

В течение всей первой трети XX века модернизм оставался претендентом на главенствующую роль в литературном процессе: сходил со сцены символизм, зато оформлялся акмеизм, размывался импрессионизм, но набирал силу экспрессионизм, а далее мелькали дадаизм, переходящий в сюрреализм, складывалась эстетика абсурда, получившая блистательное выражение в творчестве обэриутов. Все эти художественные системы или интенции предлагали разные пути эстетического освоения действительности, но самый тип действительности, окружающей человеческую душу, представлялся хаотическим.

С этой точки зрения даже сокрушительный сворот в истории России, который произошел в октябре 1917 года, не выглядит переломным рубежом собственно историко-литературного процесса. И в годы гражданской войны, и в последующее десятилетие создавалось огромное количество произведений, авторы которых старались выразить свое ощущение революционного перелома в жизни страны именно на языке модернистских систем: достаточно хотя бы вспомнить творческие эксперименты футуристов, назвавших себя Левым Фронтом искусства, имажинистов, среди которых оказались вчерашние новокрестьянские поэты, да и крайне политизированные пролетарские поэты всячески пытались освоить «технику» модернизма для выражения революционного пафоса. Видимо, это тенденция общемирового характера: на начальных фазах социальных революций возникает альянс между политическим революционаризмом и эстетическим экстремизмом модернистов, в особенности – представителей авангардных течений¹.

Но на рубеже 1920–1930-х годов явственно обозначились симптомы острого кризиса модернистской культуры. Как раз к тому времени модернизм дошел в своем саморазвитии до авангардизма.

Авангардизм представляет собой крайний вариант модернизма. Авангардное искусство очень пестро и неоднородно, и это затрудняет определение его общих структурных принципов. Можно только представить их в теоретическом «пределе». Главное, что отличает авангард от других художественных стратегий, это совершенно особый характер художественной реальности, созидаемой автором-творцом, – она не структурирует собою отношение к объективной действительности.

¹ Взаимоотношения между художественным авангардом и тоталитарными политическими системами, которые складывались в России после прихода к власти большевиков, а в Германии после прихода к власти фашистов, обстоятельно проанализированы в монографии И. Голомштока «Тоталитарное искусство» (М.: Галарт, 1994. С. 15–113). Начало везде было по-братски дружественным.

В авангарде хаотичность онтологической действительности принимается в качестве аксиомы, которая уже не подлежит ни обсуждению, ни осуждению. В художественной системе авангарда онтологическая действительность вообще не имеет художественного модуса, эстетическое отношение к ней лишь косвенно выражено фигурой отсутствия. Авангардист строит свою художественную модель не в отношении к объективной действительности, а *в з а м е н* нее. Авангардистское произведение есть модель особой, субъективной субстанции, каковой может быть умозрительное построение, подсознательный импульс или иррациональный порыв. Отсюда – редукционизм авангардистских моделей, а также их антимиметический характер. (Не случайно теоретической эмблемой авангардной поэтики стал «черный квадрат».) В авангардных текстах происходит замена миметического изображения некоей «виртуальной структурой», долженствующей, как полагают некоторые теоретики, то ли выявить некую «идеальную, трансфизическую подоснову» реальности¹, то ли быть инструментом произвольного читательского домысливания «ненаписанного смысла текста»². Как отмечает Й. Ван Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях³. При последовательном осуществлении подобной стратегии неминуемо происходит разрушение произведения как художественного целого. Так расшатывается вся система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смешаются все веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры – идея Гармонии и Смысла бытия. В конечном счете, происходит то, о чем предупреждал Николай Бердяев еще на заре авангардного движения: «Погибает человек как величайшая тема искусства»⁴.

Симптомом наступившего кризиса модернизма стало то, что на рубеже 20–30-х годов почти одновременно несколько крупных масте-

¹ Формула Ю. Линника из его предисловия к книге В. Маркова «О свободе в поэзии» (СПб.: Изд-во Чернышова, 1994. С. 19).

² Формула из энциклопедического справочника «Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины» (Сост.: И.П. Ильин, Е.А. Цурганова). (М.: Интрада, 1996. С. 25).

³ Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian literature. (Amsterdam.) 1987. Vol. XXI. № 1. P. 6.

⁴ Цит. по: Бердяев Н. Из книги «Смысл истории» // Новый мир. 1990. № 1. С. 211.

ров, которые входили в число лидеров литературного авангарда (Е. Замятин, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий), публично отреклись от его программных идей и провозгласили возврат к «неслыханной простоте» (Б. Пастернак). О кризисе авангарда свидетельствует также и трансформация, которую стало претерпевать в 30-е годы творчество обэриутов – «движение к неоклассическим формам, окончательный уход от чистой зауми»¹.

Показательный документ тех лет – статья Виктора Шкловского, главного теоретика русского формализма и недавнего лидера «ОПОЯЗа». У статьи был подзаголовок «Конец барокко», набранный крупнее заголовка. Обратившись к новым публикациям мэтров модернизма (Ю. Олеша «Смерть Занда», О. Мандельштам «Путешествие в Армению», Ю. Тынянов «Восковая персона», И. Бабель «Конец богадельни»), Шкловский упрекнул их всех во вторичности литературных впечатлений, и в «барочности». «Сегодня мир проще. И не нуждается как будто бы в жаропонижающем», – заключает критик и призывает: «Нужно брать простую вещь, или всякую вещь как простую. Время барокко прошло...»²

В сущности, Шкловский понимает простоту как упрощение жизни. Но была и другая версия простоты – как пустоты, как опустошенности, которую разрабатывали лирики русского зарубежья (В. Ходасевич, Г. Иванов, поэты «парижской ноты»)³. Наконец, была и третья версия простоты, ее сформулировал Е. Замятин, объясняя свои рассказы, созданные в конце 1920-х годов («Ёлу» и «Наводнение»): простота как поиск первооснов человеческого бытия – «самого верного, самого нужного»⁴. Можно с некоторой долей

¹ См. об этом: *Кобринский А.А.* Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. Т. 1. – М.: Изд-во Моск. культурологич. лицея, 2000. С. 31, 32. В изобразительном искусстве наблюдались те же тенденции: создатели программных документов и самых «знаковых» произведений авангарда – К. Малевич и В. Татлин – на рубеже 20–30-х годов вернулись к фигуративной живописи и станковизму (см. об этом: *Морозов А.* Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? // Вопросы искусствознания. 1996. Т. VIII. № 1. С. 36–37).

² *Шкловский В.* О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают (Конец барокко) // Лит. газета. 1932, 17 июля. С. 4. С. 4.

³ В связи с этими тенденциями Г. Адамович писал, что такую поэзию «убьет ощущение никчемности. <...> Стоит только пожелать простоты, простота разест душу серной кислотой, капля за каплей». Критик был категоричен: «Простота есть понятие отрицательное, глубоко мефистофельское и по-мефистофельски неотразимое. Как не хотеть простоты и как достичь ее, не уничтожившись в тот же момент! Все не просто. Простота же есть ноль, небытие» (*Адамович Г.* Комментарии // Числа. 1930. № 1. С. 140–141).

⁴ *Замятин Е.* Закулисы // Замятин Е. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2, – М.: Худож. лит., 1990. С. 403.

условности сказать, что из версии простоты как упрощенности стала вырастать эстетика социалистического реализма, идея опустошенности легла в основу постмодернизма, а поиск простоты как первооснов человеческого бытия определил сущность той творческой линии, которую мы условно назвали «постреализмом».

Все эти три художественные стратегии зачинались в одно время как три варианта выхода из одной ситуации – из кризиса модернизма. Но хронологически они обретали плоть литературных направлений в разные исторические периоды.

В сущности, все три художественные стратегии, зародившиеся в начале 30-х годов, предлагали свои варианты выхода из творческого кризиса. Время показало, что какие-то из этих стратегий оказались ущербными, какие-то тупиковыми, да и в принципе ни одна художественная стратегия не бывает вечной, каждая рано или поздно обнаруживает свою ограниченность. Но это становится видно «задним числом», а поначалу каждая из стратегий заявляет себя как самый верный вариант эстетического постижения «правды жизни», смысла человеческого существования. И эти варианты в разное время выдвигались в «законодатели» литературного процесса. Секрет видимо, в том, что они и в самом деле на каком-то историческом отрезке удовлетворяли «спросы времени», то есть соответствовали характеру общественных тенденций и притязаний, уровню господствующих культурных вкусов и запросов.

В последующих главах этого раздела попытаемся рассмотреть предметно – «во плоти» жанра, жанровых процессов и жанровых систем, новые творческие стратегии, которые определяли лицо русской литературы XX века, проанализировать их семантические устремления и взаимоотношения, то есть то, что дает энергетические импульсы художественному развитию в течение этого историко-литературного цикла.

Глава II

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В МОДЕРНИЗМЕ И АВАНГАРДЕ

1. Модернизм и авангард: испытание жанра или испытание жанром?

Модернизму как типу культуры релевантен определенный тип образа мира. Это образ Хаоса. Как же выстраивается в модернизме мирообраз Хаоса, какова его поэтика? Не вдаваясь во внутренние различия

между модернистскими системами, можно отметить общий конструктивный принцип, на котором держится образ Хаоса, – это принцип тотального отрицания художественной парадигмы Космоса¹. В контексте хаологического мировосприятия сама теория жанра проблематизируется: если мир идет вразнос, если в нем царствует хаос, то о каком жанрообразовании, то есть о каком моделировании целостного образа мира может идти речь?

Во всяком случае, во все предшествующие переходные эпохи, когда утверждалось господство хаологического мировидения, происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов, сама категория жанра дискредитируется, объявляется теоретической фикцией. Эту интенцию мы отмечали в реферативном анализе жанровых процессов в позднем эллинизме, поздней готике и в эпоху барокко (раздел третий, глава II, 3). (Кстати, в новой антологии, которая вышла во Франции, есть особый раздел: «Ненависть к жанрам: циклический феномен литературной истории?») Тут действительно представлена очень интересная теоретико-историческая проблема.)

Мы могли удостовериться, что «ненависть к жанрам» разгорается в начале каждой переходной эпохи. Такие процессы наблюдаются и в новую переходную эпоху, каковой является XX век. Жанр стали хоронить уже на фазе раннего модернизма, спорадически эта похоронная процедура возобновлялась в начале 20-х годов (здесь, конечно же, нельзя не упомянуть «Эстетику» Бенедетто Кроче, где вся теория жанра отнесена к числу научных заблуждений), потом – на рубеже 50–60-х, когда утверждали, что жанр потерял свою значимость и все существенные и динамические характеристики искусства стали связывать со стилем, а с конца 80-х – с приходом постмодернизма – вновь принялись отпевать жанр². Словом, искусство модернизма и авангарда стало серьезным испытанием представлений о жанре.

¹ Во избежание терминологической путаницы уточним: модернизм мы понимаем как тип культуры (если угодно, тип ментальности), его первоначальные художественные стратегии (символизм, экспрессионизм, акмеизм) принято называть собственно модернизмом (иногда «высоким модернизмом»), а авангард (футуризм, сюрреализм, обэриуты, искусство абсурда) – это стратегии более поздние и более радикальные по отношению к классическим типам сознания. Наиболее полно основные принципы авангардного искусства охарактеризованы И.Е. Васильевым в его монографии «Русский поэтический авангард XX века» (Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999).

² Вот показательный образчик сугубо постмодернистского подхода к проблеме жанра: «... Жанр остался лишь в качестве предмета рефлексии, то есть сохранилась память о жанре, и возвращение к ограничивающей жанровой норме возможно только при подчеркнутой жанровой стилизации» (Александров Н. «Я леплю из пластилина» (Заметки о современном рассказе) // Дружба народов. 1995. № 9. С. 130).

Вот как раз этот, остро полемический материал, дает благодатную почву для дискуссии: можно ли обойтись без жанра как художественной структуры, возможно ли исключение «памяти жанра» из творческого создания, а если возможно, то, что из этого получается?

Например, в монографии Чарльза Ньюмена «Постмодернистская аура: художественный акт в век инфляции» (1985) специальная глава посвящена проблеме «Сочинительство без жанра» (*Writing without genre*)¹. Показательно также название статьи одного из известных американских теоретиков Ральфа Козна «Существуют ли постмодернистские жанры?»². Авторы этих работ полагают, что жанры в модернизме все-таки есть, но далее предположений не идут. А вот в академических отечественных справочниках по современному зарубежному литературоведению и постмодернизму³ статьям о жанре вовсе места не нашлось.

1.

Разрушение жанра, которое провозгласил модернизм и с яростью подхватил авангард, имеет почти ту же траекторию, которую мы наблюдали при обзоре жанровых тенденций в предшествующие переходные эпохи.

1. Сначала появляются *антижанры*.

Вообще-то феномен анти-жанра давно известен. Самые древние — это жанровые модели фольклорного «кремешного мира», потусторонний мир, мир смерти, где властвуют Змей-Горыныч и Баба-Яга, где действуют лешие, домовые и прочая нечисть. К антижанрам принадлежат и всякого рода “*parodia sacra*” (т.е. «священные пародии»), вроде «Литургии пьяниц», или «Завещания осла», пародий на церковные гимны, на постановления соборов. В этом же ряду пародии на светские деловые жанры — антиучебники, антисудебные списки, знаменитые «Письма темных людей» и т.п. В таких жанрах тоже создается образ антимира, он тоже «кремешный», но его «кремешность иной природы — это «кремешность» антикультуры, видящей мир неорганизованно, алогично, он во всем противоположен нормальному, организован-

¹ Newman Ch. The Post-Modern Aura (The act of fiction in an Age of Inflation). — Nord Western Univ. Press. Evanston, 1985. P. 113-115.

² Cohen R. Do Postmodern Genres Exist? // Postmodernist Genres. — Norman and Lnd. Univ. of Oklachoma Press, 1988.

³ См.: Современное зарубежное литературоведение. (Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины.) Научн. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова ИНИОН РАН. — М.: Интрада, 1996; Ильин И.П. Постмодернизм. (Словарь терминов). ИНИОН РАН. — М.: Intrada, 2001.

ному миру культуры¹. Как мы помним, такие жанры были характерны для предшествующих переходных эпох (в особенности для поздней готики).

Антижанры активизируются и в искусстве модернизма. Разве, например, скандально известный брюсовский монолог «О, закрой свои бледные ноги», не антижанр по отношению к одному из самых целомудренных жанров русской лирики – признанию в любви? В 1940–50-е годы знаменательными явлениями стали пьесы «Площадь Звезды», которую автор, Р. Деснос, назвал «антипозмой», и пьеса Э. Ионеско «Лысая певичка», которую драматург обозначил – «антипьеса». «В обоих случаях, – пишет исследователь, – налицо отрицание устоявшихся жанровых форм»². Фактически же любое произведение «театра абсурда» можно называть «антипьесой»³. В 1960-е годы стали говорить о феномене антиромана⁴. В этом же ряду установленное Тео Д. Хаеном

¹ Почти дословно повторяю характеристику древнерусского антимира, которая дается в книге Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Понирко «Смех в литературе Древней Руси» (Л.: Наука, 1984. С. 13).

² Швейбельман Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX веков. – Тюмень, 2002. С. 201. Анализу этих антипес посвящены с. 201–219.

³ «Антипесы» – так называется глава в изданной в 1967 году, в пору расцвета «театра абсурда», книге Э. Бентли «Жизнь драмы» (русское издание – М.: Айрис-Пресс, 2004. С. 122–125). Избрав пьесу С.Беккета «В ожидании Годо» как в высшей степени репрезентативный объект анализа («получила репутацию самого оригинального драматического произведения, написанного во второй половине двадцатого века»), автор находит в этой пьесе действительно парадоксальное нарушение одного из основополагающих принципов драматического дискурса: «первым критиком, неоднократно заострившим внимание на том, что диалог у Беккета недраматичен, был сам Беккет, и делал он это в самом же диалоге. <...> Беккет вводит в пьесу нечто такое, чего «нельзя вводить в пьесу». Иссякший разговор – вещь в пьесе совершенно немислимая. <...> В пьесах такие моменты пустопорожней говорливости возможны лишь как вкрапления в содержательный диалог. «В ожидании Годо» производит впечатление антидраматичной пьесы также и потому, что пустая болтовня персонажей едва ли не возведена автором в главный принцип ее диалога» (123–124). Но, доказывает Бентли, «В ожидании Годо» не перестала быть пьесой, ибо в ней сохранено Действие, пусть очень слабо выраженное: «он (Беккет – Н.Л.) изображает людей, которые не знают, чем бы занять свое время» (124). И это уточнение существенно для понимания того, почему и как жанр антипессы сохраняет жанровую функцию (моделирует заверченный образ мира) – потому что в антипесе конструктивная ось (действие) остается той же, что и в «нормальной» пьесе.

⁴ Термин «антироман» впервые применил Ж.-П. Сартр в 1947 году по отношению к «Портрету неизвестного» Натали Саррот. (Впоследствии в синонимическом смысле употреблялся также термин «новый роман».) В 1950–60-е годы получили известность «антироманы» А. Роб-Грийе («Зависть», «В лабиринте») Н. Саррот («Золотые плоды»), М. Бютора («Изменение»), К. Симона («Вы слышите его?»). Жанровый принцип «антиромана» – демонстративный отказ от традиционных приемов романного моделирования мира: отсутствие героя как личности, замена его зыбким потоком подсознательных рефлексов, бессюжетность, кажимость мира, представленного хаотическим нагромождени-

пародирование в американском постмодернизме такого популярнейшего жанра национального масскульта, как вестерн¹.

А уж в постмодернизме наблюдается подлинное пиршество антижанров. Псевдо-оды Д.А. Пригова о «милицианере», псевдо-массовая песня Т. Кибирова, псевдо-«Чайка» Б. Акунина и вообще целый вал пьес-римейков: «Облом-off» М. Угарова, «На доньшке» И. Шприца, «Изображая жертву» В. и О. Пресняковых и т.д. Блистательное выворачивание наизнанку канонических жанров соцреализма и традиционно почитаемых жанров русской классики осуществил Вл. Сорокин в целой серии своих произведений, начиная с «Нормы» и кончая «Голубым салом». Но антижанры потому-то и обладают эстетической семантикой, что ориентированы на память осмеиваемого или пародируемого жанра, только переворачивают ее наизнанку. Антижанр дискредитирует авторитетную модель мира, в которой «окаменела» некая ценностная концепция человеческой жизни, и тем самым он опровергает самый смысл жизни. Такое переворачивание приобретает характер либо циничного глумления («пира во время чумы» – вариант прозы Вл. Сорокина), либо трагического отчаяния (пример: «Изображая жертву» братьев Пресняковых).

И, конечно же, самый яркий случай максимальной реализации семантики антижанра – это поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Исследователи находят в произведении Вен. Ерофеева «памяти» таких жанров, как Евангелие и *parodia sacra*, мениппея, духовное странствие, стихотворения в прозе, баллада, мистерия. Но это не сумбурный конгломерат моделей мира, как кажется поначалу, это сплав, в формировании которого есть определенная динамика – карнавальное пародирование сакральных жанров, носящее поначалу смеховой профанирующий характер, постепенно оборачивается выдвиганием с е р ь е з н о г о аспекта карнавализации. В таком сплаве профанация совмещается с серьезным смыслом – не вытесняется, а именно совмещается, и герой, ищущий самоидентификации, бьется между полюсами «безбашенной»

ем вещей. Специально этому жанровому феномену посвящена монография О.Б. Елизарьевой «Новый роман» во французской литературе XX века» (Кострома: КГУ, 2002).

С некоторыми оговорками можно согласиться с Т.Т. Давыдовой, относящей к антижанрам художественные антиутопии и разного рода пародийные жанры (Давыдова Т.Т. Жанры и антижанры // Лит. учеба. 2002. № 3. С. 148-151). Автор статьи делает важное, на мой взгляд, замечание: «В истории литературы жанровые модификации (антижанры) «вспыхивают» в периоды культурного перелома» (150). То есть явление актуализации антижанров нельзя считать прерогативой авангарда и его новейшей ветви – постмодернизма.

¹ Haen Theo D. Popular Genre Conventions in postmodernists fiction: the Case of the Western // Exploring postmodernism. Ed. by M. Calinescu and D. Fokkema. – Amst. Philadelphia, 1987. P. 161174.

глумливости и трагической безысходности¹. За демонстрацией бессмысленности и фантазмагорического алогизма жизни Венички стоит трагическое сознание автора, мыслителя и философа. Бес-смыслицу, дисгармонию, а-логизм реальности может видеть тот, у кого есть за душой идея смысла, чувство гармонии, кто любит и умеет логически мыслить².

2. Самый радикальный вариант демонстрационного жанрового нигилизма – это *диссоциация жанровой структуры*: распад жанра на фрагменты, осколки, «фантики». Текст строится как пастиш, вызывая впечатление нонселекции. И с таким явлением мы встречались при анализе фрагментированных жанров и афористики XVII в³. Распад жанра – это всегда распад образа мира (каким бы он ни был), это всегда крах – и творца, и его творения. Так я воспринимаю, в частности, разрозненные фрагменты из записей Юрия Олеши, которые были изданы после его смерти под названием «Ни дня без строчки». Сходное явление – «Игитур, или Безумие Эльбенона» С. Малларме, незавершенные прозаические фрагменты (маргиналии, ремарки, пояснения), изданные после смерти поэта. Этот литературный феномен анализирует Н.Ф. Швейбельман в докторской диссертации о прозе французских поэтов середины XIX – начала XX века. Исследователь называет принцип комбинирования фрагментов «поэтикой блужданий» – «как отступление от предмета речи, как изменение дискурса, влияющее на формирование структуры повествования»⁴.

Но ни Олеша, ни Малларме свои разрозненные записи не комбинировали, это делали после их смерти составители. Так кого же следует считать творцом «структуры повествования» – Олешу и Малларме или составителей их посмертных книг? А вот найти произведение (имеющее хоть какую-то художественную ценность), которое и в самом деле было бы «свалкой» никак не упорядоченных образов, мне пока не удалось⁵.

¹ Подробнее об этом см.: *Липовецкий М.* Кто убил Веничку Ерофеева? // Новое лит. обозрение. № 78. 2006.

² «Он был большим поклонником разума (отсюда у него такое тяготение к абсурду)», – вспоминает В. Муравьев, один из близких друзей писателя (*Муравьев Вл.* Несколько монологов о Венедикте Ерофееве // Театр. 1991. № 9. С. 93).

³ Даже такой диковинный жанр поздней готики, как «фатразы» (то бишь «бредни», «дребедень»), был извлечен из небытия и осовременен русским постмодернизмом. Он обрел новую жизнь в стихах-песнях Вероники Долиной и в имитирующих бессвязный «поток сознания» прозаических новеллах-монологах Вадима Тамирова («Листая: проза») – М.: Emergency Exit, 2005) и Ленор Горалик («Короче: очень короткая проза» – М.: НЛО, 2008).

⁴ *Швейбельман Н.Ф.* Поэтика прозы французских поэтов середины XIX – начала XX веков. – Автореф. дис... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2003. С. 10.

⁵ Заранее вывожу за скобки получившие широкую известность в 1990–2000-е годы такие фрагментированные тексты, как «Заметки о неофициальной жизни в Москве» Ильи Кабакова, «Из записей...» Л.Я. Гинзбург, «Записи и выписки» М.Л. Гаспарова или

При объяснении композиционных парадоксов авангардистских текстов довольно часто употребляют понятие «ризомы», проводя аналогию с грибами и характером ее роста. Но при этом происходит путаница понятий – образ *«ризоматического мира»* и *«ризоматическая структура дискурса»*. А ведь это разные вещи. Действительно, художник-авангардист творит образ ризоматического мира, т.е. художественную иллюзию бес-связности, осколочности действительности как конгломерата случайных элементов. А при внимательном чтении талантливое произведение подобного рода оказывается, что созданный автором образ ризоматического мира эстетически завершен, он внутренне систематизирован, но не традиционными скрепами (событийной канвой, единством хронотопа, причинно-следственными связями), а иными – «субъективными» скрепами, порой даже нарочито формализованными, «примитивными» способами упорядочивания дискурса. Таковы произведения, построенные как азбуки, каталоги, календари или располагающие «фрагменты» по алфавиту, или имитирующие книгу отзывов с выставки.

Лев Рубинштейн полусуто подвел некую теоретическую базу под такую форму дискурса, как календари постсоветской выделки: «Если Календарь являл собою образчик высокой советской эклектики, то календари, в пространстве которых вне всякой иерархии плавают себе, как в аквариуме, народные приметы, стихотворения Тютчева про грозу, рецепты коктейлей, анекдоты про Вовочку, сведения из мировой истории, гороскопы, подписанные разными фамилиями стихота про любовь, могут быть восприняты как пародийная модель того, что некоторые всерьез считают постмодернизмом»¹.

Вот вам постмодернистский конгломерат в чистом, непридуманном виде. Но автор лукавит. Конгломерата нет! Из всего этого вороха фактов, анекдотов, гороскопов, «стишат», «полезных советов» вполне

«Мемуарные виньетки и другие non-fictions» А.К. Жолковского. Эти и им подобные тексты представляют собой особый вид словесности. Они сродни знаменитым жанрам-«россиянам» XVII века: «Опытам» Монтеня, «Характерам» Лабрюйера, «Максимумам» Ларошфуко, «Мыслям» Блеза Паскаля, но имеют и некоторые отличия. Жанры-«россияны», явившиеся в конце XX века, производят впечатление вовсе не потому, что это «non-fiction» (вообще проблема вымышленности или невымышленности жизненного материала в искусстве не играет решающей конститутивной роли), а потому, что, в отличие от собственно художественных текстов, где персонаж так или иначе типизируется, здесь текст интересен читателю как раз *а-типичностью* центрального героя (субъекта речи) – уникальностью личности самого автора, известного деятеля культуры, завоевавшего авторитет не только как профессионал, но и как незаурядный мыслитель. Его собственный опыт, личное мнение, его квалифицированные суждения представляют общественный интерес.

¹ Рубинштейн Л. Случай из языка. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 1998. С. 16.

может слепиться образ «китчевого менталитета», под знаком которого прожит круглый год! Весь это хаос расположен внутри единого онтологического целого – календарного года: календарь не просто формально выстраивает эту какофонию повседневного знания в хронологическом порядке, год как вечно повторяющийся онтологический цикл окаймляет ее, подобно обручу, и придает такому «состоянию массового сознания эпическую объективность. Следовательно, календарь под рукой писателя, чуткого к жанровому потенциалу этой формы, может стать явлением искусства.

Другой пример: проза художника Гриши Брускина, автора знаменитого «Фундаментального лексикона». Очень своеобразное литературное творение Брускина – книга, выпущенная издательством НЛО в 2005 году. Она завершает трилогию, куда входят книги «Прошедшее время несовершенного вида» (2001), «Мысленно вами» (2003) и «Подробности письмом» (2005). В каждой из книг повествование строится «по принципу коллекции... Идея коллекции – одна из важнейших в моей визуальной практике», – пишет автор. Первая книга – это «собрание записок и историй, выстроенных более или менее в хронологическом порядке»¹. Третья книга – «построена по принципу алфавитного указателя имен» (525) Этому принципу дается вполне постмодернистское объяснение: «Указатель имен не имеет приоритетов. Он – индифферентен. Как энциклопедия. Энциклопедия портретов, персонажей, голосов. Иной вид коллекции. Инвентарный список...» (*Там же*).

А вот в «Комментариях», которыми автор замыкает последнюю книгу трилогии, он признается, что каталогизация – это чисто формальный, внешний способ организации дискурса, а действительно глубинными силовыми линиями, скрепляющими эти каталоги в единое художественное целое, являются сугубо эстетические качества текста: «Для меня важна авторская интонация, дыхание книги, ритм при переворачивании страниц. Между словами, между предложениями, между главами» И еще признание: «... Многие важные и дорогие мне персонажи не стали частью повествования. Потому что я не смог вспомнить историй, которые были бы самодостаточны и при этом соответствовали духу и интонации книги» (523).

Значит, вот что было важнейшим конструктором книги – «*дух и интонация*». А это такие центростремительные силы, которые способны стягивать целые жанровые ансамбли, пропитывая их единым эмоциональным мироощущением, которое заражает читателя определенным эстетическим мироотношением. (Достаточно вспомнить «Симфонии» Андрея Белого, первый опыт «музыкальной» композиции в модерни-

¹ Брускин Г. Подробности письмом. – М.: Изд-во НЛО, 2005. С. 521-522.

стской прозе, или еще более сложную интонационную композицию – роман Б. Пильняка «Голый год»¹.)

3. В атмосфере сокращения всех и всяких канонов возрождается и получает весьма широкое распространение *концепция жанровой феноменальности*: каждое сколько-нибудь приметное произведение – это особое, неповторимое жанровое образование.

История литературы же свидетельствует, что изобретение нового жанра (то есть нового типа модели мира) это редкостный случай, величайшее творческое открытие. Но, во-первых, в абсолютном большинстве случаев даже совершенно новый жанр актуализирует память о каком-то давнем жанре, оживляет его мирообъясняющую семантику. (Например, «Василий Теркин», названный самим Твардовским просто «книгой про бойца», актуализировал память жанра лиро-эпической поэмы.) А во-вторых, новый жанр, если он укоренился, создает жанровую традицию – и те художники, кто попадают под ее обаяние, уже начинают работать с памятью о мироустройстве, которая окаменела в жанре-предтече: апеллируют к ней, раздвигают ее границы, корректируют ее. Пример – «Тихий Дон» или «Жизнь Клима Самгина», не случайно их называют «эпопеями *толстовского* типа».

И все-таки феномен «неповторимо индивидуальной» жанровой конструкции имеет место в искусстве авангарда. Но он ущербен по определению: «разовый жанр» не создает памяти жанра, не закрепляет ее в художественной культуре и традиции.

Даже гении терпят неудачу, когда созданная ими форма не имеет (или не приобретает, или не образует) свою устойчивую семантическую ауру. Например, Велимир Хлебников признавался: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена “манч! манч!” из “Ка” вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего – я сам не знаю»². А ведь здесь речь шла только о заумном слове, слове-заклинании. «Такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время говорят что-то неуловимое, но все-таки существующее», – писал ранее Хлебников и, кстати, приводил это самое «манч!» в числе примеров³. Ока-

¹ См. об этом: *Лавров А.В.* У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Андрей Белый. Симфонии. – Л.: Худож. лит., 1991. С. 5-34; *Лейдерман Н.Л., Антипова Л.Н.* О симфонизме романа Б. Пильняка «Голый год» // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 2. – Екатеринбург: УрГПУ, 1995; *Шталь-Шведцер Х.* Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. Сб. статей – М.: РГГУ, 1999.

² *Хлебников В.* Из записей «Своеси» // Цит. по: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М.: Сов. писатель, 1987. С. 322.

³ *Хлебников В.* Заумный язык // Цит. по: *Хлебников В.* Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. С. 627628.

залось же, что слово, «не принадлежащее ни к какому языку», т.е. не имеющее этимологических и иных связей с семантическим окружением, даже у самого автора-творца может вызвать единичное спонтанное впечатление, которое уже больше не повторяется. Так каково же читателю? Выходит, такое слово (шире – такой образ) не может выполнять коммуникативную функцию. Тем более если речь идет не о единичном образе-слове, а об образе мира, смоделированном в индивидуальной жанровой форме произведения и вообще предназначенном быть конвенцией между автором и читателем об условиях преображения текста в «виртуальную реальность». Тут уж без «памяти жанра», без апелляции к жанровой культуре читателя никак не обойтись.

Об «относительности категории жанра» очень часто говорят в связи с творчеством В. Хлебникова. Так, Р. Дуганов пишет: «Эстетика абсолютного слова неизбежно порождает относительность категории жанра. Никаких строгих дефиниций, неизбежно определяющих тот или иной жанр, в произведениях Хлебникова провести невозможно, наоборот, жанры свободно переходят путем непрерывного изменения один в другой во всех мыслимых сочетаниях. Так что любое произведение принципиально представляет собой какой-то обратимый жанр, который в зависимости от тех или иных условий оказывается и лирикой, и драмой, и эпосом»¹. Видно, что автор этих строк не дифференцирует категории жанра и рода, хотя, возможно, в случае Хлебникова это не столь важно, ибо поэт смешивает как жанры, так и роды. Но главное-то, что же из этих «смесей» получается? В.П. Григорьев пишет о «сверхжанровых новациях» Хлебникова². И Д. Ораич утверждает, что поэт создавал «супержанр», «универсальный синкретический жанр»³.

А что собой представляют эти «сверх-» или «супержанры» Хлебникова? Ю. Тынянов в своем критическом «медальоне» о Хлебникове мельком бросил фразу: «На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция»⁴. Вряд ли «конструкция» выступает на первый план в большинстве лирических жанров Хлебникова, но что касается его поэм, то тут роль «конструкции» колоссальна, и она, действительно, выступает на первый план, акцентируя на себе внимание читателя. Дело в том, что в большинстве своих жанровых изобретений Хлебников осуществлял к о н т а м и н а ц и ю разнообразных традицион-

¹ Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: природа творчества. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 144.

² Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. (ИМЛИ). – М., 2001. С. 614.

³ Oraich D. Сверхповесть // Russian Literature. Т. XIX-1. – Amsterdam, 1986.

⁴ Тынянов Ю. Промежуток (1924) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. С. 182.

ных жанров, — как бы суммируя и/или налагая друг на друга традиционные модели мира. Вот как он объяснял конструкцию своей «сверхповести» «Зангези» (1922):

«Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом <...> *Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка* <...> Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. *Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка*»¹.

То есть Хлебников комбинировал целые жанры. Эти комбинации были каждый раз новы, но это только значит, что для постижения возникающего из этих комбинаций образа мира надо каждый раз вдумчиво изучать: *какие* именно жанры контаминирует в данном случае поэт и *как* их сцепляет? Но на этот ключевой вопрос в исследованиях «хлебниковедов» ответы найти затруднительно, они предпочитают восторгаться разнообразием и «обратимостью», не вдаваясь в состав разнообразия. Правда, в монографии Р. Дуганова есть фрагмент, посвященный поэме «Ночь перед Советами». И оказалось, что ее структура образована вполне мыслимым сочетанием двух жанровых планов: первый план — это «страшный рассказ из сравнительно недавнего крепостнического прошлого» (о деревенской красавице, которую барин заставил выкармливать грудью щенка), а второй план — это личное сознание героини (старухи Собакевны), фантастически преображенно отражающее и понимающее прошлое².

Но, между прочим, жанровая контаминация в поэме «Ночь перед Советами» довольно проста. В принципе же, жанровая структура «сверхпоэм» и «сверхповестей» Хлебников, по преимуществу, куда сложнее. Например, в «сверхповести» «Дети Выдры» (1913) последовательно выступают такие жанры: опирающийся на космогонию народов Севера миф о творении мира — далее герой оказывается в модернизированном мире античной мифологии — затем, перемещается в пространство мифов об Индии и арабского Востока — далее идет повесть о запорожских казаках (в стилистике украинских дум и с явным интертекстуальным отсылком к гоголевскому «Тарасу Бульбе») — а уж затем, в «парусе пятом», начинается повествование «Путешествие на пароходе», сюжетно связанное с гибелью «Титаника», но окруженное роковыми мистическими мотивами. Такой жанровый порядок: от долитературных, мифологических, через фольклорные к светским жанрам — не

¹ Хлебников В. Творения. С. 473. (Курсив мой — Н.Л.).

² См.: Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. С. 227-230.

случаен. Образуется некая «виртуальная спираль»: от мифологической онтологии мира – через все основные культурные эры – к гибельной, «тонущей» современности. Ее надо спасти, выручить из пучины. И в эпилоге (6-й парус) сходятся персонажи из римской истории (Ганнибал и Сципион), из Руси древней (Святослав) и новой (Пугачев, Разин), из средневековой Европы (Ян Гус, Коперник) – они выступают ярчайшими выразителями рода людского и его судьями. Нагруженные своим огромным духовным и историческим опытом, они стягиваются, как к острову в бушующем океане, вокруг лирического героя, сына Выдры:

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъярённых учебников
Стоит, как остров, «храбрый Хлебников»,
Остров высокого звездного духа.

Так в модели мира сверхповести «Дети Выдры» находит наглядно-зримое воплощение хлебниковская концепция личности и мира: человек, по Хлебникову, есть центр вселенского универсума, средоточие духовного опыта человечества, ему единственному дано вести борьбу с хаосом.

Концепция мира и человека, конструктивно воплощенная в мирообразе «сверхповести» «Дети Выдры», вполне соответствует художественной философии Велимира Хлебникова. По наблюдениям И. Хольтхузена, для хлебниковской модели мира «единственная пространственная мера – земной шар, а не государство <...> Коллективное общественное владение пространством – это начало будущего у Хлебникова, принцип «Людостана», или «Ладомира»¹. Далее ученый отмечает, что «Хлебников <...> не теряет связи с вечной жизнью природы, со всеобщей пластикой бытия и с единым поэтическим космосом» (156). Наконец, опираясь прежде всего на произведения Хлебникова, И. Хольтхузен делает обобщение: «Единство микрокосмоса и макрокосмоса в одной антропоморфной системе является важнейшей чертой, соединяющей разные модели мира авангарда» (157). Вряд ли можно распространять такое заключение на все авангардные модели мира (есть модели абсолютно деструктивные – концептуально «хаографические», хотя бы те же «антижанры»), но к художественной философии Хлебникова оно прилегает безусловно².

¹ Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 155.

² Несколько под иным углом зрения (в свете субъектно-объектных связей) сходную трактовку художественной философии Хлебникова дает Р.В. Дуганов: «Для поэта весь мир есть единый, всепроникающий и всеохватывающий мировой Ум. В нем нет

Значит, то, что Д. Ораич называет «наиболее радикальным проявлением большой деканонизации традиционных жанров и традиционной жанрово-медиаальной системы», было у Хлебникова не разрушением жанрового сознания, а поиском и созиданием путем комбинирования жанров разного генеза (ритуально-мифологических, фольклорных и собственно литературных) новых, куда более сложных моделей мира, способных обнимать и во-площать огромный Космос человеческого сознания. Не всегда эти опыты удавались поэту, но даже неудачи имели причиной крайнюю сложность поисков автором мирообъемлющего единства (ладомира)¹. Структура хлебниковских «сверхжанров» представляет собой то, что можно назвать «жанровыми ансамблями». Особую новизну этим «ансамблям» придает то, что поэт сращивает с жанрами собственно литературными жанры долитературные – фольклорные, и даже ритуально-мифологические пражанры (отдавая, кстати, предпочтение мифологии наиболее архаической – народов Севера, например). В принципе, опыт подобных «сверхжанров» есть в истории культуры – например, русские летописные своды, как доказывает Д.С. Лихачев, представляют собой «жанровые ансамбли». Но семантика летописного «ансамбля» лишь попутно и вероятно может включать в себя эстетически-ценностный аспект. «Жанровые ансамбли» Хлебникова – феномены сугубо художественные: они «человекоцентричны», они целенаправленно ориентированы на эстетическое впечатление и в самой образной плоти несут эстетическую меру.

В свете опытов Хлебникова становится понятно, что жанровые поиски модернистов и авангарда были направлены не только на дискредитацию авторитетных моделей мира и разрушение художественной целостности, но и на созидание таких моделей мира, которые были бы адекватны крайне усложнившимся представлениям о действитель-

ничего внешнего, что не было бы в то же самое время внутренним, нет ничего объективного, что не было бы субъективным, ничего материального, что одновременно не было бы идеальным. И наоборот. Здесь всё есть всё, всё субъектно-объектно, лично-внелично и т.д., короче говоря, все есть Единое. И это Единое есть высшая, последняя, абсолютная реальность поэтического сознания» (*Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. С. 140-141).

¹ Показательна в этом отношении творческая судьба «сверхповести» Хлебникова «Зангези». «Характерны колебания при определении состава “Зангези”: поэту совсем не были ясны все связи между достойными синтеза вещами», – отмечает В.П. Григорьев и предупреждает: «Было бы ошибкой рассматривать как оконченную и постройку “Зангези”. Несомненная сакральность, с точки зрения автора, фигуры главного героя не нашла полного воплощения в издании сверхповести: 1) “Сырье, настоящее сырье его проповедь”, – замечает “2-й прохожий”; 2) “Что это? Истины челны? / Или пустобрех?” – говорит о своем учении сам Зангези; 3) новаторский жанр остался многообещающим экспериментом; отчасти и поэтому он не оценен филологами» (*Григорьев В.П.* Велимир Хлебников // Новое лит. обозрение. № 34 (6/1998). С. 145, 152).

ности, о душе человеческой и об отношениях между ними. И одним из важнейших способов создания таких мирообразов в искусстве модернизма и авангарда становилось конструирование «жанровых ансамблей» – от наиболее простых (бинарных) до многосоставных.

Вряд ли найдутся в русском авангарде «жанровые ансамбли», которые по сложности и многосоставности могут быть сравнимы с грандиозными «сверхжанрами» Хлебникова. Но в любом варианте приращение эстетического смысла дают именно *диалогические отношения между жанровыми моделями*, входящими в ансамбль. Причем эти отношения не всегда антагонистические, порой – по принципу дополнительности, корректировки. Тут в каждом конкретном случае возникает своя действительно индивидуальная конфигурация.

Например, художественный образ мира в цикле Л. Петрушевской «Дикие животные сказки» формируется на основе демонстративного противопоставления двух жанровых моделей. Ю.Н. Серго, автор диссертации о прозе Л. Петрушевской, указывает, что этот цикл «может быть рассмотрен как целое в соотношении с двойственным авторским определением: за названием произведения, актуализирующим мир сказки, следует подзаголовок («Первый отечественный роман с продолжением»), актуализирующий иную жанровую модель»¹.

Правда, диалогическое взаимодействие между целыми жанровыми моделями – не самая характерная тенденция в структурировании постмодернистских текстов. Радикальность постмодернистской стратегии в отношении к жанру проявляется в том, что деструктивные процессы проникают в н у т р ь жанровых структур. «Для концептуального текста вообще характерно *жанровое или даже видовое смещение*: бытовая речь в роли стихотворной и наоборот; фрагмент прозы в роли стихотворной строки и наоборот и т.д.», – пишет Л. Рубинштейн, один из лидеров этого направления². Однако заметим – всё равно образуется не некое аморфное, бесформенное вне-жанровое или без-жанровое письмо, а новая жанровая конструкция, которая не порывает с традиционными жанрами, а приобретает семантическую новизну только потому, что «оглядывается» на них, эпатажно смещает традиционные жанровые ожидания.

Примечателен собственный творческий опыт Рубинштейна. Он характеризует созданный им жанр «каталога» (свод разрозненных фрагментов, фраз, цитат) как *интержанр*, «который скользит по границе

¹ Серго Ю.Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра). – Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2002. С. 11.

² Рубинштейн Л. Что тут можно сказать // Личное дело №... (Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: 1991, С. 234.

жанров и, как зеркалаще, на короткое мгновение отражает каждый из них, ни с одним не отождествляясь»¹. То есть автор не отбрасывает жанровые модели, он строит свой «осколочный мир» как бы по касательной по отношению к известным жанрам (где-то находя аналоги, где-то полемизируя с другой моделью мира). Следовательно, Л. Рубинштейн дал нам ключ к постижению эстетического смысла своих «карточек»: искать те жанры, по границе которых скользит слово (фраза), и устанавливать, в каких отношениях находится текст поэта с этим жанром. В помощь читателю автор расставляет сигналы, намекающие на то, что связи между «карточками» с разрозненными строчками есть, но они устанавливаются очень разнообразными способами – посредством рефренов, анафор и эпифор, повторами тропов, метром... Эти «странные аттракторы» улавливают внелогические, а иные – чаще всего суггестивные, иррациональные – связи между душою человека и миром. М. Липовецкий, потративший немало времени на разгадывание секрета целостности «карточной системы» Рубинштейна, так объясняет семантику подобной структуры: «...Сам текст Рубинштейна становится пластической моделью движущегося (само)сознания»².

2.

Если же мы посмотрим, как ставилась и решалась проблема жанра в модернизме изначально, на рубеже XIX-XX вв., то выяснится, что особо интенсивно разворачивались две диаметрально противоположные тенденции.

Один вектор жанрового процесса – это крайняя активизация жанров *суггестивной* лирики. Наряду с традиционной элегией, обогащение их корпуса идет за счет обращения к памяти сакральных и литургических жанров – молитв, видений, заклинаний, пророчеств и т.п. В связи с этим – изобретение самых экстравагантных жанровых наименований: неоромантическая сказка (Гумилев), мужской сонет (так В. Нарбут обозначил свое стихотворение «Предпоследнее»). Эта тенденция распространилась и на прозу – стало модно подсвечивать рассказ «поджанровым» уточнением: З. Гиппиус «Вымысел». (Вечерний рассказ), А. Амфитеатров «Мертвые боги» (Тосканская легенда), В. Брюсов «В подземной тюрьме» (Из итальянской рукописи начала XVI века) и т.п. А в сущности же, эти «поджанровые» уточнения не только размывали окаменелые клише современных жанров, но и одновремен-

¹ Рубинштейн Л. Регулярное письмо. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 1996. С. 6-7.

² Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1950-е – 1990-е годы. Т. 2. С. 439-444.

но – не без игры, не без иронии – актуализировали память старинных жанров барокко, и через нее – дух маньеризма, старомодной жеманности вперемежку с мистическими инфернальными мотивами.

Во всяком случае, процесс диссоциации жанровых систем, расшатывание корпуса традиционных литературных жанров шли очень интенсивно. Мир рассыпается, мысль не в силах его собрать... И такое ощущение не только сохранилось, но даже усилилось в первые послеоктябрьские годы. «Мы сейчас больны отсутствием жанров и исканием их», – писал Б.М. Эйхенбаум в «Русском современнике» (1924, № 8), а еще ранее – в первом номере этого же издания. Ю.Н. Тынянов, обзоревав текущую прозу, писал: «Исчезло ощущение *жанра*. “Рассказ”, “повесть” (расплывчатое определение малой формы) больше не ощущается как жанр»¹. Но вот что очень существенно – у ученого такое состояние художественного сознания вызывало тревогу: «А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую» (151).

Тынянов, которого никак нельзя упрекнуть в непочтительном отношении к модернизму и авангарду, еще раз напомнил о значении жанра как фундаментального, неотменимого закона искусства. Справедливости ради следует сказать, что еще до научной рефлексии, в самом искусстве модернизма и авангарда, в противовес деструктивной жанровой тенденции, спонтанно развивалась и нарастала тенденция созидательная. Она проявлялась в следующих явлениях и процессах:

1) Идет своего рода «суммирование» классических жанров – циклизация стихов и новелл. Почти вся лирика Брюсова состоит из циклов, у И. Анненского – трилистники, у Блока – циклы, которые иногда даже включают в себя подциклы (пример: цикл «Родина» с подциклом – «На поле Куликовом») Характерной «формой времени» становится такой сверхжанровый феномен, как «книга стихов» (О. Мандельштам «Камень» – первая ред. 1913, вторая – 1915; Б. Пастернак «Сестра моя – жизнь» – 1917; «После России» М. Цветаевой – 1922).

2) «Смешение границ между различными лирическими жанрами и возникновение на их основе новых поэтических формообразований <...> Стихотворения стали тянуться друг к другу, складываясь в более сложные и объемные единства», – констатирует известный исследователь литературы серебряного века в поэзии серебряного века Л. Долгополов².

¹ Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня (1924) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 150. (Курсив автора).

² Долгополов Л. На рубеже веков. – Л.: Сов. писатель, 1985. С. 104.

3) Контаминации разных жанровых структур – чаще всего лирических и эпических – в единой модели мира (пример: лирико-философские рассказы и миниатюры Бунина¹).

Эти жанровые процессы были, с одной стороны, опытом введения в сферу эстетического миропереживания тайных, подсознательных глубин человеческой души, поиском иных, трансцендентных, связей между человеком и миром, иррационально и интуитивно постигаемых. А с другой стороны, это были попытки создания лирического романа – построения лирической модели «всеобщей связи явлений» (которая доселе была доступна только эпическому роману), сделав ее ядром и центростремительным вектором субъективного мироотношения. (На это претендуют уже «Стихи о Прекрасной Даме», а в еще большей степени – вся блоковская «трилогия вочеловечения».)

4) Еще одна жанровая тенденция, характерная для «высокого модернизма» – ориентация на сакральные, ритуальные жанры, на высокие эпические жанры фольклора. В одних случаях это выражалось в переложении канонического жанра на современный литературный лад (наиболее известные образцы – «О Петре и Февронии Муромских» А. Ремизова, «Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева) либо в наполнении канонического жанра актуальным жизненным материалом («Современные легенды» того же А. Ремизова). Но значительно чаще совершалась контаминация литературного жанра с жанром сакральным или фольклорным. Причем, степень адаптации и выраженности архаического жанра бывает разной. Например, в прозе Е. Замятина 1910-х годов практически почти все малые жанры представляют собой опыты синтеза между разными типами жанра рассказа и сакральными жанрами (житие, патерик, видение, хождение)². Чаще всего архаическая семантика входит в мир литературного жанра (рассказа или повести) в виде интертекстуальных знаков, мотивов и сюжетных схем, интонационных клише. В этом смысле интересен опыт Б. Зайцева, написавшего как современный рассказ-житие («Аграфена»), так и рассказ-антижитие («Авдотья-смерть»). В ряде рассказов Б. Пильняка 1910-х годов «просвечивает» память архаических жанров: в рассказе «Год их жизни» – история возникновения ладной крестьянской семьи представлена в житийном ореоле; а в рассказе «Целая жизнь» в таком же ореоле – судьба большой птицы. Эта жанровая тенденция получила

¹ См. о них: *Ничипоров И.* «Поэзия темна, в словах не выразима»: Творчество И. Бунина и модернизм (М.: Изд-во МГУ, 2003).

² Эти данные собраны и систематизированы в кандидатской диссертации А.В. Третьякова «Сакральные архаические жанры и их актуализация в рассказах Е.И. Замятина 1910-х годов» (Екатеринбург: УрГПУ, 2010).

продолжение в прозе А. Платонова¹, потом она была прервана, а затем, вновь актуализировалась, но уже за пределами модернистских стратегий².

За этими «возвратами» к памяти канонических сакрально-ритуальных жанров стоит поиск глубинных констант духа, стремление восстановить связи с первоосновами бытия, найти ориентиры, которые подсказывали бы выход из ментального кризиса и помогали выживать внутри онтологического хаоса.

5) А в авангарде, как бы в пику авторитетным литературным жанрам, происходила актуализация долитературных, так называемых «примитивных», жанровых форм. Так, И.Е. Васильев отмечает в поэзии обэриутов «осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм, подобных фольклорным небылицам, детским потешкам, считалкам, осложненным чертами площадного комикования и непривычного «черного юмора»³. То есть актуализация примитива шла одновременно с его осовремениванием посредством демонстрации несерьезного к нему отношения. Однако, оживление памяти наивного, ясного, детского мировидения, которое закрепилось в формах «примитивов», было очень важной призмой эстетического осмысления запутанного современного бытия.

3.

Но в модернистском искусстве XX века (как и в предшествующие переходные эпохи, особенно – в эпоху барокко) наблюдался следующий жанровый парадокс – интенсивное использование так называемых «твердых» форм. Исследователь немецкого экспрессионизма Н.В. Пестова с удивлением констатирует: «Поразительным образом, вопреки прагматике движения и утверждениям, подобным высказываниям Г. Гейма “Ямб есть ложь”, поэт-экспрессионист изъясняется

¹ По наблюдениям С.И. Красовской, у Платонова есть много рассказов «с разной мерой адаптации и рсцепции древнего пражанра <...>: “житийный” рассказ в широком смысле слова и “житийный” рассказ в узком смысле (в его основе лежит адаптированный жанровый канон жития, как минимум – житийную норму личности и агнографический мотивный комплекс)» (*Красовская С.И. Проза А.П. Платонова: жанры и жанровые процессы. – Автореф. дисс... д-ра филол. наук. – Тамбов, 2005. С. 17*).

² Прежде всего имеется в виду реанимация и обновление во второй половине 1950-х годов открытого в свое время Е. Замятиным жанра «монументального рассказа» («Судьба человека» М. Шолохова, «При свете дня» Эм. Казакевича, «Матерь человеческая» В. Закруткина и др.).

³ *Васильев И.Е. Поэтический авангард в динамике художественных стратегий // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. – Новые художественные стратегии. (УрО РАН – УрО РАО). – Екатеринбург, 2005. С. 271.*

«старым, добрым» сонетом, псалмом, гимном, песнью традиционной любовной, религиозной, городской лирики и лирики природы»¹. Н.В. Пестова особо отмечает любовь экспрессионистов к сонету: «Свою лирику разрушения и уничтожения всякой классической формы поэт-экспрессионист на три четверти облакает в один из самых несовременных жанров»².

То же можно сказать и о месте сонета в поэзии русского модернизма. У известного литературоведа Л.П. Гроссмана есть стихотворение, которое так и называется «Русский сонет». Эпиграфом взята начальная строка из пушкинского стихотворения «Сонет»: «Суровый Дант не презирал сонета». Но если у Пушкина речь шла о Данте, Камюэнсе, Шекспире, Петрарке, а из современников честь упомянутыми удостоились только Мицкевич и Дельвиг, то Гроссман называет «пышного Вячеслава» (Иванова) и Бальмонта, Брюсова и Максимилиана Волошина. А мог бы еще назвать и Ф. Сологуба, и Мандельштама, и Игоря Северянина, и Блока, и Бунина, и еще десятка два незаурядных поэтов³.

Чем объясняется такая тяга апологетов хаоса к строгим жанровым формам? Отмечая эту жанровую тенденцию в творчестве символистов, Н.В. Барковская видит в ней «стремление отграничиться от хаоса с помощью отточенной, совершенной, кристаллической художественной формы»⁴. Можно, наверно, добавить, что эта форма не только отграничивала от внешнего хаоса, она у п о р я д о ч и в а л а хаос внутренних, душевный, давала строй и порядок мысли и чувству лирического субъекта. Об этом свидетельствует признание одного из лидеров немецкого экспрессионизма. Й. Бехера о том, что для него и его единомышленников сонет был «спасением от хаоса, когда взор теряется в бесконечности от избытка увиденного»⁵. Кстати, именно Бехеру принадлежит эссе «Философия сонета, или Малое наставление по сонету» (1956), которое можно назвать гимном старинному жанру. Сонет — утверждает Бехер — это «олицетворении поэтической мудрости». Поэт доказывает, что в строгой трехчастности сонетной формы, требующей

¹ Пестова Н.В. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма // Там же. С. 178.

² Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. — Екатеринбург: УрГПУ, 1999. С. 400.

³ В антологии «Сонет серебряного века. (Русский сонет конца XIX — начала XX века)» (М., 1990), составленной О.И. Федотовым, помещены произведения более ста поэтов, представляющих разные модернистские течения (от символистов до конструктивистов).

⁴ Барковская Н.В. Апология хаоса в русском символизме: от деструкции к телеологии // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. — Кн. 1. Новые художественные стратегии. С. 112.

⁵ Цит. по: Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма. С. 406.

диалектического сопряжения тезиса с антитезисом и нахождения синтеза, есть «внутренняя необходимость», от которой отступить невозможно¹.

Эта закономерность не утрачивает свою силу и в сонете XX века. По наблюдениям О.В. Зырянова, в новейшей русской поэзии, с одной стороны, авторитет канонической формы сонета сохраняется не только в «высоком модернизме», но даже у постмодернистов, а с другой стороны, отмечается значительно бóльшая по сравнению с предшествующими эпохами тенденция к экспериментам с жанровой формой. Однако, рассмотрев большое количество экспериментальных форм сонета (от Бунина и Ахматовой до А. Еременко, Г. Сапгира и, наконец, И. Бродского), исследователь обнаруживает, что при самых разнообразных изобретениях в области строфики и ритмики «диалектико-драматическая природа сонетного жанра» не нарушается. Во всех в экспериментальных сонетах модернистов сохраняется семантическая трехчастность.² (Даже демонстративный алогизм сонетов Г. Сапгира, даже нарочитое обытовление поэтического мира и прозаизация слова лирического субъекта в сонетах Бродского – это все та же оглядка на канон сонета, на ожидание упорного движения мысли в поисках смысла жизни. Можно сказать о таких анти-сонетах: здесь в строгой трехчастной форме логизируется мысль о бессмысленности хаотического мироустройства.)

Восстановление тяги к строгим жанровым формам, к авторитетным старинным жанрам наблюдается в 70-е годы в творчестве неоклассицистов (А. Тарковского, Д. Самойлова, С. Липкина). У них оживают многие жанры из арсенала классицизма (и «архаистов» начала XIX века): ода – у А. Тарковского, анекдот (в значении XVIII века) и «пиееса», стихотворная драма малого формата у Самойлова, стихотвор-

¹ Бехер Й. *Философия сонета, или Малое наставление по сонету. (Опыт)* // Бехер Й. О литературе и искусстве. Изд. 2-е. – М.: Худож. лит., 1981. С. 407-432. Представления Й. Бехера о жанре сонета достаточно отчетливо характеризуются следующими высказываниями: «Автор сонета – это прежде всего конструктор, причем творческая поэтическая конструкция может удалась лишь в том случае, если поэт научился чувствовать, думая, и думать, чувствуя»; «сущность сонета в том, что он является подлинно диалектическим видом поэзии, в высшей степени драматическим», «в сонете содержанием является закон движения жизни».

² См.: Зырянов О.В. *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. (Монография)* – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003. В монографии развитие жанра сонета в XX веке посвящены специальные разделы: в главе третьей «Жанровая динамика сонетной формы», подглавки – «Перспективы развития сонетной формы в русской поэзии» и «Испытание свободой: оригинальный опыт сонетной формы в поэзии И. Бродского» (С. 260-285).

ное переложение библейских притч у Липкина¹. Сейчас, задним числом, начинаешь понимать, что это была форма сопротивления не только внешнему хаосу периода «развитого застоя», но и назревающей агрессии постмодернизма с его установкой на тотальную дискредитацию всех и всяческих ценностей. Они, старики, напоминали, о том, что нельзя всё объявлять симулякрами.

Но «твердая форма» становится также и испытанием авторской концепции мира. Выше, в разделе втором (гл. 3.4), мы разбирали, почему Мандельштаму не удалось осуществить интересный замысел — создать некий *сверхсонет* из трех вполне самостоятельных сонетов («Пешеход» — «Казино» — «Паденье — неизменный спутник страха...»), где каждому из них отводится роль соответственно с трехчастной структурой сонета — быть тезисом, антитезисом, синтезом. Но разрывающее душу лирического субъекта противоречие между ужасом смерти (тема «Пешехода») и благостью краткого мига жизни (тема «Казино») не удалось снять с помощью умозрительных трюизмов, к которым свелся смысл третьего сонета. (Видимо, поэтому автор никогда не переиздавал этот сонет.)

Неудача Мандельштама не случайна. Другие крупные поэты-модернисты тоже работали над циклизацией сонета. Но вот что показательно — такой вершинный сверхжанр, как *венок сонетов*, получался крайне редко. В антологии русского сонета, составленной О.И. Федотовым, представлены только два венка, созданных поэтами модернистской ориентации, — «Corona astralis» (1909) М. Волошина и «Светоч мысли» В. Брюсова (1918). Но брюсовский венок сонетов настолько четко историчен и внятен по своему пафосу, что его вряд ли можно отнести к ведомству символизма. А в абсолютном большинстве случаев модернистами создавались циклы сонетов со свободным количеством стихотворений, не скрепленные цепью преемствующих — конечных и начальных — строк, в некоторых сонетах от жанра остается только внешняя строфическая конструкция, но она уже не оформляет философскую триаду, которая в классическом сонете несла мудрый диалектический смысл. Пример такой десемантизации жанровой формы венка сонетов — «Медальоны» (1926-1933) И. Северянина. Это цикл из 15-и сонетов, как и положено в венке, каждый сонет посвящен одному из выдающихся музыкантов или писателей, но внутренний художественный сюжет неощутим — внутренняя логика заменена алфавитом (сонеты расположены по алфавитному порядку фамилий их персона-

¹ См. об этом: Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1950-е — 1990-е годы. Т. 2. С. 299-314.

жей – от Бизе и Бунина до Шопена и Христо Ботева, прямо, как в матёром постмодернизме). По содержанию это скорее мадригалы или дифирамбы.

И впоследствии «внуки серебряного века», постмодернисты, от циклизации сонетов тоже не отказались – достаточно вспомнить «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского и шутиливую отключку на них Т. Кибирова в «Двадцати сонетах Вере Запоевой». Но соорудить венки сонетов никто из постмодернистов не рискнул. Ерническое название – «Невенки сонетов», которое дал А. Еременко своему циклу, звучит не только вызывающе, но и весьма самокритично.

История сонета в поэзии модернизма – это частный случай, который свидетельствует: не жанр дискредитируется модернистским «дискурсом», а жанр становится неким «контрольным прибором», посредством которого выверяется состоятельность мирообъясняющих концепций, заявляемых художником, какой бы художественной стратегии он ни придерживался.

Резюмируем:

Сначала отметим принципиально важную для общей логики нашего исследования закономерность. Жанровые процессы, которые протекали в XX веке в литературе модернизма (имеются ввиду все его фазы – «высокий модернизм», авангард, постмодернизм), самым очевидным образом демонстрируют типологическое сродство с теми тенденциями, которые доминировали в литературе предшествующих переходных эпох (позднего эллинизма, поздней готики, барокко). А это служит достаточно убедительным подтверждением нашей гипотезы о том, что тот историко-литературный цикл, который располагается в диапазоне от конца XIX века до конца века XX-го, принадлежит к эпохам переходного типа. И в свете Большой истории культуры его явление именно в этом месте на «стреле времени» абсолютно закономерно.

Самые главные векторы жанрового развития в модернизме и авангарде таковы:

- Вопреки провозглашавшимся в течение XX века разноликими модернистскими и авангардистским группами и сообществами теоретическим декларациям о том, что само понятие жанра устарело, что жанр не играет никакой роли в современном творческом развитии, что, наоборот, идут процессы «преодоление жанра», разрушения жанра, в реальной практике художников, ориентирующихся на модернистские и авангардные стратегии, жанровое мышление как было, так и остается фундаментальным, неотменимым законом художественного творчества.

- Но жанровый процесс в модернистской культуре совершается через отталкивание от авторитетных жанров предыдущей культурной эры и изжившей себя семантики, которая в них окаменела.

- И, однако, в то же время происходит оживление глубинных слоев жанровой культуры, актуализация памяти «старинных» и даже до-литературных жанров, их осовременивание – порой не без иронии, но и с весьма уважительным учетом их семантического ресурса.

- Наконец, в высшей степени интенсивно идет процесс контаминации жанров, создания на их основе сложных жанровых ансамблей и/или синтезированных жанровых форм.

Эстетическая телеология этих процессов очевидна. Ментальный кризис, который начался в конце XIX века и с той или иной степенью интенсивности продолжавшийся в течение всего следующего столетия, подверг сомнению не только благодать онтологического бытия, но и способности человеческого сознания постигать действительность, обнаружив узость и неполноту детерминистического мышления. Эстетический поиск распространился вширь, в зону сверхсознания (сферы трансцендентного, высшего, «горнего» в мире и в душе), и вглубь, в зону подсознания (сферы иррационального, интуитивного, «подпольного», донравственного). Неустанные жанровые эксперименты были поиском тех художественных систем, которые служили бы и «механизмами» постижения онтологического и душевного хаоса, и одновременно раскрывали бы, воплощали бы в наглядно-зримых конструкциях художественного образа мира секреты саморегуляции человеческого бытия (высокий модернизм) или предлагали новые конструктивные основы миропорядка (авангард).

Модернизм стал закономерным историко-литературным явлением, одной из главных и самых показательных тенденций XX века как новой переходной эпохи. Его творческие достижения несомненны, и его значение, как той взрывной силы, которая оживила и омолодила мировую художественную культуру, невозможно переоценить. Однако, идея Хаоса, это ядро художественной философии модернизма, вступает в трудноразрешимое противоречие с формообразующими законами искусства. Как известно, необходимым качеством совершенного произведения искусства является завершенность образа мира, без этого никакая концепция не обретет эстетическую определенность.

В сущности, речь идет о некоем консерватизме искусства, о его, если угодно, «ограниченности», состоящей в «установке на Космос», за которой стоит поиск согласия, гармонии человека и действительности. Поэтому традиционная семантика формы художественного целого сопротивляется идее Хаоса.

Видимо, не случайно наиболее значительные произведения модернизма характеризуются этой самой «установкой на Космос», но осуществляемой по принципу «наоборот»: в них выстраивается четко маркированный как минус-гармония антимир, насквозь пронизанный тоской по Космосу. В качестве показательного примера можно было бы рассмотреть лирику одного из самых талантливых поэтов русского зарубежья Бориса Поплавского (1903-1935). Центральный образ, организуящий поэтический мир Поплавского, – это образ Ада, каноническая модель антимира: даже Вселенная здесь – «звездный ад», даже высшие религиозные святые здесь освещены мрачным адовым светом («Черная мадонна»), а время беспросветно гибельно – «мертвая вечность». Глубочайшей печалью и состраданием к человеку, обреченному существовать в «казарме лет» и зависеть от законов этого ада, проникнуты стихи Бориса Поплавского. Столь же характерна прозаическая поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», в которой сквозь хлам и мерзость повседневного существования героя проступают архетипы Евангелия, знаки высшей ценностной меры¹.

Когда же Хаос не корректируется Космосом, то образ мира идет «вразнос», итогом движения в этом направлении становятся черный квадрат, ломаная линия, заумный язык. Как наглядно-чувственные эмблемы теоретических допущений они могут представлять, подобно химическим опытам на чистых солях, определенный научный интерес, но в эстетическом плане все эти крайние формы воплощения Хаоса могут означать только одно – тотальный релятивизм. В черном квадрате нет места морали и каким бы то ни было духовным ценностям, а значит – нет места человеку. Это уже такой край образного мышления, который приводит к распаду художественного мироздания, а это означает крах искусства как обиталища человеческого духа.

В связи со сказанным выше встает вопрос, который, как правило, старательно обходят в работах о модернизме и авангарде. Это вопрос об эстетической мере и художественном совершенстве. Ведь эстетическое открытие и художественное совершенство – понятия сопрягаемые, но не тождественные. Без эстетического открытия вряд ли возможно художественное совершенство, но эстетическим открытием далеко не всегда гарантируется художественное совершенство произведения, в котором это открытие осуществлено (применено). Эксперименты модернистов и авангардистов нередко приводили к блистательным художественным открытиям: проникновению в ранее неве-

¹ На них впервые указали Б.М. Гаспаров и И.А. Паперно в статье «Иди и смотри» (Slavica Hierosolymitana. – Jerusalem, 1981. № 5-6).

домые эстетические сферы, разработке нового поэтического инструментария, к оригинальным поэтологическим изобретениям. Но крайний субъективизм образных ассоциаций, максимальная усложненность жанровых конструкций, актуализация очень давних, архаических архетипов, зыбкое мерцание множества интертекстов – всё это приводило к крайней перегруженности текстов. Иные надо разгадывать, как кроссворды. Такая работа далеко не всегда может доставлять эстетическое наслаждение, чаще – наоборот. Видимо, поэтому творчество модернистов и авангардистов оставалось (и остается) элитарным, востребованным относительно узким кругом читателей. Выражение, которое Маяковский применил к Велимиру Хлебникову – «поэт для поэтов», в той или иной степени применимо к каждому большому поэту-модернисту.

Повторим, выдающиеся художники-модернисты внесли колоссальный вклад в художественную культуру, их творчество стало школой почти для всех последующих поколений поэтов и прозаиков. Но нельзя не видеть, что для очень большого числа художников модернистские поиски были этапом юности и молодости. С приходом зрелости многие из них без всякого понуждения извне сменили творческие стратегии. Достаточно назвать С. Есенина, Б. Пастернака, Е. Замятина, Вяч. Иванова, И. Северянина, А. Ремизова, Н. Заболоцкого, А. Мариенгофа, Н. Асеева, А. Крученых – что ни имя, то «знаковая» фигура, лидер какой-то ветви русского модернизма или авангарда. А между тем, о них можно сказать, перефразируя название известной статьи В.М. Жирмунского, – «преодолевшие модернизм». Хотя справедливости ради сначала следует поставить – «взращенные и обогащенные модернизмом».

2. Человек и антимир в экспрессионистской оптике (Поэма В. Маяковского «Облако в штанах»)

Маяковский начинал как автор лирических стихов. Впервые появившись в печати в 1912 году, они ошеломили читающую публику отчаянностью отчаяния, бесстрашием вызова, брошенного грубо, а порой даже brutally, парадоксальным сочетанием «громады-любви» с «громадой-ненавистью», вызывающим противопоставлением одинокой личности целому миру, погрязшему в пошлости и самодовольстве. Если попытаться обозначить основной, самый болевой мотив ранней лирики Маяковского, то его можно назвать так – трагедия неразделенной любви, кипение грандиозных чувств и сил, готовых к добротворчеству, но не востребованных окружающим миром: «Пойду, любовищу мою во-

лоча, / В какой ночи, / бредовой, / недужной, / какими Голиафами я зачат – такой большой / и такой ненужный» («Себе, любимому...»)¹.

Но со времени появления первых стихов поэта прошло не более трех лет, как Маяковский обратился к жанру поэмы. Видимо, то миро-восприятие и мироотношение, которое вызрело в художественном сознании поэта, потребовало более емких и сложных форм воплощения в более емких и сложных жанровых моделях мира. Первой пробой молодого поэта в этом жанре можно считать стихотворную трагедию «Владимир Маяковский», написанную в 1913 году. А в течение 1915-16 гг. Маяковский создает несколько поэм: «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек»². По своему характеру они представляют собой *лирические поэмы*, то есть тот жанр, который только начинал формироваться в русской поэтической культуре («Соловиный сад» А. Блока появился совсем недавно – в 1910 г.) Но та разновидность лирической поэмы, которую выработал Маяковский, представляет собой, можно сказать, *наиболее экзатическую форму* выражения взаимоотношений между душой человека и окружающим миром.

В ряду этих произведений особое место принадлежит поэме «Облако в штанах» (1915): здесь сошлись основные мотивы ранней лирики Маяковского, характерные образы-символы и лейтмотивы, были найдены приемы, которые в дальнейшем стали играть роль опорных конструктов его поэтического мира. А между тем, поэма до сих пор вызывает массу разночтений, некоторые из них спровоцированы самим автором.

1.

Начать с того, что первоначально поэма называлась «*Тринадцатый апостол*», это заглавие было снято по требованию цензуры. Однако, даже замена заглавия не могла изменить семантический ореол, которым в поэме по замыслу автора должен быть окружен образ главного персонажа, осознающего себя Тринадцатым апостолом. Здесь это сам лирический герой – он и субъект речи, и центральное действующее лицо поэмного сюжета.

¹ Попытка охарактеризовать своеобразие ранней лирики Маяковского была принята мною в монографическом очерке «Энергия и инерция бунта. (Воля и судьба лирического героя Владимира Маяковского)» (*Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века*. – Екатеринбург: УрГПУ, 1996. С. 7-33.).

² Обстоятельное типологическое исследование ранних поэм Маяковского выполнено В. Альфонсовым в его монографии «Нам слово нужно для жизни...» (Л.: Сов. писатель. 1983. С. 90-155).

Следуя давней традиции жанра, Маяковский начинает свою поэму со вступления. Но в классических лиро-эпических поэмах вступление адресовалось другу-единомышленнику, с коим автор, субъект речи, намеревался поделиться своими наблюдениями над героем, объективированным персонажем, и размышлениями над перипетиями его судьбы. А в «Облаке» вступление – это вызов, который лирический герой бросает своим читателям, или скорее – слушателям.

Кто они, те слушатели, к которым обращается «тринадцатый апостол»? Да опять те же особи мужеска и женска пола, которых поэт шельмовал в своих стихотворениях: абсолютно лишенные хоть каких бы то ни было индивидуальных черт «мужчины, залёжанные, как больница, / и женщины, истрепанные, как пословица». А ведь это те, кто составляет «приличное общество», интеллектуальную элиту. Вызов эпатирует своей грубостью, на грани оскорбления.

Главное, что разводит лирического героя и «приличное общество» по разные стороны баррикад – это кардинально противоположное представление о сути и смысле любви. Лирический герой – это буквально персонифицированная «громада-любовь», он настолько переполнен этим высоким чувством, что выразить его можно только гиперболой, и Маяковский изобретает крайне экспрессивный троп – гиперболизированную синекдоху: «А себя, как я, вывернуть не можете, чтобы были одни сплошные губы!» Потому-то он и претендует на звание Тринадцатого апостола – свое апостольское предназначение он видит в том, чтобы нести людям святое чувство любви, одаривать, согревать ею мир. (И далее по ходу сюжета в лирическом герое проступают то черты предтечи Мессии, то «двойника» Христа, то самого Иисуса.) Что же до особей из «приличного общества», то они в любви не видят ничего святого, для них это не более чем заурядная гастрономическая процедура: «чинная чиновница ангельской лиги <...> губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги».

Так завязывается узел непримиримого конфликта: могучий человек, неистово жаждущий избыть свое одиночество святым деянием любви, и «безлюбой» мир. Собственно, сюжет поэмы носит обостренно лирический характер: герой мечется в поисках отклика на свое чувство, и весь поэмный «тетраптих» есть четыре фазы блужданий, точнее – метаний лирического героя в поисках отклика на свою любовь.

Особенно пронзительно трагедия невостремленной любви заявлена в первой главе – это зона завязки конфликта, с самого начала придающая ему обостренный психологический характер. Состояние, в котором находится герой, ждущий ответа от любимой, выражено характерным для экспрессионистской поэтики ударным

приемом. Маяковский берет расхожую метафору «у меня расходились нервы» и материализует ее, разворачивая в подробную картину нервного срыва:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он, и новые два
мечутся отчаянной четкой.

В лирической поэме, в отличие от поэмы лиро-эпической, поэтический образ мира выстраивается не из реалий, которые окружают человека, а из тропов, передающих душевные состояния, эмоциональные реакции лирического субъекта. К образу мира в лирической поэме как нельзя уместен придуманный Белинским термин — «царство субъективности». В лирических поэмах Маяковского целыми «строительным блоками» поэмного мирообраза выступают развернутые материализованные метафоры и метонимии — в них «овнешняется», становится телесно осязаемым необычайно обостренное, взвинченное душевное состояние человека, взыскующего любви.

Итак, первая фаза лирического сюжета завершилась тем, что Мария отвергла любовь лирического героя. Тогда он бросается со своим невостребованным чувством к иному адресату — к «улице безъязыкой», этой метонимией поэт обозначает городскую толпу, людские массы. Сама улица уподоблена немотствующему существу, лишенному дара слова, а значит, и способности мыслить: «Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать», единственное, что она способна более ни менее внятно выговорить, это — *«Идемте жрать!»*

Лирический герой, преисполненный сострадания к «улице безъязыкой», хочет одарить ее своей любовью, помочь ей осознать себя и обрести свое слово. Он старается возбудить в обезличенной толпе чувство самоуважения, и ради этого избирает эпатирующий ход: в низком, грубом, даже физиологически отвратительном хламе, который принято считать неискоренимым атрибутом толпы, он «раскапывает» россыпи самых драгоценных духовных богатств:

Мы,
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу. —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

Так из нарочито сниженных подробностей и деталей складывается монументальный образ людей труда, которые держат «в своей пятерне миров приводные ремни». (Впоследствии подобные образы будут разрабатываться в пролетарской поэзии.)

Лирический герой готов отдать свою душу этой толпе, готов стать ее поэтом, водителем, знаменосцем, чтобы помочь ей выйти из мрака бессознательного, бессловесного существования. Фактически он возлагает на себя миссию, которую принял Иисус Христос. Но Иисус стал искупительной жертвой за грехи человечества по велению Бога. А Тринадцатый апостол Маяковского сам, по собственной воле, распинает себя ради спасения человечества:

Где глаз людей обрывается куций
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год¹.
А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

Высокий эмоциональный накал слову героя здесь придает парадоксальное соположение двух тропов: буквально микронная литота («капля слёзовой течи») преобразуется в «крест», на котором герой сам себя распял, а «крест» — это монументальная гипербола беззаветной самоотверженности, увековеченная в священных строках Нового завета. Далее, акцентируя жертвеннический, страдальческий характер своей готовности послужить людям, герой поэмы вновь берет расхожую риторическую метафору («Ради вас я готов душу отдать») и «материализует» ее в гиперболическую картину: «Вам я / душу вытащу, / растопчу, / чтоб большая! - / и окровавленную дам, как знамя».

¹ В списке цензурных изъятий указано, что пророческая строка «грядет шестнадцатый год» была заменена на неопределенную «грядет который-то год» (См.: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1955. (Варианты и разночтения. С. 408, 409).

Но обращение к «улице безъязыкой», готовность помочь ей обрести дар речи, выполнить роль предтечи, пролагающего дорогу к духовному просветлению, не услышаны толпою, все равно во рту ее из всех слов «только два живут, жирея – / «сволочь» / и еще какое-то, / кажется – «борщ».

И после этого, второго грубого отторжения любви, которой Тринадцатый апостол хочет одарить людей, начинается следующая фаза лирического сюжета – погружение души в кошмар безумия.

Ах, зачем это,
откуда это
в светлое весело
грязных кулачищ замах!

Пришла
и голову отчаянием занавесила
мысль о сумасшедших домах.

Третья глава поэмы – это картина бунта. Ее не обошел вниманием ни один исследователь, трактовки были выдержаны в официозном советском духе – как призыв к революции¹. При этом, кажется, никто не заметил, что свои разбойные призывы к разрушению («Выньте, гулящие, руки из брюк – / берите камень, нож или бомбу, / а если у которого нету рук – / пришел чтоб и бился лбом бы!»), свои кровожадные кличи («Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников!») лирический герой выкрикивает, впад в невменяемое состояние. Тринадцатый апостол, тот, кто был «сплошные губы», теперь, отторгнутый миром, превратился в «грубого гунна» («Я – площадной сутенер и карточный шулер»). А завершается эта картина полным умопомрачением героя: «Уже сумасшествие. / Ничего не будет. / Ночь придет, перекусит / и съест».

¹ Вот что писали по этому поводу авторитетные исследователи творчества поэта: «Маяковский выступает как глашатай городских низов, как их пророк, апостол. <...> Слово поэта – оружие в руках восставших. <...> Лирический герой поэмы – мятежник, протестант, бросающий дерзкий вызов всему буржуазному строю» (*Метченко А.И.* Маяковский: очерк творчества. – М.: Сов. писатель, 1964. С. 50-51); «Героический конфликт поэта с действительностью получал выход и разрешался призывом к революционной борьбе» (*Перцов В.О.* Маяковский: жизнь и творчество. – М.: Сов. писатель, 1976. С. 269-270). «Теперь он делает следующий шаг на пути единения с народными массами. <...> Поэт понял, что его строчки станут «ножами» только в руках этих обездоленных, готовых к бунту и бою людей» (*Пицкель Ф.Н.* Маяковский: художественное постижение мира. – М.: Наука, 1979. С. 71-72); «Он сам готов «вгрызаться в бока», «резать», мстя за поруганную жизнь. <...> Такое ничем не прикрытое прославление революции в условиях царизма и военной цензуры было <...> высоким актом гражданского мужества. И оно ничуть не затуманивалось мотивом сумасшествия...» (*Машиц-Веров И.М.* Во весь голос. – Куйбышев: Волжск. кн. изд-во, 1973. С. 50).

При этом сам образ лирического героя становится зыбким: то ли это простой смертный, чью любовь отвергла некая Мария, и он, обезумев, отождествил себя с Иисусом Христом, то ли это сам Иисус Христос, коему – «гогофнику оплеванному / предпочитают Варавву», как и в евангельские времена? Сближение образа лирического героя с образом Иисуса поддерживается такими знаками: он обращается к богоматери как к своей родительнице («Я, / может быть, самый красивый, из всех твоих сыновей»), позже назовет Божий рай «домом моего отца». С этого момента в поэме звучат как бы два голоса: с одной стороны, в прямом слове героя выражается его собственное помраченное сознание, а с другой – в нем же подспудно, интровертивно, протекает как бы отстраненное наблюдение, доверенное читателю (так называемый «виртуальный дискурс»¹).

Четвертая фаза сюжета – это уже метания безумца по замкнутому кругу. Мир людей остается все тем же: только в еще более отвратительных подробностях выступает его низменно-потребительская сущность: «...А в экипажах ложились за жирным атлетом атлет: / лопались люди, / проевшись насквозь...» Психологически мотивировано возвращение героя к началу своих мытарств. Он вновь у запертых дверей своей возлюбленной, но на этот раз в его голосе звучит мольба, доходящая до самоуничтожения: «Мария! Мария! Мария! / Пусти, Мария! Я не могу на улицах!»; «Пусти, Мария! / Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!»; «Открой! / Больно!»

Тут-то и наступает заключительная фаза лирического действия: герой обращается к наивысшей инстанции, на которую уповают как на единственную силу, способную избавить мир от зла и бедствий – к самому Богу! Но, пребывая в состоянии психического бреда, Тринадцатый апостол, отождествляющий себя с Иисусом, ведет себя по отношению к собственному Отцу разнузданно и даже кощунственно. Причиной богохульственного сарказма становится все то же «безлюбье» – этот неискоренимый порок, который отворотил лирического героя от земных людей: «Ты думаешь – / этот, / за тобою, крыластый, / знает, что такое любовь?» – вопрошает Тринадцатый апостол Бога. И бросает ему, Всевышнему, страшный упрек в том, что тот неправиль-

¹ Эта дефиниция введена Ю.Е. Прохоровым для обозначения такого варианта коммуникации, «в котором ее экстравертивная фигура, основанная на определенном типе текста, в принципе как бы “замкнута” на этот текст, а не направлена “во вне”, на обеспечение реальной коммуникации: на базе этого дискурса участник коммуникации сам должен организовать – в меру своих знаний – фигуры действительности и интровертивные фигуры коммуникации в новый, реальный дискурс. Такого рода экстравертивную фигуру можно назвать *виртуальным дискурсом*» (Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс. – М.: Флинта - Наука, 2003. С. 72-73).

но устроил мир, ибо созданных им смертных людей не наделил свойством любить и сострадать, а самую любовь превратил в нестерпимую муку:

Вседоущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, –
отчего ты не выдумал,
чтобы было без мук
Целовать, целовать, целовать?!

Теперь гнев свой Тринадцатый апостол обращает против самого Бога, его бунт носит до крайности хулиганский, разбойничий характер, вполне отвечающий замашкам «грубого гунна»:

Я думал – ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божище.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик...

Вот здесь с особой ясностью проступает раздвоение дискурса поэмы. Те кошунственные слова, которые выкрикивает герой, те хулиганские намерения, которые он пытается осуществить по отношению к Богу, есть экстравертивный слой дискурса – прямое выражение состояния человека, впавшего в буйное помешательство и ведущего себя в соответствии с маниакальной ролью «карточного шулера и сутенера», в которую погрузилось его помраченное сознание. Но на интровертном уровне, в «виртуальном дискурсе», перед глазами читателя, который слышит дикие вопли героя («Крыластые прохвосты! / Жмитесь в раю! / Ерощте перышки в испуганной тряске!»), его невообразимые угрозы («Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски!»), предстает совсем другая картина: человек обезумел, он бросается на окружающих, его пытаются схватить, утихомирить. Ведь именно как ответ на подобные действия окружающих прочитываются последующие выкрики лирического героя: «Пустите! / Меня не остановите. / Вру я, / в праве ли, / Но я не могу быть спокойней...»

И действительно, в бешенстве своего бунта Тринадцатый апостол разрывает кольцо удерживающих его рук. Ему мнится, что теперь он окончательно порвал с одинаково «безлюбимыми» миром смертных особей и сонмом бессмертных святых, полностью освободился от гнета земного притяжения, вырвался в бесконечное пространство Вселен-

ной. Он жаждет диалога с самим миропорядком. Хотя здесь-то он надеется быть услышанным. Но и в громадной Вселенной даже на свое нарочито вызывающее обращение: «Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду!» – он не получает абсолютно никакого отклика: «Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо». Этим грандиозно гротескным образом Вселенной, уподобленной спящей собаке, завершается вся поэма...

В 1918 году, издавая полностью восстановленный текст поэмы, Маяковский писал: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию»¹. Такая интерпретация замысла поэмы несет на себе печать эмоциональной атмосферы первых месяцев после Октября. Но она направила мысль ряда исследователей по ложному следу: они всеми силами старались «подверстать» смысл поэмы под эти самые четыре «долой»².

На самом же деле, как убеждает принятый нами анализ, центральное место в поэме «Облако в штанах» занимает конфликт между личностью, настезь открытой людям, готовой согреть их своим теплом, одарить своей лаской, озарить бескорыстной любовью, и миром, в котором чувство любви атрофировано, цинично опошлено. А сюжет поэмы – это единая цепь переживаний лирическим героем трагедии невостремленной любви: к женщине, к «улице безызыской», к Богу, ко Вселенной. По мере расширения масштабов конфликта нарастает чувство трагической безысходности. Каждое поражение отражается в психике героя, постепенно разрушая мозг – в этом «безлюбом мире», во вселенской пустоте одиночества святая, истово преданная добру и сердечности душа Тринадцатого апостола («Я тоже ангел, я был им...») ожесточается, погружается во тьму безумия, в итоге происходит самое ужасное – распад личности.

* * *

¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 441.

² Например, Ф.Н. Пицкель интерпретирует эти четыре «долой» как «плацдармы наступления на жизнь», видит в них «разработанную стратегию четырех ударов – “криков”» (Пицкель Ф.Н. Маяковский: художественное постижение мира. С. 70), с точки зрения В. Перцова «крик четырех частей поэмы» «спаивает» их «единством революционного протеста» (Перцов В.О. Маяковский: жизнь и творчество. С. 275). А В. Альфонсов справедливо замечает, что формула четырех «долой» послужила «безотказным ключом» для анализа поэмы, при помощи которого «живая идея Маяковского как-то незаметно стала подменяться исследовательским канонem, который вел к однотипным тематическим разборам» (Альфонсов В.Н. «Нам слово нужно для жизни...» С. 96-97).

Почти одновременно или несколько позже, чем Маринетти и Верхарн (с ними у Маяковского связь типологическая, а не контактная и тем более не генетическая), и значительно более последовательно, чем Леонид Андреев, Маяковский заявил и наиболее явственно представил новую концепцию человека и действительности. По случайному поводу ее назвали футуризмом, но в типологическом аспекте она представляет собой особую, *русскую версию экспрессионистской художественной философии*, ее «русская особость» – в беспредельной, апокалипсически отчаянной трагедийности.

Роль стилевой доминанты здесь принадлежит крайне заостренному гротеску, построенному на деформации, расчленяющей, травмирующей, уродующей объект изображения. Такой гротеск уже определяет выбор и специфику соответствующих способов выразительности: здесь и гиперболизированные синекдохи, зачастую приобретающие символический смысл; здесь и нагромождение подробностей, носящих грубый физиологический характер; активное использование в качестве конструкторов поэтического мира материализованных метафор и метонимий, почерпнутых из «низового» или бытового обихода. Наконец, особую роль в поэтике Маяковского выполняет созданная им форма тонического стиха: с одной стороны – вроде бы разговорно-бытового, а с другой – экзотически напряженного, такого, которым можно выкричать протест и гнев, выстонать боль. Средствами такой поэтики художнику-экспрессионисту удается дать пластическое воплощение образа *а н т и м и р а* и эмоционально выразить последнюю степень отчаяния личности в хаотичном, холодном, бездушном мире.

Сила пафоса Маяковского – в мощи отрицания, в том, что можно назвать минус-пафосом. И это не феноменальная особенность творческой индивидуальности Маяковского, а типологическое свойство эстетического отношения между искусством и действительностью в экспрессионизме как художественной стратегии, получившей широкое распространение в мировой культуре 1910–20-х годов¹. Но имен-

¹ Одним из первых отметил типологическое сродство между Маяковским и европейским экспрессионизмом А.В. Луначарский: «Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионизму близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок» (*Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. – М.: Искусство, 1965. С. 413*). И в самом деле, типологическое сродство ранней лирики Маяковского с европейским экспрессионизмом обнаруживается даже в произвольных совпадениях некоторых принципиальных суждений и рефлексий. Так, один из зачинателей немецкого экспрессионизма поэт Георг Гейм записывал в 1911 году в своем дневнике: «Мой Бог – я задыхаюсь со своим неустрашимым энтузиазмом в это банальное время. Чтобы быть счастливым, мне нужны сильные внешние эмоции». А философ Г. Гелен определил поэтику немецкого экспрессионизма как «художественный экстремизм» (Эти сведения приведены в монографии

но молодой Маяковский стал едва ли не самым ярким и крупным поэтом-экспрессионистом мирового уровня. А тот тип лирической поэмы, который он открыл, вошел в жанровый арсенал экспрессионизма и стал образцом для многих талантливых поэтов России и Европы.

3. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр «гиперлирической» поэмы (М. Цветаева «Поэма Воздуха»)*

1.

Оригинальность, сложность и глубина художественного мышления Марины Цветаевой состоит прежде всего в том, что в нем осуществляется сплав классического (а именно – романтического) мировидения с мировидением неклассическим (модернистским). В ее лирических поэмах 20-х годов совершенно очевидны «пересечения» романтической парадигмы с парадигмами таких модернистских систем, как символизм, экспрессионизм, сюрреализм. Но вопрос о том, как взаимодействие этих парадигм сказывается на жанровой структуре поэм Цветаевой, а именно – на способах построения образной модели мира, остается открытым.

Если жанровые структуры таких произведений, как «Поэма Горы» и «Поэма Конца» (обе – 1924), оформляли столкновение двух вселенных – субъективной и объективной¹, то в поэмах «Новогоднее», «С моря», «Попытка комнаты». «Поэма Воздуха», написанных в 1926-1927 годы, Цветаева стремится к конструированию новой реальности, созиданию идеальных миров, воссозданию и познанию «за-очности». Причем, как правило, выход в сверхчувственную реальность осуществляется посредством «механизма» сна и мистического воображения.

Н.В. Пестовой «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» – Екатеринбург: УрГПУ, 1999). На близость между ранним Маяковским и западным экспрессионизмом указывали также В.Н. Альфонсов и А.Д. Синявский. Однако проблема «Маяковский и экспрессионизм» еще ждет обстоятельного изучения. В числе первых подступов к ней – специально посвященная этой проблеме глава в книге: *Спиwak P.C.* Русская философская лирика (1910-е годы) (М.: Флинта, 2003. С. 384-397).

* Исследование выполнено в соавторстве с О.А. Скриповой. Впервые опубликовано в научном сборнике «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Вып. 6. – Екатеринбург: УрГПУ, 2002. С. 14-34.

¹ См. об этом: *Скрипова О.А.* Трансформация лиро-эпической поэмы в «Поэме Горы» Марины Цветаевой // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 5. – Екатеринбург: УрГПУ, 2000. С. 149-161.

Уже в 1922-1925 годах, по наблюдению Е. Коркиной, мир сна становится для Цветаевой миром иной реальности, и он сближается с миром творчества¹. Цветаева на протяжении всей жизни испытывала интерес к сфере бессознательного, иррационального, стихийного. Связи между законами сна и законами искусства занимали ее на протяжении многих лет: «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованность стиха»²; «Состояние творчества есть состояние сновидения. Всякому спящему и пишущему родной – удар узнавания»³; «Логика Пастернака сущая, но неисследимая связь между собой событий – сна, во сне, но только во сне, неопровержимая <...> Мир Пастернака держится только по его магическому слову»⁴. Важно то, что, по мысли Цветаевой, удержать логику сна в стихе позволяет особое – магическое слово, то есть слово, обладающее волшебными свойствами. Сфера сна и сфера творчества – это пограничные области между двумя мирами, видимым и невидимым, области, управляемые одними и теми же законами, обратными законам действительности⁵.

В лирических поэмах Цветаевой 1926-1927 годов («С Моря», «Попытка Комнаты», «Поэма Воздуха») мотив сна становится ведущим, он определяет сюжет, логику развития лирического конфликта, поэтику. Авторы лирической поэмы и раньше прибегали к форме сна, поскольку эта форма дает возможность поместить объективный мир в сознание лирического героя. Так, А. Блок определяет свою «Ночную фиалку» как поэму-сон. Но если в поэме Блока ведется повествование о сне, пересказ сна из зоны пробудившегося сознания, то у Цветаевой в поэмах «С Моря», «Попытка комнаты» – полное исчезновение объективной реальности, воссоздание сна, пребывание в нем.

Фактически Марина Цветаева перешла в лирических поэмах второй половины 20-х годов к новой для нее системе эстетических отношений к действительности, которая обусловила изменение жанрового мышления. Этот тип художественной стратегии сродни сюрреалистическому. Между высказываниями Цветаевой о природе творчества и манифестами сюрреалистов обнаруживается явная близость.

¹ Коркина Е. Поэтический мир Марины Цветаевой // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1990. С. 27.

² ЦГАЛИ. Фонд 1190, оп. 3, ед. хр. 12, л. 83.

³ Марина Цветаева об искусстве. – М.: Искусство, 1991. С. 93.

⁴ Там же. С. 307

⁵ Эти мысли Цветаевой близки суждениям о природе сновидений П. Флоренского, который определял сон как «первую и простейшую ступень жизни в невидимом» и называл художество «оплотненным сновидением» (*Священник Павел Флоренский. Иконостаз* (1922) // Богословские труды. Сб. IX. – М.: Изд-во Моск. Патриархии, 1972. С. 83-89).

Сюрреализм основывается на вере в могущество снов, грез, фантазий, на доверии к бессознательному. А. Бретон дает такое определение сюрреализма: «Сюрреализм – некий психический автоматизм, который хорошо согласуется с состоянием сновидения»¹. Сюрреалисты говорят об исчерпанности интеллектуального процесса познания, «только греза оставляет человеку все права на свободу»². Сон, греза воспринимаются как более истинное, чем рациональное, знание о человеке и его отношениях с миром. Сюрреалистическая стратегия ориентирует на поиски новых способов постижения основ жизни. Здесь можно привести высказывание из манифеста А. Арто: «Ни один образ не удовлетворяет меня, если он не является одновременно Познанием. Мой усталый дух дискурсивного разума стремится попасть в шестеренки новой абсолютной гравитации. Я отдаюсь лихорадке снов, но лишь затем, чтобы вывести из нее новые законы»³. Основой познания жизни признается интуиция. Интуиция открывает в глубинах души самые сокровенные тайны жизни. Постигание сверхчувственной реальности происходит спонтанно, в виде интуитивного озарения. Сюрреалистический метод постижения иррационального основан на ассоциативном истолковании крайних проявлений безумия. Высказывание А. Арто об «алхимии слова»⁴ как о сердцевине той деятельности, которой занят сюрреализм, тоже близко мысли Цветаевой о «магическом» слове – слове, которое воздействует не на сознание, а на подсознание, на слове завораживающем, функция которого не объяснить, а «заклясть».

Для Цветаевой с ее романтическим складом души и постоянным порывом к абсолюту поворот к сюрреализму вполне закономерен. Как доказывают исследователи, сюрреализм порожден романтической традицией, романтическим мирозерцанием⁵. Внутреннее интуитивное побуждение к абсолюту мыслится как переход к естественному для человека существованию в иррациональном мире. Цветаеву, несомненно, привлекает и то, что «в сомнамбулическом состоянии реализуется возможное как действительное, желаемое как сущее»⁶. Сомнамбулический транс выводит человека за пределы действительности вообще. В сюрреализме происходит выход в сверхчувственную реальность, где царит иррационализм, абсурд и неисповедимый смысл.

¹ Антология французского сюрреализма. – М.: «Гитис», 1994. С. 62.

² Там же. С. 94.

³ Антология французского сюрреализма. С. 131.

⁴ Там же. С. 140.

⁵ См., в частности, Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. 1986. № 7.

⁶ Там же. С. 43.

Трансцендентное воспринимается сюрреализмом как более истинная и фундаментальная сфера, нежели материальная действительность.

Но, хотя многие эстетические и мировоззренческие установки сюрреалистов близки Цветаевой, у нее есть и расхождения с эстетикой сюрреализма, она ведет собственные поиски путей воссоздания сверхчувственной реальности. В частности, у нее не бывает полного отказа от рационального контроля, нет абсолютного доверия к автоматизму языка. Для Цветаевой «гений: высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два»¹. Творчество Цветаевой второй половины 20-х годов не позволяет говорить о полном отказе от сознательных творческих установок (от разработки замысла, продумывания плана произведения), однако в произведениях этого времени совершенно очевидно усиление бессознательного, погружение на самое дно «царства субъективности». Не случайно у Цветаевой в 1926–1927 годах появляются новые модификации жанра лирической поэмы, эти модификации можно условно назвать *гиперлирическими*: в таких поэмах само лирическое переживание порождено модусом субъективности – сном, подсознанием, сверхчувственной реальностью.

В связи с этим встает ряд вопросов: как в «гиперлирической» поэме создается целостный образ мира – возникает ли художественная завершенность из кажущейся хаотичности сна, зыбкой грезы, иррационального потока сознания?

2.

В наибольшей степени воссоздание и своего рода исследование инобытия, последовательный и безоглядный выход в иное измерение осуществляется Цветаевой в «Поэме Воздуха» (1927). Эта поэма считается самым сложным и зашифрованным, темным и загадочным, сухим и отвлеченным детищем поэта². Несмотря на то, что в последнее время наблюдается повышенный интерес к этому произведению (в частности, в октябре 1994 года состоялась международная научно-практическая конференция, посвященная «Поэме Воздуха»), цветаеведы осознают, что полученные новые знания – это лишь «приближение к предгорьям»³.

Много лет спустя А. Ахматова так отзывалась о «Поэме Воздуха»: «Марина ушла в заумь. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Ей было мало

¹ Марина Цветаева об искусстве. С. 74.

² Павловский А. Куст рябины. – Л.: Сов. писатель, 1989. С. 323.

³ «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Материалы II цветаевской междунар. научно-практич. конференции. – М.: «Дом-музей Марины Цветаевой», 1994. С. 3.

одной стихии, и она удалась в другую или в другие»¹. Действительно, в «Поэме Воздуха» смелое экспериментаторство Марины Цветаевой достигает апогея: здесь поэт делает решительный шаг в запредельность, сочетая последовательное и бесстрашное постижение инобытия с чувственным воспроизведением сверхчувственной реальности.

Многие исследователи говорят о философской природе «Поэмы Воздуха». А. Павловский называет поэму «философским трактатом о посмертном блуждании духа, облеченным в форму лирического высказывания большой трагедийной силы»², «философской поэмой, где возводится тщательно обдуманная модель мира – сугубо поэтическая гипотеза»³. А. Саакянц пишет о том, что «Поэма Воздуха» – «это в своей философской сущности, поэма о бессмертии: о бессмертии человеческого духа, о нескончаемости его существования»⁴. Здесь уже делается попытка понять цветаевскую концепцию личности, но в большинстве случаев эти заявления носят довольно отвлеченный и несколько декларативный характер. Почти не изучено жанровое своеобразие поэмы, за рамками исследования остается сам путь философской медитации, его специфика в этом произведении, вскользь упоминается о лирической сущности поэмы, но практически не анализируются переживания лирической героини в процессе соприкосновения со сверхчувственной реальностью. Открытым остается и вопрос о способах воссоздания этой, особой реальности.

Мы не ставим своей задачей полный и всесторонний анализ «Поэмы Воздуха», ее исчерпывающую интерпретацию. Сошлемся на статьи М. Гаспарова⁵ и О. Ревзиной⁶, в которых используется методика «медленного чтения» поэмы. Остановимся лишь на тех моментах, которые обуславливают жанровое своеобразие поэмы. Прежде всего, нас будут интересовать образ лирической героини, его роль в конструировании сверхчувственной реальности, специфика лирического сюжета, способы воссоздания инобытия.

Обратим внимание на парадокс: по общему признанию, «Поэма Воздуха» крайне сложна, зашифрована, а между тем, ей свойственна

¹ Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1986. С. 209.

² Павловский А. Куст рябины. С. 324.

³ Павловский А. Куст рябины. С. 330.

⁴ Саакянц А., Мнухин А. Поэмы и театр Марины Цветаевой // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. – М.: Эллис Лак, 1994. С. 770.

⁵ Гаспаров М.Л. «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. – СПб.: Азбука, 2001.

⁶ Ревзина О.Г. «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 54-69.

внешняя, формальная упорядоченность. Есть заглавие, указание на жанр, датировка с авторским комментарием («В дни Линдберга»). Датировка отсылает читателя к внетекстовой актуальной реальности (торжество первого трансатлантического перелета), так в поэму входит тема воздухоплавания, покорения человеком воздуха, причем для Цветаевой важна прежде всего победа духа над стихией. Но Цветаева переосмысляет реальный факт, в черновых записях к поэме находим следующее: «Эпиграф: Никаких земель не открыть вдвоем. Причина гибели тех: парность. Линдберг: образ славы. Уединение (Линдберг) победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине»¹. Так возникает замысел поэмы о победе одиночества.

Название поэмы возвращает нас к подобным конструкциям поэмы Цветаевой первой половины 20-х годов («Поэма Горы», «Поэма Конца»), которых мы называем поэмами-постижениями. Вновь акцентируется свойственная таким конструкциям многозначность: объектное значение («поэма о воздухе, из воздуха») и субъектное значение («поэма», принадлежащая воздуху, исходящая из него»). В «Поэме Воздуха» явлена стихия незримая, почти бесплотная. Таким образом, уже в названии задана установка на постижение незримого. Воздух становится центральным образом поэмы, само слово «воздух» является основой создания различных метафор: «воздухобор», «Ахиллесы воздуха», «сплошное аэро». Кроме того, в поэме постоянно обыгрывается связанный с воздухом мотив дыхания (вздых, легкое).

Постижение незримого, выход в сверхчувственную реальность лирический субъект «Поэмы Воздуха» осуществляет путем особого духовного эксперимента – эксперимента на себе. Его смерть, которая может трактоваться и как самоубийство², становится условием самопостижения, перехода в запредельность, обретения нового мистического знания. В обрисованной лирической ситуации Я-субъект одновременно выступает и в роли испытателя, и в роли испытываемого; в роли участника событий, испытывающего иррациональные переживания, и в роли исследователя-наблюдателя, который должен зафиксировать иррациональные переживания души после смерти. Небезосновательны параллели, которые проводит Т.В. Кузнецова между М. Цветаевой и антропософом Р. Штейнером, настаивавшем на том, что духовный исследователь должен входить в особое состояние транса, когда весь чувственный мир выступает как язык, выражающий при полном ясном сознании то, что живет в духовном мире³. Такое положение лириче-

¹ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1990. С. 756.

² См. об этом: Гаспаров М. О русской поэзии. С. 164.

³ Кузнецова Т.В. Марина Цветаева и Рудольф Штейнер // «Поэма Воздуха» Мари-

ского субъекта обуславливает напряженное взаимодействие рационального и иррационального начал в поэме, «зауми» и афористически четких высказываний.

Это взаимодействие рационального и иррационального наблюдается в построении сюжета поэмы. Внешне лирический сюжет организован движением в запредельном пространстве. Это посмертный путь лирического «Я», где каждому этапу пути — изменению пространства — соответствует трансформация героини, постепенно теряющей все земные ощущения

Проследим основные этапы пути лирической героини. Поэма начинается прологом, в котором главенствует мотив ожидания:

Дверь явно затихла,
Как дверь, за которой гость.

Еще бы немножко —
Да просто сошла б с петли
От силы присутствия
Заспинного...

Встреча связана с переходом в потусторонний мир, поэтому ожидание встречи ассоциируется с ожиданием смерти: «В час смертей / Так жилы трясутся, / Натянутые сверх всей / Возможности». Поэтому и гостя, как утверждает М.Л. Гаспаров, можно рассматривать не только как «партнера по любовному свиданию, но и как вестника смерти, умершего ближнего, который является и «зовет» (для Цветаевой такой ближний — прежде всего Рильке — *авт.*)¹, и как двойника лирической героини (встреча с самим собой как смерть или предвестие смерти — мотив, известный в литературе)»². С другой стороны, мотив близости с ТЫ становится знаком готовности лирической героини к смерти:

Уверенность в слухе
И в сроке. Припав к стене, —
Уверенность в ухе
Ответном. (Твоя — во мне).

То есть ожидание любовного свидания становится способом выражения особого экстатического состояния лирической героини, это ее

ны Цветаевой. С. 27.

¹ Ср. в письме к Тесковой о Рильке: «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. Переведет на тот свет, как я сейчас перевожу за руку на русский язык» (Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. — СПб.: Акрополь, 1992. С. 363).

² Гаспаров М. О русской поэзии. С. 158.

реакция на зов из потустороннего мира. Так вновь рождается мотив идеальной встречи ТАМ, на том свете, который повторялся в предыдущих поэмах Цветаевой. Но теперь, в «Поэме Воздуха», мотив идеальной встречи ТАМ оборачивается разминовением, победой одиночества. Среди черновиков Цветаевой есть такая запись: «Резко и определенно дать сначала его отсутствие, потом, по мере *моего*, его присутствие: руку, дуновение (вдох) или же неопределенный срок полного равенства, а потом — разминовение»¹. Этот «неопределенный срок полного равенства» присутствует только в начале пути, на первом этапе отрыва от земли, где Цветаева вновь возвращается к формуле идеальной близости «ДВОЕ — ОДНО»:

Дай вслушаюсь:
Мы, а шаг — один.

Сню тебя иль снюсь тебе —
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай вчувствуюсь:
Мы, а вдох — один.

Однако спутник как-то незаметно исчезает из сюжета, из самого поэтического мира — это отмечают все исследователи. Следовательно, в «Поэме Воздуха» происходит отказ от встречи даже в потустороннем мире, утверждается одиночество Творца-первооткрывателя и одиночество Человека перед лицом Вечности (смерти, Бога). Так в поэме завершается, исчерпывает себя сюжет ВСТРЕЧИ. В мистических учениях есть такое понятие, как «*испытание воздухом*», когда «ничто не побуждает к действию, необходимо в одиночку найти свой путь, найти свое высшее Я, потому что человеку не на что опереться, кроме себя самого»².

Итак, в прологе явлен исходный пункт, откуда начнется восхождение лирической героини. Это пространство жизни, метафорически обозначенное замкнутым пространством комнаты. Дверь отмечает границу между двумя мирами: выход в инобытие ассоциируется с выходом из замкнутого пространства комнаты.

Этапы пути лирической героини и последовательность семи воздухов = семи небес в космосе Цветаевой схематично намечает М.Л. Гаспаров (в скобках — предположительное):

¹ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1990. С. 756.

² Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров? — Ереван: Ной, 1992. С. 57-58.

Мир чувств – твердь земная;
первый воздух – густ;
(второй воздух – влажен);
третий воздух – пуст;
(четвертый воздух – целок)
пятый воздух – звук;
(шестой – паузы, перебои)
(седьмой) – «кончен воздух. Твердь».
Мир мысли за твердью небесной¹.

Вознесение через семь воздушных встречается во многих апокрифических христианских текстах – в «Книге Еноха», «Видении Исаиевом», «Откровении Варуховом». «Книга Еноха» начинается с явления вестников, которые и возносят Еноха: «И узрел я воздух, а еще дальше аэр. И так вознесли меня на первое небо»². Однако герой этих апокрифов сам не претерпевает никаких метаморфоз, он остается лишь восхищенным и изумленным наблюдателем, который затем описывает увиденное. А лирическая героиня «Поэмы Воздуха» проходит весь путь «воздушных мытарств», которые оказываются дорогой метаморфоз и развоплощения.

Наиболее значимые метаморфозы происходят с лирической героиней на этапах перехода от земли к воздушной стихии и от воздушной стихии к безвоздушному пространству, в «полное владычество лба». Уже первые шаги лирической героини сопровождаются потерей земных ощущений — с этого начинается развоплощение:

Распедив сетчаткою
Мир на сей и твой –
Больше не запачкаю
Ока – красотой!

Потеря материальных свойств подчеркивается посредством синтаксического параллелизма:

Либо – и услышана:
Либо – и отпущена:
Больше не звучу.
Больше не дышу.

¹ Гаспаров М. О русской поэзии. С. 172.

² Поэтические гностические апокрифические тексты христианства. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. С. 19.

Развоплощение происходит быстрее, чем лирическая героиня успевает произнести молитву об освобождении от земного бремени. Доминирует чувство радостного приятия происходящих метаморфоз, эйфория, к которой примешивается чувство первооткрывателя: «*Как Колумб здороваюсь / С новой землей – / Воздухом*». Прохождением через первый воздух (густ) завершается отрыв от земли. Молитва об освобождении сменяется славой-благодарностью за избавление от оков плоти («больше не вешу», «больше не слышу», «оттяготела») и приобщение к Высшему миру («Солнцепричастная, больше не шурюсь», «Дух – не дышу уж!»). Поступаясь изменчивыми, преходящими связями с внешним миром, лирическая героиня очищает себя до абсолютной духовности и обретает способность дышать, видеть, слышать, говорить духом.

Выход в мир Абсолютов приводит к ошеломительной метаморфозе – лирическая героиня превращается в «бестормозную голову», «голову с крыльями» Этот поразительный образ – попытка совместить несовместимое: воплотить бесплотное, дать «материальный» эквивалент чистой духовности! (Который, кстати, помимо воли автора, свидетельствует о невозможности полного развоплощения – язык искусства не позволяет уйти в чистую духовность, ибо художественному образу для того, чтобы быть воспринятым и нести эстетическую семантику, нужна хоть какая-то изобразительная, то есть «материальная», «плотская» ипостась.) М.Н. Рябкова полагает, что «голова с крыльями» – ноумен поэта, до которого Цветаева «довспоминалась» в процессе утонченной рефлексии¹. Но по логике автора «Поэмы Воздуха» сюжет восхождения «без компаса / Ввысь» оказывается одновременно сюжетом развоплощения – превращения в Дух, инстанцию высшего мистического порядка. Ведь «головой с крыльями» нередко изображались на иконах херувимы, небесные посланники, медиаторы Премудрости Божией².

Параллельно сюжету восхождения и развоплощения идет процесс «постижения»: каждому этапу пути соответствует обретение нового

¹ Рябкова М. «Поэма Воздуха» как опыт самопознания // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 83.

² Ветхозаветная литература рассматривает херувимов как ангелоподобные существа <...> О русской поэзии, которые сочетают в себе черты человека, животных и птиц (Токарев С.А. Херувимы // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 589-560). Традиция изображения херувимов имела свою динамику: в христианской монументальной живописи они многооки, у них есть крылья, в средневековом искусстве они изображались с руками и ногами, в более позднее время – без них. В соответствии с этим, херувимы на древнерусских фресках, иконах, миниатюрах изображаются как лик, окруженный крыльями. (См.: Бенчев И. Иконы ангелов. (Образы небесных посланников) / Пер. с нем. – М.: Интербук-Бизнес, 2005. С. 37.)

знания, обогащение духовного опыта. Этот опыт можно трактовать по-разному: опыт покорения воздушной стихии («курс воздухоплавания»), опыт умирания, мистический опыт соприкосновения со сверхчувственной реальностью, опыт самопознания¹. Цветаевская концепция личности в «Поэме Воздуха» во многом сближается с гностической философией (отметим, что в начале XX века возрос интерес к гностицизму).

«В гностицизме определяющей стала тема знания-самопознания, основная гностическая идея — оппозиция мира горнего и мира дольнего, в центре большинства гностических текстов — миф о восхождении души», — пишет современный исследователь². Условием для постижения-самопостижения является крайне сильное напряжение чувства и воли, обостренных *до предела, до степени экстаза*. Гностики утверждают, что знание, полученное в состоянии экстаза, является самым подлинным, это познание не анализирующее, а переживающее. Такие характеристики вполне родственны лирической героине «Поэмы Воздуха», которая получает знание о сверхчувственной реальности именно в состоянии экстаза. Обретение нового опыта находит выражение не только в поэтических формулах, но и в образных картинах, в детальном описании сверхчувственной реальности и собственных ощущений от соприкосновения с ней.

Но при всем при том, в сюжете «Поэмы Воздуха» важное место принадлежит рациональному началу — напряженной работе сознания лирической героини. Попытаемся выявить логику движения мысли героини. Это можно проделать, наблюдая за чередой вопросов, которые ставит героиня, и активным поиском ответов на них:

Сон? Но в лучшем случае —
Слог. А в нем? под ним?

Вопрос — ступенька на пути продвижения в неведомое. Подчеркивается интенсивность волевых усилий лирической героини на пути познания: «Дай вслушаюсь», «Дай вчувствуюсь». Движение ввысь здесь связано с движением вглубь.

¹ О.Г. Ревзина доказывает возможность прочтения «Поэмы Воздуха» под разными углами зрения, исходя из разных культурных кодов: это физика и медицина, техника и авиация, история и трансперсональный опыт, античность и христианство, искусство и опыт земной жизни человека (Ревзина О.Г. «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 64).

² Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. — М.: Наука, 1979. С. 10.

Переход от земли к воздуху (преодоление воздуха) завершается постижением смерти и переосмыслением мотива воздухоплавания. Смерть мыслится как курс воздухоплавания, истинный полет Духа («тут-то и полет»). Аэроплан — это дешевая победа над «воздухом низов», а победа над воздухом вершин — это смерть. Прибор-тело есть помеха на пути человеческого Духа к овладению способностью истинного полета. Преодоление «ливкого» воздуха логически заканчивается «научным» постижением закона вознесения, который М. Гаспаров называет «формулой, подсказанной законом Архимеда»¹ — воздух, как вода, выталкивает возносящегося вверх и не пускает назад, к земле:

Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног.

Закон отсуствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В вес.

Мотив творчества, зазвучавший в исповеди героини при прохождении редкого и «цедкого» воздуха, где сопоставляется деятельность поэта и Бога-творца по отсеvu неудачных вариантов творения, завершается в «гудком» воздухе, то есть воздух обретает самое значимое для Цветаевой качество — звук. А за звуком открывается новый смысл — происходит постижение мироустройства. Это место в дискурсе выделено четверной анафорой:

Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь — в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —
Лирика.

Семь струн творящей лиры релевантны семи небесам цветаевско-го космоса. Мистике числа «семь» придается фундаментальное значение в мировой культуре, начиная с Ветхого Завета (семь дней творенья), но Цветаева на ее основе создает свою мифологию, где первенство отдано лире².

¹ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. С. 166.

² Ср. со строками стихотворения из цикла «Двое»: «Да, хаосу вразрез / построен на звучных / Мир».

Наконец, прорыв в идеальный мир мысли сопровождается открытием абсолютно сверхчувственной реальности (что обозначается образом — «полное владычество лба») и самопостижением, открытием собственной поэтической сущности («голова с крыльями»). Утверждается постигнутое собственным опытом подобие человеческого Духа (мысли) Богу: «Дитя в отца / Час, когда потомственность / Сказывается». Потомственное родство человеческого духа и Бога лирическая героиня переживает как непрерывное движение в бесконечность. В финале выстраивается цепочка преодолений пределов: «В час, когда готический / храм нагонит шпиль / Собственный», «В час, когда готический / Шпиль нагонит смысл / Собственный». Исчезает противопоставленность познающего и познаваемого, открывается цель движения — бесконечная погоня за собственным смыслом.

«Скрепам» разных уровней лирического сюжета становится система параллелизмов и других повторов, которые упорядочивают ассоциативную стихию, дают возможность вычленить основные этапы пути, который проходит Душа. Параллелизмом отмечены начальный и конечный (т.е. бесконечный) этапы движения лирической героини в запредельном пространстве (динамика ощущений):

Отрыв от земли (жизни):
Полная естественность.
Свойственность.

Прохождение первого воздуха:
Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!

В полную божественность
Ночи, в полный рост
Неба.
В полную неведомость
Часа и страны.
В полную невидимость
Даже на тени.

Выход в сферу чистого Духа:
Полная оторванность
Темени от плеч...
Полное и точное
Чувство головы
С крыльями.
В полное владычество
Лба.

Повторяющийся эпитет «полный» указывает на окончательную, исчерпывающую реализацию свойства, тем самым передается ощущение обретенной полноты бытия, а синтаксический параллелизм подчеркивает естественность для лирической героини состояния «божественности», «неведомости» и «невидимости», подтверждением же этой полной естественности становится «полная срифмованность» — для поэта это знак высшей гармонии. Здесь доминирует радостное чувство обретения *своего*. Однако на этапе отрыва от земли цель движения еще не ясна — это «неведомость» и «невидимость». Дистанцированный по-

втор появляется в момент выхода лирической героини в мир Абсолютов и заставляет воспринимать «полную оторванность темени от плеч» как искомое, естественное состояние, а «божественность», цель пути связывается с «владычеством лба» — миром мысли.

Этапы мистического эксперимента также отмечены синтаксическим параллелизмом. Стадии духовного исследования особым образом структурированы посредством однотипных окказиональных «научных» терминов и формульного определения каждой воздушной сферы:

— Землеизлучение.
Первый воздух густ.

— Землеотпущение.
Третий воздух — пуст.

— Землеотлучение.
Пятый воздух — звук.

— Землеотсечение.
Кончен воздух. Твердь.

Постепенно нарастает многозначность «научного» термина, отглагольная часть указывает на действие, но непонятно, кто совершает действие — земля или лирическая героиня. В первом случае земля излучает, земное влияние еще очень сильно — поэтому первый воздух густ. Потом земля отпускает — поэтому третий воздух пуст. Затем земля отлучает или от земли отлучают (ср. отлучение от церкви). Наконец, земля отсекается, это связано с преодолением околосемной стихии, концом воздуха — здесь не только усиливается чувство отрыва от земли, но и возрастает активность лирического субъекта, можно предположить, что в конце лирическая героиня сама отсекает от себя землю.

Переоценка ценностей, демонстрация относительности всякого знания связана с оглядкой лирической героини на пройденный этап пути. Ретроспективный взгляд появляется в моменты наиболее значимых метаморфоз, происходящих с лирической героиней:

Потеря материальных свойств:

Кончено. Отстрадано
В каменном мешке
Легкого!

Преодоление воздуха:

Кончено! Отстрадано
В газовом мешке
Воздуха.

Однако сам путь лирической героини в запредельном пространстве во многом иррационален. Иррациональное начало проявляется в

пропуске смысловых звеньев (из семи воздушных – семи небес в цветаевском Космосе – четные небесные сферы не названы), в неопределенности способов передвижения («Чистым слухом или чистым духом / Движемся»), размывании границ между жизнью и смертью, субъективным и объективным («Сню тебя иль снюсь тебе»).

Наиболее ощутимо диалектическое взаимодействие рационального и иррационального начал в той сюжетной линии, которая протекает в лингвистической плоскости. Особую важность поэтического языка в построении сюжета отмечают многие исследователи. Так, М.Н. Рябкова пишет, что в «Поэме Воздуха» «именно речь завладевает сюжетом, превращая порой поэму в «поток сознания». Как нигде, именно здесь Цветаева ведома «корнесловием», следуя своей давней максиме: не лжет звук – не лжет и смысл»¹. О. Клинг предполагает, что «язык – это и есть та «стихия воздуха», в которую окунается Цветаева. Цветаева слогом, поэтическим языком создает новую реальность»². Стремление лирической героини воссоздать сверхчувственную реальность встречает своеобразное «сопротивление языка». Лирическая героиня преодолевает не только сопротивление воздуха, но и сопротивление языкового материала, поэтому в поэме наблюдается повышенная плотность различного рода уточнений и оговорок:

О, как воздух резок,
Резок, резче ножниц,
Нет – резака...

Паузами, перерубами
Пульса – *невнятно* сказано:
Паузами – *ложь*, раз – спазмами
Вздоха...

Особую проблему в «Поэме Воздуха» составляет изображение незримого мира, который не подлежит мимезису, то есть перед автором встает задача воплощения развоплощения, изображения абсолютной духовности. Один из кричащих парадоксов этого произведения Цветаевой состоит в том, что здесь, как ни странно, необычайно сильно изобразительное начало. Но это изобразительность особого рода, изобразительность ассоциативная. В 1926 году Цветаева писала в эссе «Поэт о критике»: «Нельзя о невесомостях говорить невесомо. Цель моя – утвердить, дать вещи вес. А для того, чтобы моя невесомость

¹ Рябкова М. «Поэма Воздуха» как опыт самопознания // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 84.

² Клиг О. Попытка символистского прочтения «Поэмы Воздуха» М. Цветаевой // Там же. С. 45, 47.

«весила», нужно нечто из здешнего словаря и обихода (...) Для поэта самый страшный, самый злостный (и самый почетный!) враг – видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания. Поработить видимое для служения незримому – вот жизнь поэта... И какого напряжения внешнего зрения нужно, чтобы незримое перевести на видимое (Весь творческий процесс!)»¹.

Как же в «Поэме Воздуха» «незримое переводится на зримое»? В поэме постигаются законы инобытия, отрицающие земную физику, опрокидывающие все «ходячие истины»: «Так, пространством всосанный / Шпиль роняет храм – / Дням», «Старая потеря / Тела через ухо». Здесь не просто нарушается привычная оптика, но и, по наблюдению О. Клингга, происходит «оптическая деформация языка», возникают «зазеркальные перевертыши»: «Не черным-черна уже / Ночь, черна-черным»². В целом, поэма строится на оксюмороне, сочетании несочетаемого, нарушении языковых норм. Исследователи подсчитали, что количество новых слов в тексте поэмы составляет примерно 9,2 процента³. Цветаева сознательно нарушает языковой канон устоявшейся лексики и идет еще дальше – в грамматику.

Поэтика оксюморона особенно интенсивна в описании воздуха, где господствует ассоциативная, иррациональная стихия. Описание качеств воздуха сопровождается необыкновенной густотой окказионализмов (ливов, цедок, веек, гудок), корневых, грамматических, звуковых повторов, звуковых гипербола («гудче гудкого», «движче движкого», «резче резца») Повторы создают впечатление быстрого движения, резкой смены состояния и в то же время какого-то захлебывающегося бормотания. Каждое качество воздуха гиперболизируется, оно превосходит человеческие представления, что передается нанизыванием компаративов, цепочки сравнений: «реже проса / В засуху», «реже гребня / Песьего», «Резче ножниц», «цедче сита / Творческого». Иррациональность переживания подчеркивается тем, что объекты сравнения берутся из абсолютно разных сфер, то есть вновь соединяется несоединимое: материальное и духовное, абстрактное и конкретное: «гудче горя / Нового», «гудче Дона / В битву», «гудче клада / В песне». Тем не менее, сравнения с опытом земной жизни позволяют хотя бы отчасти уловить непередаваемое ощущение. Этому же способству-

¹ М. Цветаева об искусстве. С. 40.

² Клинг О. Попытка символистского прочтения «Поэмы Воздуха» М. Цветаевой // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 45.

³ Готгельф Л.К. Словотворчество Марины Цветаевой на примере «Поэмы Воздуха» // Там же. С. 73.

ют многократные уточнения, когда лирическая героиня пытается постичь новые ощущения, вчувствоваться в них.

Звук и ритм в поэме тоже способствуют тому, чтобы сделать незримое видимым, бесплотное осязаемым – здесь они начинают выполнять изобразительную функцию, поскольку слова как такового недостаточно, чтобы изобразить ирреальное. Так в описании «ливкого» воздуха именно звук тянет за собой смысл. М. Рябкова пишет, что «один смысловой ряд – *легче – лодок – на слюде – форель* через одно только аллитерированное «л» переходит в другой: *ливок – скользок – ливче леек*»¹. Слова перетекают друг в друга, из этого перетекания, звуковой игры и рождается поэтический смысл, отличающийся особой зыбкостью. Захлебывающийся дифирамб звуку – «гудкому воздуху» тоже сопровождается имитирующей гудение звукописью:

*Голубиных гудок
Гром – отсюда родом!
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового! Порубок –
Гуд, дубов под корень.*

Зыбкость как изобразительный принцип в поэме и влечет за собой то, что исследователи называют «заумью». Но у Цветаевой звук приобретает самоценную эстетическую семантику – царство звука звуком и изображается.

Ритм в поэме тоже обладает магическим воздействием. Радостное ощущение легкости передается трехстопным хореем, где преобладают строки без пиррихий, имитирующие полет, с вкраплениями строк с пиррихиями на первой стопе, вызывающих ощущение скольжения, перелива:

*Легче, / легче / лодок
На слю/де при/брежий.
О, как / воздух / легок:
Реже / – реже / – реже...
Бало/вливых / рыбok
Скользь – фо/рель за / кончик...*

Совершенно по-иному звучит та часть поэмы, где описывается переход от воздуха к «лучше-воздуха». Этот рывок дается на пределе усилий, оговорки лирической героини подчеркивают невозможность

¹ Рябкова М. «Поэма Воздуха» как опыт самопознания // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 86.

внятно передать испытываемую муку. Но задыхание изображается ритмически:

И гудче гудкого –
Паузами, промежутками
Мочи, и движче движкого –
Паузами, передышками...

Особую затрудненность создают пять безударных слогов подряд в середине четных строк, «перерубы пульса», «спазмы вдоха» ритмически передаются внутристрочными паузами: «И – не скажу, чтоб сладкими – / Паузами: пересадками / С местного в межпространственный». Таким образом, ритм в поэме во многом компенсирует смысловую недосказанность.

Однако, невозможность окончательного воплощения нематериального в материальное обуславливает собою драматизм, сопровождающий перевод с потустороннего языка на человеческий. Само написание поэмы приравнивается к смерти, это шаг навстречу небытию. Обретение «полной срифмованности», *своего* ритма, особой творческой «цедкости», божественного звука и, наконец, божественного смысла возможно лишь в потустороннем мире¹. Сама Цветаева так писала Б. Пастернаку о «Поэме Воздуха»: «Я пишу вещь, от которой у тебя мороз пойдет по коже. Эта вещь – начало моего одиночества, ею я из чего-то выхожу (изымаюсь)»². Отсюда – особый трагизм поэмы. Смерть – трагедия одиночества, тайна преображения мира и человека, отчуждение, о котором невозможно рассказать ясно, но душа тшится передать открывшуюся беспредельность, заглянуть в которую позволяет познающее творчество. По сути, в «Поэме Воздуха» Цветаева создает свою космогонию Духа и осуществляет в с т р е ч у человека с Богом – Вечностью без посредников.

Итак, «Поэма Воздуха» представляет собой в высшей степени оригинальное жанровое явление. Это мистико-философская лирическая поэма, в которой в качестве метода познания сверхчувственной реальности выступает особый духовный эксперимент лирической героини на себе, который здесь доводится до конца, до выхода в «потустороннюю» бесконечность. Эта поэма отмечает некий рубеж в движении художественного сознания автора: отрешенность от всего земного здесь доведена до предела. Цветаевская мистика подходит к конечным вопросам бытия чувственно, непосредственным переживанием, сверх-

¹ Ср. в «Новогоднем» – обращение к умершему Райнеру Рильке: «Райнер, радуешься новым рифмам?»

² *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М.: Терра, кн. лавка РТР, 1995. С. 256.

разумным созерцанием. Самопознание становится одновременно знанием инобытия и Бога, поэтому космологическая картина представлена здесь как исповедь лирической героини. «Поэма Воздуха» во многом подводит итог духовным исканиям Цветаевой в 20-е годы, ее устремленности к высшим мирам.

3.

В поэмах, созданных Цветаевой в 1926-1927 годы (кроме «Поэмы Воздуха», это «Новогоднее», «С Моря», «Попытка комнаты»), действительно, осуществляется выход в сверхчувственную реальность. Материальный мир присутствует здесь лишь как объект сравнения – чтобы сделать ощутимым невещественный мир, не подлежащий мимезису. Организующую роль в поэмах 1926-1927 годов играет лирический субъект, способный прозревать за материальным миром сверхчувственную реальность, а в сверхчувственной реальности видеть отголоски земного человеческого опыта, жить одновременно в том и в этом мирах, пребывать во сне и наяву, погружаться в глубины подсознания и сохранять ясность сознания, которое распространяется за пределы феноменального мира, охватывает всю целостность существования.

Цветаева в своих «гиперлирических» поэмах второй половины 20-х годов приближается к сюрреалистической художественной стратегии, однако «скоропись сна» у нее всегда психологически мотивировано пребыванием в ирреальном сновидческом мире. Спонтанность субъективных ассоциаций становится необходимым шагом в постижении сверхчувственной реальности, во сне лирическая героиня приобретает опыт, недоступный «дневному» сознанию. Сюрреалистическое мировидение получило в цветаевских поэмах особое выражение: Цветаева опирается не столько на учение Фрейда, на котором зиждется европейский сюрреализм, сколько на древние мистические и магические традиции: народные плачи, христианские апокрифические и гностические тексты. Возможно, это и есть сюрреализм в русском варианте.

Несмотря на алогизм сна (бесконечные метаморфозы пространства, временные сдвиги, фрагментарность, пропуск смысловых звеньев), в «гиперлирических» поэмах Цветаевой ощущается некий пространственный вектор движения (чаще всего навстречу ТЫ и ВВЕРХ), что организует лирический сюжет. В поэмах всегда присутствует ценностная система координат, высокий идеал, реализующийся в образах чистой духовности. Зыбкость сюжетных линий компенсируется наличием центрального образа, от которого расходятся разнонаправленные ассо-

циации, и тесным переплетением мотивов, из которого вырисовывается определенная модель мира.

Кроме того, в каком-то смысле такие произведения, как «С Моря», «Попытка комнаты» и «Поэма Воздуха», – это метапоэмы: в той или иной степени в них присутствует рассказ о написании поэмы, о тех трудностях, которые возникают при точной фиксации сна, при воспроизведении сверхчувственной реальности. С другой стороны, новая сверхчувственная реальность создается именно словом, поэтическим языком: за счет максимального использования ассоциативного потенциала слова, зыбкости его смысловых границ, оксюморонного построения метафор и метаморфоз, активизации изобразительной функции ритмо-мелодической организации. Отметим, что в поэмах второй половины 20-х годов многократно возрастает роль звуковых и ритмических «скреп».

Существенной особенностью сюжета поэм «С Моря», «Попытка комнаты», «Поэма Воздуха» является открытость финала, которая подчеркивается межстрочным переносом, ритмической незавершенностью, нерифмованностью последней строки:

Выходы из –
Зримости.
(«С Моря»)

Над ничем двух тел
Потолок достоверно пел –
Всеми ангелами.
(«Попытка комнаты»)

В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...
(«Поэма Воздуха»)

Финал открывает перспективу в бесконечность, в запредельное пространство. Открытый финал становится символом «выхода из зримости», перехода в сферу невыразимого. В «гиперлирических» поэмах Цветаевой 1926-1927 годов внешняя незавершенность является знаком внутренней завершенности, гармоничности принципиально разомкнутого образа духовного мира лирического субъекта. Такая жанровая форма стала адекватным выражением цветаевской эстетической концепции личности – концепции, преисполненной высокого и, если можно так сказать, светлого трагизма: в ней нет никакого примирения между душою и бранным миром, но зато взыскующему человеческому Духу открыта возможность бесконечного движения и познания.

Глава III

ЖАНРОВЫЙ ОБЛИК СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ

1. Соцреалистический метажанр*

1.

Изучение феномена социалистического реализма – задача, от которой невозможно отстраниться исследователям истории русской (и не только русской) литературы XX века. Соцреализм более чем очевидная реальность этой эпохи, чтобы его не замечать. Это вполне определенный творческий метод и очень крупное (хотя бы в чисто количественном составе) литературное направление.

Серьезного объяснения требует тот неопровержимый факт, что соцреализм утвердился и почти тридцать лет (с 1930-х и по 1950-е годы) господствовал в советской литературе. Конечно, колоссальную роль тут сыграли идеологический диктат и политический террор по отношению к тем писателям, кто не следовал соцреалистической догме. Но все же никакая директивная мифологема не укоренится надолго в художественном сознании, если для нее там нет благодатной почвы.

Сегодня становится все более и более ясно, что метод соцреализма образовался не по указке партийных властей, было иначе: власти великолепно использовали жажду общества, задержанного катастрофами, неопределенностью и непредсказуемостью, в порядке, в некоей удобопонятной, объясняющей мир и вдохновляющей мифологии, и всячески поддерживали народившуюся художественную тенденцию, придав ей статус государственного искусства.

И в самом деле, структура соцреалистического метода вновь моделирует Космос. Но это Космос порядка, а не гармонии, насаждаемой сверху регламентации, а не органической согласованности. Соцреалистическая модель мира – это суррогат Космоса, где онтологические координаты Вселенной и Вечности подменены социально-классовыми хронотопами Государства, Завода, Колхоза, а Семья и Род превращены в «трудовую ячейку» и «рабочую династию». Такая модель становится весьма податливым инструментом для воплощения умозрительных концепций: для изображения жизни «в революционном развитии», прямого следования «из царства необходимости в царство свободы» и

* Работа выполнена в соавторстве с Е. Н. Володиной.

т.п. Подобный Космос очень соблазнителен своей упорядоченностью, непоколебимой ясностью эстетических оценок, несокрушимым оптимизмом. Поэтому соцреалистическая модель мира очень хорошо вписалась в глобальную «массовую культуру» и продолжает привлекать интерес неискушенных читателей на всех континентах.

Но соцреалистическая парадигма представляет собой шаг назад по сравнению с предшествующими художественными стратегиями. Во-первых, она сводит личность к социальной функции, а горизонты эстетического идеала ограничивает миром сугубо социальных ценностей. В соцреализме исчезает всемирный, метафизический горизонт, в координатах которого искусство испокон веку определяло критерии подлинно человеческого, то есть одухотворенного бытия. Во-вторых, эстетическая программа соцреализма возвращает художественное сознание к нормативизму, фактически пресекая какое-либо сопротивление внехудожественной (несемантизированной) реальности диктату заранее заданных идеологических ориентиров¹.

Но существеннее терминологических маскировок было иное – некая двусмысленность структурных принципов соцреалистической парадигмы: декорум, маскируемый под «типические обстоятельства», порой действительно запечатлевал эти самые обстоятельства, идеализация иногда становилась средством такого экспрессивного освещения явлений, которое проникало в их эстетическую сущность, а генерализация, замаскированная под типизацию, порой способствовала «укрупнению» действительно типических явлений и тенденций.

Видимо, стратегия социалистического реализма не так проста и однозначна, как полагают ее современные критики. Иначе чем же объяснить поразительную живучесть искусства соцреализма? У этого направления, как и «положено» крупной историко-литературной системе, есть свои типические образчики, есть и эстетические вершины, есть свои жанровые предпочтения и стилевые пристрастия.

Среди возможных путей исследования феномена соцреализма одним из наиболее перспективных представляется анализ его жанровой системы. Избирая этот путь, мы исходим из тех теоретических представлений, которые были обоснованы в предшествующих главах: во-первых, в жанре, в том типе мирообраза, который в нем создается, конструктивно оформляется и проступает наружу творческий метод

¹ Иную, более обобщенную, а именно – культурологическую структуру соцреализма, предполагает Л. Геллер. См. *Геллер Л. Социалистический реализм как культурная парадигма* // Геллер Л. Слово – мера мира. Сборник статей о русской литературе XX века. – М.: МИК, 1994.

как тип эстетического освоения действительности, а во-вторых, жанровая система — одно из важнейших составляющих любого литературного направления.

Как и всякое другое литературное направление соцреализма имеет свой *метажанр*, то есть тот общий принцип конструирования образа мира, который наиболее соответствует познавательнo-ценностным принципам данного творческого метода, и становится объединяющим ядром целой «семьи» — системы жанров, составляющих живую историческую плоть литературного направления. В некоторых исследованиях, посвященных литературе и культуре соцреализма, уже есть определенные подступы к данной проблеме. Так, известный американский русист Катарина Кларк в своей монографии «Советский роман: история как ритуал», в частности, акцентирует внимание на роли традиций эпических жанров фольклора (былины, сказки), а также идиллии в формировании структуры соцреалистического романа¹. А В. Паперный обнаруживает связь всей советской культуры 30–50-х годов с традициями народного эпоса — былинами, легендами, сказками: по его словам, «разбушевавшаяся стихия народного эпоса — это как раз то, что на нижнем уровне иерархии соответствует государственно-эстетическому видению мира наверху»². Действительно, в 30–40-е годы черты этих жанровых архетипов проступают в произведениях, принадлежащих к самым разным видам искусства — кино³, архитектуре⁴, живописи⁵. Достаточно назвать хотя бы фильмы-сказки о «социалистической нови» («Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь» Г. Александрова, «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки» И. Пырьева и т.п.)⁶; или поэму-сказку А. Твардовского «Страна Муравия»⁷, в которой объективная действительность

¹ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. — Chicago, London, 1981.

² Паперный В. Культура «Два». — М.: Изд-во НЛО, 1996. С. 295–308.

³ О былинных и сказочных образах и мотивах в советских фильмах говорят, например, М. Туровская и Н. Зоркая. См.: Кино тоталитарной эпохи. (Материалы международного симпозиума) // Искусство кино. 1990. № 3. С. 100–112.

⁴ См.: Паперный В. Культура «Два». С. 295–308. О способах создания и семантике сказочного образа цветущей страны в произведениях архитектуры см.: Яковлева Г. Советская архитектура послевоенного периода // Искусство. 1990. № 6. С. 81–85.

⁵ См.: Андреева Е. Советское искусство 1930-х — начала 1950-х годов: образы, темы, традиции // Искусство. 1988. № 10.

⁶ См.: Туровская М. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1; Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. 1990. № 11. С. 103–111. Мифологию пространства в фильмах И. Пырьева и Г. Александрова как неподвижного, «замкнутого» в своей основе, исследует Е. Добренко. См.: Добренко Е. «Язык пространства, сжатого до точки», или эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. № 9. С. 120–129.

⁷ О роли сказочного компонента в жанровой структуре поэмы «Страна Муравия» см.: Выходцев П.С. Александр Твардовский. — М.: Сов. писатель, 1958; Турков А.М.

деформируется в эпическое предание о «сказочной яви» советской колхозной деревни; или лирику тех лет, где теме волшебного изобилия и плодородия принадлежит одно из главных мест («И нет предела изобилию, и мало слов, чтоб вылить радость»; «И по всей по советской земле разрастутся поля на зависть, расцветут сады невиданные, и такой урожай пойдет – всему миру в закрома не войдет»). Ведущим рефреном массовых песен, самого популярного и широко распространенного жанра соцреалистической лирики, тоже стал мотив сказочности реальности, связанный прежде всего с мифологемой чуда («Что мечталось и хотелось, то сбывается. / Прямо к солнцу наша смелость пробивается!»; «Мы сдвигаем и горы и реки, / Время сказок пришло наяву»; «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»; «Отбросивши сказки о чуде / ... Простые советские люди / Повсюду творят чудеса»). А бесчисленные славословия в честь «вождя всех народов» создавались посредством активного использования устойчивых эпосно-мифологических образов (как, например, в «Песне о Сталине» С. Алымова: «Над Советской землей свет не сменится мглой, / Солнце-Сталин блистает над нею»)¹. Все эти архетипы, сложившиеся в недрах разных жанров фольклора, сближает то, что они нормативны в своей основе. (Присущие им общие структурные принципы обозначим понятием «нормативная эпосность».)

Нормативная эпосность так или иначе повлияла на весь корпус жанров соцреалистического направления. Но центральное место в аренопе жанров соцреализма занимали, безусловно, романы. Не случайно в качестве «знаковых» произведений соцреализма, как правило, упоминают «Мать» М. Горького, «Как закалялась сталь» Н. Островского. «Педагогическую поэму» А. Макаренко, «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Счастье» П. Павленко и т.д. Именно роман является ведущим жанром литературы соцреализма, становится ядром его жанровой системы. Чем это можно объяснить? С одной стороны, государственная пропаганда всячески внедряла в общественное сознание тезис о том, что само время, время «великого перелома» и «грандиозных

Александр Твардовский. – М.: Сов. писатель, 1960; *Быков Л.П. О жанровом своеобразии «Страны Муравии» А. Твардовского // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск: УрГУ, 1979. Вып. 10. С. 23-34; Любарева Е.П. Эпос А. Твардовского. – М.: Высшая школа, 1982.*

¹ Об использовании фольклорной поэтики в советской массовой песне см.: *Бочаров А.Г. Советская массовая песня. – М.: Сов. писатель, 1956; Сказочно-мифологическую природу массовой песни 30-х годов исследуют: Минералов Ю. Контурь стиля эпохи (Еще раз о массовой песне 30-х годов) // Вопросы литературы. 1991. № 7. С. 3-37; Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопросы литературы. 1997. Вып III. С. 46-61; Петрушанская Е. О мистической природе советских массовых песен // Russian Literature. XLV. – Amsterdam, 1999. P. 87-102.*

преобразований» – это «эпическое время», «романное», и сама эпоха требует адекватной времени монументальной жанровой формы¹. На почве этого социально-психологического мифа и вырос роман соцреализма, на который возлагалась весьма амбициозная задача – запечатлеть действительность «в процессе ее революционного преображения». С другой стороны, нельзя не учитывать, что соцреализм заявлялся как преемник и продолжатель традиций русской литературы XIX века, где культура жанра романа достигла высочайшего уровня. «Нам необходима именно классическая культура реализма, проведенная сквозь опыт пролетарской революции, обогащенная новой жизнью, новыми характерами и положениями», – провозглашал Г. Лукач, один из первых теоретиков соцреализма².

Но в отличие от реалистического романа, роман соцреализма имеет принципиально иную жанровую природу. В романе соцреализма осуществляется своего рода компромисс свободного *романного* типа мышления, который уже утвердился и стал в XX веке мощной культурной традицией³, с нормативной эстетикой, обращенной к архаическим слоям народного сознания, апеллировавшей к дидактическим жанрам, генетически связанным с фольклором или религиозными ритуалами.

Не случайно именно в ту пору, когда шли активные дискуссии о новом творческом методе, отвечающем идеологии победившего пролетариата, настойчиво выдвигался в качестве высшего эстетического меры критерий *простоты*. Даже маститый В.И.Немирович-Данченко, один из основателей МХАТа, этого «оплота» реализма, в 1937 году провозглашал: «Так вот, что же самое важное в нашем “сегодня”? Скажу лишь о главном. Прежде всего – мужественная простота. Не простота ради простоты. Не простота – “простецкость”, а простота мужественная или мудрая, как кто-то сказал. Это – когда человек чувствует просто, смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сентименты, не резонерствует хладнокровно»⁴. Даже

¹ Не случайно в первых дискуссиях о «ведущем методе советской литературы» очень много говорилось о его эпическом, монументальном характере. А. Толстой даже предложил назвать его «монументальным реализмом» (*Толстой А. Собр. соч.*: В 10 т. Т. 10. – М.: Худож. лит., 1961. С. 76). И затем в течение многих лет в официальном литературоведении настойчиво повторялся тезис об эпичности (в смысле монументальности) искусства социалистического реализма.

² Лукач Г. Интеллектуальный облик литературного героя // Лит. критик. 1936. Кн. 3. С. 48.

³ Об этом см.: Муценок Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1986.

⁴ Немирович-Данченко В.И. Театр мужественной простоты. (Стенограмма беседы с труппой МХАТа перед началом репетиций «Горя от ума», 2 ноября 1937 г.) // Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие. В 2 т. Т. I. – М.: Искусство, 1952. С. 145.

обложенное высокой риторикой, это высказывание ориентирует на отказ от психологизма, от художественного постижения диалектики души, «Простота» в соцреализме обернулась на практике ограничением эстетических значений первичными, «простыми» мифологемами, потрафлением неразвитым художественным вкусам под лозунгом народности и доступности. Но было и другое – «простота» вела к актуализации авторитета первичных культурных архетипов, фольклорных жанровых традиций, что весьма важно для понимания конструктивных основ произведений соцреализма.

2.

К. Кларк в уже упоминавшейся работе «Советский роман: история как ритуал», опираясь на методику В.Я. Проппа, установила, что общая для основных типов романа соцреализма сюжетная схема («master plot») включает следующие компоненты: «пролог» (или экспозиция), где обозначается место действия; «постановка задачи» (герой видит, что государственный план не выполняется, продумывает план действий, мобилизует «народ»); «развитие действия» (перед героем встает ряд препятствий, и он вынужден искать помощи у вышестоящих инстанций); «кульминация», когда «выполнение плана оказывается под угрозой срыва»; «Объединение» (герой обсуждает проблемы с местным руководством) и «финал», предполагающий благополучное разрешение целого комплекса проблем – производственных, самовоспитательных, личных¹.

Как видим, К. Кларк убедительно вычленила в сюжетеке соцреалистического романа сказочный «каркас». Но недооцененной исследователем оказалась собственно романная структура, а ведь она тоже имеет свою «память» и свой семантический потенциал. В романе соцреализма эти два несовместимых, казалось бы, антагонистических начала, вступают в «коалицию», образуя некое противоречивое, грозящее распадом, разломом, но все же жанровое целое. И метажанр соцреализма – это, как ни парадоксально, сложная гибридная структура, которая представляет собой попытку синтеза нормативной эпосности и «романизации» (романности).

В высшей степени продуктивной теоретической основой для анализа соцреалистического метажанра оказывается разработанная Бахтиным оппозиция «эпос – роман» (терминологически более строго следовало бы сказать: «нормативная эпосность» – «романизация»). Но, естественно, составляющие этой оппозиции требуют большей конкре-

¹ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. P. 256-259.

тизации – надо определить собственно *конструктивные (миромоделирующие) принципы*, которые за ними стоят.

Для характеристики «нормативной эпосности», мы полагаем, могут быть продуктивны наблюдения над «сказочностью» как метажанровым конструктивным принципом, сделанные М.Н. Липовецким¹. Основными носителями сказочности как «памяти жанра» волшебной сказки являются, по наблюдениям исследователя, «жанровая ситуация» (хронотоп), «артистичная повествовательная структура» и «общая игровая атмосфера произведения». Что касается последних двух, то можно сказать: игровая атмосфера, свойственная жанру сказки, вытесняется в романе соцреализма установкой на «серьезное» воссоздание объективированной художественной реальности, а артистичная повествовательная структура заменяется другой – авторитарной формой повествования с характерным для нее господством назидательной авторской речи, яркой оценочностью, сведением до минимума роли субъективирующих форм дискурса². Гораздо важнее для понимания жанровой специфики романов соцреализма другое: сказочность проявляется здесь прежде всего в обращении к семантике сказочного хронотопа.

Время в романах соцреализма воспринимается столь же циклически «замкнутым», как и в сказке: тотальное господство «великого» по своим масштабам и задачам настоящего обусловлено обесцениванием, незначительностью (по меркам «великой» современности) прошлого и чисто функциональным, «прикладным» значением будущего как воплощения стремлений настоящего (Б. Гройс назвал это «телеологической концепцией истории»³). Художественное пространство в романе соцреализма представляет собой, по словам К. Кларк, «небольшой, довольно замкнутый, мирок» и организуется чаще всего такими пространственными образцами, как провинциальный городок, стройка, завод, фабрика, колхоз⁴. Но, как и в сказке, эти макрообразы выполняют миромоделирующую функцию – воплощают некую художественную философию бытия. Законы и противоречия этого мира раскрываются в движении сюжета,

¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1992. С. 28-40.

² Об этом явлении как о набравшей в 20-е годы силу стилиевой тенденции писала Г.А. Белая, заменив, видимо, по цензурным соображениям, формулу М.М. Бахтина «авторитарный стиль» менее раздражающим бдительную цензуру термином «авторитетный стиль». См.: Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. – М.: Наука, 1977. С. 151-238.

³ Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 57-58.

⁴ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. P. 256.

который имеет, в сущности, все основные атрибуты жанр сказки, выделенные В.Я. Проппом в работе «Морфология сказки».

Следует отметить, что сюжет и вся художественная система романа соцреализма значительно плотнее, чем показано Катариной Кларк, прилегает к архетипу сказки. Экспозиция в романе соцреализма изображает обычно ситуацию «относительного благополучия», которое нарушалось «внезапным наступлением беды», вызванной появлением «антагониста» и началом его вредительской деятельности. Но эта чисто сказочная художественная ситуация объяснялась «законами диалектического материализма» и, прежде всего, марксистской теорией о непрекращающейся классовой борьбе как «двигателе истории», подкреплялась расхожими идеологическими формулами типа «враг не дремлет» — так сказочное в романах соцреализма «маскировалось» под нечто научно-обоснованное, обретало видимость объективной реальности. И если в сказке антагонист традиционно «принимает чужой облик» с целью навредить герою, то в романах соцреализма этот сюжетный ход трактуется по-другому: враг маскируется под честного советского человека, «внедряется» в ряды «строителей коммунизма» — всё происходит в полном согласии с идеологическими мифами о коварном классовом враге.

Как и в сказке, яростно сопротивляющемуся, но фатально обреченному врагу противостоит идеальный герой, наделенный не только всеми человеческими добродетелями (силой воли, целеустремленностью, решительностью, отвагой и т.д.), но и сверхъестественными, титаническими способностями. В этом случае очевидна актуализация «памяти» другого архаического жанра — жанра легенды, активное бытование которой «в секуляризованном мире современных идеологий» обусловлено одной характерной жанровой особенностью: «Отражая переходный этап от мифопоэтического к историческому мышлению и занимая промежуточную ступень между сакральным временем мифа и историческим временем предания, легенда является как бы особой завязью, одновременно несущей в себе и символ Вечности, и знак времени», — пишет исследователь¹. В советском искусстве образ героя, носителя идеала, строится на основе взаимодействия нормативной эстетики соцреализма с семантикой таких распространенных жанровых разновидностей легенды, как «профаническая легенда о сверхчеловеке, обладающем сверхъестественными физическими возможностями» и «эпическая-сакрализованная легенда о харизматическом лидере, наделенном необычайными интеллектуальными, волевыми, нравственными и ду-

¹ Блюменкранц М. Легенда в историко-литературной перспективе // Сов. славяноведение. 1991. № 5. С. 39.

ховными качествами, и в силу этой причины являющемся непрерываемым авторитетом во всех сферах человеческой деятельности»¹.

Показательно, что если в сказке «нравственный закон движет сюжетом»² и именно нравственные качества героя определяют в конечном итоге его судьбу, то в романах соцреализма герой вступает в борьбу с антагонистом главным образом из идейных побуждений – высокой «политической бдительности», «верности делу партии», «преданности трудовому народу». По сюжету герою предстоит преодолеть ряд препятствий на пути к достижению цели («хронотоп испытания»). К. Кларк отмечает, что в советском романе эти препятствия были обычно двух типов: «прозаические» (проблемы со снабжением, рабочей силой или оборудованием; бюрократическая коррупция или бездействие; апатия или недовольство рабочих) и «драматически-героические (мифические)» (стихийные бедствия, классовые враги, террористы, бюрократы)³.

Дальнейшее развитие событий в соцреалистическом романе, как правило, поддерживается появлением персонажей, замещающих традиционные образы сказочных помощников. Персонифицированными носителями этой функции чаще всего выступают представители вышестоящих инстанций, одним звонком из обкома или райкома решающие все проблемы (от поставок техники до снятия антагониста-бюкрата с должности), в этой же роли нередко представлены собирательные образы, которые обозначались такими понятиями, как «коллектив», «партия», «народ». «Встреча с помощниками», эта традиционная сюжетная функция сказки, выдается в романе соцреализма за «нерушимое идейное братство», «монолитное единство» всего советского народа в борьбе с общим врагом, связь героя с массами. Действие этой непобедимой силы предопределяет счастливое разрешение конфликта. Сказочность привносит в роман впечатление, что препятствия мнимы, и уверенность, что зло неминуемо будет побеждено. Повествование венчается, как правило, триумфом героя, олицетворяющим торжество добра над злом, и картиной светлых перспектив, долженствующих вселять в души читателей чувство «исторического оптимизма». Такой финал обусловлен сказочной «логикой жанра», отраженной в формуле «все возможно» и обеспечивающей выполнение невыполнимого, достижение недостижимого. Но сказочная логика выдается здесь за научную закономерность, якобы вытекающую из марксистско-ленинского учения об историческом прогрессе и неизбежности «светлого будущего».

¹ Сов. славяноведение. 1991. №5. С. 39

² Литовский М.Н. Поэтика литературной сказки. С. 33.

³ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. P. 257-258.

В народной сказке обязательный благополучный финал служит наглядно-зримым доказательством «превращения хаоса в космос, упорядочения мира, внесения в него гармонизирующего закона»¹. Что же до соцреалистического романа, то счастливый финал лишь завершает оформление космоса, который все более утрачивает динамику, «око-стеневаает». Заимствованная у сказки сюжетная организация значительно ограничивала возможности романа как жанра, семантически завершала художественный мир в рамках заданной нормативной схемы.

Возникает вопрос, как могло сложиться жанровое целое на основе сочетания романной и нормативно-эпосной (а именно сказочной) структур, и насколько оно было ограничено?

Потенциальная возможность взаимодействия романа и сказки таится уже в их генетическом родстве. Эту проблему исследует, в частности, И.П. Смирнов в работе «От сказки к роману»². Полемизируя с М.М. Бахтиным, И.П. Смирнов исходит из того, что «далеко не все романы могут быть сведены к карнавальному архетипу»: «генезис романа был не моноцентричным, а полицентричным (289). Ученый выдвигает тезис о том, что волшебная сказка также была художественным архетипом, «метаструктурой» определенного «класса романов» Роман по природе своей емкий динамичный жанр, обладающий потенциально подвижной структурой и отличающийся «открытостью для жанровых заимствований», унаследовал от сказки многие принципы структурной организации. В частности, по наблюдениям Смирнова, для романа характерны «центральная смысловая оппозиция *социальное / индивидуальное*» (302), генетически восходящая к сказке, и сказочный «героецентризм» («повествование ...организуется односторонним взглядом на происходящее с позиции главного героя» – 318), и «непрерывность повествовательной цепи», когда «каждый предыдущий эпизод “программирует” последующий» и «между ними нет временных разрывов» (317) и т.д. Эти наблюдения, несмотря на их «разведочный», по словам И.П. Смирнова, характер, представляются весьма продуктивными, так как дают ключ к пониманию жанровой природы романа, который и впоследствии хранил в своей «памяти», в самом генетическом коде рудименты сказочности.

Дальнейшее развитие романа, как доказал М.М. Бахтин, во многом уводило от нормативной заданности, априорности, носителем которых была жанровая модель сказки. В романе же соцреализма проис-

¹ Литовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. С. 34.

² Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 27. – Л.: Наука, 1972. С. 287-320.

ходит контаминация по существу противоположных конструктивных принципов эпоса и романа. Однако качественные различия основных принципов моделирования мира изначально предопределяют противоречивость и даже противоестественность «сожителства» романной и нормативно-эпосной структур. Здесь таится секрет разнонаправленности тенденций внутри соцреализма – к жёсткому нормативизму, с одной стороны, и к раскрепощающей романизации, с другой. Здесь и объяснение тех попыток «соединить несоединимое: положительный герой, закономерно тяготеющий к схеме, к аллегории, – и психологическая разработка характера: высокий слог, декламация – и прозаическое бытописание; возвышенный идеал – и жизненное правдоподобие», в которых А. Синаевский усматривал непоследовательность авторов соцреалистических произведений¹. На самом же деле это вовсе не непоследовательность, а как раз стремление последовательно осуществить компромиссность самой структуры соцреалистической модели, а именно – ориентацию на совмещение «эпосности» и «романизации». Противоречие между «эпосной» замкнутостью и «романной» открытостью, статичностью и подвижностью, нормативной законченностью и романной незавершенностью образа мира таило в себе, с одной стороны, опасность «окаменения» жанровой структуры, утраты диалогической связи с реальностью, а с другой – возможность сопротивления соцреалистическим канонам, преодоления нормативного начала и возрождения романного взгляда на мир. Как показала художественная практика, обе эти разнонаправленные тенденции имели место.

3.

Попытаемся понять механизм «стыковок» романного и нормативно-эпосного, динамику и противоречия их взаимодействия в романе соцреализма. Обратимся к роману Ф. Гладкова «Цемент» (1925), который принято считать «родоначальником» так называемого «производственного романа»² – одного из самых специфических жанров соцреализма. Это произведение показательным тем, что в нем запечатлелся сам процесс конструирования новой жанровой модели.

Образ мира в «Цементе» тяготеет к эпической широте. В структуре романа намечены горизонты миров, не связанных с сюжетом восстановления завода, относительно независимых, автономных: это и

¹ Абрам Терц. Что такое социалистический реализм? // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синаевского и Даниэля. С. 457.

² См.: История русского советского романа: В 2 кн. Кн. 1. – М.-Л.: Наука, 1965. С. 196.

особый, организованный по иным законам мир старой интеллигенции, представленный, с одной стороны, судьбой отца Сергея Ивагина, «суетливого восторженного мудреца»¹, а с другой – инженера Клейста, что видит лишь «грандиозную смерть прошлого», которое он строил на века, а также мир духовных исканий, сомнений и разочарований молодых интеллигентов – самого Сергея и Поли Меховой. Герои Гладкова мечтают, пытаются разобраться в неких «вечных», вселенских вопросах: Сергею «ранят душу» глаза умирающей матери, не дают покоя думы об утрате в пылу классовой борьбы духовной связи с отцом, Глеб Чумалов, как «бездомный пес», терзается потерей родного гнезда, Поля – утратой веры в революцию, инженер Клейст – муками совести перед человеком, которого, он в свое время передал в руки белогвардейцев и т.д. В этих сюжетных линиях узнаются «рудименты» русского психологического романа. И хотя они периферийны по отношению к главному сюжету, однако они все-таки определенным образом влияют и на характер изображения основных эпических событий: в этом смысле показаны две массовые сцены – сцена выдворения интеллигенции из домов (глава «Ущемление») и сцена прибытия парохода с вернувшимися на родину казаками (глава «Встреча покаянных»).

Но эпическое пространство постепенно сужается, заполняясь производственными реалиями. Завод постепенно выдвигается в центр художественного мира, становится его семантическим и структурным ядром. Оттесняя на периферию иные сегменты художественной реальности, образ завода приобретает в романе почти мистическую самоценность: он порой замещает в сознании героев Вселенную (Брынза «вырос среди машин и мир для него существовал только в машинном корпусе»); вид замершего завода воспринимается и оценивается героями как «морок», вселенская трагедия, всечеловеческое горе («Люди как будто испепелились, застыли на всю жизнь»). Мотив потерянности («А ежели нет его – где я?»; «Зачем тогда мы?»), скорби и оплакивания («могилы минувшего труда») усиливает семантическую значимость образа завода как некоего средоточия мироздания.

Всматриваясь в образ завода в «Цементе», можно получить определенное представление о том, как формировалась специфическая поэтика «производственного романа». Здесь господствует возвышенно-романтическая тропика: стоящие «идолами», готовые «заплясать, заиграть зеркальным металлом» дизели, «строгая и молодая музыка металла», которая «мягко и властно ставила душу на место»; сам завод видится как великий «храм», «исполин», которого люди должны «за-

¹ Гладков Ф.В. Цемент // Гладков Ф.В. Собр.соч.: В 5 т. Т. I. – М.: Худож. лит., 1983. С. 412. Далее цитаты по этому изданию.

жечь своей кровью». Посредством подобных тропов совершается некая сакрализация образа завода.

Завод в романе – это особое, эстетически значимое пространство, где человек счастлив; оно выписывается детально, любовно, зачастую сказочно идеализируется: «Здесь был густой небесный свет, блистающая чистота стекол, изразца, черного глянца дизелей с серебром и позолотой и нежный, певучий перезвон рычагов, молоточков и стаканчиков»; «Здесь, около маховиков, неуловимых в движении, было тревожно от их безмолвия, только влажные, горячие волны полыхали в лицо, в руки и грудь и потрясали Глеба глубинным дыханием. Очарованный, он растворялся в этом чугунно-пернатом полете, в горячих воздушных волнах, и стоял без дум, без опоры, без расстояний».

В экспрессивном ключе «производственной» поэтики нередко рисуется образ человека: «У Лошака все было от слесарного цеха: и горб, и лицо, и засаленная годами кепка»; глаза у Брынзы были «холодные, немигающие, с серебром и позолотой, как дизели». Венцом этой новой метафоричности становится в романе образ «цемента» – так называется Глеб Чумалов, главный герой романа, трудовой коллектив завода: «Мы – производители цемента. А цемент – это крепкая связь. Цемент – это мы, товарищи, рабочий класс».

В применении к человеку такая поэтика приводит к схематизации, упрощению характера. Однако это вполне согласуется с соцреалистическим принципом образотворчества. Здесь даже образы главных героев ценятся по степени обобщенности характерологических черт, в которых концентрируется некая заданная норма (этическая, психологическая, но прежде всего – идеологическая). Да и сама система характеров строится на основе жестких идеологических оппозиций. Так, Глеб Чумалов, вожак-коммунист, ведущий «битву за социализм», своей энергией готовый «потрясти весь мир», а его антагонист – холодный, апатичный Бадьин, демагог и карьерист. Такая оппозиция стала неизменной конструктивным блоком почти во всех «производственных романах», которые создавались позже. Столь же неизменной стала оппозиция «вожак-коммунист и колеблющийся интеллигент» (Чумалов – Клейст), которого коммунист привлекает на сторону советской власти.

Но не все задуманные Гладковым оппозиции оказались идеологически однонаправленными. Это прежде всего относится к паре «Даша Чумалова – Мотя Савчук». В образе Даши, «женщины в красной повязке», Гладков, несомненно, хотел представить идеал новой женщины – свободной от семейного рабства, наравне с мужчинами участвующей в революционной переделке мира. Весь образ Даши словно соткан из деклараций и лозунгов 20-х годов, ее речь наполнена деви-

зами и идеологическими формулами: «Мы коммунисты прежде всего»; «У коммунистов <...> всегда должен быть общий язык»; «Пускай сердце у нас будет каменное». Во имя общего дела Даша приносит в жертву жизнь собственного ребенка. По суровым законам времени эта жертва не только не осуждается, но и оправдывается как вынужденная необходимость: «Впрочем, не в ней была эта вина, это была необходимость – <...> та сила, которая отрицала смерть и которая пробудила ее к жизни через страдания и борьбу». В бескорыстной святой преданности Даши «делу» слышны отголоски христианского идеала личности с его пафосом жертвенности и непосредственно отразились авторитетные революционно-демократические идеи XIX века. Но при невольном сопоставлении с Мотей Савчук, простой русской бабой, «нежной хлопотухой, воркотуньей-наседкой», Даша, «женщина-партийка», выглядит душевно обделенной. Горе Моти – горе матери, похоронившей своих детей, предстает в романе как высокая трагедия: «И с детьми я будто росла из земли, как дерево. А вот теперь меня будто выкорчевали, и вокруг меня только навоз и камни». Трагедия Моти Савчук и ее возвращение к жизни, ее трогательная радость оттого, что груди опять нальются молоком, по логике ассоциативных связей соотносимы в романе со смертью и воскрешением завода.

Монументальные сцены (подобные той, когда Глеб приказывает пустить на вагонетке тело убитого Митьки-гармониста, чтобы оно «прошло через массы»), высокая патетика («Хорошо! Опять – машины и труд. Новый труд – свободный труд, завоеванный борьбой – огнем и кровью. Хорошо!»), гиперболизм («Вот оно – и горы, и море, и завод, и город, издали, уходящие за горизонты, – вся Россия – мы... Все эти громады – и горы, и завод, и дали – поют в недрах своих о великом труде...») – всё это предназначено создавать эффект эпической монументальности. Но такая поэтика чрезмерности, такой эмоциональный «пережим» вызывают ощущение искусственности, псевдоэпичности. Это ощущение усиливается еще и оттого, что в патетическом слове героев и повествователя господствуют речевые шаблоны 20-х годов («горел заводом», «пройти через массы», «перековать себя», «сгореть на производстве», «слиться с массами», «закалиться в борьбе», «сохранять политическую бдительность» и т.п.), которые, в сущности, отражают процесс формирования казенного советского «новояза». В наборе стилистических клише закрепились в романе новая система эстетических критериев советской эпохи, сводящих человеческую личность к исполнителю социальной роли.

Противоречивое сочетание романной и сказочной структур характерно также для романов 30-х годов – таких, как «Соть» (1930) Л. Лео-

нова, «Время, вперед!» (1932) В. Катаева, «День второй» (1932) И. Эренбурга и др. Нормативно-эпосное начало проявляется в этих романах не только в использовании многих устойчивых сюжетных функций сказки, стремлении завершить художественное событие на высоком героическом уровне, но и в обращении к традициям других нормативно-эпических жанров – сказания, былины, легенды. Так, например, в романе «Время, вперед!» авторитарное слово безличного повествователя рядится в одежды сказительного слога. А, уподобляя строительство Магнитки размаху и величию французской революции (особенно – в главе «Письмо автора этой хроники в г. Магнитогорск т. Д. Смоляну, спецкору РОСТА»), повествователь превращает живую современность в предание. То есть совершает нечто противоположное закономерности, выявленной Бахтиным: если для романа, приходящему на смену эпосу, характерен «живой контакт с неготовой, становящейся современностью», то в романе соцреализма эта самая неготовая становящаяся современность отодвигается на эпическую дистанцию и «завершается на высоком героическом уровне». В романе Катаева взаимодействие романности и нормативной эпосности оборачивается перевесом эпосного начала.

А Илья Эренбург в романе «День второй» применил другой способ эпизации современности, а именно – сюжетную материализацию библейской легенды о сотворении мира: «Мне казалось, – говорил автор, – что в создании нового общества годы первой пятилетки были днем вторым: твердь постепенно отделялась от хляби»¹. Надо сказать, что перевод «неготовой» современности в завершенное эпическое сказание имел место уже в романе Горького «Мать», который небезосновательно считается первым произведением социалистического реализма: там есть эпизод, когда Ниловна слышит из уст раненого парня легенду о самой себе («Так вот Власова – мать, говорю. Она тоже вошла в партию после этого. Говорят, такая – просто чудеса!»²). Впоследствии в соцреализме прием «легендаризации» героя стал тиражироваться: достаточно вспомнить финальную сцену из романа В. Чочетова «Журбины», когда на воду спускают корабль, названный в честь самого старшего в династии корабелов – Матвея Журбина. И уж вовсе анекдотически этот прием использован в романе С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды»: Сергей Тутаринов смотрит в одном из столичных театров инсценировку первой части романа про самого себя.

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Эренбург И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. – М.: Худож. лит., 1982. С. 609.

² Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 8. – М.: Худож. лит., 1970. С. 246.

И однако, романная «составляющая» соцреалистического мета-жанра оказывала сопротивление нормативной эпосности и порой вырывалась из-под ее диктата. Весьма показателен в этом отношении роман А. Малышкина «Люди из захолустья» (1938).

В советском литературоведении принято было считать произведение Малышкина образцом «производственного романа» соцреализма. На самом же деле, по своей жанровой структуре «Люди из захолустья» намного сложнее. В центре художественного исследования оказываются здесь не жизнь стройки, а прежде всего бытие и психология человека, втянутого в водоворот социальных преобразований, оказавшегося волей судьбы в ряду «строителей новой жизни». Гробовщик Иван Журкин и его брат Петр, простые трудяги, с деревенской деловой хваткой и немудреной жизненной философией («Каждый, значит, завсегда хочет себе кусок получше оторвать»¹), в поисках работы прибиваются к одной из больших строек, которые в те были главными символами социалистического прогресса. Бросается в глаза некоторая двусмысленность или, точнее, недосказанность, объяснения поведения героев: казалось бы, ищут, где можно «заработать», достать «спокойный и сладкий кусок», но при этом почему-то покидают родной Мшанск ночью, крадутся, «чисто ты вор какой!», с тяжелым чувством безысходности на душе, тщетно пытаясь «заглушить незаглушимое, от которого в горле ело слезой». Можно догадываться, что бегут они «из своего угла» не по собственному желанию, а прежде всего потому, что не ужились с новой властью и «уж больно тут набедовались».

Эта неопределенность (или точнее – недосказанность), дающая основания для романизации характеров, сохраняется и в дальнейшем. Заветная мечта мастерового Журкина: «тыщи полторы собрать», уехать и «раздуть» свою мастерскую – идеал, как тогда с презрением говорили, «мелкособственнического» счастья. И вроде бы, действительно, как отмечалось в официальном литературоведении, на примере судьбы Ивана Журкина в романе исследуется сложный процесс разрушения – в муках, день за днем, – типичной «мелкособственнической» психологии, «перевоспитания человека в процессе социалистического коллективистского труда»², зарождения чувства долга, ответственности за общее дело, рабочей чести. На самом же деле Иван Журкин скорее не хочет прослыть «чужаком», «врагом» (психологически точно А. Малышкин

¹ Малышкин А. Люди из захолустья // Малышкин А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1978. С. 202. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

² См.: История русской советской литературы: В 4 т. Т. 2. – М.: Наука, 1967. С. 104.

обрисовывает страхи, гнездящиеся в душе героя: «Сейчас крикнет вслух: “Смотрите же, вот где враг!” Журкин ошеломленно взирал на неостановимый, гремящий рот Подопригоры»). А его «трудовой почин» на заводе – не столько сознательное участие в «строительстве новой жизни», сколько неистребимая, природная любовь к труду, доставляющая особую радость: «Работа обуяла его, как лихорадка. Он работал до полночи, разгибаясь только на обед и не ощущая при этом ни тяготы, ни изнурения. А если и ощущал, тягота эта была приятна и благодетельна, как лекарство, она постепенно как бы очищала организм, восстанавливала радость духа». И когда Журкин долгими зимними вечерами уединяется у себя за перегородкой (скромное подобие вожделенной собственной мастерской) и тихо мастерит в уголке гармонии, он тем самым просто пытается не раствориться в массе, не потерять себя, свою мечту. Психологическое проникновение в душу Журкина (нередко через ряд вводных эпизодов – снов, мечтаний героя, дорогих сердцу воспоминаний, нелегких дум о жизни своей), исследование мучительного столкновения в ней привычных, впитанных с молоком матери, представлений и новых ценностей, позволило Малышкину создать характер противоречивый, незавершенный.

Не только характер Ивана Журкина, но и образы Петра, уполномоченного Подопригоры, паренька Тишки во многом выламываются из нормативно-эпосной парадигмы. Романность в «Людах из захолустья» сказывается также и на построении образа мира – мира уездной захолустной России, подвергаемой крутой социальной ломке. Осовремененный сказочный сюжет – сюжет героических испытаний, мужественного преодоления препятствий – остается в романе А. Малышкина лишь намеченным, но фактически не материализованным. Характерный для романов соцреализма победительный пафос, имеющий в основе своей сказочные корни, сменяется здесь первой робкой попыткой художественного осмысления социальных пороков, принесенных новыми веяниями – разгула бюрократизма, преуспевания карьеристов и демагогов. В финале романа строители дружно, «по-семейному» гуляют на опушке в рощице, отдыхают, наслаждаясь душевной игрой Ивана Журкина на гармонии. Нет здесь ни картины торжественного пуска завода, ни пламенных праздничных речей, ни новых трудовых рекордов – всего того, что предполагает жанровый канон «производственного романа». А Иван Журкин, как показывает Малышкин, так и остался верен себе, народной песне, негромкой музыке простой деревенской гармошки, не затерявшейся в грохоте парадных маршей. Семантическая незавершенность образа мира свидетельствует о значительной роли в художественной структуре «Людей из захолустья» ро-

манного начала, перемогаящего сказочную заданность сюжета про сотворение советского чудо-завода.

А.И. Хватов, один из первых исследователей творчества Малышкина, указывает, что писатель хотел «рассказать о делах и людях первой пятилетки», и этот замысел родился в результате его «поездки по индустриальным новостройкам и местам своей юности»¹. Но, вопреки замыслу написать «производственный роман» по соцреалистическому рецепту, Малышкин нарушил «рецептуру» и создал на типично производственном материале произведение, интересное глубокими социально-психологическими наблюдениями и потому во многом выпадающее из общего ряда монументальных полотен 30–50-х годов.

Однако, такие «прорывы» за пределы нормативной соцреалистической модели мира были тогда скорее эпизодичны. Гораздо чаще противостояние романного и эпического конструктивных принципов приводило к созданию таких произведений, в которых превалирует нормативно-эпическое начало и образ мира строится в соответствии с канонами соцреализма. Так, в «производственном романе», который стал вновь набирать силу на рубеже 40–50-х годов, уже канонизируются самые характерные черты этого фирменного жанра соцреализма: человек рассматривается прежде всего в свете его рабочих функций (например, в романе В. Кочетова «Журбины» целая семья предстает как модель производственного коллектива, способного создать и спустить на воду целый корабль), сказочный пафос становится эстетическим камуфляжем, посредством которого мифологизируется, украшается суровая послевоенная реальность: достаточно назвать повесть П. Павленко «Счастье» (1947), романы «Кавалер Золотой звезды» и «Свет над землей» (1947–50) С. Бабаевского, «Сталь и шлак» (1948) В. Попова, «Жатва» (1950) Г. Николаевой, «Марья» (1949) Г. Медынского.

5.

В период «оттепели» (середина 1950-х – середина 60-х годов) процесс духовного пробуждения общества и выздоровления литературы начался со слов *правды* о советской действительности (художественная ценность, «прогрессивность» произведения определялась в ту пору прежде всего тем, насколько оно «правдиво» в изображении современности). Именно тогда, в середине 50-х годов, разгорелись дискуссии вокруг «теории бесконфликтности» и «идеального героя», зазвучали критические высказывания по поводу нормативности в совет-

¹ Хватов А.И. Александр Малышкин. (Жизненный путь и художественные искания писателя). – Л.: Сов. писатель, 1985. С. 116.

ской литературе, заговорили о «лакировке», «приукрашивании» действительности. Так началась ревизия догматов соцреализма. Попытка преодоления власти соцреалистических канонов выражалась не только в новой проблематике, разрушении мифов массового дознания, но и в трансформации – в большей или меньшей степени – наиболее распространенных жанров соцреализма.

В первые годы «оттепели», как это и бывает в начале любого нового художественного цикла, жанр романа не был в чести. И те романы, которые все-таки выходили в свет, большой художественной ценности не представляют, но они несут на себе печать характерных тенденций литературного процесса, а некоторые из них сыграли важную роль не только в художественной, но и в общественной жизни.

Причем появлявшиеся в это время романы, как правило, тяготели к традиционным соцреалистическим моделям, чаще всего к типу «производственного романа». Таковы «Искатели» (1954) и «Иду на грозу» (1962) Д. Гранина, «Битва в пути» (1957) Г. Николаевой, «Поиски и надежды» (1957) В. Каверина, «Закипела сталь» (1956) В. Попова, «Братья Ершовы» (1958) В. Кочетова, «Саламандра» (1959) В. Очеретина. Для исследователя истории соцреализма эти романы представляют большой интерес. Здесь, как на ладони, видны, с одной стороны, попытки ортодоксов сохранить те художественные клише, в которых окостенели советские идеологические догмы. и, прежде всего, догма о классе-гегемоне, о труде как «деле чести, славы, доблести и геройства», о производстве как центре всей духовной жизни общества, о совершенстве социалистического строя и т.д., и т.п. А с другой стороны, здесь, в наиболее «соцреалистическом» жанре, начинаются сдвиги, расшатывающие жесткую нормативную модель мира, происходит выламывание из соцреалистической парадигмы.

Сдвиги шли робко, с оглядкой – но все же шли. Вот уже конфликт, который ранее связан был с преодолением сопротивления внешних сил («вредителей»), сдвигается вовнутрь производственного коллектива – между творцами и формалистами (Д. Гранин «Искатели»), между людьми, чувствующими необходимость обновления, и теми, кто держится за прежние заслуги, заменяя дело показухой (Г. Николаева «Битва в пути»). Расширяется эстетическое поле конфликта – с одной стороны, за «производственным конфликтом» начинает ощущаться напряженная атмосфера «оттепели», исторического распутия, на котором оказалась страна («Битва в пути»), с другой – «производственные коллизии» стали сдвигаться с центра романного конфликта, переходя на роль первотолчка для конфликтов нравственных и психологических (В. Каверин «Поиски и надежды», Д. Гранин

«Иду на грозу»). Во многом переходными по своей жанровой природе является роман В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), в котором происходит сдвиг от канонической модели «производственного романа» к роману социально-психологическому¹. В творческом развитии Ю. Трифонова своего рода переходным этапом от типично соцреалистического романа «Студенты» к «городским повестям» и романам «Старик» и «Время и место» стала работа над романом «Утоление жажды» (1963), где предпринята попытка контаминации сюжетных схем «производственного романа» с психологизмом «исповедальной прозы». Контаминация оказалась не очень складной, но сама попытка свидетельствовала о переходном характере творческого поиска автора².

В этих произведениях, вырастающих из недр соцреалистической эстетики, все-таки уже доминирует романский взгляд на мир, предполагающий эстетическое освоение многосложности, бесконечного многообразия жизни, поиск «всеобщей связи явлений» и т.д. Движение от нормативной эпосности к романности осуществлялось в романах второй половины 50-х годов не всегда последовательно, порой упрощенно. И все же, мучительно выламываясь из соцреализма, художники постепенно преодолевали власть эстетических догматов, раздвигали горизонты художественного видения, энергичнее вели творческие эксперименты. В этом проявилась общая закономерность развития литературы в 50–80-е годы.

Однако, было бы большим упрощением считать метажанр соцреализма абсолютно тупиковым вариантом конструирования образа мира и утверждать, что лежащее в основе его структуры сосуществование нормативной эпосности и романизации всегда противостоит естественно. В истории советской литературы, действительно, примеров, свидетельствующих о неорганичности сочетания этих конструктивных принципов, более чем достаточно. Но даже если есть один-единственный пример органического взаимодействия эпосности и романизации, значит, в теоретическом плане этот метажанр не безнадежно ушиблен.

А такой пример есть – это поэма Александра Твардовского «Василий Теркин» (1941–1945). Известно, что она вызвала восторженные отклики даже у И.А. Бунина, который вообще-то относился ко всему советскому резко негативно³.

¹ Трансформация жанровой структуры романа «Не хлебом единым» обстоятельно анализируется во второй главе кандидатской диссертации Е.Н. Володиной «Романы В. Дудинцева: типология и эволюция жанра» (защита в УрГПУ, Екатеринбург, 1998).

² См.: об этом в кн.: *Лейдерман И.Л. и Литовецкий М.Н.* Русская литература XX века (1950-е 1990-е годы). Т. 2. С. 222–224.

³ Бунин писал из Парижа Н.Д. Телешову: «... Я только что прочитал книгу А. Твар-

О том, что в поэме «Василий Теркин» колоссальная структурообразующая роль принадлежит фольклорно-эпосной парадигме, спорить не приходится¹. Прежде всего, сам тип центрального персонажа, Василия Теркина, балагура и весельчака, по общему признанию, генетически связан с образом скомороха, одной из главных фигур русского фольклора, с образом находчивого солдата из старинной бытовой сказки, с образом неунывающего добра молодца, что в огне не горит и в воде не тонет, удальца-умельца, мастера на все руки. Василий Теркин заявлен как носитель эстетического идеала, и автор утверждает идеал по соцреалистической схеме, а именно – превращая современного живого человека в героя эпического предания, но использует для этого апелляцию к архетипам народного эпоса. Так, единоборство Теркина с немецким солдатом вызывает ассоциацию с единоборством Пересвета и Челубея на Куликовом поле (глава «Поединок»: «Как на древнем поле боя, / Грудь на грудь, что щит на щит, – Вместо тысяч бьются двое, / Словно схватка все решит.»), а диалог Теркина со Смертью (глава «Смерть и воин») вписывает судьбу героя в беспредельный мистико-сакральный круг, который осваивался традиционным фольклорным жанром спора человека со смертью. В дополнение к актуализации памяти фольклорных жанров Твардовский применил еще один, изобретенный соцреалистическим искусством, способ эпической монументализации образа носителя идеала – он делает Теркина при жизни героем солдатской молвы и объектом подражания (глава «Теркин – Теркин»: «По уставу каждой роте / Будет придан Теркин свой.»)

Однако именно в этой поэме фольклорно-эпосные принципы дистанцирования действительности образуют органический сплав с романной установкой на постижение незавершенной, становящейся современной, в которой есть не только чудесные ратные деяния Теркина, что из простой трехлинейки подбил «скоростной, военный, черный, / Современный двухмоторный / Самолет», но и тяжелый бой в болоте за никому не ведомый «населенный пункт Борки», и трагиче-

довского («Василий Теркин») и не могу удержаться – прошу тебя, если ты знаком и встречаешься с ним, передать ему при случае, что я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом, – это поистине редкая книга: какая свобода, какая точность во всем и какой необыкновенный, народный, солдатский язык – ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова. Возможно, что он останется автором только одной такой книги, начнет повторяться, писать хуже, но даже и это можно будет простить ему за «Теркина» – Бунин И.А. Письмо к Н.Д. Телешову от 10 сентября 1947 года // Иван Бунин. – Лит. наследство. Т. 84. Кн. 1. – М.: Наука, 1973. С. 637.

¹ Фольклорность поэмы «Василий Теркин» наиболее обстоятельно раскрыта в монографии П.С. Выходцева «Александр Твардовский» (М.: Сов. писатель, 1958).

ская переправа («И увиделось впервые, / Не забудется оно: Люди теплые, живые / Шли на дно, на дно, на дно...»).

И в структуре образа самого Василия Теркина эпосная монументальность теснится романной «прозаикой». Интересно, что в стихотворных фельетонах, которые Твардовский писал в газете «Красноармейская правда» на финской войне, Теркин предстал в былинном свете («Богатырь, сажень в плечах»), подчеркивалась его «необыкновенность». В поэме же – наоборот: «Теркин – кто же он такой? / Скажем откровенно: / Просто парень сам собой / Он *обыкновенный*». Да и вопреки сказочной завершенности, его характер по мере развития эпического сюжета, охватывающего всю историю Отечественной войны – от горестных отступлений до самой до Победы – раскрывается в романной ложности и динамике¹. За балагурством Теркина скрывается напряженный психологический драматизм – он и зубоскалит насчет «сабантуев» тогда, когда у самого кошки на душе скребут, и берет на себя миссию политрука, когда надо поддержать людей в дни отступлений: «Шли бойцы за нами следом, / покидая пленный край, / Я одну политбеседу / Повторял: / – Не унывай» (глава «Перед боем»). А за понесенные в войну утраты душа его ноет болью, опять-таки маскируемой грустной шуткой: «Потерял боец кiset. / Заискался – нет и нет... Потерял семью. Ну, ладно. / Нет, так на тебе – кiset!.. Потерял и двор, и хату. / Хорошо. И вот – кiset... Потерял края родные, / Всё на свете – и кiset» (глава «О потере»). И только когда война перевалила за середину и победа замаячила впереди, тогда Теркин снимает маску балагура и позволяет себе слезу пролить:

Но уже любимец взводный –
Теркин в шутки не встревал.
<...>
Минул срок години горькой,
Не воротится назад.
– Что ж ты, брат, Василий Теркин,
Плачешь вроде?..
– Виноват.

(Глава «На Днепре»)

Эта, романная сложность, постепенно открывающаяся в образе Теркина, к тому же еще и «удваивается» образом Автора. Типичный для романтической поэмы конструктивный принцип параллелизма

¹ Романские аспекты поэмы «Василий Теркин» убедительно раскрыты в работе Н.Л. Ермолаевой «Художественное своеобразие поэмы А.Т. Твардовского “Василий Теркин” как народной книги» (Иваново: ИвГУ, 1989).

Автора и героя Твардовский нагружает невиданной жизненностью. В отличие от традиционного Автора из романтической поэмы, который сопереживал герою, оставаясь вне поэзного сюжета, Автор у Твардовского постоянно сопровождает героя по дорогам войны. Он часто вступает в повествование не только в качестве комментатора, но и в качестве со-героя, чья судьба сродни судьбе Теркина, а значит — их чувства и мысли взаимно дополняют друг друга (главы «От автора»).

Благодаря тесному взаимодействию между героем и современностью, органической подвижности его характера, открытого навстречу новым контактам и оттого не застывающего в монументальной завершенности, все — даже самые патетические — чувства и мысли, высказываемые Теркиным, вовсе не звучат отчужденно, лозунгово. Наоборот, когда Теркин говорит: «Мы за всё в ответе — / За Россию, за народ / И за всё на свете», — то эти истины глубоко осердечены собственным опытом героя, согреты теплом живого переживания. И оттого за ними признается право быть нашими общими открытиями.

Успех поэмы «Василий Теркин» дает основания предполагать, что соцреалистическая парадигма может образовывать органические сплавы между эпосностью и романизацией, оказываясь тем самым творчески продуктивной, только в самых крайних исторических ситуациях, подобных Отечественной войне, когда на карту поставлено все — быть или не быть государству, народу, национальной культуре, когда действительно идет «Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле.». Ибо только в таких ситуациях снимается противоречие между личностью и обществом, в ходе решения которого обычно и проступала антигуманность соцреалистической концепции, требовавшей от человека полного самоотречения во имя общего. Твардовский «снял» это противоречие самым образом своего героя, который является носителем духа народа, его персонифицированным воплощением: парадоксальность образа Теркина состоит — по точному замечанию А.В. Македонова — в том, что «это именно многоликая личность, как воплощение народного духа и как особая, неповторимая индивидуальность»¹. В поэме «Василий Теркин» конфликт носит надличностный характер, — он поднят на высоту Отечественной войны, когда все люди одной страны объединяются в народ, единый в своем стремлении спасти свою родину, а значит к своим личностным ценностям: свою семью, свой дом, свои святыни — от порабощения и уничтожения.

А поскольку в памяти культуры подобные экстремальные коллизии имеют ценностный смысл, то и некоторые произведения, создан-

¹ Македонов А.В. Правда сущая и жизнь на земле // Твардовский А. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.). — Л.: Сов. писатель, 1986. С. 29.

ные по канонам соцреализма, продолжают жить, они приобрели с годами иную, свободную от политической конъюнктурности семантику. Это относится к таким произведениям, как «Два капитана» В. Каверина или «Белеет парус одинокий» В. Катаева, которые оказались сродни традиционным «романам воспитания». Да и превращенные в свое время в эталоны соцреализма «Педагогическая поэма» и «Как закалялась сталь» читаются сегодня как благородные социальные утопии о самоуправляющемся демократическом обществе и о формировании альтруистической личности. Примечательно, что, оторвавшись от идеологического и политического контекста, все эти произведения сблизились с традицией нормативных художественных систем – позднего классицизма (который часто называют просветительским реализмом) и романтизма. В сознании читателей конца XX века они стоят рядом с «Робинзоном Крузо», «Приключениями Тома Джонса-найденыша», «Отверженными», «Островом сокровищ»...

Разумеется, уникальность исторических обстоятельств, при которых стал возможен «Василий Теркин», и необходимость разрыва с историко-литературным контекстом для семантической перекодировки как условие сохранения эстетической ценности произведений, подобных «Двум капитанам», – все это служит еще одним доказательством ущербности соцреалистического метажанра и воплощенной в нем художественной философии. Нет никаких свидетельств творческой жизнеспособности этой структуры в современном художественном процессе. Однако, как определенный тип моделирования мира соцреалистический метажанр уже вошел в арсенал художественной культуры. Актуализируется ли он когда-нибудь при очередном ментальном кризисе, когда общество, уставшее от неопределенности и смуты, вновь будет готово ради обретения ясности и равновесия поступиться личностными ценностями и принять упрощающие мир и человека рецепты? Кто знает...

* * *

Стараясь следовать методической установке – в завершение главы выверять теоретические положения анализом отдельных выдающихся художественных произведений, здесь я испытываю определенные затруднения: кроме «Василия Теркина», о котором шла речь выше, трудно найти в массе соцреалистической «продукции» несомненные творческие удачи. Поэтому избираю в некотором смысле «кружной путь»: в качестве объектов анализа беру произведения, несомненно, выдающиеся, но находящиеся в довольно сложном диалоге с соцреалистическим канонам: причем, если в первом автор старается

«замаскироваться» под канон, то во втором, наоборот, автор старается дистанцироваться от него. Речь пойдет о романе Леонида Леонова «Русский лес» и романе Александра Солженицына «В круге первом».

2. Под маской соцреализма (Роман Л. Леонова «Русский лес»)

Творческая судьба «Русского леса» непростая. Опубликованный в конце 1953 года в журнале «Знамя», он с самого начала вызвал довольно острые споры. Обсуждение романа на секции прозы Союза писателей растянулось на целую неделю, оно шло в течение трех дней с какими-то странными перерывами – 10, 14 и 17 мая 1954 года. Началась дискуссия почти скандально – с двухчасового выступления Степана Злобина, весьма популярного в ту пору романиста, человека героической и трагической судьбы, известного своей принципиальностью и смелостью. Злобин, как писалось в газетном отчете, «подверг роман последовательному разгрому во всех его компонентах, начиная с идеи, отбора материала, образов, композиции и кончая языком»¹. И мнения участников обсуждения разделились, спор был нешуточный². Но на последнем заседании, словно по мановению дирижерской палочки, выступления звучали только в мажорном регистре. Люди сведущие знали, что подобные оркестровые перестроения случаются по команде со Старой площади. В 1957 году за «Русский лес» Леонову была присуждена Ленинская премия (особо ценимая, ибо она была впервые восстановлена взамен многочисленных и дискредитировавших себя Сталинских премий). Затем, как будто для того, чтобы за столбить за «Русским лесом» место на литературном Олимпе, в течение нескольких лет была издана целая обойма внушительных монографий, в которых роман подавался как одно из самых высших достижений искусства социалистического реализма³. В этом же свете подавался «Русский лес» в течение доброй четверти века в многочисленных статьях, книгах и диссертациях. Сложился стереотип восприятия, который определился в двух взаимоисключающих позициях: одни вы-

¹ Опыт одной дискуссии // Лит. газета. 1954. 22 мая.

² Определенное представление о содержании дискуссии можно получить из книги В.А. Ковалёва «Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя» (М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1962. С. 202-214), сделав поправку на апологетическую позицию автора.

³ Наиболее показательны в этом плане, наряду с книгой В.А. Ковалёва, следующие монографии: Лобанов М. Роман Л. Леонова «Русский лес». – М.: Сов. писатель, 1958; Власов Ф.Х. Поэзия жизни. – М.: Сов. Россия, 1961. С. 94-227; Еришов Л.Ф. Русский советский роман. – Л.: Наука, 1967. С. 217-228.

читывали в «Русском лесе» то, что могло служить подтверждением убедительности соцреалистических принципов эстетического освоения действительности, для других именно «соцреалистичность» романа стала показателем его художественной ущербности, а заодно и свидетельством политической конъюнктуры его автора. Действительно, связь «Русского леса» с соцреализмом отрицать невозможно. Но вот какова эта связь, каковы ее эстетические результаты, – в этом надо бы разобраться без предубежденности.

1.

В до крайности насыщенном монументальными монологами, идеологическими дискуссиями и философскими прениями пространстве романа «Русский лес» нашлось место и для весьма любопытного рассуждения о текущей литературе. Поначалу, как бы для затравки разговора, один из собеседников с нескрываемой издевкой «привел в пример ряд известных современных романов и пьес, дельно излагающих проблемы прокладывания осушительных рвов или устранения опозданий на железных дорогах», а затем, продолжая ироническую партию, как будто бы соглашается: «Хотя я и сам за то, что театральное представление, например, должно выдерживаться зрителем без предварительной анестезии, что художественная ткань не выносит перегрузки дидактикой... но ведь литература есть вид общественного мышления, которое мы никак не можем предоставить на откуп частным, даже гениальным личностям... Пускай это несколько и снижает формальную ценность произведения. Ничего, пусть будет чуточку похуже, но попохальнее, подступнее для всех!»

И далее: «О, не поймите мысль мою как выпад против направления нашей прекрасной передовой, жизнерадостной, бестеновой, так сказать, стерильной литературы. Лишь по врожденному революционному скептицизму мое поколение отвергало раньше безалкогольные жития святых... Но ведь именно такого рода опресноками и кормятся вначале все религии мира, пока их последователей не потянет со скуки на ветчину с горошком»¹, – словно боясь быть обвиненным в умалении достоинств современной литературы, оговаривается оратор. Но невозможно не признать убийственную точность того, что он изрекает, – он задевает самые главные пороки литературы соцреализма (вытеснение проблемы человека проблемами производства, пренебрежение творческой индивидуальностью художника, упрощенность под лозунгом

¹ *Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. – М.: Художественная литература, 1984. С. 427, 473-474.*

доступности народным массам, дидактизм), более того — издевается над самыми свежими эстетическими догмами, которые получили распространение как раз на рубеже 40–50-х годов (теория бесконфликтности, требование идеального героя).

Такая литература, по-видимому, претила автору «Русского леса», во всяком случае, ясно, что писал он свой роман с полным пониманием ущербности соцреалистической эстетики, и канонов соцреалистической поэтики. И действительно, «Русский лес» разительно отличается по изощренной культуре письма, по высокой сложности композиционной структуры от общего уровня и характера прозы социалистического реализма. Впоследствии, уже имея за плечами опыт «Русского леса», Леонов так объяснял секрет построения своих романов: «При работе над композицией <...> я стараюсь разместить материал так, чтобы образовать внутри него нужную фигуру дополнительного воздействия. Я создаю в романе как бы «вторую композицию», развивающую особую мысль. «Вторая композиция» есть именно то, что должно заставить читателя *блуждать* по произведению, дать ему возможность отыскать в нем нужные, интересные для него ценности»¹.

Каковы же основные композиционные пласты в «Русском Лесе» и как они соотношены между собой?

Первый пласт — это сюжет философского спора. Исследователями «Русского леса» давно замечено, что «основой его [романа] сюжета, его композиции, его поэтики служит мысль автора, хотя и воплощенная в судьбах и характерах героев, но существующая и самостоятельно... Мировоззрение, идея в первую очередь ведут всех героев «Русского леса» (даже самых низменных), а потом уже обстоятельства, общественные и семейные связи, темперамент, чувство и т.д.»². Действительно, роман Леонова — это роман идей, но идейный спор здесь приобретает невиданный для литературы соцреализма масштаб — спор о судьбах русского леса перерастает в напряженную дискуссию о созидательных возможностях человека и его месте в великом круговороте природы, об отношении людей к историческому опыту, о смысле истории и судьбах земной цивилизации.

Но этот интеллектуально насыщенный философский пласт соотношен в «Русском лесе» с другим, противоположным по фактуре — с пластом сказочным, апеллирующим к эмоциональным способам убеждения, обращающим к мифологическим первоосновам знания о ми-

¹ Старцева А.М. Особенности композиции романов Л. Леонова // Вопросы советской литературы. Вып. VIII. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 389. (Записано автором статьи в беседе с писателем.)

² Старикова Е. О стиле Леонида Леонова // Знамя. 1959. № 2. С. 212.

ре. Этот пласт, как установлено исследователями (К. Кларк, М. Туровская и др.), является важнейшей составляющей в структуре соцреалистического метаянтра: актуализация сказочного архетипа отвечала нормативному характеру метода социалистического реализма. Как правило, в романах соцреализма сказочный архетип запрятан в глубине конструкции, замаскирован под саморазвитие художественного мира. Леонов же демонстративно вынес наружу сказочную «арматуру», показал ее богатейший семантический потенциал и с максимальной полнотой использовал его.

В «Русском лесе», как то и свойственно жанру философского романа, есть пролог, и в нем, как в музыкальной увертюре, заданы главные полюсы философского спора, намечены основные сюжетные линии, введены образы, которым отведена роль сквозных лейтмотивов, задающих общий эмоциональный тон повествования и общий колорит изображения.

В прологе «Русского леса» господствуют мотивы сказки – не один мотив, а несколько мотивов! Все они тесно связаны с эмоциональным состоянием главной героини романа Поли Вихровой. Она только что приехала в столицу из лесного поселка. Мажор летнего дня, тополиный пух, как «волшебный невесомый снег», праздничный вид Москвы, «купола Красной площади» с «необсохшей росой истории», улыбки людей, их «чудесные вмешательства» на каждом шагу – и девушке «в осьмнадцать лет» чудится, что она «заблудилась в огромной волшебной сказке», и «жизнь ей представлялась чудесным эскалатором из сказки». Общий пафос этого мотива свежесть и чистота юности, восторженное приятие мира, ожидание счастья, словом — «приглашение к жизни».

Но сказка – это еще и детская наивность с ее упрощенным представлением о жизни, с простодушной готовностью верить в блистающие утопии, с догматизмом и максимализмом, с безоглядной уверенностью в легком достижении неминуемого счастья, стоит только захотеть. И оттого оттенком авторской иронии окрашены размашистые планы Поли «на ближайшие двести – триста лет». Словно осаживая удалой пыл своей юной героини, автор вводит третий сказочный мотив – мотив беды, с которой связана некая тайна. Этот мотив начинает звучать уже в самом первом диалоге романа, когда Поля, войдя в дом, застаёт там пожилую женщину, похожую на даму трев, которая, сидя среди ворохов цветного трикотажа, занимается рукоделием. Возникает отдаленная аналогия со сказкой о спящей царевне, где Поле отводится роль царевны, а даме трев (ее зовут Наталья Сергеевна) роль старой феи. Ее адресованные вроде бы по недоразумению Поле слова про какой-то старей вязаный

жилет ее отца — что он «отжил свое» и что «против судьбы не пойдешь», больно ранят (подобно уколу вязальной спицы из сказки) сердце девочки, потому что нечаянно задевают в нем самую больную струну — чувство вины за прегрешения отца, который имеет репутацию ретрограда. А далее уже начинается нить истории многолетней тяжбы двух ученых-лесоводов, Вихрова и Грацианского, которой предстоит стать стержнем философского сюжета романа.

Помимо всего прочего, сказочный колорит становится оправданием высокой степени условности художественного дискурса в «Русском лесе» — той манеры повествования, которая окрашивает современность в эпически условные тона, сообщая ей характер предания, где вполне допустимы отступления от житейского правдоподобия, смещения временных планов, активные вмешательства повествователя в ход событий, театрализованность речевого поведения персонажей (они не столько говорят, сколько произносят речи, витийствуют, играют отдельным словом и целыми речевыми стилями).

Но сказка не уходит со страниц романа и после пролога. Она напоминает о себе прямыми комментариями безличного повествователя («подступал конец его сказки»), сказочными образами-лейтмотивами (золотинка, былинка, живая и мертвая вода, темная сила), кружением чудесных образов-символов (родничок, вечный Калина) и всей стилизованностью центрального символического образа — образа русского леса с его мистической топографией (до «края света»), с его фантастическими насельниками, с его легендарными заступниками. Этот образ, насквозь очеловеченный, дружественный человеку, добрый и чуткий к нему, выступает пластическим воплощением чуда жизни, выражением «неугасимой радости бытия».

Важнейшая же особенность построения художественного мира в «Русском лесе» состоит в гибком и динамичном переплетении сказочного, чудесного с рациональным, логическим началом. Здесь бытийный пласт эпического со-бытия материализован в сказочном (а еще точнее в сказочно-эпосном) обличье. А рациональный пласт (философские доктрины, социальные прогнозы и исторические концепции) тоже стилизуется в фольклорно-эпосные одежды, обретая в изложении персонажей или безличного повествователя черты то эпического сказания, то сказочной утопии, то социального мифа, а то и жестокой космогонической антиутопии.

Узловое место в разветвленной цепи философского спора, который ведется на страницах «Русского леса», принадлежит диалогическому сцеплению двух лекций, двух программных речей, которые

произносят центральные персонажи – Иван Матвеевич Вихров и его «заклятый друг» Александр Яковлевич Грацианский.

Лекции профессора Грацианского (глава третья) принадлежит роль завязки в сюжете философского спора. И хотя Александр Яковлевич произносит свою речь в не совсем подходящей обстановке – в подвале бомбоубежища, да и слушательница у него, в сущности, только одна Поля, повествователь ориентирует читателя на программный характер этой речи ироническим замечанием, что ей «лишь немногочисленность аудитории мешала превратиться в развернутую лекцию».

Каков же пафос «подвальной речи» Грацианского? Сам профессор предусмотрительно обставляет свои суждения буферными фразами о том, что его размышления могут показаться «даже в какой-то мере обывательскими и, пожалуй, с предосудительным налетом пессимизма». Откуда же взяться пессимизму? Ведь Александр Яковлевич развивает перед Полей те идеи, которые, начиная с 30-х годов и вплоть до середины 50-х, носили характер официальных идеологических доктрин. Это, во-первых, тезис о неизбежности войн в современную эпоху и, во-вторых, постулат об обострении классовой борьбы внутри страны по мере продвижения к социализму. Профессор не совершает никакой крамолы – он лишь логически развивает государственные идеи, которые изучались во всех кружках поллитграмоты. Развивая первый тезис, Грацианский доказывает: раз войны неизбежны, то промежутки между ними будут всё короче, а разрушительная сила войн будет, благодаря техническому прогрессу, все сильнее, следовательно, вашу планету неминуемо ждет самоуничтожение, превращение в «газовую туманность местного значения». Обыгрывая второй тезис – об обострении классовой борьбы внутри социалистического общества, Александр Яковлевич заботливо предупреждает об опасности так называемых «невинных заблуждений, обычно выдаваемых за оттенки научной мысли... А чем крупнее размах народной деятельности, – развивает свою мысль профессор, – тем чреватей начальное отклонение в идеях даже на полградуса...» По этой логике выходит: чем выше в своем развитии поднимается социалистическое общество, тем строже должно держать в узде самостоятельную, неординарную мысль, тем большим ограничениям должна подвергаться духовная жизнь общества.

Таким образом, Грацианский довел до логического тупика краеугольные идеологические доктрины советского тоталитарного режима, весьма убедительно доказав, что их реализация может привести только к ужесточению политических репрессий внутри страны и даже к катастрофе в планетарных масштабах. На месте сказочного коммунистиче-

ского будущего проступают контуры жуткой антиутопии. Для начала 50-х годов такой логический перевертень из казавшихся доселе неизбежными постулатов был весьма неожиданным (видимо, поэтому тогда его не смогли заметить в романе — или не захотели заметить?) и требовал немалой смелости от автора.

Лекция Ивана Матвевича Вихрова (глава седьмая) полемически направлена против концепции, которые продекларированы в «подвальной лекции» Грацианского. Пессимистическим предсказаниям деградации человечества и неминуемого самоуничтожения всего живого Вихров противопоставляет «весь тернистый путь развития материи — от амебы до гордого, мыслящего человека», высокомерному пренебрежению накопленным опытом — уважение к прошлому своего народа. В противовес мрачной антиутопии Грацианского Вихров превращает свою лекцию, скромно заявленную как «краткий очерк о роли дерева в русской жизни», в яркое эпическое сказание об истории Руси: он заглядывает в «громадное время детства» славянских племен, поминает пращура Святослава, напоминает о движении орд, набрасывает широкими мазками историю хозяйственной деятельности русичей на своей земле. И русскому лесу принадлежит в лекции-сказании Вихрова роль центрального эпического образа — воплощения вечного закона природы и средоточия нравственных правил, которые вытекают из этого закона и служат охранению чуда жизни от гибели. Русский лес как носитель бытийного смысла и есть та авторитетнейшая инстанция, апеллируя к которой Вихров отстаивает свое представление о назначении человека («быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания») и свою концепцию прогресса: не совершать насилия над природой, пытаясь подчинить ее каким-то умозрительным проектам, а «подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству, которого она расточительно, мириадами опытов и с жестокой выбраковкой добивается вслепую».

Через косвенное столкновение лекций Вихрова и Грацианского завязывается узел многомерного, «многослойного» философского спора, в который втягиваются и другие персонажи — опытный партизек Валерий Крайнов и юная комсомолка Варя Чернцова, историк Морщихин и железнодорожный машинист Титов... Дискуссия о принципах лесопользования — это только первый, внешний слой конфликта: здесь ставится вопрос прагматический — о том, как примирить хозяйственные потребности общества и экологические возможности природы¹. Но в

¹ В первых суждениях о «Русском лес» именно этот аспект содержания привлекал

философской ауре романа этот вопрос переходит в иную, а именно социально-философскую (историософскую) плоскость: он становится предметом спора о том, имеет ли право человек навязывать природе свои правила, пытаться подчинять ее естественный ход своим запросам. А это уже острейшая проблема всего XX века – проблема революционного своеволия: в романе Леонова едва ли не впервые в советской (легальной) литературе ставится под сомнение правомочность и целесообразность обновления жизни революционным путем. В свою очередь глобальный конфликт между революционной и эволюционной концепциями развития жизни обретает онтологическую глубину: Леонов утверждает, что философия революционного волюнтаризма есть следствие неверия в самодостаточность энергии жизни, слепоты перед чудом бытия, в конечном итоге за этой философией скрывается безысходное отрицание смысла жизни и панический страх смерти, а философия следования за «таинственной взаимосвязью» всего сущего есть проявление доверия к жизни, влюбленности в само чудо бытия.

Первостепенность этого, онтологического, конфликта отмечена тем, что в хронологическом течении романного события он завязывается одновременно с началом многолетней дискуссии между Вихровым и Грацианским о лесопользовании в современную эпоху. Это происходит в 1916 году, во время первой мировой войны, при неожиданном визите к Вихрову в лошкаревское лесничество его институтских сокурсников – Саши Грацианского и Ефима Чередилова. Именно тогда Грацианский впервые порицает Вихрова за «идиллический антропоморфизм», напоминает о том, что на протяжении веков лес был «безответной рессорой государственной экономики в России», и призывает не «встревать на пути лесоруба, вооруженного топором и воспламененного великой идеей». Тогда же случается полная символического смысла сцена у родничка. Родничок в иерархии образов-символов романа Леонова есть воплощение изначала жизни, ее вечный, неистощимый источник. Грацианский своим произвольным жестом, жестом-срывом («вдруг, сделав фехтовальный выпад вперед, вонзил палку в родничок и дважды самозабвенно повернул ее там, в

наибольшее внимание. «Писатель заслуживает горячей поддержки и одобрения за то, что поставил большой и сложный народнохозяйственный вопрос...» – говорилось в отчете о дискуссии на секции прозы СП (Лит. газета. 1954, 22 мая). Правда, при этом автор отчета с неприятным удивлением констатировал, что лесоводы участвовали в обсуждении активнее писателей. Следует заметить, что сам Леонов ничуть не возражал против такого «народнохозяйственного» прочтения романа, скорее даже шел ему навстречу. Возможно, имея вполне ясное представление о политической бдительности «идейно-выдержанных» литературоведов и критиков, он предпочитал пока не очень привлекать внимание к своей историософской концепции.

темном пятнышке его гортани») выдает свою враждебность тому, что есть жизнь, иррациональный страх перед ее неиссякаемой силой. И покладистый Вихров с криком «я убью тебя!» ломает оружие Грацианского. Завершается встреча бывших сокурсников вязким рассуждением Чередилова о бесплодности всякой человеческой суеты по обустройству на земле, ибо «все равно помрешь», и вопросом, полным тупой безысходности – «Вот: зачем жизнь?» Вихрову же сама постановка такого вопроса представляется кощунственной, его ответ: «Когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать, к чему оно».

И если впоследствии вся внешняя канва многолетнего конфликта Вихрова и Грацианского будет проступать в публичном споре о принципах лесопользования, то внутренней, глубинной стороной этого конфликта будет диаметрально противоположность направлений духовной деятельности каждого из антагонистов: Вихров всю свою жизнь посвятит написанию книг в защиту леса, то есть в защиту жизни, а почтительно упомянутый уже в прологе «очень такой фундаментальный труд» Грацианского, над которым профессор работал весьма длительное время, оказывается «полной научной подборкой материалов для монографии о самоубийстве». На фоне грандиозной панорамы «обыкновенного чуда жизни», которая разворачивается в «Русском лес», «хотение смерти» есть самое крайнее проявление духовной несостоятельности персонажа, и не просто признание полного краха всех усилий, а отказ от веры в изначальный смысл жизни человеческой, который неминуемо оборачивается замороженностью смертью и бегством в небытие, подобно бегству кролика в пасть удава.

Если Грацианский пытается приукрасить свое капитулянство рассуждением о самоубийстве как о вызове человека самому Богу, то Вихров считает подобный выбор «наиболее низким видом дезертирства из жизни». Поэтому в финале они принимают разные решения. Когда Вихров говорит: «Готовлюсь к завершительному шагу в жизни», то за этими словами стоит желание совершить перед своим естественным уходом благодарный обход родной земли, отчитаться перед божеством природы, «как перед начальством выше которого не бывает», и «напиться на весь остаток жизни той живой воды» из бессмертного родничка. Когда же Грацианский говорит: «Вот и меня потягивает на одно заключительное мероприятие», то «мероприятием» этим оказывается решение «самовольно, в расцвете творческих сил, уйти из жизни, что он успешно и выполнил <...> посредством речной проруби».

Если глубинное противоборство философии жизни и философии смерти проступает в антитетичности жизненных путей и судеб двух центральных персонажей, то противоборство вытекающих из этих

первоисточников двух историософских концепций: концепции согласия человеческой деятельности с законами природы и концепции своевольного насилия над природой – «овнешняется» (материализуется) в хронотопе «Русского леса». В романе существуют два исторических пласта: первый пласт, который отмечен, как веками, 1892, 1916, 1929, 1936 и 1941 годами и связан с судьбой Ивана Матвеевича Вихрова и его борьбой за русский лес; и второй пласт, сосредоточенный на событиях первого года Великой Отечественной войны.

Непосредственное действие романа охватывает первый год Отечественной войны, то есть самый трагический ее период, когда стоял вопрос о существовании самого государства. Но от каждого поворотного события первого года «большой войны» повествователь искусно переходит к истории многолетней, охватывающей почти полвека, борьбы за русский лес, к этапам своего рода «малой войны» между двумя противоположными онтологическими и историософскими концепциями.

Так возникает синхронность двух собственно исторических сюжетов, которые, несмотря на разницу хронологических масштабов, образуют единую линию с общей завязкой (главы 2-4), кульминацией (глава 10), развязкой (главы 13-15), окольцованную прологом (глава 10) и эпилогом (глава 17). Благодаря такому сюжетно-композиционному строению философский спор, который ведется на страницах романа, обретает эпохальное значение, – от его разрешения зависит судьба России, и не только России, а и всего человечества. Но, кроме того, «сцепляя» сюжеты «большой» и «малой» войн, события полувековой российской истории и одного года битвы с гитлеровцами, автор обнажает неявную связь, которую он находит между противостоянием двух философий и огромной войной, охватившей мир, – при этом обнаруживается глубинное сродство философии исторического своеволия, насилия над естественным ходом жизни с фашизмом, античеловеческая, канибальская сущность которого была тогда, по свежей послевоенной памяти, абсолютно очевидной для советских людей. Ну а поскольку, как доказывалось в «Русском лесе», философия насилия над законами природы связана с идеологией революционного экстремизма и откровенно сформулирована в постулатах советского политпросвета, то ... то из такого соположения двух исторических сюжетов можно было бы делать далеко идущие выводы.

Однако Леонов осмоторительно предохранил себя от обвинений в политической крамоле. Предвосхищая возможные обвинения в посягательстве на идеологические устои советской государственной системы, а значит, за отступление от метода социалистического реализма с его следованием официальным доктринам, он использовал прием, ши-

роко распространенный в самом искусстве социалистического реализма, — он сделал рупором идей революционного экстремизма в р а г а. Он приписывает Грацианскому традиционную в соцреалистической парадигме функцию вредителя. Только особенность вредительской деятельности Александра Яковлевича состоит в изобретенном им «миметизме», суть которого выражается в том, «чтобы доведением вражеских методов до абсурдной крайности взрывать их изнутри». Собственно, «подвальная лекция» профессора, в которой идеи революционного экстремизма оборачиваются глобальной антиутопией, и есть своего рода образчик «миметизма», наглядно демонстрирующий его «технологию». И далее всё, что говорит Александр Яковлевич, несет на себе печать «миметизма», а значит, все его едкие реплики по адресу советских установлений, его иронические стрелы, довольно точно попадающие в больные места Системы, автор может списать на «пронски врага». И когда Грацианский бросает в лицо Вихрову тяжелейшее по тем временам политическое обвинение в попытках своей защитой леса от сверхнормативных вырубок «лимитировать социалистическое строительство», то за этими обвинениями, по существу и по стилю столь характерными для логики искренних романтиков социализма, неистовых ревнителей его утопических идеалов, повествователь видит вражеский умысел — играя на социалистических идеалах, провоцировать общество на деяния, которые должны привести к большим бедствиям, навешивая политические ярлыки, шельмовать самых стойких борцов против разрушительных идей.

Причем оба главных антагониста с самого начала изображаются в такой стилистической тональности, что читателю не составляет большого труда определить отношение повествователя к ним. Все, что связано с Грацианским, окрашено в откровенно иронические тона. Наоборот, всё, что связано с Вихровым, с самого начала наполнено положительной экспрессией. А в ряду характерных для «Русского леса» аллегорических намеков противостояние Вихрова и Грацианского довольно часто ассоциируется с мифологемой «Прометей и Коршун».

Таким образом, для повествователя, а значит, и для читателя нет особого секрета — кто есть кто. Секрет существует только для других персонажей романа. И основная интрига романного конфликта состоит в том, сумеют ли они распознать врага. Таким образом, центральный сюжет приобретает детективный характер, причем детективный по соцреалистическому канону — когда враг известен загодя и весь вопрос только в том, когда и как его разоблачат.

2.

Но эту стереотипную для соцреализма интригу Леонов использует в высшей степени оригинально. Следуя внутреннему закону философского романа, согласно которому борьба идей становится движущей пружиной сюжета, просвечиваясь сквозь эпическое событие, диктуя динамику судеб изменения в характерах персонажей, Леонов делает центральной сюжетобразующей линией «Русского леса» связь между борьбой философских концепций, отстаиваемых Вихровым и Грацианским, и формированием духовного облика молодых героев – Поли и ее друзей.

Л.А. Финк в своем анализе «Русского леса» высказал точную мысль: «Поединок Вихрова и Грацианского – прежде всего борьба за будущее, и поэтому не только лес, но и Поля (молодость, будущее поколение!) становится центром этой борьбы. Битву за Полю оба противника ведут очень напряженно, но даже не догадываются об этом...»¹. Действительно в своем споре Вихров и Грацианский не рассчитывают переубедить друг друга – тут позиции неизменны, но каждый раз они обращаются к молодежи. Не случайно кредо свое каждый изложил в виде лекции, адресованной молодому слушателю – будь то одна-одинешенькая Поля Вихрова в бомбоубежище или огромная студенческая аудитория в Лесохозяйственной академии. Но вряд ли был прав Л.А. Финк, полагая, что Вихров и Грацианский «даже не догадываются» о том, что они ведут борьбу за души молодежи. Очень даже догадываются!

Вот два характерных эпизода, непосредственно предвещающих кульминационный момент – заседание в Лесохозяйственной академии (глава 10). Первое предварение – очередная блудливая статейка, принадлежащая перу Александра Яковлевича, в последних строках которой «резко ставился вопрос об ограждении молодёжи от тлетворного вихровского влияния, что уже не могло пройти бесследно». Следовательно, попытка гражданской казни Вихрова была предпринята не столько для того, чтоб оспорить его «лесные идеи», сколько для того, чтоб дискредитировать его перед молодежью, лишить его влияния на новое поколение.

А второе предварение знаменитого заседания – резкий разговор Вихрова с Чередиловым у того на даче, разговор, завершившийся откровенным разрывом. И вот конец этого эпизода: «Пиджак у Ивана Матвеевича дымился от ходьбы, когда добрался до станции, и почему-то пассажиры уступили ему очередь у билетной кассы, и он не отказался от этой чести с видом человека, только что выдержавшего за них

¹ Финк Л.А. Уроки Леонида Леонова. – М.: Сов. писатель, 1973. С. 236.

серьёзную битву». Так что и Вихров хорошо понимает, за кого он ведёт свою «лесную битву».

Но битва эта очень нелегка прежде всего потому, что противоречива изначальная позиция тех, за кого идёт борьба – позиция молодых героев романа. За Полей и ее друзьями – Сережей, Родионом, Варей, за эпизодическими персонажами, вроде партизанского разведчика Володи Анкудинова или помощника машиниста Кольки Лавцова или того отчаянного мальчонки из Шиханова Яма, что «страмил Гитлера», стоит целое поколение – «молодые люди середины двадцатого столетия». Это особое в истории России поколение: оно родилось уже после Октября и, что называется, с пеленок, освоило ту систему представлений, которая внедрялась советской властью – в их сознании советский менталитет существует в предельно чистом виде, не замутненным посторонними примесями (вроде «родимых пятен капитализма» или «тлетворного влияния старого мира»). К этому менталитету повествователь относится с едва скрытой иронией. Если в прологе ирония выражена косвенно – через высказывания Поли, отмеченные детской наивностью и комсомольским доктринерством, то знакомство читателя со вторым персонажем из главной пары молодых героев (кровных и названных детей Вихрова), Сережей, предваряется целым экскурсом повествователя в историю формирования воззрений первого советского поколения. «По мере того как крепло советское общество, в детях росло и бессознательное отвращение к укладу прежней жизни... Прошлое рисовалось им чем-то вроде гигантского могильника, полного тлеющих костей и скопленных сокровищ». Хотя повествователь слегка маскируется, обкладывая свои уколы ватой казенно-благополучных клише, однако сама маскировка эта только добавляет уксуса в описание того, как воспитывался Сережа: «недостаточно назидательные сказки считались тогда вредным баловством»; «ему ежеминутно твердили, что это для него строятся всякие узлы и гидроузлы»; «вся мудрость мира досталась Сереже готовой, в законспектированном виде»; и, наконец, нечто вроде резюме: «Старшее поколение, на опыте испытывавшее все беды социального неустройства, всемерно старалось как избавить свою смену от унижительной нужды, так и всемерно застраховать ее от возможных заболеваний духа. Нередко с этой целью внушалось профилактическое пренебрежение к отжившим мнениям, снисходительная ирония к прошлому несовершенной человеческой мысли, к несчастьям всемирной истории, мало приспособленной к пониманию ребенка...».

Отсюда весь сумбур в воззрениях молодых героев, окрашенный тем, что повествователь называет «удалой левизной суждений»: они не утруждают себя знанием отечественной истории, весьма снисходи-

тельно судят о старом искусстве да и с самим понятием судьбы готовы лихо расправиться: «...Это – вредное слово слабых, ничего не выражающее, кроме бессилия... Так что судьбы-то нет, а есть только железная воля и необходимость», – уверенно провозглашает Поля.

В соотносительности с бесконечно сложным миром, который воссоздается на страницах «Русского леса», такой менталитет выглядит ограниченным не только и не столько из-за социальной окрашенности или политической узости – он свидетельствует о крайне упрощенном представлении о самом бытии, о в высшей степени легковесном отношении к самому феномену жизни. И это – самое опасное, полагает писатель.

Ирония автора по отношению к умозрительному оптимизму Сергея, Поли и их ровесников оформляется в том специфическом «новоязе», на котором они высказывают свои самоуверенные представления о будущем. Интегральным образом в этом «новоязе» становится один из самых ходовых лозунгов советской пропаганды: «Вперед, к сияющим вершинам коммунизма!». Леонов только сдвинул эпитет в сторону большей конкретизации: раз вершины сияющие, значит они ледяные или снеговые. Вопрос о том, возможна ли жизнь в таком планетарном холодильнике, Леонов оставляет обдумывать читателям. А вот молодые герои «Русского леса» не без щегольства оперируют целым пучком тропов, которые проистекают из «сияющих вершин»: «Однако все вперед и вперед, во что бы то ни стало к ледниковым вершинам»; «огневетренная высота», «стерильная чистота» и т.п. Несомненно, эти тропы внутренне диалогичны: в устах юных героев они наполнены романтическим пафосом, но в общем ассоциативном поле романа, ориентированном на живые, ласковые образы леса, родничка, былинки, они звучат напыщенно и безжизненно.

Показательна реакция на эти «ледниковые» метафоры Марка Щеглова, одного из первых критиков «Русского леса»: «Но порой идеалы героев Л. Леонова становятся выпренными и нерадостными. Какие холодно-рассудочные, бессердечные слова и образы рождаются у юных девушек – у той же Поли Вихровой и ее подруги Вари Чернецовой, – когда они говорят о прошлом человечества, об истории, о целях человека на земле!.. Холодно-холодно от ледниковой чистоты и ясности, к которой поднимает своих героинь Л. Леонов из «привычного теплого ила» (каким кажется им, вероятно, все обыкновенное, просто человеческое)»¹. Однако, Марк Щеглов, один из наиболее проницательных критиков времен начавшейся «оттепели», читательски очень точноотреагировав на все эти «ледниковые», «стерильные»

¹ Щеглов М. «Русский лес» Леонида Леонова (1954) // Щеглов М. Литературная критика. – М.: Худож. лит., 1971. С. 137-138.

эпитеты и аллегорическую «ясность» и «простоту», которыми отмечена речь Поли и ее ровесников, отождествил позиции автора и героев, не уловив авторской иронии. (Можно полагать, что здесь сказалась инерция восприятия соцреалистического романа с абсолютно серьезной торжественностью его стиля.) А между тем, Леонов акцентирует внимание читателя на противоестественности «ледниковых» тропов тем, как реагирует на них сама Поля: в одном случае чисто стилистически («...Трудная даже для выговора огневетровысь, означавшая в переводе на Полин язык человеческую чистоту»), а в другом – жестом (после Вариных рацей насчет ледниковых вершин Поле, видимо, стало не по себе и она «сама сняла с плеча Варину руку»).

Помпезный «ледниковый» новояз играет в «Русском лесе» знаковую роль – это язык радикалистского утопического сознания. Не случайно на этом же языке пытается говорить с молодежью и профессор Грацианский. Уже в завершение первой встречи с Полей он упоминает о «блистающих предгорьях коммунизма», далее мельком сообщается, что Александр Яковлевич «обожал называть советскую эпоху днями творенья». Собственно, вся речь Грацианского представляет собой талантливую стилизацию советского новояза со всеми этими словесными клише, типа «передовые идеи века», «гигантская схватка, э... двух антагонистических миров», «наше святое прогрессивное освободительное дело», «наша пытливая и чуткая молодежь» и т.д., и т.п.

Для Грацианского такой язык есть лишь форма «миметизма», и в те редкие мгновенья, когда он стягивает маску с лица, в его устах выражение «мечта о стерильном мире» звучит в высшей степени язвительно. Но для Поли и ее друзей формула о «стерильном мире» есть эмблема волшебной сказки о светлом и чистом будущем, к которому они искренне устремлены.

Александр Яковлевич отлично знает, какая жуткая социальная и природная антиутопия маячит за этим «стерильным миром», но всячески поддерживает веру Поли и ее ровесников в сказку о светлом будущем. Вот та основа, на которой первоначально сходятся позиции Грацианского и молодых героев романа. Словесный радикализм, размахистость демагогических лозунгов Грацианского соблазнительны для ребят, рвущихся к «ледниковым вершинам».

Зато Вихров с его сказкой о русском лесе – с его радениями о прекрасной, но очень ранимой природе, с его постоянными взываниями к сохранению и сбережению всего, что питало и растило человека на Руси, даже с его старомодными манерами и художественными вкусами выглядит в глазах молодых романтиков, поспешающих к ледниковым вершинам, старым, нелепым консерватором. Кстати, в системе оппо-

зиций романа весьма существенно то, что и речь Вихрова, в противовес речи Грацианского, несколько архаизирована, как бы подкрашена простонародной лексикой и мелодикой. И когда Грацианский покровительственно журит Ивана Матвевича: «Война же, а ты перед незрелой молодежью заводишь волынку про лешего, про каких-то пустынников... да еще на своем древнерусском жаргоне», то тут обычно покладистый Вихров дает отпор: «Этот жаргон – язык моих дедов <...> на каком же воровском воляпюке прикажешь мне изъясняться?»

Таким образом, изначальная ориентация воззрений Поли и Сергея Вихровых значительно ближе к тому, что подсказывает Грацианский, нежели к идеям родного и названного отца. Больше того, поначалу отношение Поли к Ивану Матвевичу остро негативное: «Я ненавижу моего отца». Здесь Леонов использовал весьма характерный для литературы соцреализма мотив вины за социальное происхождение – кроме Поли, которая стыдится своего «политически отсталого» отца, Сережа Вихров мается тем, что он сын раскулаченного, да и сама Елена Ивановна, Полина мама, тоже всю жизнь несет на себе крест своей родословной (она хоть из захудалой, а все же дворянской семьи). Некогда гипертрофированность этого мотива заставляет ощущать всю нелепость тех идеологических догм, согласно которым государство, провозгласившее равенство всех людей, независимо от рас, национальностей и верований, фактически утвердило новый расизм – дискриминацию по социальному критерию. (Да и проходящая пунктиром через весь роман история Демида Золотухина, Сережиного отца, справного хозяина, изгнанного советской властью из родного гнезда, назначенного старостой при гитлеровцах, но спасшего Полю и гордо принявшего смерть на виселице, есть наглядное опровержение культа социально-классовых дефиниций.) Однако мотив вины за реальные или мнимые грехи отцов играет в романе сопутствующую роль, роль психологического «подголоска» к основному конфликту – мировоззренческому размежеванию отца и его детей.

Изображение трудного процесса преодоления молодыми героями влияния грацианщины составляет одну из стержневых сюжетных линий романа. Преодоление это происходит в горниле Великой Отечественной войны, и каждое испытание, сквозь которое они проходят: будь то встреча Родиона Тиходумова с деревенской девочкой, которая одарила его, отступающего красноармейца, букетиком полевых цветов, или страшный колодец с трупами мирных жителей перед глазами Сережи Вихрова, работа Поли в госпитале для тяжелораненых или ее поединок с фашистом Киттелем – все это вехи духовного созревания героев. В годину огромной беды, нависшей над всей страной, каждый из них начи-

нает ощущать себя кровинкой своего народа, былинкой родной природы. Здесь, на войне, пройдя испытание смертью, они воочию убедились в действии великого закона бытия – закона бессмертия жизни.

В системе эпических сцен романа неслучайны следующие «связки». Вот Поля, только что вырвавшаяся из блиндажа Киттеля, набредает на крестьянскую землянку и видит: «Посреди во исполнение непреложных законов жизни древняя старуха мыла девочку в таком же древнем деревянном корыте. Она совершала это неторопливо и важно, как священнодействие, которому не смела помешать никакая война». Столь же неслучайно встречавшую Полю «румяную и востроглазую» связанную зовут, как погибшую Полину подругу, Варей, Варюшкой. «В иное время Поля непременно подивилась бы такому совпадению» – замечает повествователь. Но сейчас, ощутив свою таинственную связь с родной природой, с русским лесом – своей почвой, своим домом и кровом, своим опекуном и заступником, Поля уже почувствовала присутствие бытия во всем, что ее окружает, она уже прониклась доверием к его законам.

И на этой, в сущности, философской основе происходит сближение дочери с отцом и восстановление общего лада в семье Вихровых. Характерным стилевым знаком освобождения Поли от «удалой левизны суждений» становится тяготение ее речи к народной говорной тональности, которой была отмечена речь ее отца, Ивана Матвеича. Вот пример – древняя старуха (та, что мыла девочку) говорит: «Хошь бы нам-то, старым, самый край твоего солнышка повидать... и ладно! – Еще успеешь, бабушка... но раньше своего срока ничего на свете не случается, – непослушным языком, простонародной интонацией откликнулась Поля...». Сейчас Поля говорит языком народной мудрости, но эту мудрость она не позаимствовала, а пришла к ней ценою собственных мук. И насколько же далека такая мудрость от прежних задиристых наскоков Поли на слово «судьба».

А своеобразными сюжетными знаками достижения всеми Вихровыми духовного единства становятся внешне случайные встречи-узнавания героев (так, встреча Поли и Сережи, происходит посреди заснеженных подмосковных просторов), увенчанные финальной сценой: под крышей материнского дома оказались Поля, Сережа, Родион, и, «волнуясь и покашливая, Иван Матвеич переступил порог...».

Так восстановилась связь поколений, и в самом этом событии проявился все тот же главный закон жизни, против пренебрежения которым боролся Вихров с Грацианским, – закон естественного развития природы и рода людского, закон преемственности всего живого, спасительный закон родства людей, закон благодарной и благотворной памяти о деяниях далеких и близких предшественников. Освоив всей

душой суть и величие этого закона жизни, молодые герои «Русского леса» преодолели детские болезни левацкого радикализма и молодецкого волюнтаризма, они отвергли грацианщину, распознав ее «миметизм», и по-своему произвели расчет с нею. (Поля, например – чернильницей в холеное профессорское лицо).

3.

Однако опыт Леонида Леонова свидетельствует о том, что утопический максимализм не так-то легко изживается – он проникает не только в сознание вымышленных героев, но и в мышление самого автора, проявляясь спонтанно, даже на «молекулярном уровне» – в характере образных ассоциаций. Вот как, например, воспринимают персонажи романа рассказ о «какой-то Кате», что повторила подвиг библейской Юдифи: «Родная ты моя, *железная!*.. – еле слышно вздохнула жиличка. – Племя-то какое незаметно подросло: прикажи, *без крыльев полетит!*». А вот как сам повествователь описывает момент наступления духовной зрелости Сережи Вихрова: «Он наконец заплакал, и вместе со слезами утекали остатки веселого, безоблачного мальчишества. То была грубая, благодетельная боль, неизбежная при *ковке* или *закалке*, когда *безличный кусок металла* приобретает форму, прочность и назначение в жизни». Общий пафос этих пассажей – серьезный, возвышенно патетический. А ведь все эти «железные» эпитеты, кузнечно-прессовые метафоры и полеты без крыльев – из того же «новояза», что и «огневетровыси», и «ледниковые вершины»: в них непроизвольно выразило себя все то же радикально-утопическое сознание со свойственным ему небрежением мягкой, деликатной сутью человеческой души, с жёстко прагматическим пониманием назначения человеческой жизни.

Еще один парадокс «Русского леса». Автор, отстаивающий идею гармонического союза между «чудом жизни» и человеческой деятельностью в противовес революционному волюнтаризму, для того, чтобы закрепить эту идею в глазах читателя, использовал такие сюжетные приемы из арсенала соцреалистического «масскульта», которые явились, в сущности, переносом волюнтаристского мировидения в художественную логику. Первый прием – обращение к авторитету неких высших инстанций (в античные времена это был *deus ex machina* – бог из машины, в соцреализме это партийно-государственное руководство). И в самый кульминационный момент противоборства Вихрова с Грацианским (дискуссия в Лесохозяйственном институте) разрешение коллизии происходит следующим образом. В заключении дискус-

сии выступил секретарь партийной организации института, весьма почтительно аттестуемый повествователем (он «из того отличного пополнения партийной интеллигенции, что приходила к общественному руководству прямо из помянутых котлованов очередной пятилетки»), парторг назвал речь профессора Грацианского «припадком буржуазного красноречия», а далее: «К ночи стало известно, что стенограмму заседания затребовали наверх. Тем не менее на следующий вечер были назначены перевыборы на вихровской кафедре и заготовлены бюллетени для тайного голосования. Уже молва отправляла опального Вихрова куда-то в алтайское лесничество, а на его место прочили почему-то Чередилова, хотя, по общему мнению, он едва годился бы в завхозы похоронного бюро... как вдруг первый получил на выборах большинство голосов с одновременным сообщением об изгнании второго из стен Лесонаучного комитета». Это чудесное «вдруг» было для массового советского читателя знаком того, что есть она — некая высшая инстанция, которая, как тот бог из машины, рано или поздно вмешается и восстановит справедливость.

Второй примененный Леоновым «маскультовый» прием утверждения правоты героя, носителя праведной идеи, это его продвижение по служебной лестнице: в финале Ивана Матвевича, что вроде бы уж стал готовиться к «завершительному шагу в жизни» и приступил к прощальному обходу родных мест, догнали телеграммы: «Первая запрашивала его согласия на пост директора Лесохозяйственного института, остальные две требовали безотлагательного выезда в Москву на предварительное пока, как можно было понять между строк, важнейшее в истории русского леса совещание».

Правда, эти сюжетные приемы настолько простодушны, что в глазах достаточно изощренных читателей они могли придавать благополучным исходам саморазоблачительный характер. Однако некоторые существенные особенности самой структуры «Русского леса» свидетельствуют о том, что Леонов действительно всячески стремился упорочить свою концепцию, и для этого он соорудил некие дополнительные конструктивные и экспрессивные «ребра жёсткости».

Так, философский конфликт романа автор подкрепил детективной интригой. Точнее, он придал всей системе конфликтных отношений между персонажами детективный характер. С самого своего вступления в сюжетное поле романа Поля Вихрова ведет свое расследование, выясняя, кто же прав в споре о лесопользовании — профессор Грацианский или ее отец. И уже при первой беседе в бомбоубежище она удостоилась похвалы Александра Яковлевича: «Вы могли бы с успехом работать в уголовном розыске». А в финальной, семнадцатой главе,

повествователь прямо обозначает деятельность своей главной героини так: «Все это время Поля вела *как бы следствие* по вихровскому делу». И научное исследование Морщихина о подпольной организации «Молодая Россия» тоже, в сущности, превращается в судебное следствие, а его беседа с Грацианским очень смахивает на допрос, который историк Морщихин ведет «с мастерством заправского следователя».

Ну и конечно, вся история ученой тяжбы Вихрова и Грацианского носит детективный характер: причем обвинения-то выдвигаются вовсе не академические, а политические — ведь Александр Яковлевич постоянно увязывает то, что он называет научными заблуждениями Вихрова, с влиянием «старого мира» и даже не гнушается намеками на некие «тридцать сребренников», которые Иван Матвееч якобы получил в свое время от некоего богатого покровителя. Но заглавную роль в этом, центральном следствии, играет сам повествователь. С одной стороны, он поначалу излагает историю жизни Ивана Вихрова (глава 2), в которой загода отменяются все наветы на героя. С другой, он завершает сюжет многолетнего противоборства двух ученых историей грехопадения Александра Грацианского — рассказом о его связи с жандармским управлением (глава 16)¹. Эта история представляет собой вполне самостоятельную новеллу, написанную с убийственным сарказмом. Но в ней невыносимо много сюжетных натяжек, выдающих искусственность построения: история с «дамой Эммой», женщиной полусвета, которую Саша Грацианский принял за супругу жандармского полковника Чандвецкого, убийство Столыпина, словно бы для того, чтобы жандарм смог «придать в глазах жертвы (то есть Саши Грацианского — Н.Л.) правдоподобность своей злой забаве», наконец, явление на квартире к Александру Яковлевичу «человека от Чандвецкого» акурат в ночь на Новый, 1942-й год. Все это вызвало у некоторых исследователей предположение — а уж не намеренно ли Леонов, изощренный мастер прозы, нагородил такие сюжетные несуразности? Ибо ему-то известно, что грацианщина вовсе не старое, чуждое социализму явление, а есть феномен вполне советского происхождения, но сказать об этом

¹ Вообще новелла о грехопадении Саши Грацианского могла бы быть предметом специального рассмотрения как образец использования целого набора шаблонизированных ходов и приемов. Тут и обязательная встреча развлекающегося барчука и его Прекрасной Дамы с голодными крестьянами, которым он даже на монетку поспешил. Тут и изображение буржуазного распада — божемный кабачок, декадентская публика. (Здесь, кстати, среди многих — «молодая женщина с челкой над неверными монашескими глазами», сочиняющая «безнадежно провинциальные вирши». Как видим, Леонов не избежал соблазна вплести свой голос в дружный хор хулителей Анны Ахматовой — и сделал это в той самой тональности, которая была задана приснопамятным докладом Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».)

можно было лишь на эзоповом языке, и тривиальный сюжет о предательстве служит сигналом проницательному читателю.

В пользу этого предположения есть некоторые аргументы. Прежде всего — это высказанное на страницах романа следующее суждение: «Конечно, в плохих романах еще попадают загадочные фигуры с потайными фонарями, хранящие в зубной пломбе похищенную схему городской канализации, без чего в наше время трудно бывает проверить громоздкий и дидактический сюжет, но ... судя по критическим обзорам, это и в литературе становится запрещенным приемом». Данное суждение, как и некоторые другие «литературоведческие филиппики», автор приписал Грацианскому, но суть критики от этого не меняется. Значит, Леонов шел на создание детективного сюжета по канонам соцреалистического «масскульта» с полным сознанием ущербности подобных художественных парадигм. Чем это можно объяснить?

С одной стороны, это уступка вкусам массового читателя, который в начале 1950-х годов, толпился в библиотечных очередях за шпановскими «Поджигателями» и «Заговорщиками», почти ежедневно слышал по радио о разоблачении очередной группы «перерожденцев» и «космополитов», на которого что ни месяц сваливались целые газетные развороты о судебных процессах во всех странах народной демократии над «продажными псами мирового империализма» и т.д., и т.п. Но, с другой стороны, герои «Русского леса», даже самые любимые, тоже заражены духом подозрительности и мнительности. Выше мы уже отмечали мучительные переживания Поли, Сережи и Елены Ивановны по поводу их социального происхождения, они приняли классовый расизм как должное и казнят себя чувством виноватости. Но это изнурительное самоедство изображается Леоновым как нечто высокое, чуть ли не как проявление нравственной чистоты и взыскательности героев к себе¹. Во вполне положительном свете выглядит у Леонова и сам Иван Матвеевич Вихров в тех эпизодах, когда отказывается от предлагаемой Грацианским встречи с неким лесоводом из Австралии («...туманно, чтобы не обидеть гостя из дружественной державы, намекнул на опасный опыт троянских коней и данайских приношений»), когда «с ледком в голосе» ловит Грацианского на словах о наступлении «библейских времен» и когда вместе с бывалым подпольщиком Валерием Крайновым начинает строить подозрения относительно странного новогоднего визита «выдающегося знатока тихоокеанских лесов» к Александру Яковлевичу. Это не подозрительность, а бдительность — уточняют сами участники диалога, бдительность же — одна из главных добродетелей героя соц-

¹ В таком же ключе этот мотив обстоятельно анализируется в книге Е.В. Стариковой «Леонид Леонов» (М.: Худож. лит., 1973. С. 236 и далее).

реалистического искусства. И Леонов наградил этой добродетелью всех своих любимых героев. Но ведь как раз на этом психологическом комплексе своих антагонистов умело играет великий мастер провокаций Александр Яковлевич Грацианский. Напрашивается вывод о том, что фактически Леонов запечатлел уродливый психологический комплекс советских людей, но придал этой массовой болезни сознания положительный эстетический смысл.

Так что, даже приняв гипотезу о том, что случаи утрирования соцреалистических клише в «Русском лесе» есть особое проявление эзопова стиля, нельзя не видеть того, что, выстраивая сюжетную конструкцию «Русского леса», Л. Леонов вовсе не отказался от той системы эстетических знаков, которые сложились в искусстве соцреализма — он лишь перевернул ее на 180 градусов, использовал «с точностью до наоборот». То преступление, в котором Грацианский обвиняет Вихрова (получение подачек от «старого мира»), на самом деле совершил Грацианский, который пошел в услужение охране. Та злоедающая фраза про «глоток мертвой воды», которую Александр Яковлевич адресовал Вихрову, в финале переадресовывается к самому Грацианскому в тот момент, когда он выходит из охранного отделения. «Хваленый оптимизм» Александра Яковлевича обернулся беспросветным пессимизмом, и наоборот, кажущийся консерватизм Вихрова открылся своей животворной стороной. Короче говоря, тот, кого подозревали во враждебности советскому строю, оказался его самым главным сторонником, а тот, кто рядился в одежды «совести лесников», защитника социалистических идеалов, оказался жандармским провокатором, «вражеским солдатом».

Словом, все эстетические оценки выставлены по соцреалистическому канону. А прием «наоборотности» лишь усилил нормативную доминанту, несколько замаскировав ее экстравагантностью сюжетных перипетий. Один из персонажей романа историк Морщихин, ведя свое частное расследование о подпольной организации «Молодая Россия», пришел к выводу, что «при терпеливых раскопках в этом месте можно добыть ценнейшие материалы не только для своей диссертации, но и для обличения обличителя, обличавшего все кругом на протяжении целой четверти века». Не менее обоснованной будет и такая ассоциативная нить: сам автор создает в романе «Русский лес» вполне соцреалистический миф о вредителе, который кормился тем, что фабриковал мифы о вредительстве ни в чем не повинных людей.

4.

Влияние соцреалистической парадигмы особенно явственно сказалось на субъектной организации романа «Русский лес». Общий пафос этого произведения направлен против узких догматических представлений о жизни, об отношениях человека с миром. В этом смысле философский роман Леонова полемичен по отношению к канону «идеологического романа» соцреализма, в котором эпическое событие человека в мире заужено до борьбы социальных интересов и политических доктрин. Соответственно этому в структуре «идеологического романа» соцреализма, чей канон сложился в 1930–40-е годы (от «Заговора равнодушных» Б. Ясенского до «Счастья» П. Павленко), огромная роль принадлежит повествователю – он демиург, для которого нет никаких тайн, его всеведущий взгляд стягивает мозаику романских событий в целостный образ мира, его слово есть высшая судебная инстанция в борьбе идей. Но такой всепоглощающей авторитарности повествователя, как в «Русском лесе», не знает, пожалуй, ни один роман соцреализма.

Парадокс: в мире романа Леонова собран целый синклит мыслителей, философов, историков, политиков – их прямые декламации занимают немало места в романном дискурсе. Но все их речи, а порой и не высказываемые вслух мысли находятся под жестким контролем безличного (неперсонифицированного) повествователя. Ни одно слово не остается без его присмотра и соответствующей эстетической подсветки.

В этом отношении весьма показательны главы-ретроспекции, в которых представлен сюжет полувековой тяжбы Вихрова с врагами русского леса. Как правило, источником этих ретроспекций выступает один из персонажей, но фактически повествователь лишает его права голоса, под тем или иным предлогом вытесняя его сознание из зоны повествовательной речи. Первая большая ретроспекция, охватывающая пору детства Ивана Вихрова, мотивируется психологическим состоянием самого героя, узнавшего о неожиданном визите дочери, которую от него увезли еще малым ребенком: «Так начался второй и более обстоятельный, чем даже после бегства жены, пересмотр самого себя, а главное, того, что же происходило в ту эпоху и какова была его, Вихрова, человеческая должность в ней». Но весь этот огромный ретроспективный блок, в сущности, никак не увязан с сознанием и голосом героя, которому принадлежат воспоминания, – все взял на себя безличный повествователь.

Еще одна большая ретроспекция, охватывающая жизнь Вихрова от середины 1910-х и вплоть до середины 1930-х годов (а сюда вся

история его незадавшейся семейной жизни, перипетии дружбы-вражды с Грацианским), приписывается горбатенькой Таиске, сестре Ивана Матвеича. Мотивировка выбора такого источника информации тоже в некотором отношении психологическая: «У горбатенькой так мало имелось личных воспоминаний, что все пустые места в своей памяти она забивала событиями чужой жизни». Но далее все повествование опять полностью забирает безличный повествователь, на этот раз объясняя свою экспансию необходимостью давать куда более углубленное, чем была способна Таиска, объяснение происходившего.

Наконец, несколько больших ретроспективных блоков приписано рассказам Грацианского. Здесь повествователь выступает в маске вынужденного корректора сведений, излагаемых героем-антагонистом. Вот характерное введение в одну из таких ретроспекций: «Если в увлекательнейшей повести Александра Яковлевича подправить ряд досадных неточностей, вполне извиняемых тридцатилетней давностью воспоминания, длительным недостатком гемоглобина и душевным расслаблением от утраты близкого существа, то приведенный эпизод выглядел так». Зона голоса повествователя в ретроспекциях, приписываемых Грацианскому, тоже господствует безоговорочно, но она уже диалогически соотносится с зоной героя – как пародийная стилизация. В своих стилизациях повествователь разит беспощадно и едко. Таким образом, вроде бы безличное повествование превращается в особую форму полемики, когда сам повествователь непосредственно вмешивается в дискуссию между главными антагонистами, ведет «собственно-ручно» идеологическую борьбу с Грацианским, используя для дискредитации последнего весь арсенал принятых в искусстве соцреализма приемов.

Во всех же иных случаях зоны речей персонажей (в виде цитат, косвенной и несобственно-прямой речи, рассеянного разноречия) окружены зоной повествовательного голоса, освещены его интонацией – теплой улыбкой, когда выбалтывает свои заветные планы и намерения «на ближайшие двести-триста лет» Поля; горьковатой печалью, когда исповедуется Наталья Сергеевна («целая жизнь, добросовестно оплаканная»), иронией, когда произносит свои приговоры Варя, «молодая и справедливая, но бездетная». Голос повествователя почтиительно стихает разве что только тогда, когда Иван Матвеич Вихров читает свою грандиозную лекцию о судьбах русского леса (и это вполне согласуется с философским пафосом романа) или когда опытный советский дипломат Валерий Крайнов произносит разоблачительную речь по поводу капиталистических государств Запада, утверждая, что «их держит страх утратить свои мнимые свободы» (а это

уж вполне согласуется с политической конъюнктурой начала 50-х годов, а не зимы 41-го года).

Одна из существенных особенностей повествовательного дискурса в «Русском лесе» состоит в том, что голос безличного повествователя там звучит не только в соотношении с сознаниями персонажей, но и вполне автономно, самостоятельно. Этот пласт речи в романе очень весом и эстетически значим. Здесь повествователь выступает в разных речевых масках и соответствующих им ролях – то он эпический сказитель, превращающий живую современность в эпическое предание, то он истолкователь исторических событий, то проницательный ведун, предвидящий будущее. Конечно, все эти роли есть разные ипостаси авторитарного демиурга. Но Леонов играет этими ролями, расширяя тем самым семантическое поле повествования.

Статус демиурга освобождает повествователя от жесткой сюжетной зависимости, позволяет менять временную и пространственную «оптику» и, соответственно, масштабы своих размышлений, комментариев и просто наблюдений. И повествователь посылно пользуется этой свободой для того, чтобы высказать некоторые достаточно смелые для своего времени суждения.

Он может последовать за Еленой Ивановой в глухоманный Лошкарев и подслушать, как ее, только прибывшую из самой Москвы, расспрашивают соседи: «...Что слышать насчет свержения мирового капитала и почему масло на базаре». Подобные уколы в адрес советского менталитета разбросаны по всему повествовательному полю романа. Чаще всего они прозрачно маскируются следующим образом – современные пороки перемещаются в историческое прошлое, повествование ведется в стиле предания, словно это происходило «во время оно». «Тогда, у некоторых в моде была поверхностная, книжная социология, в кредит под будущее не щадившая авторитетов» – это говорится о воспитании поколения молодых Вихровых. А вот замечания по другим, тоже совсем недавним по времени поводам: «Под личной дружбой тогда разумелось гражданское единство страны»; «В те годы многие считали похвалу за развратительный либерализм, а отрицание хорошего во имя желательного лучшего – за педагогическую мудрость». Подобные пассажи носят откровенно иронический характер – так повествователь превращает в дурное псевдопредание те советские благоглупости, которые несли на себе печать мертвой догмы, разительно не совпадая с естественными законами человеческого общежития.

Однако повествователь творит из живой современности и вполне серьезное историческое предание. Но для этого он перемещает точку обзора не в прошлое, а в будущее: «Потомкам с их орлиной высоты

еще виднее будет подвиг советских народов в битве за великий город — словно вещий ведун, пророчествует повествователь. Да и сами герои романа тоже выходят за границы романного времени, когда оценивают пережитое ими в годы Отечественной войны: «...Вихровы также навсегда запомнили, как три года подряд гадали они с соседями о вариантах второго фронта». В свете будущего современные события, непосредственно воплощенные в сюжете, предстают как героический эпос. И повествование о них «озвучено» высоким, патетическим словом, окрашено ораторскими, одическими образами: «Завоевателям помнилось со школьной скамьи, что перед ними равнина, а там оказались неприступные, не помеченные на картах горы: сопротивление великого народа»; «Весь в оборонительных рубежах, город напоминал матроса в пулеметных лентах времен гражданской войны»; Москва — «командный пункт истории».

Однако в стилистической палитре повествовательного голоса порой размывается грань между пафосом высокого чувства и казенщиной газетных штампов. И когда, например, повествователь следующим образом аттестует Сергея Вихрова: «Подобно большинству своих сверстников, Сережа был воспитан в презрении ко всякой моральной нечистоте, извлекающей барыш из несчастий ближнего; комсомольскую доблесть он полагал в готовности безраздельно отдать себя социалистической родине», — то здесь уже трудно ощутить иронию, идет заведённый, наезженный речевой поток официальной, дозволенной патетики...

* * *

Таким образом, роман Леонида Леонова «Русский лес» представляет собой весьма своеобразное и в высшей степени характерное для начала 1950-х годов явление. Большой художник вступил в полемику с догмами советской государственной идеологии и с эстетическими канонами социалистического реализма. Считаясь с политической ситуацией, он лукаво применил в своей борьбе тот же прием «миметизма», в использовании которого уличал главного злодея в романе, Грацианского. Доводя идеи казарменного социализма «до абсурдной крайности», взрывая изнутри, силой иронии, каноны соцреализма, Леонов укрывался под маской правоверного художника социалистического реализма. Но, пародируя эту парадигму, писательвольно или невольно заражался тем духом, который материализовался в ее структуре и поэтике. Взамен соцреалистического мифа, предлагающего созидание гармонического мира на утопической идее классовой борьбы и революционного волюнтаризма, Леонов стремился утвердить свой поэтический миф о единстве

мира, основанном на сказочном представлении об изначальном единстве народа и природы, где отдельный человек обретает счастье бытия лишь тогда, когда осознает себя частью народа и природы, их «кровенкой» и «былинкой». В этом мифе проблема самоценности человека, его «личностность» не то что не отвергается, она просто не ставится; она выглядит несущественной – на острие конфликта выдвигается традиционный для советской литературы вопрос о преодолении разобщенности между людьми и восстановлении человеческого сообщества на почве соприродности людей. Отсюда – обнимающий весь роман Леонова пафос народа и национальной общности. На этой почве образуются зоны согласия между эстетической концепцией «Русского леса» и общими идеологическими установками соцреализма.

Видимо, здесь лежит объяснение того, почему Леонов так и не смог уйти от социалистической нормативности: она была «в духе» того тоталитарного менталитета, который в той или иной мере свойственен любой социалистической идеологии. Более того, свою концепцию Леонов старался укоренять в художественном мире романа и в сознании читателя посредством тех самых нормативных и авторитарных приемов, свойственных соцреалистической поэтике, которые одновременно опровергал силой иронии. Но любая насильственность в эстетическом «миротворчестве», подмена саморазвития художественной реальности волевым авторским конструированием выдаёт умозрительность концепции писателя, ее несовпадение с органикой живой жизни. Роман Леонова не составил исключения. В «Русском лесе» за жесткой альтернативностью идейных оппозиций, за «наоборотностью» приемов обличения (по принципу – сам такой), за безусловной авторитарностью голоса повествователя, за инерцией общих стилистических мест и обязательного лексикона соцреализма маячит все та же конструкция социальной антиутопии с ее «ледниковыми вершинами», «суровыми благодеяниями» и «болью навсегда». С этим зловещим, бесчеловечным миром оказывается в противоестественном родстве добрая сказка о ласковом и родном, мире русского леса с его вечным родничком, бессмертным Калиной и с детской песенкой про каравай.

3. По принципу антисхемы («В круге первом» А. Солженицына: диалог с каноном «производственного романа»)

Кажется, не было более последовательного и бескомпромиссного критика соцреализма, чем Александр Солженицын. Он воевал с ним и

в статьях, и на страницах своих художественных произведений. Между тем, тут все не так однозначно.

Появление «Одного дня Ивана Денисовича» в ноябрьской книжке «Нового мира» за 1962 год вызвало самое настоящее потрясение: не было, кажется, ни одной газеты, ни одного журнала, где не печатались бы рецензии, письма читателей. По мнению многих истинных знатоков, «Один день Ивана Денисовича» знаменовал начало какой-то новой фазы в развитии русской литературы. Но какой?

Например, патриарх марксистского литературоведения Дьердь Лукач посвятил Солженицыну статью, которая называлась «Социалистический реализм сегодня». В 1963 году (после трагических венгерских событий прошло всего лишь семь лет) Лукач продолжал утверждать, что «социалистический мир переживает сегодня канун возрождения», что «в литературе в аналогичной ситуации находится социалистический реализм», уточняя, что «сегодня центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи». А «Один день Ивана Денисовича» как раз и представляет собой, по мнению Лукача, новую веху в развитии социалистического реализма: «Это произведение является – пусть невысказанно – предельно сжатой увертюрой к будущему поэтическому подведению итогов сталинской эпохи, <...> увертюрой к изображению настоящего, к изображению мира тех людей, которые прямо или косвенно, активно или пассивно, укрепившись в своей вере или потерпев крушение, прошли до конца ту школу, которая подготовила их к сегодняшней жизни, к деятельному участию в ней»¹.

Противоположную точку зрения высказал тогда же, в 1963 году, Роман Гуль: «...Произведение рязанского учителя Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» как бы зачеркивает весь соцреализм, т.е. всю *советскую* литературу. Эта повесть не имеет с ней ничего общего»². Статья Гуля («А. Солженицын и соцреализм») увидела свет в эмигрантском «Новом журнале», в легальной советской печати подобные высказывания были бы просто немыслимы. Однако большинство читателей в самой «метрополии», потрясенных страшной правдой о гулаговской «изнанке» советского строя, восприняло «Один день Ивана Денисовича» именно так – как удар по всей системе социалистических мифов.

Сейчас уже известно из воспоминаний самого автора, что «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» возникли как бы попутно,

¹ Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 77, 78, 73, 84.

² Цит. по: Гуль Р. Одвуконь: советская и эмигрантская литература. – Нью-Йорк, 1973. С. 83. (Курсив автора.)

в качестве отступлений от главного дела, которым Солженицын занимался сразу после выхода из Казлага – он тогда работал над романом о «шарашке». И ко времени написания своих рассказов он уже был художником со вполне сложившимися эстетическими представлениями и художественными принципами.

В конце 30-х годов он, студент физмата Ростовского университета, стал заочником литературного факультета ИФЛИ. И естественно, что его представления о литературе и искусстве складывались тогда. В те годы в советской эстетике господствовал «гносеологоцентризм» – понимание художественного творчества как формы познания жизни. При таком подходе главным критерием эстетической ценности становится мера и степень соответствия произведения так называемой исторической правде. Солженицын принял такую трактовку сущности и назначения искусства и на всю жизнь сохранил ей верность. «Ничего не поделаешь, – говорил он в 1976 году в телеинтервью с Н.А. Струве, – я действительно не вижу перед собой задачи выше, чем служить реальности, то есть воссоздавать растоптанную, уничтоженную, оболганную у нас реальность...»¹.

Другая характерная для советской эстетической мысли 30-х годов доминанта – это «реализмоцентризм»: постулат о том, что реалистическое искусство является наиболее адекватной формой постижения правды жизни и что реалистические формы являются наиболее продуктивными способами отображения. Солженицын неизменно привержен «реализмоцентризму», ко всяким иным художественным стратегиям он относится настороженно, а к модернизму и авангарду – откровенно враждебно, аттестуя последний как «опасное антикультурное явление»².

В 30-е годы, когда формировались литературные взгляды Солженицына, соцреализм набирал силу. Но к 50-м годам, когда писался роман «В круге первом», соцреализм уже превратился в монументальную машину со своей нормативной художественной стратегией («изображать жизнь в ее революционном развитии» и т.п.), со своими эстетическими канонами (классовость, партийность, народность), с целым иконостазом образцов, помеченных Сталинскими премиями. На основе этих «установок» сложилась целая художественная мифология, которая была эстетическим аналогом государственной идеологии, ее пропагандистским обеспечением. Поэтому любые отступления от соцреалистических норм оценивались как посягательство на устои советского государства. И в середине 50-х годов, в пору «оттепели», робкие попытки

¹ Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. – Париж, март 1976 // Лит. газета. 1991. 27 марта. С. 10.

² Солженицын А. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // Новый мир. 1993. № 4. С. 5.

некоторых писателей и критиков усомниться в совершенстве соцреалистических моделей и слегка расширить сектор возможностей советского искусства были встречены буквально в штyki¹. Да и основные литературные дискуссии тогда вертелись вокруг романа В. Дудинцева «Не хлебом единым», «Битвы в пути» Г. Николаевой, «Искателей» Д. Гранина – в сущности, все тех же «производственных романов» соцреалистической выделки. Причем эти романы были едва ли не самыми смелыми (по «оттепельным» меркам) явлениями в литературе тех лет.

А между тем, ни Дудинцев, ни Николаева, ни Гранин не порывали с социалистической мифологией, они лишь старались в той или иной мере усовершенствовать этот метод, «очеловечить», гуманизировать соцреалистическую систему ценностей. Солженицын же с самых первых шагов в литературе не питал никаких иллюзий насчет соцреализма. «Мертвенный лакейский соцреализм»², «эта клятва воздержания от правды называлась *соцреализмом*»³ – такими формулами Солженицын определяет свое понимание сути той художественной стратегии, которую в течение полувека почтительно величали «ведущим методом советской литературы».

1.

Дебютный роман Солженицына «В круге первом» («Написан – 1955-1958, искажен – 1964, восстановлен – 1968») пропитан острой полемикой с «самым передовым методом». Например, в романе есть такой развернутый эпизод: один из заключенных, инженер Хоробров, в нерабочий день листает книги из библиотеки спецтюрьмы. Главный порок писаний советских авторов, «этих властителей умов», как их язвительно величает Солженицын, – полный отрыв от реальности: «Полуграмотный колхозник знал о жизни больше них». Вообще герои романа нередко ведут разговоры о советской классике и современной

¹ Достаточно вспомнить реакцию охранительной критики на статью молодого писателя Владимира Померанцева «Об искренности в литературе» (Новый мир. 1953. № 12): его рассуждения «о надобности освещения отрицательных сторон нашей жизни», не обходя «противоречивые и трудные вопросы», были заклеены как «нездоровый мещанский нигилизм». Досталось тогда и маститым: Илье Эренбургу за статью «О работе писателя» (Знамя. 1953. № 10), где тот только напомнил, что писатель не штабной писарь – «он не переписывает, не излагает, он открывает», и Константину Паустовскому за статью «Большие надежды» (Новый мир. 1954. № 11), где тот призвал: «Нельзя устанавливать железные каноны в области формы <...> канонизировать ту или иную, но единственную форму – это значит тянуть литературу на путь окостенения».

² Новый мир. 1991. № 4. С. 5.

³ Солженицын А. Бодался теленок с дубом (Очерки литературной жизни) // Новый мир. 1991. № 6. С. 10.

литературе. Словом, соцреализм со своими шаблонами и стереотипами постоянно присутствует в «Круге первом» как некий негативный эстетический фон.

Все, писавшие о «Круге первом», отмечали, что это мастерски сделанный роман. С одной стороны, он очень близок к традиции классического русского романа – в нем большое количество персонажей, множество сюжетных ответвлений, ряд пространственных площадок (от тюремной комнаты для свиданий до спальни товарища Сталина), многочисленные экскурсы в прошлое (дореволюционная Россия, гражданская война, тридцатые годы, Отечественная война), неспешные разговоры персонажей и обстоятельные комментарии автора-демиурга. С другой стороны, в отличие от современных ему рыхлых романов, в немалом числе печатавшихся в 50-е годы, роман Солженицына композиционно строг и компактен: все фигуры выстроены в систему, сюжет остро завинчен детективной интригой, все сюжетные ответвления стягиваются к одному узлу, все разговоры, что называется, бьют в точку. «Крайнее уплотнение времени» (Ж. Нива) – непосредственное сюжетное действие укладывается менее чем в трое суток (по подсчетам самого автора – от «вечера субботы до дня вторника»¹). «Здесь потрудился не только большой писатель, но и математик. В общем, тот, кому не чужды естественнонаучные формулы, – писал о «Круге первом» выдающийся романист Генрих Белль. – Материалом для формул служит проза, духовная и эпическая ясность сходятся в параболу – в физико-математическом смысле слова»².

Что же определило цельность столь сложного художественного сооружения, каковым является роман «В круге первом»? Главным эстетическим принципом этого романа является тотальное отталкивание от содержательных и формальных стереотипов и клише соцреализма. Можно сказать, что «В круге первом» – это принципиально а н т и - с о ц р е а л и с т и ч е с к о е произведение.

Солженицын остро полемизирует с «производственным романом», самым «знаковым» и официально почитаемым жанром соцреализма. Вступая в полемику, Солженицын берет эту жанровую структуру целиком, не разрушая ее, а переворачивая воплощенную в ней иерархию эстетических координат.

¹ Александр Солженицын: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. – Париж, март 1976 // Лит. газета. 1991. 27 марта. С. 10.

² Цит. по: Белль Г. Мир под арестом (О романе Александра Солженицына «В круге первом») // Иностранная литература. 1989. № 8. С. 230.

Как и положено в «производственном романе», у Солженицына изображается некое индустриальное производство, но это особое производство – производство зла: здесь изобретаются инструменты сыска, тайного надзора, орудия подавления. Поэтому не традиционный для «производственного романа» вопрос: как наладить или улучшить производство? – волнует героев «Круга первого», они стоят перед совсем другой проблемой: участвовать или не участвовать в т а к о м производстве? В «производственном романе» всегда был «вредитель» – тот, кто пытался помешать делу. И в романе Солженицына представлен наихудший вариант «вредителя» – «предатель родины», Иннокентий Володин, который сообщает американцам очень важные сведения о советских шпионах, узнавших секрет их атомной бомбы. Но в «производственном романе» Солженицына «вредитель» оказывается положительным героем, героем-подвижником: он сознательно идет на верную гибель ради того, чтобы не допустить передачи атомной бомбы в руки сталинского режима.

В «производственном романе» завод был моделью общества, где все участники трудового процесса запускали цементный завод, прокладывали нефтепровод, строили корабль, собирали трактора. В романе Солженицына тоже есть целостный образ социалистического производства – это некий закрытый научно-исследовательский институт, который официально называется «спецтюрьмой МГБ № 1», а неофициально – «шарашкой». Воссоздавая мир «шарашки», Солженицын откровенно пародирует сюжетные стереотипы «производственного романа»: наезжают комиссии, идут обсуждения научных проектов, занимаются семинары политпросвета, даются производственные задания, принимаются социалистические обязательства, устанавливаются контрольные сроки. Но в то же время это мир тюремный – мир безжалостного угнетения личности, где человек лишен элементарных условий нормального существования. Если Шаламов в «Колымских рассказах» создал этнографию колымского лагеря, то Солженицын с точностью этнографа описывает быт, распорядок, уставные правила, регламент, по которому живет эта «интеллектуальная» тюрьма.

И люди там и в самом деле живут – общаются, притираются друг к другу, изыскивают какие-то маленькие радости, приспособляясь к антимиру, создают «видимость всеми желаемого благополучия» какой-нибудь манишкой, изобретенной из лоскутка от простыни. И это самое страшное – превращение тюремного существования в привычку:

В описании тюрем всегда старались стушать ужасы. А не ужаснее ли, когда ужаса нет? Когда ужас – в серенькой методичности недель? В том, что забываешь: единственная жизнь, данная тебе на земле, – изломана. И готовы это простить, уже простил тупорылым. И мысли твои заня-

ты тем, как с тюремного подноса захватить не серединку, а горбушку, как получить в очередную баню нервное и немаленькое белье.

Это, можно сказать, – совместное размышление одного из главных персонажей (Нержина) и автора-повествователя. Но не менее ужасно то, что и те, кто живет на воле, тоже привыкли к сосуществованию с тюрьмой. В романе есть описание обычного для 40–50-х годов вида строительства жилого дома на Большой Калужской:

Строительство было обнесено, как это всегда бывает на людных улицах, сплошным деревянным забором, а что сверх забора была еще колючая проволока в несколько рядов и кое-где высились безобразные охранные вышки, из проносившихся машин замечать не успевали, а жившим через улицу было привычно и тоже как будто незаметно.

Тюрьма оказывается моделью всего советского общества.

Но тюрьма, изображенная в «Круге первом», иногда называется и так: «позолоченная клетка шарашки», ибо это особое узилище – здесь содержат ученых, понуждая их светлые умы работать на черный режим. Поэтому и образ мира в романе, кроме своего «производственного» аспекта, постепенно обретает новые значения. Само название романа – «В круге первом» – семантически многослойно. Разумеется, оно отсылает к «Божественной комедии»: «шарашка» есть тюрьма, и это – первый круг гулаговского ада, его предбанник, прихожая. Кроме того, у Данте в первом, высшем круге ада содержатся античные философы, «светлоумные мужи», единственным пороком которых было их язычество. (Наверное, и понятие язычества как бытовое обозначение неверия в «единственно правильное учение» тоже семантически значимо в контексте романа Солженицына.) Затем, «шарашку» иногда называют «академия», «ликей»: поскольку там пребывают ученые, мудрецы – значит, есть основания для некоей аналогии со знаменитой академией Аристотеля. Наконец, первая часть романа завершается библейской аналогией: «шарашка» уподобляется Ноеву ковчегу («двухэтажный ковчег бывшей семинарской церкви, с бортами, сложенными в четыре с половиной кирпича»), а весь внешний мир, вся Вселенная – «черному океану». Конечно же, подобные аналогии придают образу «шарашки» достаточную степень условности. Хотя Солженицын утверждает, что «сама «шарашка Марфино» и почти все обитатели ее списаны с натуры», к этому утверждению надо относиться осторожно¹.

¹ Видимо, не случайно некоторые прототипы романа вступили с Солженицыным в полемику, утверждая, что образы, созданные на основе их биографий, не совпадают с их реальной судьбой, а главное, складом мыслей. Так, Дмитрий Панин в своих лагерных

В принципе, здесь ничего экстраординарного нет: «В круге первом» – не мемуары, а роман, и в нем действуют законы художественной условности, подчеркнем – условности реалистического типа: то, чего, возможно, и не было в действительности, но что могло бы произойти по вероятности или по необходимости. Такая условность давно стала привычным культурным кодом для читателя. Но, в отличие от классических реалистических романов с их культом «жизнеподобия», в «Круге первом» устойчивым принципом поэтики становится сцепление натуралистической точности с условностью, придающей образу обобщенно-символическое значение. Например, вот как описывается состояние, в котором пребывает Нержин, зная, что ему сейчас предстоит принять решение – то ли согласиться участвовать в разработке дешифратора, то ли обречь себя на возвращение из «марфинского рая» обратно в лагерь:

За спиной Нержина, за отуманенными стеклами, не было видно самого снега, но мелькало много черных хлопьев – теней от снежинок, отбрасываемых на тюрьму фонарями и прожекторами. <...> – Даже снег нам суждено видеть не белым, а черным! – воскликнул Кондрашев.

Какая трагическая экспрессия в этом образе черных снежинок! Наконец, даже выбранные автором три дня (канун Нового, 1950, года), в течение которых совершается основное романное событие, тоже ассоциативно связаны с символическим, а именно библейским контекстом – это, как отметил А. Немзер, «дни особые, освещенные тайным светом, временами беспокоящим начальство и радующим тех, в ком жива душа, но, по большей части, – скрытым. Светом Рождества»¹.

Подобного рода «стыки» натуралистической достоверности с условно-символической обобщенностью приводят к тому, что в «Круге первом» фактура «производственного романа» перетекает в какую-то иную жанровую систему – в систему координат другого «фирменного» жанра соцреализма, а именно – *идеологического романа*, где изображается столкновение противоположных социальных лагерей.

записках «Лубянка-Экибастуз» (1991) спорит с образом Сологдина, а Лев Копелев в мемуарах «Утоли моя печали» – с образом Рубина. Но для читателя эти возражения прототипов интересны лишь в свете творческой истории романа, лишней раз свидетельствуя о том, что перед нами не мемуары, а беллетристическое произведение (fiction).

¹ Немзер А. Рождество и Воскресение: О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Лит. обозрение. 1990. № 6. С. 31.

2.

В романе Солженицына две противоположные силы представлены в самой традиционной для идеологического романа оппозиции: один социальный лагерь – это угнетатели, другой – угнетенные. Причем в «Круге первом» эта оппозиция доведена до крайнего предела: угнетатели обладают абсолютной полнотой власти, угнетенные абсолютно бесправны, угнетатели – это тюремщики, пыточных дел мастера, профессионалы сыска, а угнетенные – это арестанты, ээки, окруженные колючей проволокой.

Как же выглядит в романе каждый из этих социумов?

Изображая мир угнетателей, Солженицын откровенно использует стилистику гротеска. Центральное место здесь занимает образ Сталина. Все пять глав, ему посвященных, выдержаны в жанре памфлета¹. И здесь писатель не скупится на самые разнообразные приемы безжалостной сатиры. Тут и прямое слово повествователя, пропитанное ненавистью к объекту изображения. По контрасту со всеми славословиями и титулами Сталина (Вождь Всего Прогрессивного Человечества, Вдохновитель и Организатор Побед, Корифей Наук, Лучший друг контрразведчиков) дается убийственное описание:

А он был просто маленький желтоглазый старик с рыжеватыми (их изображали смоляными), уже редеющими (их изображали густыми) волосами; с рытвинками оспы кое-где по серому лицу с усохшей кожной сумочкой на шее (их не рисовали вовсе); с темными неровными зубами, частью уклоненными назад, в рот, пропахший листовым табаком; с жирными влажными пальцами, оставляющими следы на бумагах и книгах.

Особенно интенсивно при обрисовке Сталина романист применяет едкое пародирование самого склада мышления Сталина, превозносимую до небес «сокрушительную силу сталинской логики». Вот, например, Сталин вспоминает, что как раз накануне его «славного семидесятилетия», вечером 20 декабря, забили насмерть Трайчо Костова, одного из видных деятелей болгарской компартии. А забили его за то, что на заседании суда тот отказался от своих показаний, вырванных на следствии. И Сталин возмущен, но чем? Поступком Костова:

Какая подлая изворотливость! Обмануть опытное следствие, ползать в ногах – а на публичном заседании ото всего отказаться! При иностран-

¹ На этот жанр ориентируют уже саркастические заголовки: 19. – Юбиляр; 20. – Этюд о великой жизни; 21. – Верните нам смертную казнь; 22. – Император Земли; 23. – Язык – орудие производства.

ных корреспондентах! Где же порядочность? Где же партийная совесть? Где же пролетарская солидарность? — жаловаться империалистам? Ну хорошо, ты не виноват — но умри так, чтобы была польза коммунизму.

Такова вывернутая логика и этика тирана.

В том же гротескном свете изображены в романе слуги режима.

Монструозность образов властителей и их приближенных, в общем-то нехарактерная для реалистической стилистики, оказывается в романе Солженицына во вполне естественном эстетическом согласии с картиной узаконенного, ставшего нормой *государственного абсурда*. Одно только перечисление причин, по которым люди оказались за колючей проволокой, может вызвать оторопь. Великолепный специалист, инженер Хоробров, попал в тюрьму за ругательство, написанное на избирательном бюллетене. Потапов получил десять лет заключения и пять лет лишения прав за то, что он якобы «лично продал немцам и притом задешево первенец сталинских пятилеток Днепрогэс, правда — уже во взорванном состоянии».

Сама технология государственного управления при тираническом режиме — доказывает Солженицын — приобретает чудовищно иррациональный характер.

На чем же держится этот государственный абсурд? Прежде всего — на лжи. Точнее, так: ложь в этой государственной системе — едва ли не самое главное средство самосохранения как государственного режима, так и его властителей и их приспешников. Ложь ради международного имиджа страны — как в истории посещения Элеонорой Рузвельт Бутырской тюрьмы (глава 59 . «Улыбка Будды»). Ложь ради успокоения обывателя — весело раскрашенные автофургоны с надписями на борту «Мясо», в которых везут героев романа для отправки на Колыму. Наконец, ложью пропитана вся официальная, внешняя жизнь советского общества, смоделированная автором в режиме «марфинской шарашки» — с идеологической фальшью, надуманными сощобязательствами, нереальными производственными сроками. Ложь становится связующим звеном, некоей цепью круговой поруки, которая объединяет всех носителей власти — снизу доверху.

Насилие и ложь — орудия страха. Поразительное дело — оказывается, что самым главным рефлексом, который владеет этими властителями полумира и их приспешниками, является буквально параноидальное чувство страха. Страх утратить аппаратное могущество, страх лишиться высокого статуса, потерять доступ к благам, которые недоступны простым смертным. Они все «повязаны» между собою страхом. От благорасположения любого начальника, который стоит хоть на одну ступеньку выше, здесь зависят не карьеры даже, а судьбы — цели-

ком, вплоть до мгновенного низвержения с вершин в самую преисподнюю ГУЛага. Поэтому инженер-полковник Яконов, который «знал себя остро-талантливым», буквально цепенеет под взглядом министра, и, выключивая отсрочку со сдачей прибора, он «просительно, по-собачьи смотрел на Абакумова». А вот что чувствует всемогущий Абакумов, готовясь к очередному докладу у Сталина: «...Всё замирало в нем, уши леденели, он сдавал портфель, не зная, получит ли его обратно, наклонял перед кабинетом свою бычью голову, не зная, разогнет ли шею через час». Наконец, сам Сталин живет в постоянном страхе перед всем, что может угрожать его абсолютной власти. Он оказывается заложником своей подозрительности:

Он не доверял своей матери. И Богу. И революционерам. И мужикам (что будут сеять и собирать урожай, если их не заставлять). И рабочим (что будут работать, если им не установить норм). И тем более не доверял инженерам. Не доверял солдатам и генералам, что будут воевать без штрафных рот и заградотрядов. Не доверял своим приближенным. Не доверял жёнам и любовницам. И детям своим не доверял...

Эта параноидальная подозрительность делает Сталина не менее одиноким, чем смертник в тюремной камере – да, собственно, от нее мало отличается та «низкая спальня без окна, с железобетонными стенами», куда «державец полумира» проходит через потайную дверь «кривыми узкими лабиринтиками».

Таков, по Солженицыну, парадокс общественного устройства, такова этическая поляризация социальных слоев при тирании. Носители власти, в сущности, несвободны, ибо они рабы страха. И наоборот, заключенные марфинской «шарашки» – те, кого тираническая власть лишила всех прав, в сущности, свободны. Марфинские эзики: философы, ученые, естествоиспытатели, изобретатели – это люди, для которых свободомыслие есть главное условие подлинно человеческого существования.

В отщепренной полемике с общепринятыми представлениями и житейским здравым смыслом Солженицын рисует марфинскую «шарашку» (тюрьму – как ее там ни называй) как область духовной свободы. Узники «шарашки» – носители культуры. В их устах совершенно естественны ссылки на даосскую этику и «великие книги Вед», они на память цитируют Данте и «Тюремные утешения» Бозция, их интересуют мемуары Кони и роман Чапека «Война с саламандрами», они язвительно пародируют Маяковского. Собранные волею палачей в одно узилище, они образуют здесь такую концентрацию интеллекта, которая, подобно критической массе урана, рождает мощнейшее излу-

чение энергии — энергии мысли. Окруженные колючей проволокой, под дулами вертухаев, под круглосуточным надзором оперов и стукачей, эти люди живут фантастически насыщенной духовной жизнью. Стержнем их мыслительной работы был поиск причин, породивших все эти «шарашки», всю эту систему ГУЛага, причин, превративших Россию в одну из самых мрачных тираний на Земле. «Спецторьма № 1 МТБ» ассоциируется у Солженицына с неким Ноевым ковчегом свободы посреди «черного океана» неволи:

Отсюда, из ковчега, уверенно прокладывающего путь сквозь тьму, легко озирался извилистый заблудившийся поток проклятой Истории — сразу весь, как с огромной высоты, и подробно, до камешков на дне, будто в него окунались <...> Дух мужской дружбы и философии парил под парусным сводом потолка.

3.

В противостоянии двух социальных миров — угнетателей и угнетенных — духовное превосходство жертв над их палачами настолько очевидно, что трудно даже помыслить о каком-то сколько-нибудь равном идеологическом диалоге между ними. Но идеологический спор в «Круге первом» идет, однако он идет не между эками и их угнетателями, а *внутри* самого социума гулаговских узников. В духовном пространстве романа большое место занимают интеллектуальные «игры», диспуты, «коллоквиумы», диалоги: тут и блистательно разыгранный суд над князем Игорем; тут и разговор между Челновым и Рубиным о том, почему Моисей сорок лет водил евреев по Аравийской пустыне; и прение между Рубиным и Сологдиным по поводу законов диамата, перешедшее в яростный спор о советском строе; тут и «коллоквиум» Бобынина с Герасимовичем на тему — этично ли ученым отдавать свои изобретения в руки правителей, «столь недостойных, даже ничтожных людей»; тут и диспут между Нержиным и Герасимовичем о разумно устроенном обществе; тут и предельно густой разговор дяди Авенира с Иннокентием Володиным (глава 61 — «Тверской дядюшка») о том, как на самом деле большевики пришли к власти в 17-м году.

Центральное же место в интеллектуальном поле романа занимает спор между разными *историософскими* концепциями — разными версиями исторической судьбы России в XX веке. Носителями этих концепций выступают три центральных персонажа — Нержин, Сологдин и Рубин. Их спор образует *интеллектуальное ядро* романа, к которому стягиваются все сюжетные линии и конфликты. Каждый из центральных персонажей романа — это характер сложившийся, его убеждения

выношены, отшлифованы в долгих размышлениях. Каждый из них – Рыцарь идеи, он живет своей идеей и предан ей, для него нет ничего дороже своих воззрений, он никогда не поступится ими, его нельзя согнуть страхом или соблазнами – его можно только убедить. И наконец, каждый из них – Идеолог, готовый отстаивать свои убеждения и умеющий это делать умно, с полемическим блеском.

Глеб Нержин – убежденный противник существующего режима, и он, «арестант пятого года упряжки», знает, за что посажен в тюрьму – он сидит «за образ мыслей». Глеб – историк по призванию. «Уже двенадцати лет он развернул громадные «Известия», которыми мог бы укрыться с головой, и подробно читал стенографический отчет процесса инженеров-вредителей». Он рано избавился от иллюзий насчет советской власти, и главный вопрос, который мучит его ум и сердце, связан с судьбой его страны после семнадцатого года: как случилось, что «Россия, впервые взлетев к невиданной свободе, сейчас же и тут же оборвалась в худшую из тираний?» Догадываясь о том, что вся официальная история России после 1917 года насквозь фальшива, Нержин с самых первых самостоятельных шагов целиком посвятил себя одной-единственной цели: «...Узнать и понять! Откопать и напомнить!» И даже здесь, в «шарашке», он тайно записывает свои размышления об отечественной истории.

Дмитрий Сологдин тоже находится в оппозиции к существующему строю. Он считает, что советская власть – от дьявола, а все, что началось в России после семнадцатого года, называет «новым Смутным временем». Тот комплекс идей, который исповедует Сологдин, можно назвать просвещенным национальным консерватизмом. Сологдин остается аристократом даже в условиях тюрьмы: он пронес через двенадцать лет запредельных испытаний неволей жесткую самодисциплину, строжайший контроль самых тайных своих помыслов, высочайшее чувство собственного достоинства. Выработанная на такой основе система ценностных критериев («чем труднее – тем полезнее», «цель всегда – не в скорейшем окончании, а в достижении совершенства») позволяет ему находить возможность для творческой самореализации даже за тюремной решеткой – он и здесь сумел «справиться с выдающейся инженерной задачей». Однако в аристократизме Сологодина есть и то, что окрашено автором в иронические тона: его снисходительное высокомерие по отношению к дворнику Спиридону и вообще к «людям низкого развития»; любовь к картинным позам, театральная напыщенность речи; доходящий до смешного национальный пуризм в языке – настойчивое стремление очистить его от «птичьих», то есть иноязычных слов и заменить каким-то придуманным Языком

Предельной Ясности (все эти «исчислители» вместо математиков, «зжидители» вместо инженеров, «ошарии» вместо сфер и т.п.).

Лев Рубин. Можно сказать, идеальный советский человек легендарной корчагинской плавки: «“Надо” и “срочно” – на этих словах вырос комсомолец Левка Рубин». Образованнейший филолог-германист, он в годы войны был майором отдела по разложению войск противника и попал в лагерь, как многие такие же субъективно преданные власти люди. Рубин считает, что в его случае произошла ошибка – ведь бывают же сбои даже у хорошо работающей системы. Его логика такова: «Но я знаю, что гнило – только по видимости, только снаружи, а корень здоровый, а стержень здоровый, и, значит, надо спасать, а не рубить!» И он остается преданным советской власти в лагере, с пеной у рта защищает ее от критики. «Библейский фанатик» – так воспринимает его Сологдин. Но и авторское освещение образа Рубина неоднозначно: «он был фигурой вообще трагической» – так аттестует его повествователь, однако есть немалая толика сарказма, смешанного с состраданием, например, в сцене, когда Рубин, мучаясь бессонницей и головной болью, продолжает обдумывать свой проект неких «Гражданских храмов», которые должны быть созданы в стране, для того чтобы вести нравственно-воспитательную работу среди народа. Эту утопическую и вообще-то нелепую идею он подробно расписывает с тем, чтобы впоследствии преподнести одному государству.

В полном соответствии с законами жанра «идеологического романа», состоятельность той или иной историософской концепции проверяется ситуацией нравственного выбора, в которую поставлен герой, носитель идеи. Сделанный выбор становится самой окончательной оценкой нравственной «стоимости» идеи, которую исповедует персонаж. А в сущности, каждый из арестантов «марфинской шарашки» поставлен перед выбором: или согласиться участвовать в разработке инструментов сыска, предназначенных для надзора и выявления людей, подозрительных для власти, – или отказаться от сотрудничества со своими тюремщиками. Контраст между возможными результатами выбора разителен: при отказе – почти неминуемая гибель в колымской преисподней, в случае согласия и удачи – возможность взлета в самые верхние сферы (лауреатство, почетная должность, шикарная квартира). Но, кроме нелепо-лучезарных материальных возможностей, согласие сотрудничать с властью манит и другими, не менее важными для творческой личности соблазнами. Ведь есть еще азарт научного поиска – это тоже соблазн, и еще какой!

Как же ведут себя в ситуации выбора три друга-антагониста? Нержин, не колеблясь, отказывается: «...И рыбки я им ловить не буду».

Рубин с радостью соглашается: «Его переполняло, разрывало. Разжалованный, обесчещенный – вот понадобился и он! Вот и ему сейчас доведется посильно поработать на старуху-Историю. Он снова – в строю! Он снова – на защите Революции!» Сологдин долго колеблется, но соблазн творчества, возможность самореализации в научном открытии все-таки перемогают.

Как видим, делая свой выбор, каждый из трех героев совершенно исключает меркантильные соображения. Каждый поступает в полном соответствии со своими убеждениями. Но субъективная правда каждого из них соотносится в романе с объективной правдой о времени – с картиной жесточайшей политической тирании, поработившей страну, с коллективным портретом сатрапов всех рангов и мастей, растоптавших все нравственные понятия, на которых веками держалось человеческое сообщество. При таком четком этическом раскладе любой компромисс с угнетателями, с этими монстрами власти, унизителен для заключенного, если он действительно свободен духовно.

Все другие персонажи, окружающие трех главных героев, тоже делают выбор, либо когда-то делали выбор. Это и старый инженер Бобынин, перед которым теряется даже всесильный Абакумов. Это и маленький Герасимович, отказывающийся изобретать потайные фотоаппараты: «Сажать людей в тюрьму – не по моей специальности. Я не ловец человеков»¹. Это и Надя, жена Нержина: ей надо решить, отречься ли от мужа ради научной карьеры или нет. Это и Симочка с ее кристальной анкетой, которой оперуполномоченный поручил следить за зком Нержиным, а она вместо того отдает этому холодному Нержину всю душу.

Но самым подробным образом процесс принятия решения, ситуация выбора и платы за него показаны в судьбе единственного героя – Иннокентия Володина.

Как личность Иннокентий сложился в советское время, получил соответствующее пионерское и комсомольское воспитание. Сын героя гражданской войны, чекиста, он, видимо, вполне соответствовал официальным стандартам, раз сумел стать дипломатом: сейчас Володин – «государственный советник второго ранга», его ждет блестящая карьера. Почему же он, узнав, что некий человек должен передать советской разведке секреты американской атомной бомбы, решил воспрепятствовать этому?

¹ Формула «ловец человеков», имевшая позитивный смысл в Новом Завете, приобрела саркастический смысл в одноименном рассказе Е. Замятина (о человеке, который превратил согладатайство в доходное дело). В таком значении она и звучит в устах Герасимовича.

Автор объясняет причину отчаянного и героического выбора Иннокентия эволюцией, которую тот претерпел под влиянием нескольких открытий.

Первое открытие Иннокентий сделал за шесть лет до описываемых событий, уже в зрелом возрасте, когда разбирал после смерти своей матери ее шкафы, читал ее письма и дневники. И через историю ее семьи, историю своих родителей он совсем по-другому, богатым и щедрым, увидел прошлое России – «и вдруг Иннокентий понял, что был обокраден до сих пор».

Второе открытие Иннокентий делает благодаря общению со своим тверским дядей Авениром, мудрым философом и проницательным политическим аналитиком, не признающим над собою насилия никакой партийной программы. Читая в его старой хибарке навешенные будто от солнца газеты многолетней давности (придуманный дядей «способ некриминального хранения самых интересных старых сообщений»), Иннокентий воочию убеждается в цинизме большевистских вождей, менявших свои позиции в зависимости от политической конъюнктуры, он видит, насколько лживой была политика советской власти – и по отношению к собственному народу, и в отношениях с другими государствами.

И третье, что переворачивает душу Иннокентия – его путешествие в деревню Рождество, в самую российскую глубинку. Что он видит? В жесточайшем контрасте с величавым простором и красотой природы – порушенная церковь, опустившиеся люди, «израненная, изувеченная, больная земля»...¹

В сущности, через эти три эпизода Иннокентий заново увидел Россию XX столетия – начиная от дореволюционных 1910-х годов и кончая современными ему пятидесятыми. Эти три эпизода стали для него ступенями открытия подлинной истории своей страны и постигшей ее трагической участи. А отсюда следует, что ради блага отечества «надчеловеческое оружие преступно допускать в руки шального режима».

Далее Солженицын, опираясь на богатейшую традицию психологического анализа, тщательно описывает душевное состояние Володина: он принимает решение и звонит в американское посольство; мучительно ожидает ареста, ибо понимает, что рано или поздно его нащупают; наконец, самым подробнейшим образом автор показывает процедуру ареста и оформления задержанного на Лубянке. Возникает физически осязаемая картина нисхождения в Ад. Описаны коридоры и

¹ А ведь этот текст писался в 1950-е гг., на фоне романов «Марья» и «Жатва», фильма «Кубанские казаки», где рисовалась совсем другая, идиллическая картина советской деревни. Что же до порушенных и растасканных церквей, то превращение их в складские помещения было настолько повсеместно, что воспринималось как норма.

изломы Лубянки, по которым проводят Иннокентия, вся эта тюремная технология оформления нового эка – заполнение бумаг с назойливым повторением одних и тех же вопросов, обыски, лишение шнурков и ремней, унижительный осмотр тела, грубая стрижка наголо, «помывка» и выдача казенной одежды не по размеру и т.д., и т.п. Цель этих процедур – с самого начала растоптать арестованного человека, довести его до состояния безличного номера, покорного и безропотного.

Но для Володина встреча с Лубянкой становится последним испытанием на духовную прочность. Здесь в его сознании рухнули казавшиеся прежде мудростью этические постулаты Эпикура, но осталось неколебимым герценовское «Где границы патриотизма? Почему любовь к родине надо распространять и на всякое правительство?» И с этим вопросом, вопросом-протестом, он идет на свой первый допрос.

Решившись на отчаянный поступок, который кончится для него физической смертью, Володин вырывается из морока лжи и самообманов, приходит к ясному пониманию жизни и тем самым обретает внутреннюю, духовную свободу.

Но что такое внутренняя свобода? Солженицын вкладывает в это понятие особый, нетривиальный смысл. Уже после создания «Круга первого» Солженицын, полемизируя с Г. Копыловым, автором эссе «Как быть?», писал: «Что же такое внутренняя свобода? По автору: шиш, показываемый в кармане, есть уже внутренняя свобода и преимущество сегодняшней интеллигенции. Нет, *внутренняя свобода – это способность к действиям, не зависящим от внешних пут.* (Внешняя свобода – когда пут нет.)»¹.

То, что совершают Нержин, Герасимович, Бобынин, отказываясь работать на тиранический режим, – это чистое проявление внутренней свободы, ибо они совершают действия, не только не зависящие от внешних пут, но даже вопреки им, несмотря на страшное внешнее давление всесильной машины власти. И то, что совершает Иннокентий Володин, – это тоже акт внутренней свободы, представляющий собою почти физически осязаемое действие, направленное против самых могущественных внешних пут, каковыми являются устои тоталитарного политического режима.

4.

Что же позволяет человеку совершать акты свободы? Какие устои дают ему возможность противостоять злу? Какие символы веры помогают ему сделать правый выбор?

¹ Солженицын А. Сомнения читателя // Совершенно секретно. 1998. № 6. С. 21.

Три устойчивых оплота, по мнению Солженицына, помогают человеку противостоять напору самых жестоких обстоятельств. Первый оплот – *народ*, точнее – народный разум. Эта традиционная для демократической русской литературы ценностная мера воспринимается Солженицыным небезоговорочно. По меньшей мере, умница дядя Авенир само понятие народной власти заменяет язвительным «святая охлократия», а интеллигент Нержин на основании собственного фронтального и тюремного опыта общения с «людьми простого труда» (по такому критерию он определяет понятие «народ») убедился, что «у Народа не было перед ним никакого кондового сермяжного преимущества»: «они не стойче его переносили голод и жажду <...> Зато были они слепей и доверчивей к стукачам <...> В большинстве им не хватало той *точки зрения*, которая становится дорожкой самой жизни». И однако, эта святость нужна Нержину как духовная опора, и свое преклонение перед народом он сохраняет. Правда, предварительно придав понятию «народ» высокий духовный смысл посредством следующих чисто риторических ходов:

Не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образованности отбираются люди в народ.

А – по душе.

Душу же выковывает себе каждый сам, год от году.

Надо стараться закалить, отграничить себе такую душу, чтобы стать человеком. И через то – крупицей своего народа.

С такую душу человек обычно не поспевает в жизни, в должностях, в богатстве. И вот почему *народ* преимущественно располагается не на верхах общества.

При такой трактовке понятия «народ» оно становится не адекватным традиционно синонимическим ему понятиям «люди простого труда», «демократические слои общества». Однако же, оставаясь верным канону, сложившемуся в русской классике, Солженицын делает персонифицированным носителем народной мудрости «человека простого труда», дворника Спиридона. При всей индивидуальности своей трагической судьбы (побывал он и в «зеленых», и в белых, и в красных в гражданскую, и как хозяин-«интенсивник» почитался, и в «комиссарах по коллективизации» походил, и в качестве арестанта на каналах поработал, и в партизанах повоевал, и вместе с угнанной семьей мыкался по Германии), Спиридон вполне литературный персонаж, вписывающийся в ставший архетипическим в русской литературе ряд образов носителей народной мудрости (Платон Каратаев из «Войны и мира», Аким из «Власти тьмы», Макар Иванович из «Подростка» и

др.)¹. И хотя повествователь предупреждает: «Несмотря на ужасающее невежество и беспонятность Спиридона Егорова в отношении высших порождения человеческого духа и общества – отличались равномерной трезвостью его действия и решения», однако интеллигент Нержин хаживает к дворнику Спиридону вовсе не за помощью действием, а как раз за духовным советом, за «сермяжной правдой», как он сам шутит. И как раз Спиридон дает Нержину ответ на вопрос, который того остро волнует: «...Если нельзя быть уверенным, что ты всегда прав, – так вмешиваться можно или нет? И в каждой войне нам кажется – мы правы, а тем кажется – они правы. Это мыслимо разве – человеку на земле разобраться: кто прав? Кто виноват? Кто это может сказать?»

А дворник Спиридон на этот мучительнейший вопрос отвечает без колебаний:

– Да я тебе скажу! – с готовностью отозвался просветлевший Спиридон, с такой готовностью, будто спрашивали его, какой дежурняк заступит сегодня дежурить с утра. – Я тебе скажу: волкодав – прав, а людоед – нет!

– Как-как-как? – задохнулся Нержин от простоты и силы решения.

– Вот так, – с жестокой уверенностью повторил Спиридон, весь обернувшись к Нержину: – *Волкодав прав, а людоед – нет.*

Этому афоризму придается значение высшей мудрости, ибо он дает ответ на все сомнения и колебания, которыми мучаются высоколобые интеллигенты, главные герои романа. Формула, действительно, предельно четкая и ясная – она ставит во главу угла человеческое измерение. Но вряд ли эта мудрость взята из копилки народного векового опыта. Хотя афоризм, вложенный автором в уста Спиридона, есть в «Толковом словаре» В.И. Даля и затем включался им в сборник «Пословицы русского народа», однако ни по лексическому составу, ни по синтаксическому строю он не созвучен стилистике народных изречений². Ведь

¹ «На самом деле, как сказал мне Рубин-Копелев, не было никакого Спиридона-совести, Спиридона-судьбы, был дворник по имени, кажется, Родион. Стукач и доносчик, как почти все дворники на Руси с давних времен. Но это не отвечало замыслу Александра Солженицына», – пишет Г. Свирский в книге «На Лобном месте: литература нравственного сопротивления» (Тенафл, 1979. С. 243).

² Известно, что В.И. Даль включал в свой «Толковый словарь живого великорусского языка» не только народные слова, но также, как он выражался, «речения письменные и чужеслова (иноязычные – Н.Л.)». В афоризме, который Солженицын приписывает дворнику Спиридону, есть такие слова («волкодав», «людоед»), которые стали входить в разговорный обиход не ранее 90-х годов XVIII века (см.: Словарь русского языка XVIII века. – Л.: Наука, 1988. Вып. 4. С. 38; СПб. Вып. 12. С. 20). Кроме того, синтаксическая конструкция типа «некто прав (неправ)» стала характерна именно для литературного языка, причем, относительно недавно – в XIX веке.

по форме это же маленькое четверостишие, изысканный литературный шедевр:

Волкодав
прав,
а людоед —
нет.

Приписывать Спиридону, едва-едва владеющему грамотой, такую высокопрофессиональную миниатюру ну никак нельзя. А значит и нет оснований объявлять дворника Спиридона носителем высшей мудрости. А заодно и нет оснований разделять упования Нержина на то, что единственно мудрость народа, того самого «человека простого труда», всё всегда объяснит и всему даст самую справедливую цену. Скорее всего, оно принадлежит к числу тех мифов, которые сложились в русской демократической культуре как один из утешительных самообманов нашей интеллигенции.

Но в романе есть и другой оплот духа — Бог. В самом начале сюжета дана сцена чтения протестантской молитвы в компании пленных немцев, далее мелькнет воспоминание Нержина о своем университетском профессоре-чудаке, который написал «исследование по естествознанию с математическим доказательством бытия Бога». Мысль о Боге соотнесена в романе и с фигурой Сталина. Умевший все упростить до голых формул, здесь он не знает решения: «На всякий случай Сталин против Бога никогда не высказывался, довольно было ораторов без него. Ленин на крест плевал, топтал, Бухарин, Троцкий высмеивали — Сталин помалкивал». И Солженицын предполагает, что в первые дни войны Сталин «по-настоящему молился» и что не случайно в речи третьего июля с губ бывшего семинариста сорвалось «братья и сестры».

Но образ разоренной церкви в деревне Рождество, чей мраморный иконостас разбили, чтоб гатить дорогу, образ церкви Никиты Мученика в Москве, от которой остались одни кучи битого кирпича и мусора, — это, по Солженицыну, вопиющие свидетельства обезбоживания советского общества, утраты в нем нравственных устоев.

Видимо, не случайно составители авторитетных фразеологических словарей, созданных после далаевских «Пословиц русского народа», поостереглись включать упомянутый афоризм в свои книги. Нет его нив капитальном труде М.И. Михельсона «Русская мысль и речь. (Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний)» (СПб., 1902-1904), ни в новейшем академическом «Фразеологическом словаре русского литературного языка XVIII-XX веков» (Новосибирск: Наука, 1991).

Вполне возможно также, что афоризм «Волкодав — прав, а людоед — нет» запал в память Солженицына из статьи И. Эренбурга «Оправдание ненависти», напечатанной в мае 1942-го в газете «Красная звезда». Как известно, в годы войны не было публициста популярнее Эренбурга, его статьи были на слуху у миллионов.

Нержин, возвысившийся до акта свободы, религиозной веры для себя не исключает: когда при свидании Надя спрашивает его, уж не стал ли он верить в Бога, тот отвечает – «А почему бы и нет?».

И все же... И все же вера в Бога не уберегла самого истового ревнителя Священного Писания Дмитрия Сологодина от компромисса со злом.

Третьим – и самым безусловным – оплотом духа в романе Солженицына выступает идея *аскезы*. Почему бесправный зэк Бобынин, которого начальство считает «букашкой мироздания», держит себя абсолютно независимо перед всемогущим министром госбезопасности Абакумовым? Объяснение дает сам Бобынин:

У меня ничего нет, вы понимаете – нет ничего! Жену мою и ребенка вы уже не достанете – их взяла бомба. Родители мои – уже умерли. Имущества у меня всего на земле – носовой платок, а комбинезон и всё белое под ним без пуговиц (он обнажил грудь и показал) – казённое. Свободу вы у меня давно отняли, и вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих <...> Вообще, поймите и передайте там, кому надо выше, что вы сильны лишь постольку, поскольку отбираете у людей не всё. *Но человек, у которого вы отобрали всё, – уже не подвластен вам, он снова свободен.*

Последняя фраза Бобынина – это ключ к стратегии аскетизма как вернейшего, по Солженицыну, способа противостояния любым внешним обстоятельствам, любому, самому жестокому давлению.

Но Бобынин лишился всего не только потому, что у него «отобрали», но и потому, что его обездолила судьба, отняв жену, ребенка, родителей. Другие же герои романа, отказавшиеся от сотрудничества с тиранией, сами отрекаются от любимых, от семьи, от возможности выйти на волю – от всего, что составляет самые дорогие ценности человеческого существования. И делают это обдуманно, ибо не видят иного способа самостоянья: «Вероятно, <...> есть только один путь к неуязвимости: убить в себе все привязанности и отказаться от всех желаний», – говорит Герасимович. И Нержин, которого с миром по ту сторону колючей проволоки соединяет только любовь к жене, при свидании предупреждает ее: «Не связывай слишком больших надежд с окончанием моего срока!» И маленький Герасимович ничего не отвечает на мольбы своей жены: «Ну, изобрети им что-нибудь, чтоб они отвязались!»

Автор полностью принимает этот принцип поведения, подтверждение тому – патетический финал романа:

Да, их ожидала тайга и тундра, полюс холода Оймякон и медные копи Джезказгана. Их ожидала опять кирка и тачка, голодная пайка сырого хлеба, больница, смерть. Их ожидало только худшее.

Но в душе их был мир с самими собой.

Ими владело бесстрашие людей, утерявших в сё до конца, – бесстрашие, достигающееся трудно, но прочно.

Значит, для того, чтобы обрести внутреннюю свободу, чтобы жить в согласии с самим собою, надо аскетически отречься абсолютно от всего. В условиях тоталитарного режима это – по Солженицыну – единственно возможный способ сохранения души, другого просто не существует.¹ В этом есть героика – героика самоотречения, которая сродни героике монашества. Героика аскезы глубоко трагична, ибо за обретение внутренней свободы человек платит потерей всего, что ему на роду положено – любви, семьи, детей, возможности свободно передвигаться, с максимальной полнотой осуществлять свои природные задатки, радости видеть мир, наслаждаться его многообразием и красотой...

На фоне конформизма и покорности большинства, в контрасте с господствующей в культурном сознании современников соцреалистической эстетикой, с пафосом украшения и назойливого оптимизма, жертвенный трагический стоицизм как принцип нравственного «самостояния человека», провозглашаемый Солженицыным, выглядел в высшей степени благородно и возвышенно. Однако, у этой достойной и гордой стратегии поведения есть определенные изъяны. Действительно, когда человек лишается всего, у него уже не висит на плечах груз ответственности ни перед кем и ни за что. И, оставаясь в ответе только перед собственной совестью, заботясь о личной нравственной чистоте, он волен не идти ни на какие компромиссы. Но при этом Солженицын как бы выводит за скобки обязательства, которые любой человек несет перед теми, чьи судьбы так или иначе зависят от него – перед женой и детьми, перед старыми родителями (разве только дав право жене Герасимовича тихо возопить: «Когда это кончится? Посмотри, во что я превратилась? Мне тридцать семь лет! Через три года я буду уже старуха!») А если и эти связи тоже брать в учет? Тогда еще больший трагизм приобретает выбор человеком аскетической

¹ Примечательно, что в «Архипелаге ГУЛАг», созданном после романа «В круге первом», Солженицын утверждает ту же стратегию как единственный способ сопротивления с карательной системой: «Что надо, чтобы быть сильнее следователя и всего этого капкана? Надо вступать в тюрьму, не трепеща за свою оставленную тёплую жизнь. Надо на пороге сказать себе: жизнь окончена, немного рано, но ничего не поделаешь. На свободу я не вернусь никогда. Я обречён на гибель – сейчас или несколько позже, но позже будет даже тяжелее, лучше раньше. Имущества у меня больше нет. Близкие умерли для меня – и я для них умер. Тело мое с сегодняшнего дня для меня – бесполезное, чужое тело. Только дух мой и моя совесть мне дороги и важны. И перед таким арестантом – дрогнет следствие! Только тот победит, кто от всего отрекся!» (Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ // Солженицын А. Малое собр. соч. Т. 5. – М.: ИНКОМ ИВ, 1991, С. 98-99).

стратегии, ибо он знает, что за такой выбор будут расплачиваться не только он, но и другие, самые дорогие для него люди. В любом случае стоическая свобода — это очень высокая нравственная планка. Но Солженицын прилагает ее абсолютно ко всем — не только к мужьям, но и к женам («подругам викингов», «светлоликим Изольдам с алмазными душами»), которые тоже должны принять этот обет самоотречения, раз его приняли их мужья-рыцари. Таков Солженицын — он максималистски взыскателен к человеку, он нетерпим к любым компромиссам, и никаких оправданий нравственным отступлениям он признает.

Но в романе, наряду с тремя явственно обозначенными оплотами духа, проступает еще один оплот. Это — Слово, вернее — надежда на слово. Ее высказывает Нержин в диалоге-диспуте с Герасимовичем о том, каким же образом можно сокрушить существующий строй. Но как трудно, раздумчиво, колеблясь, ударяясь о возражения оппонента и сопротивляясь им, выговаривает Нержин, этот трезвый скептик, свою надежду:

- Может быть...новый век...с его сквозной информацией...
- Вам же радио не нужно!
- Да, его глушат... Я говорю, может быть, в новый век откроется такой способ: *слово разрушит бетон?*
- Чересчур противоречит сопрамату.
- Так и диамату! А всё-таки?... Ведь помните: в Начале было Слово. Значит, Слово — исконней бетона? Значит, Слово — не пустяк? А военный переворот ... невозможно...
- Но как вы это себе конкретно представляете?
- Не знаю. Повторяю: не знаю. Здесь — тайна. Как грибы по некой тайне не с первого и не со второго, а с какого-то дождя — вдруг трогаются всюду <..> Так тронутся в рост благородные люди и слово их — разрушит бетон.

Но при всех своих сомнениях сам Нержин, собственно, уже и приготавливает Слово к действию, Почему он пишет свои «Этюды о русской революции»? Потому что пытается зафиксировать в них постигнутую им правду. Почему он идет на отчаянный ход: отказывается перейти работать криптографом, а значит, отказывается от возможности получить досрочное освобождение, квартиру и прочие блага, обрекая себя на Колыму? Более того, почему Нержин даже, похоже, рад тому, что волею судьбы пройдет по всем кругам ада до самого его дна? «Что-то я сам уже настроился на эксперимент. Говорит пословица: не море топит, а лужа. Хочу попробовать пуститься в море», — шутит Нержин. Но за его ёрничеством стоит очень серьезное решение: надо

увидеть всё, узнать всю правду до конца, воплотить ее в слове, с тем, чтобы слово уничтожило ложь.

Конечно, в таком сюжетном ходе есть немалая толика литературной условности. По авторитетному свидетельству Варлама Шаламова, в золотых забоях Колымы человек за несколько недель превращался в инвалида, и от такого варианта судьбы Нержин никак не застрахован. Но к подвигу самопожертвования такие «трезво реалистические» рассуждения неприложимы. Тем более, что и в исторической реальности именно эта, робко проступающая в системе основных духовных ориентиров романа «В круге первом» почти иррациональная вера в Слово, надежда на Слово, оказалась главной силой человека, действительно питает его силы в ему противостоянии государственной машине. Личный пример Александра Солженицына – тому убедительнейшее свидетельство.

В Нобелевской лекции (1972) Солженицын напоминал: «Не забудем, что насилие не живет одно и не способно жить одно: оно непременно сплетено с ложью. Между ними самая родственная, самая природная глубокая связь: насилию нечем прикрыться, кроме лжи, а лжи нечем удержаться, кроме насилия. Всякий, кто однажды провозгласил насилие своим методом, неумолимо должен избрать ложь своим принципом»¹. А коли так, то надо показать фальшь, на которой держится насилие, сорвать с него маску респектабельности и правоты, назвать ложь ложью. И именно это может сделать Слово.

И однако, роман «В круге первом» как подлинно художественное произведение ни в коей мере не исчерпывает свое содержание местом и временем, в нем запечатленным. Генрих Белль писал: «Я вижу в книге Солженицына откровение, бесстрастное откровение не только о ее чисто историческом предмете – о сталинизме, но и об истории страданий человечества. А раз так, то сталинизм здесь – “всего лишь” повод, достаточно жуткий, но тем не менее “всего лишь”»². Действительно, на материале истории нашей страны, в судьбах узников советского ГУЛага Солженицын ищет ответы на вопросы, на которые искусство будет всегда искать ответы: как человеку обрести духовную свободу? в чем она состоит? на какие опоры человек может опираться в своем противостоянии тотальному злу, как бы оно ни называлось – политический режим, социальный или национальный гнет, религиозная нетерпимость, природные катаклизмы и проч., и проч.?

¹ Солженицын А. Публицистика: В 3 т. Т. 1. Статьи и речи. – Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1995. С. 24.

² Белль Г. Мир под арестом (О романе Александра Солженицына «В круге первом») // Иностранная литература. 1989. № 8. С. 230.

Солженицын на эти вечные, никогда до конца не разрешимые вопросы дает свои уверенные ответы.

«Солженицын – писатель-борец, таких было мало в мировой истории <...> Все творчество Солженицына сегодня и навсегда – освежающий душу пример доблестного преодоления уныния и хаоса», – говорил в дни юбилея писателя Фазиль Искандер. Оценка – высочайшая! Но при этом Искандер замечает: «Грандиозный темперамент борца, вероятно, обусловил и то, что лично мне кажется некоторым недостатком его как писателя. Слишком редко обращается он к читателю с вопросительным знаком. Вероятно, сомнения он считает роскошью, дозволительной в менее катастрофические времена»¹.

* * *

Подводя итоги анализа романа «В круге первом», необходимо отметить сложность и даже противоречивость художественной стратегии, которой руководствовался его автор. Несомненно, базовую роль в художественном претворении реальности в романе играют принципы классического реализма: взаимодействие между типическими характерами и типическими обстоятельствами является и главным объектом тщательного анализа, и «мотором» всех романских коллизий, и конструктивной основой образа мира, возникающего на страницах романа, и, наконец, главным инструментом постижения причин и следствий, в силу которых эпическое событие совершается так, как оно описано, а не иначе. Именно эти принципы А. Солженицын противопоставляет эстетике социалистического реализма. Как мы могли убедиться, роман «В круге первом» написан в откровенной полемике с этой эстетикой, что выразилось в пародировании и семантическом «перевертывании» характерных черт одного из наиболее авторитетных жанров соцреализма (производственного романа).

Однако противостояние, тем более жёсткое, «программное», есть тоже связь и в определенной мере зависимость художника от тех постулатов, которые им отвергаются. Всякая «антисхема» есть тоже «схема», но с противоположным знаком. Это в полной мере касается отношения Солженицына к соцреализму. «Производственный роман» соцреалистической выделки всё-таки остался конструктивным каркасом романа «В круге первом», и с этим каркасом вполне органически контаминировались формы другого фирменного жанра соцреализма – «идеологического романа». А если жанровая форма сохраняется, то

¹ Искандер Ф. Доблестное преодоление уныния и хаоса // Лит. газета. 1998. 9 декабря. С. 10.

она так или иначе коррелирует с авторской концепцией, более того, порой вскрывает смыслы, не очевидные даже для самого автора. В случае с романом «В круге первом» обнаруживается, что свойственная творческому сознанию Солженицына осознанная политизация художественной мысли и учительный пафос не расходятся с постулируемой соцреализмом партийностью и воспитательной функцией искусства. И в творчестве писателя постоянно идет подспудная тяжба между энергией авторской идеологической («предвзятой», предначертанной) установки и энергией саморазвития, которая накапливается в недрах создаваемого им художественного мира.

Эта тяжба самым непосредственным образом сказалась на сильных и слабых сторонах романа «В круге первом». Жёсткая бинарность идеологических оппозиций в системе характеров, симбиоз натурализма и символики, изобразительной пластики и риторики, сосуществование заданности всей художественной конструкции и органики сюжетного события, наконец, не знающая сомнений безапелляционность авторских оценок, представление романного повествователя в роли авторитарного демиурга, носителя высшего (и неоспоримого!) знания — эти противоречивые качества поэтики «Крута первого» есть следствие влияния тех эстетических принципов, которые можно назвать «соцреализмом наоборот». Вывернув наизнанку шаблоны соцреализма, Солженицын все-таки остался верен принципам не только этической, но и эстетической нормативности.

Разоблачая доктрину казарменного социализма с ее надличными (классовыми, политическими) приоритетами, Солженицын противопоставляет ей нравственную доктрину — доктрину гордого стоицизма, которая из-за своей аввакумовской императивности тоже приобретает надличный характер. И в силу этого в «Круге первом» отрицание казарменно-социалистической идеологии не приводит к окончательному разрыву с *творческим методом* социалистического реализма как вполне определенной (а именно — нормативной) системой принципов эстетического отношения к действительности. Это ощутил Г. Белль, когда отмечал: «Книга берет начало от великой реалистической традиции, она прошла сквозь соцреализм, преодолела и обновила его»¹. Но окончательного «преодоления» соцреализма в романе «В круге первом» все-таки не произошло. Эта жёсткая художественная стратегия глубоко въедается в сознание писателя, оставаясь там даже в качестве неотвязного противника-фантома, провоцирующего воевать с ним его же оружием.

¹ Иностранная литература. 1989. № 8. С. 231.

Глава IV

ЖАНР В ПОСТРЕАЛИЗМЕ: ОПЫТ МОДЕЛИРОВАНИЯ ХАОСМОСА

1. Генезис и становление постреалистической художественной стратегии

Вопрос о взаимоотношениях между классическими и модернистскими художественными системами долгое время оставался за пределами объективного научного изучения¹. В официальном советском литературоведении реализм и модернизм рассматривались как антагонистические линии художественного развития, между которыми никакие контакты невозможны. Так, в годы «оттепели», в академическом труде, где впервые была поставлена проблема взаимоотношений между реализмом и модернизмом, категорически утверждалось, «что «проход» через модернизм каждого значительного писателя сопровождался мучительным творческим кризисом, что именно последовательный расчет с модернистскими иллюзиями выводил его на широкий простор»². Только в 1990–2000-е годы отечественная наука отказалась от предубежденности на сей счет. Так, в 1992 году была опубликована работа, автор которой, привлекая множество фактов, доказывал, что «реальная картина литературы XX века с оппозицией «реализм – модернизм» явно не ладит и пересмотра требуют не столько отношения внутри этой оппозиции, сколько она сама в своей мнимой универсальности»³. Окончательный пересмотр концепции «конфронтации» произошел в коллективном труде «На рубеже эпох: 1890-е – начало 1920-х годов» (Кн. 1-2. Отв. ред. В.А. Келдыш (М.: ИМЛИ РАН, 2000-2001). Теперь отрицание творческого взаимодействия между реализмом и модернизмом выглядит откровенным анахронизмом⁴.

¹ Постольку в этой главе речь пойдет о новой художественной стратегии, которая, судя по многим данным, вырабатывалась художественным сознанием в течение почти всего XX века, считаю целесообразным показать в исторической последовательности процесс рождения жанров, наиболее релевантных новому творческому методу, и формирования жанровой системы нового литературного направления.

² Современные проблемы реализма и модернизма. Сб. статей / Отв. ред. А.С. Мясников. – М., Наука, 1965. С. 26.

³ *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. II. С. 45.

⁴ Собственно, на этом рубеже занял оборону лишь один неколебимый защитник. Это Павел Басинский. Его инвективы звучат, как приказы по армии искусств: «Между модернизмом и реализмом лежит граница, переступать которую, во всяком случае, нельзя. Вернее, модернизм этой границы просто не видит <...> Реализм ее видит, знает о ней, и перебежка на «ту сторону» будет уже чистой воды предательством» (*Басинский П.*

1.1. 1910-е годы: поиски синтеза реализма и символизма

И действительно, если обратиться к реальным фактам духовной и литературной жизни России начала XX века, то процесс движения реализма и модернизма от конфронтации к взаимообогащению предстанет со всей очевидностью. Уже в творчестве Чехова современники замечали эту тенденцию: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм», – писал Андрей Белый в 1907 году¹. В свою очередь, о самом Белом можно было прочесть, что в его романе «Серебряный голубь» «своеобразно соединяются символизм с реализмом»². А в 1910-е годы взаимодействие реализма с символизмом отмечали в произведениях А. Ремизова, Ф. Сологуба, А. Толстого, М. Кузмина, С. Сергеева-Ценского, К. Тренева, И. Шмелева, Б. Зайцева, Е. Чирикова. Эту тенденцию стали называть «нео-реализмом», «новым реализмом», «новым одухотворенным реализмом»³.

Эта коллизия требует анализа.

Первое. В статьях и книгах разных по своим позициям критиков обсуждался, за редкими исключениями, вполне определенный круг писателей и текстов – значит, некая тенденция к взаимопроникновению классических (или «космографических») и модернистских (или «хаографических») систем, действительно, стала зарождаться уже в первые десятилетия XX века. В 1910-е годы она конкретизировалась в опытах синтеза реализма с самым влиятельным в те годы модернистским течением – символизмом.

Второе. Поиски синтеза символизма с реализмом приобрели особую интенсивность и целенаправленность после 1907 года. Чем это можно объяснить? В 1890-е годы ведь говорили о кризисе реализма, имея в виду и крах позитивистской философии, на которой он зиждился, и дискредитацию народнических практик, и натуралистический крен, и описательную вялость, и «пассивизм» в характере героя и в самом эстетическом пафосе⁴. Всему этому молодые декаденты противопоставили концепцию искусства, которое поднималось бы

Возвращение. (Полемические заметки о реализме и модернизме) // Новый мир. 1993. № 11. С. 238). Когда доказательства подменяются директивами, спорить не о чем.

¹ Белый А. А.П. Чехов // Белый А. Арабески. – М., Мусагет, 1911. С. 395.

² Бердяев Н. Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Русская мысль. 1910. № 11. С. 104.

³ См. статьи и книги Р.В. Иванова-Разумника, П.С. Когана, М. Волошина, Е. Колтоновской, Г. Чулкова, опубликованные в 1910-е годы.

⁴ И в самом деле, нельзя игнорировать факты, которые свидетельствуют о том, что в последней четверти XIX века выдающиеся писатели-реалисты стали остро ощущать «усталость» реализма (по меньшей мере, в его каноническом качестве). Широко известны высказывания на сей счет Л. Толстого, Чехова, Горького.

над пошлой прозаической действительностью, пренебрегало грубой реальностью и выражало бы «страстные идеальные порывы духа» (Д. Мережковский). Но поражение в русско-японской войне (1904-1905 гг.), усилив чувство недовольства жизнью, заставило всех думающих людей России повнимательнее приглядеться к этой самой жизни – в ее социальной и даже бытовой конкретности. А события революции 1905-1907 годов стали самым настоящим психологическим шоком для «порядочного общества» (куда входили люди культуры и искусства).

И после 1907 года символисты повернулись лицом к России. Они почуяли сокрушительную мощь, которая до поры до времени таится в ней, как лава под коркой, казалось бы, навеки потухшего вулкана, но способна неожиданно выплеснуться и выжечь вокруг себя всё и вся. Примеры: А. Блок с циклом «На поле Куликовом» (1908), А. Белый с книгой «Пепел» (1909), посвященной памяти ранее презиаемого символистами Некрасова. В стихах этих великих символистов Русь, хоть и в мистических одеждах «заговоров и заклинаний», предстала как таинственная, но абсолютно реальная субстанция. Однако, в принципе, по своим творческим установкам и семантическим потенциям поэтика символизма оказалась малопригодной для художественного освоения этого, нового для себя, эстетического объекта. Ведь обращение к языку символов, когда все «видимое» пренебрежительно воспринимается как кажимость, вело «в пределе» к «дематериализации» образной плоти, а установка на поиск мистических Абсолютов («Мировая музыка», «Вечная Женственность» и т.п.) вела к трансформации искусства в религиозно-теургическое действо.

Но и реализм получил в 1905-1907 годах основательную встряску. Принципы социального детерминизма как универсального инструмента объяснения личности и культ причинно-следственных мотивировок исторического процесса были сильно дискредитированы открывшимися иррациональными, подсознательными безднами в человеческой душе и игрой случайностей в суматохе исторических событий. (Такие произведения, как, например, «Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева или «Белая глина» А. Серафимовича, можно считать «знаковыми» явлениями тех лет.)

Однако, само состояние разочарования в историческом прогрессе, крушение мифа о «народе-богоносце», горькое признание крайнего несовершенства человеческой породы и, наконец, просто чувство усталости от «суматохи эпохи» – все это вызывало противоположные «спросы времени»: потребность в душевном равновесии, в объясняющей философии, в гармонизирующих эстетических программах. Вот

это культурное брожение, вот эта тоска по «космографическому мифу», можно полагать, и были главными внешними факторами (экстрафакторами), вызвавшими первый кризис модернизма, следствием которого стали новые художественные тенденции. Во-первых, внутренние реформы в модернизме, приведшие к рождению акмеизма и футуризма (первой формы русского авангарда), этот процесс был проницательно зафиксирован В.М. Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм» (1916). Во-вторых, тенденция к взаимному сближению реализма и символизма – к осознанным творческим контактам.

После кризиса 1905-1907 годов не было, кажется, ни одного художника-реалиста, кто бы в той или иной форме не испытал влияния модернизма. Одни вводили в реалистические обстоятельства символические образы: вариант Бунина – «Господин из Сан-Франциско», вариант Горького – «Рождение человека». Другие создавали особую, импрессионистски-мистическую ауру («Суламифь» и «Гранатовый браслет» Куприна). Третьи перестраивали поэтику в сторону усиления экспрессивности (опыты Л. Андреева). При этом они стремились избежать крайностей обеих художественных стратегий. Тому свидетельствуют следующие высказывания Л. Андреева: «Я ненавижу символ и голую бесстыжую действительность»; «Я беру человека в его *духовной сущности* и ищу истинность человеческой жизни»¹.

В свою очередь, после революции 1905-1907 годов произошла перемена отношения лидеров символизма к реализму и его современным последователям. Например, Д.С. Мережковский, упрекая тех, «кто не видит в Горьком знаменательного явления общественного, жизненного», утверждал: «В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни, кусок, вырванный из жизни с телом и кровью... И, как во всём очень живом, подлинном, тут есть своя нечаянная красота, безобразная, хаотическая, но могущественная, своя эстетика, жестокая, превратная, для поклонников чистого искусства неприемлемая, но для любителей жизни обаятельная. <...> Он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира...»². Тогда же А. Блок назвал М. Горького выразителем «великого, необозримого, просторного, тоскливого и обетованного, что мы привыкли объединять под именем Руси»³.

¹ Неизданная переписка Л. Андреева // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 119. – Тарту, 1962. С. 386.

² Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Максим Горький: pro et contra. С. 645.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. С. 103.

И в теоретических построениях символистов тоже произошли существенные сдвиги – достаточно обратиться к статьям Вяч. Иванова: «Две стихии в современном символизме» (1908), «Заветы символизма» (1910) и «Мысли о символизме» (1912). В первой Иванов признает наряду с «идеалистическим символизмом» некий «символизм реалистический» (толкуемый как «откровение того, что художник видит как реальность в кристалле низшей реальности»¹). А в третьей статье мэтр уже отдает предпочтение «действительности внешней», земному, он возглашает: «Истинному символизму свойственно изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. A galibus ad realiora. Per realia ad realiora. Истинный символист не отрывается от земли, он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых <...>, – понимает вершины земных гор» (536).

Третье. Но признание взаимодействия классических и модернистских стратегий с перечислением текстов, в которых это взаимодействие выступает со всей очевидностью, это только самый первый шаг: после него следует изучать «механизмы» этих взаимодействий, чтоб отличить «синтезы» от «симбиозов», а главное – выяснить, какова телеология этих процессов, к каким семантическим сдвигам они приводили, то есть какое приращение (или изменение) эстетического смысла при этом происходило. В 1910-е годы суждения же писателей и критиков о «неореализме» по большей части носили характер «штрихов» и «набросков», в них больше предположений, чем доказательств. Например, Е. Колтоновская полагала, что синтез символизма и реализма осуществляется через «редкое, трудно дающееся сочетание лирики с бытом»². А М. Волошин видел этот синтез в том, что «снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которым уже не таилось никакого определенного точного смысла, но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность»³. И уже в советское время А. Воронский без всяких доказательств утверждал, что «в неореализме символу придается реалистический характер, а реализм становится символическим и романтическим»⁴.

Надо сказать, что и спустя 70-80 лет, а точнее – на рубеже XX-XXI веков, когда вновь стал оживать интерес к феномену неореализ-

¹ Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. – Брюссель: Fourer Oriental Chretien, 1974. С. 611. (Здесь и далее курсив в цитируемых фрагментах мой – Н.Л.)

² Колтоновская Е. Критические этюды. – СПб.: Просвещение, 1912. С. 32.

³ Волошин М. Анри де Ренье // Аполлон. 1910. № 4. С. 61.

⁴ Воронский А. Искусство и жизнь. – М.-Пг.: Круг, 1924. С. 157.

ма¹, наблюдения над «механизмами» взаимодействия символизма и реализма продолжают носить характер набросков и фрагментов. Так, в фундаментальном труде ИМЛИ «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.)», в большой главе о неореализме, написанной В.А. Келдышем, ключевой особенностью неореализма называется «бытие через быт», «синтез бытийного и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым, чему способствовал особый художественный синтез» (269). А что же это за такой «особый художественный синтез»? Как делается этот «синтетический комплекс»? На эти вопросы ученый ответа не дает.

Скорее всего, именно поэтому В.А. Келдыш и отказывается признавать в неореализме новую художественную парадигму, а считает, что он представляет собой «особое течение внутри реалистического направления», правда, «более чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освободившееся от сильного натуралистического веяния, окрасившего широкое реалистическое движение предыдущих лет» (262).

Но другие современные исследователи высказывают иные, можно сказать, противоположные суждения на сей счет. Так, Т.Т. Давыдова даёт следующие определение; «Неореализм – постсимволистское литературное модернистское стилевое течение 1910–1930-х годов, основанное на неореалистическом художественном методе. В этом методе синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних»².

А почему Т.Т. Давыдова столь радикально обособляет неореализм? Думается, причина в том, что она абсолютизировала один из существенных компонентов неореалистической художественной системы, а именно – мифологизацию, под которой понимает включение в художественную ауру произведения собственно мифов, мифологем, архетипов, вечных образов искусства.

¹ Возрождение интереса к феномену «неореализма» в русской литературе происходит в 1990-2000-е годы. См: *Wilczynski W. Z problemów realizmu*. – Zielona Góra, 1994; *Давыдова Т.Т. Неореалистическое идейно-стилевое течение* // Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. – М.: изд-во МГУП. 2000. С. 120-130; *Михайлова М.В.* «Бывают странные сближенья...» // Вопросы литературы. 1998. Март-апрель; *Камильянова Ю.М.* Типы сюжетного повествования в прозе Б. Зайцева 1900-1920-х годов. – Автореф. дисс... уч. степени канд. филол. наук. – Екатеринбург: 1998; *Таянова Т.А.* Творчество Ивана Шмелева как феномен религиозного типа художественного сознания в русской литературе первой трети XIX века. – Автореф. канд. дисс... уч. степени канд. филол. наук. – Магнитогорск: 2000.

² *Давыдова Т.Т.* Русский неореализм. (Идеология, поэтика, творческая эволюция). – М.: Флинта-Наука, 2005. С. 28

О том, что мифологизация, действительно, играет важную роль в «неореалистических» произведениях, свидетельствуют наблюдения самой Т.Т. Давыдовой над «авторским мифом» у Замятина, Пришвина, Шмелева, Платонова, Булгакова¹. Однако, как напоминает Н.О. Осипова, «мифопоэтический комплекс в поэзии первой четверти XX века <...> объединял разные, порой взаимоисключающие тенденции»². Так что надо разобраться со спецификой мифологизации в неореализме, определить особость ее функции в этой художественной системе.

Мифологизация была инспирирована символизмом, где мифу отводилась роль той высшей сферы («За пределы предельного, / К безднам светлой безбрежности»), куда устремлялась Душа, полностью отвергнувшая «земное», объективную, онтологическую реальность. Причем в мифе, выполняющем функцию Абсолюта, акцентируется его недостижимость и неопределенность. В ряде произведений с реалистическим модусом действительности миф тоже используется как некая «квазиреальность», замещающая объективный мир, при этом возникает жесткая оппозиция между «мифом» как субъективным образом мира в сознании персонажа и объективным образом «земной», грубой реальности. (Например, в рассказе Л. Андреева «Большой шлем» карточная игра выступает как миф, которым герои заместили в своем сознании реальность.)

Однако, в литературе 1910-х годов появился и третий вариант отношений между мифом и «земным». Это отношение *взаимопроникновения*. Причем, в текстах 1910-х годов это взаимопроникновение, как правило, представляло собой процесс пропитывания реального, плотского, земного мира мифологической семантикой – обнаружения вечного в сиюминутном, бытийного в бытовом. При этом в большинстве произведений такого рода происходила своеобразная «*деисторизация*»: бытовое, сиюминутное, а шире – социальное, историческое размывалось, истаявало, оставалось только мифологическое. Примеры: эпосные, монументальные рассказы Е. Замятина «Кряжи и целая

¹ Там же. К работе Т.Т. Давыдовой примыкают исследования некоторых других авторов. Так, Ю.М. Камилльянова пишет в автореферате кандидатской диссертации «Типы сюжетного повествования в прозе Б. Зайцева 1900-1920-х годов»: «Рассказы Зайцева напоминают мифологическую структуру, поэтически описывающую историю создания мира» (С. 11). Целая глава диссертации посвящена «Житийному типу повествования в прозе Б.Ю. Зайцева 1910-1920-х гг.». Близкие идеи высказывает Т.А. Таянова в кандидатской диссертации «Творчество Ивана Шмелева как феномен религиозного типа художественного сознания в русской литературе первой трети XIX века» (Магнитогорск, 2000).

² Осипова Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке (История. Методология. Литературный процесс). – М.: Наследие, 2001. С. 215.

жизнь» и «Целая жизнь», «Год их жизни» и «Смерти» Б. Пильняка, «Волки», «Мгла», «Аграфена» Б. Зайцева, «Печаль полей» С. Сергеева-Ценского.

Примечательно, что материалом многих, если не большинства, неореалистических произведений стали наиболее константные, устойчивые пласты существования – вечные житейские конфликты, бытие в глубинных слоях народа, круговорот природы. Здесь каждый образ укрупнен (герои замятинского рассказа «Кряжи» – *Иван да Марья*, имена архетипической пары из русского фольклора), сюжет «ощелчен» – он охватывает всю жизнь персонажей, в нем моделируется их судьба от рождения до смерти (название рассказа Б. Пильняка о «двух серых птицах» – «Целая жизнь»); в самом внутреннем мире присутствуют образы, традиционно означающие извечную жизнь природы (ключ на дне оврага, могучие сосны), в окружающей ауре выделены знаки сверх – и запредельного Космоса («фосфорический свет луны», солнце, ветер), и весь дискурс интонирован эпическим слогом («Он жил зимы, чтобы жить. Весны и лето он жил, чтобы родить» и т.п.). Словом, «здесь и теперь» заменяется на «везде и всегда».

Еще одну версию взаимопроникновения земного и мифологического в литературе 1910-х годов выделяет Н.О. Осипова. Это автобиографическая «поэма-миф» (первые образцы – «Возмездие» А. Блока, «Младенчество» Вяч. Иванова, отчасти «Первое свидание» А. Белого). Ее структурные принципы таковы: «В сюжетно-композиционной структуре автобиографический элемент в одних случаях проецируется на огромный историко-культурный пласт¹. Связующим элементом двух планов – автобиографического и мифотворческого – является мифопоэтический комплекс, сквозь призму которого видятся, воспринимаются и объясняются события частной жизни» (222). Семантика структуры «поэмы-мифа» такова: «В результате автобиографизм, обогащенный культурным слоем памяти, становится космичным; авторское Я – равновеликим природе, культуре, вселенной» (222).

Если попытаться кратко определить суть мифологизации в неореализме, то можно сказать так: *мифологизация – это принцип конструирования образа мира посредством диалогического соотношения переднего плана, отображающего житейскую повседневность, с «планом Вечности», воплощенным прежде всего в традиционных и религиозных мифах, в устойчивых мифологемах народной культуры, в «вечных образах» искусства и т.п.* Подобный конструктивный принцип позволяет переводить бытовое в бытийное, освещать текучую и зыбкую совре-

¹ Осипова Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX века (История, методология, литературный процесс). С. 221-222.

менность светом Вечности и тем самым эстетически постигать и оценивать ее в свете огромного духовного опыта, накопленного человечеством. Разумеется, каждый раз, в каждом произведении образ Вечности – это особый авторский миф, специфическая форма проецирования совершенно индивидуального авторского идеала, а мифологемы, с одной стороны, придают ему иллюзию объективности, с другой – выступают некими хранителями объективных ценностных смыслов, с которыми художник сверяет свою субъективную эстетическую меру.

Значит, неореализм действительно существовал в литературе 1910-х годов. И он не был течением внутри реализма, как полагает В.А. Келдыш, но и нет оснований относить его к ведомству модернизма, к чему склоняется Т.Т. Давыдова. Неореализм вбирает в себя некоторые содержательные и формальные качества и того, и другого, но сам при этом становится чем-то третьим.

Однако утверждать, что неореализм стал уже в 1910-е годы самостоятельной историко-литературной системой масштаба направления (структурно организованной связью «метод – стилевые и жанровые подсистемы»), тоже нет оснований. Во-первых, у неореализма в 1910-е годы еще было маловато своего «материала». А во-вторых, – что еще важнее – на одном структурном принципе ни одна система не держится (минимум – на трех). Точнее всего было бы говорить о том, что в 1910-е годы неореализм представлял собой художественную *интенцию*, в которой шел процесс формирования нового творческого метода и одновременно нового литературного направления.

Интенция эта была перспективна и развивалась весьма энергично.

Но тут случился 17-й год...

1.2. 1920-е годы – релятивизация мифологем: рассказ Е. Замятина «Наводнение»

1.

После 1917 года многие из тех, кто вел поиск на путях «неореализма», обратились к другим творческим стратегиям, прежде всего – к экспрессионизму, который представлялся наиболее релевантным тотальному хаосу, охватившему всю Россию.

Едва ли не единственным, кто продолжал энергично отстаивать и развивать идею синтеза реализма и символизма, был Евгений Замятин. Ему были доступны буквально все стили и жанры. Вся проза Замятина – это поле постоянных экспериментов, где находки сменяются отказами, где нередко решительные повороты направления творческого

поиска. Писатель не пренебрегал опытами и над мельчайшими элементами поэтики, но всё, что он делал, шло под знаком поисков нового творческого метода, который был бы адекватен радикально изменившимся представлениям о мире и человеке.

Уже в 1923 году, оглядываясь в недавнее прошлое, Замятин говорил: «В конце XIX и в начале XX века самодержцами русской литературы были бытовики, реалисты»¹. Ограниченность классического реализма писатель видел в следующем: «Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские координаты эвклидова мира. В природе этих координат нет, они – условность, абстракция, нереальность. И поэтому реализм – нереален» – писал он в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем»². Но и главный антагонист реалистической традиции – символизм – не вызывал восторгов: его ущербность Замятин видел в том, что символисты «определенно враждебны земле, быту», «нет у символистов активного отрицания жизни во имя борьбы с нею, во имя создания лучшей жизни на земле»³.

Новую художественную стратегию Замятин полагал искать на путях синтеза реалистических и модернистских систем. Исходя из методологической идеи о том, что развитие литературы носит диалектический характер, он утверждает, что из двух враждебных явлений – реализма и символизма, которые в своем развитии доходят до конца («дальше идти некуда»), «рождается третье, пользуясь результатами, достигнутыми первыми двумя явлениями, как-то их примиряет, и жизнь человеческого общества получает возможность двигаться дальше, все вперед, все к новому»⁴. Это третье направление Замятин и называет «неореализмом» («новореализмом»).

Как же – по Замятину – неореализм «примиряет» реализм и символизм?

«...Материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень, всё, имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытаются изобразить символисты, дают обобщения, символы <...> Они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности»⁵. Замятин резюми-

¹ Замятин Е. Современная русская литература. (Вступительная лекция) (1923) // Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Т. IV. – Мюнхен: A. Neimans Buchvertrieb und Verlag, 1988. С. 349.

² Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и прочем // Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей. № 1. – М.-Л., 1924. С. 74.

³ Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Т. IV. С. 351, 352.

⁴ Там же. С. 353.

⁵ Там же. С. 359-360.

рует: «Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; новореалисты имели мужество вернуться к жизни»¹.—

Но, рассуждая о неореализме, Замятин, в сущности, предлагал некий проект новой художественной стратегии, которой пока еще не существовало в реальном литературном процессе. К таким же теоретическим проектам, своего рода творческим мечтаниям следует отнести и обильно цитируемое ныне рассуждение Замятина о «синтетизме» и соответствующих ему новых художественных формах: «Основные признаки новой формы — быстрота движения — (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символике, лексике) — не случайны: они следствие новых математических координат»². Это, конечно, тоже еще не вывод из художественной практики, а мечты о новой поэтике, которая позволяла бы эстетически постигать мир в его динамике, вечном движении.

Метод, прогнозируемый Замятиным, вбирает в себя «идею-страсть» классического реализма — устремленность к постижению всего спектра отношений между человеком и миром, но теперь, в XX веке, он стоит перед несравненно более усложнившимся представлением о личности и действительности. Неотъемлемой частью этих представлений стали алогизм, абсурдность, логическая непостижимость — недоступные для «эвклидова» реализма. Поэтому-то поначалу свои поиски новой стратегии Замятин вел в русле экспрессионистской парадигмы. В его произведениях 1918-23 годов (рассказы «Дракон», «Пещера», «Мамай», роман «Мы») представлена во всей мощи экспрессионистская художественность. Но к концу 20-х годов Замятин почувствовал, что на этом пути не удастся достичь желаемого художественного синтеза — того синтеза, который бы давал возможность, не отрываясь от быта, постигать бытие, который бы помогал человеку, не отворачиваясь от хаоса жизни, овладевать мужеством жить.

И он вновь решительно повернул руль.

В 1928 году, оглядываясь на свой путь, пройденный за пятнадцать лет, Замятин писал: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте (рассказ “Ёла”, повесть “Наводнение”). Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота — хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: “чего тратить время, мудрить — слопают и так”»³.

Какова же она, замятинская «простота», и какова ее семантика?

¹ Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Т. IV. С. 355.

² Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и прочем // Писатели об искусстве и о себе. С. 74.

³ Замятин Е. Закулисы // Сочинения: В 4 т. Т. 4. С. 309.

За ответом обратимся к рассказу «Наводнение», который был, по собственному признанию писателя, поворотным в его творческой судьбе.

2.

Читателям, сравнивающим «Наводнение» с рассказами 1918-23 годов, бросается в глаза отказ автора от самых характерных экспрессионистских приемов – гротеска, иронии, гиперболизированной синекдохи, очевидна и подчеркнутая эпичность (объективированность) повествования. Напротив, весь изобразительный массив в «Наводнении» – это картина существования людского (экзистенциального процесса): повседневная жизнь простых обывателей, с самыми естественными заботами, желаниями, тревогами, бедами. Даже собственно сюжетная коллизия: убийство из ревности немолодой бездетной женщиной юной соперницы – при всей своей «криминальности» достаточно тривиальна. То есть по фактуре своей «Наводнения» близко к неореалистическим рассказам 1910-х годов.

Но – с очень существенными отличиями.

В неореалистической прозе 1910-х годов (у С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Шмелева, молодого А. Толстого, раннего Б. Пильняка) происходила своего рода «деисторизация» образов повседневности – размывались черты исторического времени и места. Это приводило к «чистой» мифологизации, когда пласт Вечного вытеснял, заглушал собою пласт современного, актуального. В «Наводнении» же бережно сохранена историческая конкретика времени и места. Событийное время здесь – первые годы после революции и гражданской войны, и историческое время представлено в пластических подробностях и деталях: картина запущенной мастерской («...ремни трансмиссии хлопали вхолостую, сонно ворочались только три-четыре станка, однообразно вскрикивала какая-то шайба»), «отрёпыши-мальчишки», жгущие костер внутри порушенного дома, новая игра детей – «в колчака». Но при этом топика, посредством которой создаются образы конкретного места и времени, ориентирована на ассоциативное поле Вечного, на «пределы» – для этого писатель использует самые разные ходы.

Вот вроде бы мельком брошенное сравнение: «...Хлеб был непривычнее и редкостнее, чем смерть». А вот фраза, с которой начинается рассказ: «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция». Замятин здесь материализует метафору, лежащую в названии одного из районов Петрограда – Васильевского острова, окружает его «далеким морем», за которым протекают события огромной исторической важности – мировая война и рус-

ская революция. Так локальное пространство события рассказа вводится во всемирные координаты и одновременно вычленяется от остального мира, отделяется от него. И этот вселенский масштаб сохраняется в течение всего повествования (напр.: «Днем солнце, не переставая, птичьими кругами носилось над землей. Земля лежала голая»).

Основную же роль в образной системе рассказа играют «базовые метафоры» (термин, предложенный А. Шейном¹). Они дифференцируются на два вида. Первый вид – метафоры, апеллирующие к традиционным мифологическим архетипам. Это отмеченные всеми исследователями ассоциативные пары: подъем и падение воды в Неве и приливы и отливы чувств в героине, «женское чрево» и «земля, плодородная почва». За ними стоят фундаментальные мифологические метаморфозы: «вода и кровь», «женщина-мать» и «земля-родительница» – в них испокон веку закреплено сознание связи человека с главными природными стихиями. Сам Замятин объяснял: «...Здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном – и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов»². Однако, многозначность была свойственна интегральным образам и в прежних произведениях Замятина – сам писатель называет образ корабля (рассказ «Мамай») и образ пещеры в одноименном рассказе.

Но в отличие от интегральных образов «Пещеры» и «Мамая», в «базовых метафорах» рассказа «Наводнение» не происходит замещения прямого значения значением символическим – оба значения присутствуют как реальности художественного мира. «Всю ночь со взмorza ветер бил прямо в окно, стекла звенели, вода в Неве подымалась. И будто связанная с Невой подземными жилами – подымалась кровь», – этот параллелизм между состоянием природы и душевным состоянием Софии представляет оба состояния равноправными в художественной реальности. Более сложный параллелизм представлен в следующей метафоре: «Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, глубоко, никому не видные, рылись белыми корешками зерна». Но здесь тоже оба полюса ассоциации равно реальны в художественном мире рассказа: Ганька, убитая Софьей, стала тем жертвенным зерном, из которого стал расти будущий Софьин ребенок.

Другой вид «базовых метафор» представляет собой ассоциативные пары, которые приобретают значение мифологем, будучи рожде-

¹ Shane A.M. The Life and Works of Evgenij Zamiatin. – Univ. Of California Press. Berkley and Los Angeles, 1968. P. 196.

² Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Т. IV. С. 306.

ны собственным контекстом (назовем их «контекстными мифологемами»). Это и подсказанная самим Замятиным в той же статье «Закулись» оппозиция «кошка и птица» как экспрессивная параллель к отношениям между Ганькой и Софьей, это и многозначный образ «ямы» (пустая мастерская, пустое чрево женщины, яма, куда Софья зарывает тело Ганьки), это и антитеза «навсегда сжатые губы» Софьи и ее «раскрытые губы» (после убийства Ганьки: «... Она медленно раскрыла губы, раскрылась мужу вся, до дна – первый раз в жизни»). Все эти метафоры переводят конкретную бытовую коллизию в мифологический план, ибо придают ей так же, как традиционные мифологические метаморфозы, предельно обобщенный смысл.

Но следует подчеркнуть, что собственно прямых или косвенных обращений к каноническому мифу в «Наводнении» нет. И попытки ряда исследователей, отыскать здесь «параллели к конкретным мифологемам», вроде: «Авраам – Сарра – Агарь» и «Трофим Иванович – Софья – Ганька»; Ганька – ветхозаветная Анна; муха, ползущая по телу убитой Ганьки, это «аллегория беса, Вельзевула» и т.п., – выглядят откровенными натяжками.¹

В том-то и состоит принципиальная новизна замятинского «Наводнения», что «на уровень общечеловеческой матрицы» его поднимают не «параллели к общеизвестным мифам», как полагает Ж. Хетени (17), а то, что мифологическое, то есть вечное, архетипическое писатель обнаруживает в н у т р и повседневного, обыденного, земного. В сущности, только теперь Замятин осуществил ту творческую идею, которую продекларировал в 1918 году, когда приписал неореалистам следующие качества: «Они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности»². На практике же писатель пошел дальше – в рассказе «Наводнение» мифологические образы и мотивы он сделал обратимыми и обращаемыми: не только доказал актуальность архаической семантики, заключенной в традиционных мифологемах, но и открыл семантику вечного в образах живой повседневности. То есть р е л я т и в и з и р о в а л мифологемы и сам принцип художественного мифологизирования. Это очень существенное открытие в области поэтики формирующегося творческого метода. Релятивизированные мифологемы уже не выступают в качестве аналогий к пласту современной пове-

¹ См. специально посвященное этой проблеме исследование Жужки Хетени «Мифологемы в “Наводнении” Е. Замятина (Новое о Замятине. Сб. материалов под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 1991. С. 9-19. Цитаты приведены из этой работы). Подобные же натяжки есть и в статье В. Шмита «Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина “Наводнение”» (Русская литература. 1992. № 2).

² Замятин Е. Сочинения: В 4 т. Т. IV. С. 360.

дневности и тем более не отождествляются с ним, а вступают с ним в диалогические отношения, порождаящие новые эстетические смыслы.

Сам Замятин использовал релятивизацию мифологем для выяснения важнейшей философской проблемы: как же человек находит путь к осуществлению своего извечного жизненного предназначения и как обретает свою бытийственную сущность? Проследим за художественной логикой рассказа.

3.

В движении сюжета «Наводнения» очень существенная роль принадлежит следующей цепочке событий. После случайной встречи с отрёпым-цыганенком и по совету мужа (в этот момент «лицо у него было озорное, как у цыганенка») Софья стала часто бывать в церкви. Но эти посещения закончились конфузно: в «старую церковь» Софья перестала ходить после безобразной драки между старым попиком и его конкурентом, «новым живоцерковным попом», а поездки на Охту, где сапожник Федор проповедовал «третий завет», кончились тем, что при очередной проповеди сапожник «хлопнулся об пол в падучей». И сразу же после этой сцены следует эпизод, когда Софья застаёт мужа с Ганькой, а затем идут два кульминационных события – наводнение и убийство.

В этой сюжетной цепочке событий просматривается определенная логика. Ведь Софья ходила в церковь, чтоб вымолить себе ребеночка. Но если даже сам Бог оказался не у дел (а Бог, к которому обращаются с молитвой и от имени которого произносят проповеди, означает здесь субстанцию осмысленную, осуществляемую в слове, при участии сознания), значит никакие внешние силы, никакой высший разум не способны помочь человеку исполнить свое предназначение. А вот проснувшееся в самой глубине естества Софьи слепое, нутряное чувство подтолкнуло ее на такой поступок, который открыл ей путь к осуществлению своей жизненной роли. В описании самого момента убийства все детали подчеркивают стихийный и иррациональный характер поступка Софьи:

...Снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю. Она хотела ухватиться за что-нибудь, но ее несло, как тогда по улице несло дрова, кошку на столе. Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце. Софья увидела глазами, что держит топор в руке. «Господи, господи, что же это я?» – отчаянно крикнула

внутри себя одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку.

В этом поступке Софьи сплетаются в один запутанный клубок сразу несколько смысловых аспектов.

Первый аспект – экзистенциальный. Выходит, что жизнь человеческая есть мучительный духовный процесс, состоящий в постижении «здесь и теперь», внутри себя и вокруг себя, извечных законов природы, интуитивный поиск согласия с ними, что с у щ е с т в о в а н и е человека есть о - с у щ е с т в л е н и е этих законов в собственной индивидуальной судьбе. В свете мифологического миропонимания поведение Софьи вполне естественно: убив Ганьку, она совершила ритуал заклания жертвы и тем самым зачала новую жизнь¹. А традиционные мифологемы, окружающие героиню, освящают авторитетом векового опыта поступок Софьи: просто и внятно объясняют его как единственно возможный способ исполнения женщиной своего естественного предназначения – собою, из себя тянуть вечную пряжу рода людского.

Но вот тут-то Замятин упирается в вопиющее противоречие, которое таится в самом феномене мифологизации. В «генетическом коде» мифа (если иметь в виду его древнейшие языческие истоки) этические законы отсутствуют, там есть только законы природы. Строго говоря, для мифа все равны: и птица, и кошка, и муха, и человек, – все они явились на белый свет по законам природы и осуществляют процесс жизнедеятельности в соответствии с этими законами.

Но человек все-таки выбивается из общего ряда детищ природы. Он – существо одухотворенное, ибо о-сознает свое существование, ибо нагружен моральными обязательствами перед другими, такими же, как и он, людьми, то есть отягощен совестью. В свете этих аксиоматических истин в поступке Софьи крайне важен второй смысловой аспект – этический: она у б и л а другого человека, пре-ступила нравственный закон. Архаические мифологемы эту коллизию не знают, и, казалось бы, бесполезны в ее эстетическом постижении

Но Замятин о с о в р е м е н и в а е т образы и мотивы, имеющие мифологическую подоснову, он нагружает их новыми функциями, прежде всего – психологическими. Та же муха, назойливо преследующая Софью, или же птица, с которой отождествляет себя в минуты особого волнения Софья, или кошка на плывущем по воде столе, наряд с образами, не имеющими мифологической подосновы (угольная

¹ К. Коллинз видит в этом символическом замещении «эхо ритуального человеческого жертвоприношения, которое осуществлялось ради обеспечения плодородия женщины и земли» (*Collins Ch. Evgenij Zamjatin: An Interpretive Study.* – Mouton. The Hague. Paris, 1973. P. 100).

пыль – «Вот будто эта же черная пыль неприметно обволокла всё и дома»; низкие каменные облака»; маятник – «маятник на стене метался, как птица в клетке»), входят в единый экспрессивный ряд, создающий особую эмоциональную ауру вокруг главной героини, находящейся в состоянии крайнего душевного напряжения. А эпизоды с откровенной христианской семантикой («Духов день»; «сапожник Федор проповедовал о скором страшном суде») наряду с эпизодом сугубо бытовым (гибель смазчика, захваченного маховиком машины) играют роль психологических увертюров к поворотным событиям в судьбе Софьи.

С одной стороны, образы и мотивы, в которых глубинная мифологическая семантика даже только зыбко мерцает, служат суггестивными способами проникновения в душевное состояние героини, в ее подсознание, обнаруживая механизмы иррациональных психических реакций. А с другой – тем самым мифологическая семантика десакрализуется: не человек предстает функцией мифа, а миф становится функцией по отношению к человеку – он подчиняется задаче постижения тайн внутреннего мира совершенно определенного земного человека, «этого», как сказал бы Гёте. И его душевные муки и страдания «здесь и теперь» представляются не менее значимыми, чем вечное, архетипическое во всем роде людском.

При посредстве мифологем, ориентированных на психологическую функцию, Замятин соотносит с вечными законами природы законы «человеческие», а именно – законы нравственные. Эта соотнесенность особенно отчетливо проступает в своеобразном «удвоении» ключевых эпизодов – убийства и рождения.

Уже родив девочку, Софья опять испытывает состояние, будто она вновь рождает: «...Вчерашняя знакомая боль рванула пополам, Софья раздвинула ноги. “Родить... родить скорее!” – она схватила докторшу за рукав. “Спокойно, спокойно. Вы уже родили – кого ж вам еще?” Софья знала – кого, но ее имя не могла произнести, вода подымалась все выше, надо было скорее...» Следовательно, подлинное второе рождение Ганьки происходит лишь тогда, когда Софья признается в убийстве. И это признание являет собою акт покаяния. Вот говорящая деталь: «Она вскочила, *стала в кровати на колени* и закричала Трофиму Иванычу: “Это – я, я! Она топила печку – я ударила ее топором...”» Женщина не смогла продолжать дело жизни без этического очищения покаянием.

И еще одно существенное «удвоение». После убийства Ганьки Софья впервые испытывает облегчение: «...Вздыхнула глубоко, свободно – никогда не дышала, вот только что глотнула воздуха в первый раз», «она положила голову на руки, на стол и вы ту же секунду засну-

ла – полно, счастливо, вся». Это облегчение живого существа, которое наконец нашло путь к продлению своего *физического* существования. После покаяния Софья тоже испытывает успокоение, и оно описывается почти теми же словами. Сразу после признания: «Теперь было все хорошо, *блаженно*, она была закончена, она вылилась вся»; и в самом финале: «Она спала, дышала ровно, тихо, *блаженно*, губы у нее были широко раскрыты». Но теперь появилось новое слово – «*блаженно*». Оно подсказывает читателю, что то облегчение, которое испытывает Софья после покаяния, иного рода – это успокоение *духовное*.¹ Покаяние это суд человека над собою по высшему нравственному кодексу рода людского – по закону совести. Более взыскательного суда нет. Только теперь человеческое существо по имени Софья преобразается в Личность, а ее существование – в Бытие.

4.

Таким образом, релятивизируя «простые» мифологические архетипы и «контекстные мифологемы», то есть диалогически сцепляя их архаическую (онтологическая семантика) и осовремененную функции (психологическая семантика), Замятин погружается в сложнейшую диалектику земной жизни человека. Во-первых, таким путем писатель обнажает глубинную связь между человеком, пребывающим в своей повседневности, и корневыми, изначальными, первичными законами жизни. Эти законы материализованы в обыденности, они управляют поведением человека, в их свете совершается этический суд человека над собой и эстетический суд автора над человеком. Таким образом, замятинская «простота» – это не опрощение, не опущение, а углубление в онтологические первоосновы, открытие их постоянного (и действенного!) присутствия в самом зауряде человеческой жизни.²

¹ Исследователи рассказа «Наводнение», констатируя, что в убийстве Софьей девочки оживает мифологическая семантика жертвоприношения, либо ограничивают этим свои выводы (К. Коллинз, Ж. Хетени), либо на этой основании делают заключение о неподсудности героини какому бы то ни было этическому суду, Так, В. Шмит утверждает: «... Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологическую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением» (Русская литература. 1992. № 2. С. 66). Такой вывод не только искажает смысл эпизода признания, но и ведет к умалению глубочайшего философского содержания всего рассказа.

² Нечто подобное происходит в творчестве Бунина 1920–30-х годов, концентрированно выражено в «Темных аллеях». Не случайно такой чуткий художник, как Борис Поплавский, говорил о «трагической упрощенности Бунина» как о том, что не вызывает сомнений. (Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Неизданное. (Дневники. Статьи. Стихи. Письма.) – М.: Христианское издательство, 1996. С. 262.)

Во-вторых, замятинская «простота» оказывается возвышением ясности, к открытию того главного, что даже в самом повседневном зауряде воплощает закон жизни. «В оправе» мифа открылась вечная, неизбывная значимость не только природной, но и духовной сущности человека. И обе эти сущности предстали накрепко сращенными, неотрывными друг от друга — без них невозможно исполнение человеком своего жизненного предназначения. Но обнаружилось, что реализация этих сущностей неизбежно требует жертвоприношений и сопровождается внутренним страшным судом человека над самим собой. Однако, Замятин не уравнивает природную и духовную сущности человека, всей сюжетной и психологической логикой своего рассказа он устанавливает вполне определенную иерархию: природными инстинктами и рефлексамии человек защищает и продлевает свое физическое существование, а духовным взыскующим спросом с себя по законам совести он возвышается к бытийственному самосознанию, обретает статус Личности.

Созданный Замятиным жанр точнее всего обозначить термином «монументальный рассказ». Им увенчались поиски нового типа рассказа, устремленного к моделированию «узловой завязи» (воспользуемся есенинским термином) между повседневным человеческим существованием и вечными законами бытия, которые Замятин начал вместе с Б. Пильняком, Б. Зайцевым, И. Шмелевым в 1910-е годы¹. Но сотворенная Замятиным модель «монументального рассказа», создающего мирообраз «быт как бытие», несла в себе огромный творческий потенциал — она стала первой в русской литературе жанровой формой, которая дала начало эстетическому освоению *нового типа концепции человека и мира* — семантического ядра новой художественной стратегии (творческого метода). Эта стратегия впитала в себя ряд существенных качеств как модернизма (конкретно — символизма и экспрессионизма), так и реализма: с модернистскими стратегиями ее роднит восприятие мира как хаоса, а с реализмом — стремление к постижению глубинных взаимоотношений между человеческой душой и окружающим ее миром. Но новый творческий метод даже в первом его целостном осуществлении не представляет собой симбиоза или контаминации некоторых принципов предшествующих художественных стратегий. Это новая художественная система, где заимствованный опыт предшественников переплавлен и обретает новое эстетическое качество... Так, мифологизм, осовремененный и обновленный, здесь играет роль художествен-

¹ Хотя термин этот впервые вошел в обиход во второй половине 1950-х годов, в связи с «Судьбой человека», но как жанровый феномен «монументальный рассказ» был открыт Замятиным в «Наводнении».

ного инструментария, который не «преодолевают <...> иллюзии реализма» (как полагает В. Шмит¹), а продолжает и углубляет традицию психологического анализа, которая, как известно, является основным семантическим полем реализма, открывая, помимо рационалистически и детерминистически постигаемых пластов сознания, ранее неведомые – досознательные, иррациональные – глубины человеческой души.

Художественную стратегию, которая впервые системно предстала в замятинском «Наводнении», мы предложили назвать «постреализмом». Термин этот носит условный, знаковый характер, и не надо искать в нем какие-то этимологические секреты. Важно то, что им обозначено рождение новой художественной стратегии, точнее – оформление структуры нового творческого метода. А о том, что это явление не было случайностью или сугубо российским экстравагантным изгибом в развитии художественного сознания, свидетельствуют аналогичные явления в зарубежных литературах в тот же период, в 1920–30-е годы.

1.3. Роман-миф: профанное и сакральное в романе Д. Джойса «Улисс»

Прежде всего, речь должна идти о романе Джеймса Джойса «Улисс». Роман этот был впервые опубликован в Англии в 1922 году и тотчас же запрещен, в 1925 году на русском языке увидели свет пять эпизодов, включающих отдельные страницы из первой части и несколько фрагментов из финала «Пенелопы»². Примечательно, что самый первый русский отзыв на роман Джойса принадлежит, как полагают А. Шейн и Н. Корнуэлл, Замятину. Замятин, который хорошо владел английским, видимо, каким-то образом смог ознакомиться с текстом. Так что есть основания полагать, что между творческими экспериментами Замятина и опытом Джойса могли возникнуть определенные контактные связи, хотя о прямых влияниях говорить не приходится.

¹ Русская литература. 1992. № 2. С. 66.

² Эти сведения даны в книге Н. Корнуэлл «Джойс в России» (СПб.: Академ. проект, 1998. С. 88). В этом же исследовании Н. Корнуэлл указывается, что в 1923 году во втором выпуске журнала «Современный Запад», одним из редакторов которого являлся Замятин, была помещена короткая рецензия на роман «Улисс», подписанная инициалами «Е.З.». Однако уже в 30-е годы о Джойсе и его романе русские читатели могли составить более или менее определенное представление. В 1935–36 годах в журнале «Интернациональная литература» были напечатаны переводы первых десяти эпизодов и «Улисса», а писатель и его творчество стали объектом полемики на страницах советских литературных журналов. (Там же. С. 87–109).

ся — очень уж разнится замаятинская «эстетика простоты» с крайней усложненностью (даже переусложненностью) дискурса в «Улиссе».

«Улисс» обычно рассматривают в одном ряду с «Процессом», «Замком» Кафки и «В поисках утраченного времени» Пруста как вершинные явления мирового модернизма. Однако, между этими произведениями есть существенные различия в самом принципиальном аспекте — в разрешении коллизии «Космос — Хаос». В своих романах, которые Альбер Камю назвал «процессом по делу обо всей вселенной», Кафка создал гениальный образ повседневной реальности как чудовищного антимира, где необратимо действуют законы аннигиляции человеческой личности. Марсель Пруст в своем многотомном цикле «В поисках утраченного времени» противопоставил вселенскому хаосу космос малого мира, который создается самим человеком вокруг себя, напряженными усилиями души, воображения и поэтического чувства. Джойс же в «Улиссе» избирает третий путь. Этот роман, провозглашенный образцом модернистской прозы, на самом деле никак не вмещается в модернистскую парадигму: мирообраз здесь значительно сложнее модели Хаоса.

По меньшей мере, автору «Улисса» чуждо символистское отрицание реальности, он ни в коей мере не стремится ее дематериализовать или мистифицировать, чуждо ему и авангардистское конструирование художественного мира. Наоборот, перед читателем разворачивается обстоятельнейшее описание одного дня, точнее — восемнадцати часов жизни Дублина, насыщенное самыми дотошными подробностями («принцип гиперлокализации» — С.С. Хоружий). Причем подробности и детали быта, нравов, психологии обитателей Дублина даны подчеркнуто натуралистически, вызываясь окрашены мотивами откровенного блуда, да к тому же преподносимыми на самом «низовом» жаргоне. Возникает грандиозно-гротескный образ — некая «физиология одного дня» как воплощение тотального Хаоса. И эстетическим выражением хаоса становится в «Улиссе» форменное вавилонское столпотворение «языков»: разных культурных, исторических, художественных, функциональных стилей — от высокого библейского слога до «потока сознания» в натуралистической форме синтаксически бессвязной внутренней речи... Да и финал в этом романе демонстративно разомкнут: завершающая глава представляет собой страшно сбивчивый поток сознания Молли.

«Улисс», в котором Г. Лукач видел один из образцов «полного разложения всякого содержания и всякой формы в романе»¹, на самом деле как жанровое целое представляет собой чистейшую форму *полифонического романа*. Есть основание полагать, что теоретический про-

¹ Лукач Г. Роман как буржуазная эпопея // Лит. энциклопедия. Т. 9. — М., 1935. С. 826.

ект полифонического романа, который Бахтин представил на материале романов Достоевского (порой «подверстывая» его под свою модель¹), был впервые исполнен на практике именно в «Улиссе». В этом произведении обнаруживаются практически все структурные качества полифонического романа, охарактеризованные Бахтиным в его работе о Достоевском: всеохватывающий внутренний и внешний диалог как столкновение множественности сознаний; «личность утрачивает свою <...> вещную однозначность, из бытия становится событием»; «авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет»; «сочетание неслиянных голосов является самоцелью и последней данностью»; «всякая попытка представить этот мир как заверченный в обычном монологическом смысле этого слова, как подчиненный одной идее и одному голосу, неизбежно должно потерпеть крушение»². Именно эти структурно-семантические принципы обеспечивают в «Улиссе» создание максимально динамичного и трагедийно противоречивого образа мира, где «первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано», где время и мир «раскрываются <...> как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс», где человек не равен самому себе – «он или больше своей судьбы или меньше своей человечности»³.

Но, напомним, основное замечание оппонентов Бахтина состояло в следующем: упрекая других исследователей Достоевского за то, что в их работах «надсловесное, надголосовое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым», сам он эту проблему тоже не решает⁴. Хотя даже Достоевский (как показала, например, Н.В. Драгомирецкая⁵) вводит в систему своих эстетических координат некую *изначальную позицию*, заданную религиозной, просветительской или какой-либо иной авторитетной «инстанцией». Эта позиция

¹ Многочисленные указания на сей счет высказывались при появлении первого издания «Проблем поэтики Достоевского» (См. рецензии А.Л. Бема, Р.В. Плетнева, В.Л. Комаровича, собранные в сборнике «М.М. Бахтин: pro et contra». Т. I. – СПб.: изд-во РХГИ, 2001). А спустя почти полвека, после выхода второго издания книги Бахтина (1963 год) об этом же писали в своих монографиях В.Е. Ветловская (Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Л.: Наука, 1977) и Н.В. Драгомирецкая (Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. – М.: Наука. 1991), приводя примеры, свидетельствующие о том, что в романах Достоевского принцип полифонизма не является всеохватывающим.

² В сгущенном виде эстетические принципы полифонического романа резюмированы в «Заключении» к первому изданию книги «Проблемы творчества Достоевского» (1929).

³ Эти формулировки появились в более поздней работе Бахтина «Эпос и роман» (1941) (Цит. по: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. С. 472-473, 479).

⁴ См. рецензию А.Л. Бема // М.М. Бахтин: pro et contra. Т. I. С. 192.

⁵ См.: Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. С. 250-252.

может лишь мерцать в общей идее, в самом предварительном замысле вещи, но все равно автор с нею соотносит творимый им художественный мир. И в этом смысле роман Достоевского, действительно, не вполне полифоничен.

А между тем, вопрос о том, что же делает релятивный мир полифонического романа эстетически целостным, действительно, крайне важен и в теоретическом плане (как возникает эстетическое целое из демонстративно релятивизированных составляющих?), и в конкретно-интерпретационном плане (как оно смысловое целое оформляется в такой форме?). Если ответы на эти вопросы не будут даны, тогда выходит, правы те теоретики, которые вообще отрицают возможность существования той типологической разновидности романа, которую открыл Бахтин¹.

Роман Джойса приподнимает завесу над этими вопросами.

Эпатируя читателя, автор «Улисса» не ужасается Хаосом и не отшатывается брезгливо от него. Это то самое «здесь и теперь» (знаменитая формула дзэн-буддизма обыгрывается на страницах романа), в котором человек пребывает, то есть не просто физически существует, но и осуществляет свое духовное бытие: любит и ненавидит, радуется и страдает, вращается в историю, ищет свое место в просторах Вечности. В этом Хаосе десятки поколений как-то устраивали свою жизнь, находили в ней какой-то смысл.

Джойс и хочет поймать закон единства тотального хаоса, уловить принципы его саморегуляции. Главный поисковый механизм автора «Улисса» – принцип аналогии. Джойс ищет универсальную мифологическую модель, которой бы структурировался этот длящийся восемнадцать часов «сборный день» Леопольда Блума. Такую модель он нашел в мифе об Одиссее.

Если в произведениях неореализма 1910-х годов и затем у Замятина в «Наводнении» мифологизация осуществлялась, так сказать, в «латентной форме», зачастую на уровне скрытых интертекстов, требующих от читателя догадки и расшифровки, то в «Улиссе» диалогическое сопоставление современного и мифологического планов впер-

¹ Так, выдвигая в качестве аксиомы положение, что «по самому существу своему роман имеет дело не с множеством равнозначных правд-мировоззрений, а с одной-единственной правдой – правдой героя», Г.К. Косиков утверждает: «...Диалогизм чужд самой природе романа» (*Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили. – М.: Изд-во МГУ, 1975. С. 65-76.*) А Д. Кирай ставит под сомнение принцип незавершенности, ибо, как полагает ученый: «Разрешение романной ситуации не может обойтись без разрешения ситуации завершенностью судьбы» (*Кирай Д. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа // Достоевский: материалы и исследования. – М.: Наука 1974. Т. I. С. 91*).

вые открыто демонстрируется, ему принадлежит роль конструктивной доминанты художественного мира. С.С. Хоружий, один из соавторов полного и наиболее совершенного перевода романа на русский язык, характеризует своеобразие «Улисса», в первую очередь отмечает следующее: «Одно из главнейших новшеств – связь романа с «Одиссеей» Гомера. Каждый из его 18 эпизодов связан с определенным эпизодом из «Одиссеи» и имеет название, отсылающее к этому эпизоду (в журнальной публикации Джойс включил эти названия в текст романа, но затем снял их). Связь выражается в сюжетной, тематической или смысловой параллели, а также в том, что для большинства персонажей романа имеются прототипы в поэме Гомера: Блум – Одиссей (Улисс, в латинской традиции), Стивен – Телемак, Молли Блум – Пенелопа, Белла Коэн – Цирцея и т.д.». Но далее исследователь предупреждает: « Это свободная связь, не сковывающая автора и не исключающая многих других задач романа; Джойс вовсе не желает представить переложение «Одиссеи» в современных обличьях»¹.

Учтем это предупреждение, но все же зададимся вопросом: почему Джойс избрал в качестве мифологического аналога именно «Одиссею» и какие образы и сюжетные связи из этой многослойной эпопеи выдвигает на передний план?

В «Улиссе» подвергаются очевидной релятивизации центральные образы и сюжетные мотивы поэмы Гомера. У Джойса, как и у русских неореалистов, древний миф десакрализован. Джойсу прежде всего важен синтез сразу трех мотивов: мотива домашнего очага (Одиссей и Итака), мотива любви и супружества (Одиссей и Пенелопа) и мотива сына (Одиссей и Телемак). К тому же миф об Одиссее подкрепляется факультативно присутствующими мотивами Блудного Сына, Вечного Жида, некоторыми евангельскими мотивами, но начисто лишен мистического смысла. Но, вдобавок к этому, в «Улиссе» миф по-карнавальному обытовлен, фамильярно травестирован почти до пародийности. Если Одиссеем оказывается преданный муж, которого всюду дурачит собственная жена, неудачник, который пытается подзаработать хоть на газетных некрологах. Если в роли Пенелопы представлена недалекая блудливая певичка. Если с царевной Навсикаей ассоциируется хромая прачка... Выходит, что ирония, которую в свое время Замятин называл существенным компонентом неореализма, действительно, оказалась востребована для выполнения важной эстетической функции.

Но – что принципиально важно – миф у Джойса амбивалентен, ибо, наряду с карнавальным заземлением, он сохраняет в себе семантику серьезного и важного. Да, Леопольд Блум, этот новоявленный

¹ Хоружий С. Вместо послесловия // Джойс Д. Улисс. – М.: Республика, 1993. С. 551.

Одиссей, смешон и жалок. Но он ведь и в самом деле скиталец по белу свету! Венгерский еврей, волею судьбы оказавшийся в Ирландии, стране, которая сама находится под гнетом, — какое нагромождение знаков вечного изгнания, жалкой бесприютности, оскорбительной непризнанности! Куда там герою Гомера! Столь же амбивалентна семантика темы любви Блума к своей Пенелопе, блудливой Молли, и поиска им сына в лице неприкаянного студента Стивена Дедала.

Так какие же эстетические открытия делает Джойс в «Улиссе» посредством релятивизации мифологического комплекса?

Выдающийся поэт и критик Т.С. Элиот, один из наиболее тонких ценителей творчества Джойса, сразу же после появления романа написал статью «“Улисс”, порядок и миф» (1923), в которой утверждал:

«...Параллели [“Улисса”] с “Одиссеей” приобретают огромную важность. По своей значимости они не уступают естественнонаучному открытию. Никто и никогда еще не строил романа на таком фундаменте: в этом просто не было необходимости. Я не прошу называть “Улисс” романом; хотите называть его эпосом — пожалуйста <...> Думаю, именно потому, что Джойс и Льюис настолько «опередили» свое время, они, ощутив сознательную или бессознательную неудовлетворенность формой, создали романы более бесформенные, чем те, что пишутся во множестве умелыми писателями, не осознающими безнадёжной архаичности этого занятия.

В том, как Джойс использует миф, как строит длящуюся параллель между современностью и древностью, виден его поиск метода, который будет развиваться последователями. Они, эти будущие последователи не будут простыми подражателями, нет, здесь скорее уместно сравнение с ученым, который использует открытия Эйнштейна для того, чтобы вести свое собственное, независимое исследование. Джойс просто открыл способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение огромной панораме ничтожества и анархии, из чего и состоит современная история. <...> Современная психология (как она есть, независимо от нашей реакции — серьезной или иронической), этнология, «Золотая ветвь» должны были появиться на свет и объединить свои силы, для того, чтобы невозможное еще несколько лет тому назад, свершилось. Вместо метода повествовательного мы можем теперь использовать метод мифологический (mythical method). Я искренне верю в то, что это шаг в направлении, делающем современный мир доступным для искусства, с точки зрения порядка и формы... И только те, кто смог создать свой собственный тайный порядок

в мире, очень мало способствующем порядку, только они смогут послужить развитию этого метода»¹.

Т.С. Элиот чутко уловил главную интенцию, которую у Джойса несет мифологический комплекс. Релятивизировав мифологические архетипы, писатель как бы «заземлил» их, ликвидировал эпическую дистанцию между ними и прозой повседневного существования современного человека. Это позволило диалогически связать современных героев и их мир с мифологической Вечностью, наглядно-зримым концептом всего опыта человечества. При посредстве древнего мифа Джойс проявляет ту общую парадигму, которая несет в себе экзистенциальные константы – то, что позволяет человеку всегда, а значит и «здесь и теперь», в локальном и кратком пространстве и времени своего индивидуального существования, преодолевать ужас одиночества, противостоять энтропии и распаду, находить смысл в жизни. В «Улиссе» экзистенциальными константами оказываются домашний очаг, любовь к женщине, обретение сына. И хотя эти ценности в современном мире сильно дискредитированы, а порой и грубо опошлены, однако, не будь их, рухнет Вселенная. Они вносят смысл в суматошное броуновское существование людское, превращая Хаос в *Хаосмос* (это словообразование Джойс ввел в «Поминках по Финнегану», последнем своем романе). Хаосмос крайне зыбок и неустойчив он, словно раскаленная плазма, зависает между полюсами устойчивости и распада, центробежности и центростремительности, отчаяния и надежды.

1.4. Кристаллизация нового творческого метода: М. Бахтин, О. Мандельштам, А. Камю

Важно отметить, что с конца 1920-х и в течение годов 30-х почти одновременно с писателями, на практике нащупывавшими новую художественную стратегию, ученые и философы разрабатывали новую эстетику и поэтику, а также и философию личности, которые легли в фундамент этой стратегии.

Говоря об эстетическом базисе, имею в виду цикл работ М.М. Бахтина. Сегодня уже стали общепризнанной классикой его теоретические идеи об амбивалентности народной культуры, о полифоническом романе как форме, узаконивающей равноправие всех голосов и отсутствие последнего слова о мире; взгляд на роман как на жанровое образование, которое, в противоположность эпосе, ориентируется на живую становящуюся современность и на незавершенный характер;

¹ *Eliot T.S. Ulysses, Order and Myth // Selected Prose of T.S. Eliot. – Karmode, London, Harvst, 1975. P. 177.*

наконец, теория «романного слова» как глубоко диалогизированной структуры и хронотопа как материализованного единства определенного пространства и времени, обладающего самодостаточностью и формирующего свой тип бытия. Если рассматривать эти идеи не порознь, а в единстве (тем более, что и разрабатывались они в непрерывном хронологическом потоке — с конца 1920-х до начала 40-х годов), то перед нами предстанет целая эстетическая система. В сущности, Бахтин закладывает основы новой, *релятивной эстетики*, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текучую данность, где нет границ между верхом и низом, своим и «чужим», вечным и сиюминутным.

Тогда же, в начале 30-х годов, Осип Мандельштам написал эссе «Разговор о Данте», которое Л.Е. Пинский точно назвал — «своего рода *ars poetica* О. Мандельштама»¹. И хотя Мандельштам никак не мог знать поздних рукописей Бахтина², а Бахтин не мог знать эссе поэта, написанное в Старом Крыме в 1933-м и впервые опубликованное лишь в 1967 году, близость, доходящая до перекличек идей, поразительна.

Но Мандельштам более обстоятелен в осмыслении новых принципов поэтики. Они определяются особым пониманием семантической поливалентности слова («Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется из него в одну сторону») (119); отсюда следуют суждения о независимости тропа от логических построений: «кинетически раскаленное сравнение... никогда не диктуется нишенской логикой» (144); о его динамизме: «гераклитова метафора», «подчеркивающая текучесть явления» (128); наконец, сама идея «обращаемости и обратимости» поэтической материи в процессе созидания и развертывания поэтического образа, иллюстрируемая таким развернутым сравнением:

«Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немислимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходи-

¹ Пинский Л.Е. Послесловие // Мандельштам О. Разговор о Данте. — М.: Сов. писатель, 1967. С. 59.

² Цит. по кн.: Мандельштам О. Слово и культура. — М.: Сов. писатель, 1967. С. 133. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте.

мейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность не в меньшей мере, чем исправность руля или бесперебойность мотора» (125).

Речь, следовательно, идет о том, что развитие образа, или – точнее, развертывание образных ассоциаций, из сцепления которых строится образ, – идет не линейно и не в одной плоскости, а скорее похоже на цепную реакцию, где любая новая ассоциация рождает пучок ассоциаций, каждая из которых переводит образ в новую плоскость.

Уже по приведенным фрагментам из эссе Мандельштама видно, что здесь идет речь о новой, *релятивной* по своим установкам, поэтике, которая давала бы возможность постигать мир именно таким, как его мечтал запечатлеть Замятин («проектирование на мчащиеся кривые поверхности»). Но у Мандельштама теоретические суждения о релятивной поэтике были отчасти подготовлены предыдущей творческой практикой самого поэта, а затем и в полной мере апробированы его последующими стихотворными опытами. «Блуждание мотива» исследователи отмечают уже в рукописях ранних стихов Мандельштама¹, в стихах 20-х годов уже встречаются семантически амбивалентные образы (образ Века, например, в тройчатке стихотворений «Век», «1 января 1924 года», «Нет, никогда ничей я не был современник»). Но наиболее результативно релятивная поэтика работает в стихах Мандельштама 30-х годов. Здесь уже не блуждание, а развитие мотива – от стихотворения к стихотворению, стычка мотивов внутри одного стихотворения, их диалог в «двойчатках» и «тройчатках», в микроциклах (между центральным стихотворением и его окружением) и даже разветвленный диспут между целыми микроциклами².

Наконец, в 1936 году молодой Альбер Камю написал свой «Миф о Сизифе», где «абсурд, до сих пор служивший итогом умозаключений <...>, принимается за отправную точку», где с разных сторон рассматриваются отношения между человеком и окружающим его абсурдным устройством мира и вводится понятие «человек абсурда» (это тот, кто овладел «ясным видением вещей» и «разучился надеяться», кто понял, что «ад настоящего – это и есть в конце концов его царство»³). На этой основе Камю развивает философию трагического

¹ Об этом упоминает И.М. Семенко в работе «Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту)» (Сагисси, 1986).

² Обстоятельный анализ стихотворных комплексов Мандельштама 1930-х годов выполнен Л.Д. Гутриной в кандидатской диссертации «Поэтический образ у Мандельштама» (Защищена в УрГПУ, Екатеринбург, 2004.)

³ Камю А. Творчество и свобода. (Статьи. Эссе. Записные книжки). – М.: Радуга, 1990. С. 30, 63.

стоицизма, в которой нет надежды на спасительные высшие силы, зато есть чувство достоинства человека, есть своя героика в этом постоянном сизифовом труде – поднимать в гору камень, зная, что он неминуемо скатится, и все равно вновь и вновь поднимать его...

Двигаясь из разных отправных точек, Бахтин, Мандельштам и Камю, в сущности, определили, а точнее – оконтурировали, базовые экстра-факторы нового творческого метода: его эстетические принципы, законы поэтики и тот тип концепции личности, на эстетическое освоение которого ориентируется этот метод. В 30-е годы, когда очередной кризис модернизма и авангарда возбудил тягу к «космографическим» моделям мира, произошел синтез художественных тенденций и философско-эстетических идей, объединенных принципом релятивности, в целостную систему эстетического освоения действительности. Лишь с этого момента можно говорить, что *постреализм выкристаллизовался в творческий метод*.

В таких произведениях 1930-х годов, как «Чевенгур» и «Котлован» Платонова, в московских и воронежских тетрадах Мандельштама, в «Мастере и Маргарите» Булгакова, в «Реквиеме» Ахматовой оформились следующие *принципы постреалистической художественной стратегии*

1. Сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей. Отсюда характерное для Ахматовой и Пастернака, Цветаевой и Мандельштама парадоксальное совмещение почти архитектурной четкости лирического сюжета, высокой интеллектуальной связности образов с невиданным доверием к просодии – звуковым метафорам, инерции ритма, к интонационным ауканьям и отголоскам, понимаемым как инструментарий интуитивного нащупывания связей между человеком и миром, между существованием и бытием.

2. Взаимопроникновение типического и архетипического как принцип структурирования художественного образа. Так осуществляется сочетание социальности и психологизма с исследованием родового, и метафизического слоев человеческой природы. Отсюда та сращенность в образе лирической героини поэмы Ахматовой «Реквием» социально-типического (мать узника Крестов, жертвы Большого Террора), национально-легендарного (плакальщица, творящая похоронный ритуал) и сакрального (Матерь Божья во время Пьеты). Отсюда же характерное для зрелого Мандельштама взаимопроникновение «современного» бытового плана и плана культурфилософского или легендарного (мандельштамовский «человек эпохи Москвошвесь» легко входит в роль пушкинского Вальсингама и еврея-изгоя Александра Герцовича,

ему душевно родственны и «писатель-гоголек», и «неизвестный солдат», гибнущий в аравийском месиве).

3. Структура образа предполагает амбивалентность художественной оценки. Оценка становится неразрешимой проблемой и для автора, и для читателя. Достаточно вспомнить те аттестации, которые критика давала инженеру Николаю Вермо из «Ювенильного моря» Платонова – от восторженно-патетических до разоблачительно-иронических. Собственно, и невозможно определить эстетическую меру по отношению к таким платоновским персонажам, как Саша Дванов или Копенкин, или Пашинцев, или Чиклин. Кто они — прекрасные мечтатели или жестокие сатрапы, ослепленные умозрительной мечтой? В сущности, только в художественной системе постреализма осуществляется творческий проект Л.Н. Толстого, высказанный им в 1898 году: «Как хорошо бы написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать *текучесть человека*, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо...»¹.

4. Построение образа мира как диалога (или даже полилога) между далеко отстоящими друг от друга культурными моделями и артикулирующими их языками – прежде всего между языком остро современным и языком архаическим. Отсюда активизация «памяти жанра» народного плача в «Реквиеме» Ахматовой, отсюда сопряжение сюжета социального эксперимента (создание коммун, первые пятилетки, коллективизация) с библейским мифом о строительстве Вавилонской башни и сказкой о мертвом царстве в «Котловане» и с Апокалипсисом в «Чевенгуре» Платонова, отсюда сопоставление «Ершалаимских глав» о Понтии Пилате и Иешуа Га Ноцри с «московскими главами» в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

Эти принципы творческого метода существенно отличают заявленное в нем эстетическое отношение к объективной реальности («миру, данному в ощущениях») от иных творческих методов. Если исходная аксиома традиционного реализма – в реальности есть смысл, если исходная аксиома модернизма – в реальности нет смысла, то писатели-постреалисты отказались от априорной позиции, заменив ее непрерывным вопрошанием: что есть реальность? а есть ли смысл в реальности? как сделать смысл реальным, а реальность осмысленной? В основе такой художественной философии лежит универсально понимаемый принцип относительности – диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему.

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 22. – М.: Худож. лит., 1985. С. 86.

Но релятивная эстетика постреализма не только не адекватна духовному релятивизму, а противоположна ему. Она нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вяч. Иванова) вопреки хаосу и из глубины хаоса. Причем для таких художников, как Мандельштам, Платонов, Ахматова, Булгаков и Пастернак, ясное, горькое осознание хаоса наполнялось не только метафизическим, но и вполне конкретным смыслом – все их творчество было ответом на хаос трагической истории, «кровавой советской ночи», государственного насилия, ломившегося «в халтурные стены московского злого жилья».

Уже в первых произведениях постреализма происходит *восстановление космоса*. Это новый *релятивный* космос, космос из хаоса. Это именно *Х а о с м о с*, который обнаруживает цельность мира в его разрывах, связность – в конфликте противоположностей, устойчивость – в самом процессе бесконечного движения. Космос, который открывался в первых произведениях постреализма, укреплял сопротивляемость человека не только казарменному единомыслию, но и духовному релятивизму.

Но после замятинского рассказа «Наводнение» (который сыграл роль разведчика новых художественных горизонтов) все, без исключения, дальнейшие опыты постреализма, которые делались в 30-е годы, были либо насильственно приглушены и не допущены в культурное пространство («Котлован» и «Чевенгур» Андрея Платонова), либо затаяны самими авторами («Реквием» Анны Ахматовой, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова), либо задушены вместе с их творцами в ГУЛАГе (судьба Осипа Мандельштама).

2. Вторая половина XX века: формирование жанровой системы постреализма

Однако сама постреалистическая траектория в 30–40-е годы не исчезала. О том, что она была закономерным явлением мирового литературного процесса, свидетельствуют удивительные типологические сближения. Практически одновременно, в начале 30-х годов три выдающихся художника приступили к работе над романами, которым было суждено стать их «главными книгами»: в России Михаил Булгаков к роману «Мастер и Маргарита», на Западе Томас Манн к «Иосифу и его братьям», а Герман Гессе – к «Игре в бисер». Булгакова смерть застала в марте 1940 года, когда он отделял свой текст, уповая на то, что его напечатают лет через пятьдесят (к счастью, это произошло раньше на 23 года), а Манн и Гессе, вырвавшиеся из гитлеровской Гер-

мании, впервые опубликовали свои романы в 1943 году. Разумеется, ни о каких-либо контактных связях между этими тремя великими романистами речи быть не может. Но каждый из них, пребывая в тисках эмиграции (Булгаков – во внутренней, Гессе и Манн – во внешней), создали типологически родственные произведения. В каждом из них актуализируются архетипы Священных книг, которые так или иначе осовремениваются и вступают в контакт с очень «неготовой», крайне дисгармоничной современностью. Сложнейшая романная конструкция булгаковского «Мастера и Маргариты» держится диалогическим сопоставлением между евангельской историей о последних днях Иисуса Христа и картиной советской действительности 30-х годов. «Иосиф и его братья» Т. Манна – современное и, как признавался сам автор, окрашенное юмором, смягченное иронией прочтение ветхозаветного мифа как «поэмы о человечестве» (хотя скорее у Манна происходит не «поэмное», а романизированное преобразование библейского мифа). «Игра в бисер» Г. Гессе – стилизованное под индийские жизнеописания повествование о человеке с простым земным именем Иозеф Кнехт, о его изнуряющем стремлении проникнуть «сквозь поверхность мира, сквозь мир поверхностей в основание сущего, в тайну вещей», о его духовном возвышении и обретении статуса Учителя, к которому идут люди с исповедями и вопрошаниями совета.

Ту ветвь романа-мифа, которую независимо друг от друга нашупывали и созидали три великих писателя, мы назвали так – «*новые версии Священных книг*» (разумеется, термин условен – он лишь акцентирует внимание на том, что в этих произведениях устанавливается живой контакт с содержанием, персонажами, событиями, представленными в сводах великих религиозных учений). Трагические осложнения, которые сопровождали работу авторов, с еще большей убедительностью свидетельствуют о том, что процесс развития художественного сознания неподвластен никаким привходящим обстоятельствам: ни идеологическому диктату, ни политическим репрессиям, цензурным запретам и изгнаниям. Магма художественной энергии все равно вырвется на поверхность – ее можно подзадержать, настроив всякие идеологические надолбы, соорудив тюремные заборы с колючей проволокой, но остановить никогда никому не удавалось.

Разве об этом не свидетельствует явление романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго»? После стагнации второй половины 30-х, сразу же после окончания Отечественной войны, в разгар новой идеологической кампании по искоренению инакомыслия поэт пишет роман, словно подхватывая ту самую жанровую тенденцию, которую зачинали Булгаков, Гессе и Томас Манн.

2.1. Новые версии Священных книг:
«Доктор Живаго» – Евангелие от Бориса Пастернака

1.

Осенью 1946 года Борис Пастернак сообщал своей сестре Ольге Михайловне Фрейденберг: «Я уже говорил тебе, что начал писать большой роман в прозе. Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. Роман пока называется “Мальчики и девочки”»¹. Так начинался роман, который в окончательном варианте, представленном поэтом весной 1956 года в журнал «Новый мир», стал называться «Доктор Живаго»².

Известна трагическая издательская судьба этого произведения, на тридцать лет отторгнутого от отечественного читателя. Читательская судьба романа также достаточно драматична: у первых слушателей и читателей «Доктор Живаго» вызывал весьма разноречивые впечатления – от самых восторженных оценок (Э. Герштейн: «Эта книга такая, что после нее все написанное до сих пор кажется старомодным»³) до крайне уничижительных характеристик (В. Набоков: «плохой провинциальный роман»⁴), и долгожданное издание романа на родине тоже

¹ Пастернак – Фрейденберг. 13 октября 1946 // Переписка Бориса Пастернака. – М.: Худож. лит., 1990. С. 224. О.М. Фрейденберг, известный исследователь античной литературы, двоюродная сестра Б.Л. Пастернака, была одним из самых близких людей, с кем он многие годы вел интеллектуальный диалог.

² Первые наброски романа предположительно были сделаны Пастернаком летом 1932 года в Свердловске, на даче писателей у озера Шарташ. Затем, судя по признаниям поэта, он обращался к этому материалу в 1935, 1942 годах (См.: Комментарии // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1990. С. 644). Так что и его творческое сознание стало работать на одной волне с Булгаковым, Т. Манном и Гессе, авторами первых «новых версий Священных книг», можно сказать, одновременно. А причин, в силу которых «Мастер» был завершён лишь к середине 50-х годов, было более чем достаточно: Большой террор, испытания военных лет, почти сразу после войны – нападки официальной критики, в начале пятидесятых – обширный инфаркт...

³ Из письма Э. Герштейн к А. Ахматовой под впечатлением чтения Пастернаком глав из романа 5 апреля 1947 года. Цит. по: Герштейн Э. О Пастернаке и об Ахматовой // Лит. обозрение. 1990. № 2. С. 101.

⁴ Из письма профессору Глебу Струве от 14 июля 1959 г. Письма В. Набокова // Лит. газета. 1990. 2 мая. С. 7.

было встречено далеко не однозначно¹. И хотя после 1988 года о «Докторе Живаго» написано несколько книг, множество статей, защищено с десяток диссертаций, однако, до ясности еще далеко. Вот одно из свидетельств – суждение Василия Аксенова, высказанное уже в 1999 году на страницах одного из самых авторитетных литературоведческих журналов: «Я считаю, что это великий слабый роман. Великий не только в смысле поэтических озарений, но вообще, в целом. Дико несовершенный, слабый, с деревянными диалогами <...> – но все же великий русский роман»². Парадоксальный оксюморон «великий слабый роман» не только ничего не объясняет, а ставит читателя перед новой дилеммой: то ли великий роман почему-то кажется слабым, то ли слабый роман почему-то кажется великим. А может быть, всё дело в том, что к нему еще не подобран «ключ» – не прошупан тот свод, на котором держится его жанровый каркас, не расслышана гармонизирующая равнодействующая его стиля, не понят сам модус художественной реальности, представленной на его страницах?

Как только ни обозначали жанровую специфику произведения Пастернака: «роман поэтический», «роман-эпопея», «риторическая эпопея», «исторический роман», «роман-притча», «роман-мистерия», «религиозно-интонированная симфония»... Всё где-то рядом, и всё – мимо.

Исследователи ищут связи романа Пастернака с литературной традицией. Указывают перекличку с булгаковским романом «Мастер и Маргарита»³, отмечают контакты с оборванными траекториями – традициями экспрессионистской прозы 1920-х годов, опытами постсимволистского романа 1910-х годов: «Форма, в которой написан “Доктор Живаго”, весьма отличается от формы традиционного русского и даже европейского романа XIX-XX веков. Этим обстоятельством объясняется то, что очень многие иностранные, а отчасти и русские читатели, не прошедшие через символизм (“Петербург” Белого), находят образы, созданные Пастернаком, весьма смутными и трудноуловимыми», – писал Ф. Степун⁴.

¹ См.: сборник материалов и статей «С разных точек зрения: “Доктор Живаго” Бориса Пастернака» (М.: Сов. писатель, 1990).

² Вопросы литературы. 1999. Вып. II. Март-апрель. С. 290.

³ На эту связь указывает М. Чудакова в статье «Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов» (Лит. обозрение. 1990. № 5).

⁴ Литературное обозрение. 1990, № 2. С. 69. Однако влияние символистской прозы (и прежде всего А. Белого) весьма сомнительно – оно не совмещается со стремлением автора «Доктора Живаго» к «незаметному стилю». Эволюция отношения Пастернака к стилю А. Белого отчетливо видна при сопоставлении высказываний о нем – восторженных в «Охранной грамоте» (1929) и весьма критических в очерке «Люди и положения» (1956).

Но пока остается вне поля зрения связь «Доктора Живаго» с еще более давней традицией – традицией христианской эстетики и художественно-религиозной литературы¹. Корни этой эстетики лежат в евангельских сказаниях, в житиях святых, в «видениях» и пророчествах. А в светской литературе, начиная с рыцарских романов о святом Граале, эта культура существует как некая «струя», которая то усиливается, то ослабевает. Эта «струя» достаточно явственно присутствует в произведениях Л. Толстого и Достоевского, но в качестве доминанты художественной системы выступает в творчестве некоторых писателей «второго ряда» – Н. Лескова, Мельникова-Печерского, в XX веке – А. Ремизова, Б. Зайцева, И. Шмелева. Может быть, связью с этой, не самой приметной линией в русской литературе и можно объяснить парадокс «Доктора Живаго» – явственное ощущение его укорененности в национальной традиции и впечатление его необычности, даже шокирующей новизны? И может быть, этот жанровый ключ поможет нам сделать еще несколько шагов в семантические глубины романа Бориса Пастернака?

2.

Одним из главных источников недоуменных вопросов к роману оказывается странное соотношение собственно исторического сюжета с сюжетом «биографическим», с судьбами человеческими и прежде всего с судьбой центрального героя – Юрия Андреевича Живаго. Хотя в романе Пастернака достаточно рельефно представлена панорама российской действительности первой трети XX века, однако повествователя и самих героев романа не очень-то волнуют вопросы собственно исторические: например, почему разразилась первая мировая война, хотя они в ней участвуют и проливают свою кровь; почему свершилась Октябрьская революция, хотя она перевернула жизнь всех без исключения персонажей; как протекал период нэпа – об этом времени, охватившем почти целое десятилетие, сказано вскользь, суммарной фразой: «Он (Юрий Живаго – *Н.Л.*) пришел в Москву в начале нэпа, само-

¹ Интересную подробность упоминает поэт Вениамин Блаженный, посетивший Пастернака в 1948 году: «У него на столе лежала история гражданской войны и Библия. Про Библию он сказал, что это дневник человечества» (*Блаженный В. Бог и грешник / Запись и публикация Дм. Тонконогова // Арион. 1999. № 2. (magazines.russ.ru/arion/1999/2/blazh.html)*). Весьма примечательно соседство этих двух книг: священного «дневника человечества» и насквозь лживой «Истории гражданской войны в СССР». Сей двухтомный труд (издан в 1935-36 гг.), среди редакторов которого названы М. Горький, И. Сталин, В. Молотов, К. Ворошилов, судя по помпезному оформлению, претендовал на роль новой Библии.

го двусмысленного и фальшивого из советских периодов. Он исхудал, оброс и одичал»...

В романе «Доктор Живаго» привычное, закреплённое в традиции исторического и социально-психологического романа представление о связи между социальной историей и жизнью людей становится объектом полемики, в явном (на языке деклараций и диалогов героев) и скрытом (на языке изображения событий) споре с ним идет поиск и осмысление иных отношений, иных ценностных ориентиров, которым действительно принадлежит определяющая роль в судьбе человеческой.

Один из главных сквозных мотивов романа связан с его первоначальным названием – «Мальчики и девочки». И действительно, в первых же эпизодах появляются мальчики – Юра Живаго, Миша Гордон, Ника Дудоров, Патуля Антипов. Вместе с ними входит тема подросткового мировосприятия – в высшей степени чуткого и наивного, непосредственного и умозрительного, ранимого и максималистски нетерпимого к тому, что не совпадает с мечтами. «Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты. Но они пересаливают, у них заходит ум за разум. Они страшные чудачки и дети», – говорит Николай Николаевич Веденяпин, один из главных героев-резонеров в романе.

Далее тема «мальчиков и девочек», точнее – тема подросткового максимализма, перерастает в тему «головного», искусственного подхода к жизни, моделирования ее по умозрительным шаблонам. Здесь и история брака Лары и Паши Антипова, брака не по страсти, а по некоей высокоморальной программе («Они старались переблагородничать друг друга и этим все усложняли»), брака, который обернулся душевной дисгармонией и трагическим разрывом. В том же тематическом ряду пунктиром проходят сведения о Гордоне, который, сохраняя чрезмерную серьезность, носится с мукой своей национальной обособленности, и о Дудорове, который суетливо пытается угнаться за ходом событий и сменой вех.

Следующая фаза развития темы «мальчиков и девочек» обозначается констатацией: «А мальчики выросли и все – тут, в солдатах». Постепенно, по мере того, как раздвигается панорама событий, эта тема окрашивает собою эпоху, вобравшую в себя и первую мировую войну, и три революции, и войну гражданскую – все те эксперименты с жизнью, с судьбами народа и страны, которые затевались во имя самых благородных, чистых идеалов. Но по отношению к органике жизни и внутренним законам события эти эксперименты несут на себе печать искусственности и надуманности. Все это ассоциируется у Пастернака с *играми*: повзрослевшие мальчики продолжают играть. Вот как, в частности, описывается бурная деятельность людей в первые месяцы по-

сле Февральской революции: «Каждый день без конца, как грибы, вырастали новые должности. И на все их выбирали. <...> Они замещали посты в городском самоуправлении, служили комиссарами на мелких местах в армии и по санитарной части и относились к чередованию этих занятий, как к развлечению на открытом воздухе, как к игре в горелки». А вот как сами персонажи порой характеризуют происходящее уже в годы гражданской войны: «Это кажется военной игрою, а не делом, потому что они такие же русские, как и мы, только с дурью», — это Стрельников оценивает недавно проведенную воинскую операцию.

Подмена жизни игрою увлекает — людям начинает казаться, что они и в самом деле могут управлять жизнью, расписав ее, как текст, и разобрав роли. В романе есть немало повзрослевших мальчиков, которые с упоением играют в эти надуманные роли. Вся эта суматоха и позерство есть не более чем «игра в людей» (так Юрий Живаго озаглавил свои записи тех лет). Однако игры взрослых людей имеют весьма серьезные последствия. И первое из них — «владычество фразы, сначала монархической — потом революционной», обесценивание личного мнения, пренебрежение человеческой неповторимостью во имя умозрительного единства и прямолинейно понимаемого равенства.

А другое последствие «игры в людей» — это кровь и смерть, которую несут «самоуправцы революции», возомнившие себя режиссерами истории. И первыми жертвами становятся все те же мальчики, будь то «старшие ученики мореходных классов», что едут воевать за красных, или «мальчики и юноши из невоенных слоев столичного общества», шагающие в цепи белогвардейцев. Они все оказываются в роли агнцев, которых отправляют на заклание во имя осуществления каких-то надуманных проектов переделки мира. А вокруг них, рядом и далее — множество других жертв, которые в этих жестоких играх теряют себя, ломаются, заболевают душою, как партизан Памфил Палых, который, обезумев, порешил всю свою семью топором...

После революции семнадцатого года детские умозрительные проекты переделки мира превратились в практические эксперименты, и в конечном итоге образовалась та жуткая реальность, которая оказалась враждебной не только жизни душевной и духовной, но и самому человеческому существованию. Таков итог темы «мальчиков и девочек», таковы последствия применения «детской философии» в жизни, таковы результаты игр с историей.

«Игра в людей», которая превратилась в повальную эпидемию революционной эпохи, противоестественна — утверждает Б. Пастернак. Она, даже увлекая ее участников, не может заменить собою нормальную, органическую жизнь. Не случайно после сравнения участия Юрия

и его коллег в первых революционных мероприятиях с игрой в горелки следует: «Но все чаще им хотелось с этих горелок домой, к своим постоянным занятиям». А самое существенное – это то, что подлинные земные заботы людей куда важнее всех этих революционных игр.

Вот как изображается в романе Октябрьский переворот. Значимость происходящего несомненна, неслучайно первый комментарий здесь опять доверяется постоянному резонеру Николаю Николаевичу. И его реакция восторженна: «Это надо видеть. Это история. Это бывает раз в жизни». А параллельно с эпохальным событием, перевернувшем Россию, происходит событие абсолютно частное: «В эти дни Сашеньку простудили». И болезнь ребенка, страх за его жизнь, забота о том, как достать молоко, минеральную воду или соду для отпаивания мальчика, занимают всего Юрия Андреевича. Да, он испытал потрясение, когда, выйдя в город, прочитал экстренный выпуск газеты с известием об установлении советской власти, да, позже, вернувшись домой, он тоже восторгается решительностью большевиков («Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы»). Но между этими двумя эпизодами вклинивается третья сцена. Полный впечатлениями от газетного известия, Юрий Андреевич возвращается домой. «По пути другое обстоятельство, бытовая мелочь, в те дни имевшая безмерное значение, привлекла и поглотила его внимание». Этой мелочью оказалась куча досок и бревен, которую охранял часовой, и Юрий Андреевич улучил момент, чтоб утащить тяжелую колоду. Колода была распилена, расколота на чурки, и Юрий Андреевич растопил ими в доме печь.

Подобное соотношение между общепризнанными историческими явлениями и фактами приватной жизни в высшей степени характерно для эпического со-бытия в романе «Доктор Живаго». Тем самым значимость социальной истории и характерных для нее надличных масштабов и критериев становится вполне зримой, а не мистической. Но не менее высокий эпический смысл приобретает обыденное существование человека, заполненное мелкими повседневными хлопотами, столь изнурительными, сколь и необходимыми – ибо без них невозможна жизнь.

В романе «Доктор Живаго» жизнь человеческая противостоит «игре в людей», как органическое противостоит искусственному. Поэтическим символом естественности всего подлинного, всего живого, ненадуманного в романе становится образ природы. Пейзажи в романе потрясают своей экспрессией. Они наполнены той жизнью, которая сродни человеческому существованию, и оттого рябина, с которой птицы склевывают ягоды, сравнивается с мамкой, дающей грудь мла-

денцу, а прорыв внешних вод описывается так: «Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила». У Пастернака принципиально важна такая связка – простонародное «заголосила» и мистическое «чудо». Действительно, природа в романе есть воплощенное чудо: и водопад превращается «в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест», и запах черемухи ассоциируется с «чем-то волшебным, чем-то весенним, черно-белым, редким, неполным, таким, как налет снежной бури в мае». Волшебство это органично, естественно – таково оно, *чудо жизни*. И оттого природа в романе контрастирует с мертвечиной пустословия и с разрушительным хаосом революции. Так, например, в описании вокзального «содома» в послефевральские дни есть такой контраст: «Всюду шумела толпа. Всюду цвели липы» – их благоухание «с тихим превосходством обнаруживало себя где-то в стороне и приходило с высоты».

Образы природы у Пастернака восполняют человека, внося в его душу тот смысл и тот лад, которого люди лишают себя в суматохе века. И – что очень существенно – повествователь смотрит на окружающий мир глазами художника и слушает его ухом музыканта:

Вечер был сух, как рисунок углем. Вдруг садящееся где-то за домами солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать во все красное на улице: в краснотерные шапки драгун, в полотнище упавшего красного флага, в следы крови, протянувшиеся по снегу красненькими ниточками и точками. <...> Морозное, как под орех разделанное пространство, легко перекатывало во все стороны круглые, словно на токарне выточенные, гладкие звуки. (кн. 1, ч. 2. *Девочка из другого круга*)

Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. (кн. 2, ч. 14. *Опять в Варыкине*)

Семантика такого способа изображения очевидна. Освещенная светом культуры, этой сокровищницы духовных ценностей, природа предстает не бессмысленной стихией, а вполне одухотворенной субстанцией – в ней «сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся», ее красота и несокрушимость служит моральным оправданием жизни.

Весьма существенна также и следующая особенность образа природы в «Докторе Живаго», отмеченная Л. Ржевским: «Образная мозаика пейзажа и образы в пейзаже – небо, солнце, лес, воздух – обретают временами более или менее различимый второй план; творчески пережитый

образ как бы переливается “через край” своих вещественно-реальных очертаний в некое “аутное” продление¹. Это, действительно, так:

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало. (кн. 1, ч. 1. *Пятичасовой скорый*)

Все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования. Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло не разбирая куда по земле к городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге. (кн. 1, ч. 5. *Прощанье со старым*)

Окружающее приобретало черты редкой единственности, даже самый воздух. Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель. Точно еще никогда не смеркалось так до сих пор, а за вечерело в первый раз только сегодня, в утешение осиротевшему, впадшему в одиночество человеку. Точно не просто поясно панорамой стояли, спинами к горизонту, окружные леса по буграм, но как бы только что разместились на них, выйдя из-под земли для изъявления сочувствия. (кн. 2, ч. 14. *Опять в Варыкине*)

То, что Л. Ржевский называет «аутным продлением», скорее следует назвать *мистикой* пейзажа. Таким способом у Пастернака получает эстетически осязаемое выражение «чудо жизни»: собственно, чудо в том, что природа одухотворена. И оттого при всей своей роковой всевластности она не отчуждает человека от себя, а наоборот, вступает в таинственную связь с человеческой душой, обнимает ее собою, избавляет от тоски одиночества, воссоединяет с бытием.

И поэтому в споре об истории, который непрестанно идет на страницах романа, — о том, возможна ли «переделка мира» даже по самым благонамеренным проектам, допустимо ли насилие над естественным ходом жизни даже во имя самых прекрасных идеалов, есть ли смысл в понимании текущей жизни лишь как предпосылки «светлого будущего», — образ живой природы выступает едва ли не самым весомым опровержением умозрительного доктринерства. Не случайно ито-

¹ Ржевский Л. Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. Институт по изучению СССР. — München, 1969. С. 155.

говая мысль Юрия Живаго о сущности истории облечена в форму такой аналогии:

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преобразается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю. <...> Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет (кн. 2, ч. 14. *Опять в Варыкине*).

Эта аналогия между историей и растительным царством убеждает самой пластичкой, она опровергает умозрительность историософских абстракций картинностью своей. Но аналогия не замещает романного анализа — она есть лишь знак, некий ориентир в размышлениях о том, что же все-таки есть история, в которой живет человек и какова его роль в ней.

3.

В романе «Доктор Живаго» собственно социальная история предстает как ипостась бытия, а конкретные исторические события (революции 1905 и 1917 годов, первая и вторая мировые войны) воспринимаются как стихийные, глобальные или даже космические по своим масштабам и последствиям бедствия, вроде землетрясений или пандемий повальных болезней, которые достаются на долю человека в любую эпоху, когда бы он ни родился. Весь вопрос в том, как человеку выстоять в столкновении с хаосом и смутой бытия, как сберечь душу среди катастрофы, как победить смерть, — вот тот круг проблем, которые, по Пастернаку, составляют суть собственно истории и исторической деятельности человека. «А что такое история? — вопрошает в самой первой своей проповеди Николай Николаевич Веденияпин (отрекшийся от священнического сана, он остается верен проповедническому своему призванию и в этой роли выступает в романе). — Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению».

Такое направление мысли – не случайность для Пастернака, в сущности, оно естественно вытекает из всей его творческой биографии. В поэтическом мире Пастернака с самого начала присутствовали две неизменные и высшие ценности. Одна – это сама Жизнь как чудо, явление человека в мир как огромное счастье, счастье быть, счастье лицезреть эту красоту, соучаствовать в ней. «И вот, бессмертные на время, / Мы к лику сосен причтены / И от болезней, эпидемий / И смерти освобождены», – это написано в 1941 году. Другая аксиоматическая для Пастернака ценность – Человек как венец творенья, как Личность, то есть самобытный духовный феномен, единственное во всей природе существо, которое способно извлекать нравственный смысл из своего физического бытия. И секрет бессмертия Пастернак всегда ищет в сплетении связей между чудом жизни и феноменом личности. Но никогда ранее в его творчестве жизнь не представлялась столь мучительно измочаленной и оскверненной историческими катаклизмами, а человек – под таким прессом идей и действий, соблазнов и угроз, направленных на его обезличивание, как в романе «Доктор Живаго».

И однако... В той же первой проповеди Николая Николаевича Веденяпина провозглашаются все те же идеи: «всякая стадность – прибежище неодаренности»; «надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранить верность бессмертию, надо быть верным Христу!» В романе этим идеям придается значение нравственных императивов. А может ли человек сохранить им верность в своей суматошной, зависимой от множества обстоятельств, полной забот и страхов жизни?

Упоминание Иисуса Христа в проповеди-увертюре отца Николая далеко не случайно. В системе ценностных ориентиров романа «Доктор Живаго» Иисус Христос, богочеловек, Сын Божий и Сын Человеческий, вместилище духа и живая плоть, выступает и символом личного начала в человеке, его нравственной сути, и тем, кто первым в истории рода людского осуществил идею бессмертия. Конечно, это пастернаковский, а не библейский Иисус Христос¹. Если в идее христианства духовное принципиально противопоставлено земному, то в пастернаковском «христианстве» духовное и земное теснейшим образом слиты: духовное у него есть о д у х о т в о р е н и е земного, есть то вечное и чудесное, что воплощено в кратковременном и явном. В этом плане Пастернак сближается с религиозной философией Вл. Со-

¹ Не случайно ортодоксальная церковь дает весьма неоднозначные оценки роману «Доктор Живаго». См.: Агеносов В.В. Богословы об использовании библейских мотивов в литературе XX в. (Романы М. Булгакова, Б. Пастернака, Ч. Айтматова, В. Тендрякова) // Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. 1994. № 1. С. 107-110.

ловьева и Н. Бердяева¹, но философия Пастернака – это философия художественная, воспринимающая и постигающая мир как эстетическую ценность, и Христос в художественной иерархии поэта есть прежде всего воплощенный эстетический идеал – идеал *личностности*. С ним как авторитетнейшим вечным архетипом личности Пастернак соотносит деяния и мысли своих героев, и прежде всего главного героя романа – Юрия Живаго.

Уже в первых откликах на роман отмечался некий параллелизм между образом Юрия Живаго и Иисуса Христа. Следует говорить не просто о параллелизме этих образов, а о параллелизме всей истории Юрия Живаго, всего сюжета его судьбы, с библейской историей Иисуса Христа, с сюжетом Нового Завета. Этому параллелизму принадлежит в романе роль структурной оси.

Отсюда ни в коем случае не следует, что роман «Доктор Живаго» нужно воспринимать как некую аллереорию, в которой передний план играет лишь сугубо иллюстративную роль, воплощая иные, мистические смыслы². Ибо параллелизм между судьбой Юрия Живаго и Иисуса Христа не буквален, он «размыт», относителен, иначе перед нами была бы только плоская копия первоначального архетипа, а не его осовременивание, не приращение смысла. Однако параллелизм этот никак нельзя игнорировать – он явственно оформлен, на него автор ориентирует читателя целой гаммой «сигналов».

И первый среди них – хронологическая маркировка сюжета. В романе очень близкая ко времени написания российская действительность (с 1900 по 1929 год, в эпилоге даже 1943 год), со своими социальными и историческими реалиями – революциями, войнами, нэпом, коллективизацией, ГУЛАГом, – маркируется не по светскому, а по православному календарю. Начало – Юра, десятилетний мальчик, рыдающий на могильном холмике: «Был канун Покрова». Лето 1903 года, Юра в деревне: «Была Казанская, разгар жатвы». Годы граждан-

¹ См., в частности, суждения Н.А. Бердяева о Богочеловечестве: «Христианство есть не только вера в Бога, но и вера в человека, в возможность божественного в человеке. Существует соизмеримость между Богом и человеком, и потому только и возможно откровение Бога человеку». «Идея Богочеловека означает преодоление самодостаточности человека в гуманизме и вместе с тем утверждение человека, высшего его достоинства, божественного в человеке» (*Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 110, 111*).

² Взгляд на роман «Доктор Живаго» как на некую аллереорию Апокалипсиса положен в основу большого монографического исследования: *Rowland M.F., Rowland P. Pasternak's «Doctor Zhivago»*. – Carbondale: Northern Illinois University Press, 1967. См. также: *Бертнес Е.* Христианская тема в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1994.

ской войны: «Была зима на исходе, Страстная, конец великого поста»; «В час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи...» и т.п. Кстати, эту особенность повествования в «Докторе Живаго» заметил и язвительно высмеял Вл. Набоков¹. В самом деле, зачем понадобилось автору романа строить хронологию сюжета по давно забытым и отвергнутым государственным атеизмом святам?

Ответом, хотя бы отчасти, может служить собственное признание Б.Л. Пастернака: «Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать *в размере мировом*»². Вот этот мировой размер, масштаб всей двухтысячелетней новой эры и задан маркировкой сюжета романа по православному календарю. В этом масштабе судьба человека, жившего в XX веке, вполне может сопоставляться с судьбой того, с чьего рождения началось христианское летоисчисление. А коли так, то – по художественной логике – есть основания для их духовного сродства, которое может выявить соответствующая поэтика – поэтика, актуализирующая память форм Священных книг. Эта память проявляется и в характере повествовательного дискурса, и в «странностях» сюжетного движения, и в организации системы характеров, и – прежде всего – в поэтике образа и сюжете судьбы главного героя, Юрия Живаго.

Исследователи отмечают «обилие в романе элементов церковно-славянской лексики, книжно-архаических и литературно-книжных речений и форм, иногда как бы предпочтенных их современным синонимическим собратьям»³. В речи безличного повествователя, в слове персонажей очень часты отсылки к Священному писанию, церковному календарю, есть целые сцены, когда герои заняты толкованием евангельских текстов, порой повествовательный дискурс откровенно стилизуется под библейский слог (см., например, рассказ о последнем браке Юрия Андреевича: «С этого воскресного водоношения и завязалась дружба доктора с Мариною...» и т.д.)⁴. В сюжете романа наблю-

¹ В письме В. Набокова к проф. Г.П. Струве от 14 июля 1959 года по поводу романа «Доктор Живаго» есть, в частности, такой пассаж: «...И как Вас-то, верующего, православного, не тошнит от докторского нарочито церковно-лубочно-блинного духа? “Зима выдалась снежная, на св. Пафнутия ударил превеликий мороз” (цитирую по памяти)» (Набоков В. Письма к Глебу Струве / Публикация Е.Б. Белодубровского // Звезда. 1999. № 4).

² Письмо Б.Л. Пастернака к В.Вс. Иванову от 1 июля 1958 года // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. – М., Худож. лит., 1992. С. 565. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

³ Ржевский Л. Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». С. 119.

⁴ На печально памятном собрании московских писателей 31 октября 1958 года в адрес Пастернака был брошен в числе прочих и упрек в том, что в романе «огромное количество цитат из евангелия, из псалмов <...> Я просто удивился, откуда такая начинанность узко церковной литературой», – признавался просвещенный гонитель. (Цит. по

дается некое «кружение» мотивов (например, мотив «Свеча горела...») и образов (убиваемые и воскресающие отроки, бессмертная мадемуазель Флери), весьма существенна роль вещей снов, мистических предначертаний и предзнаменований, провиденциальных встреч.

Особенно явственна апелляция к традиции Священных книг в поэтике образа и сюжете судьбы самого Юрия Живаго. Принципы построения этого образа существенно отличаются от принципов, господствующих в художественной культуре XIX–XX веков.

Судьба Юрия Живаго *з а д а н а* изначально. Уже в сцене похорон матери Юрия Живаго, открывающей роман, с самых первых строк намечается мотив трагической предопределенности:

Шли и шли и пели «Вечную память», и, когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго». «Вот оно что. Тогда понятно». — «Да не его. Ее». — «Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые» (*кн. I, ч. I. Пятичасовой скорый*).

В этом вроде бы мимоходном перебрасывании репликами с каким-то двусмысленным оттенком (хоронят Живаго?) предопределяется та судьба, что сродни судьбе Иисуса Христа: облегчать страдания, дарить любовь, нести крест земных мук и, вобрав в себя боль других, умереть во цвете лет¹. Правда, Иисус Христос распят на кресте, а Юрий Живаго умирает от разрыва сердца, но этот мотив адекватен мотиву смерти от страданий людских, переполнивших сердце сына человеческого. И смерть Юрия Живаго приходится на конец августа. Эта датировка, вероятно, дается по новому стилю, который был принят в советское время, а если вернуться на четырнадцать дней — к отсчету по старому стилю, то смерть Юрия Андреевича окажется неподалеку от той священной даты, о которой сказано в стихотворении «Август»: «Шестое августа по-старому, / Преображение Господне».

изданию: С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М.: Сов. писатель, 1990. С. 71.)

¹ В отличие от евангельской версии, согласно которой Иисус был распят в возрасте 33 лет, Юрий Живаго умирает в тридцатидевятилетнем возрасте, что соответствует светской версии гибели Иисуса. Историки и археологи установили, что царь Ирод, который приказал «избить всех младенцев в Вифлееме от двух лет и ниже» (как говорится в Евангелии от Матфея), умер за четыре года до новой эры. Отсюда следует, что христианское летоисчисление, начинающееся «от рождения Христова», ошибается, по меньшей мере, на 6 лет.

Задан и сам характер Юрия Живаго. Примечательно, что внешний облик героя помечен только одной-единственной деталью («курносое лицо»), зато характеристики его душевных качеств даются обильно и прямо, оценочно. Он изначально награжден великим человеческим даром — колоссальной чуткостью к жизни. Вплоть до религиозного поклонения, вплоть до молитвенного экстаза, порой завершающегося, как это и принято в житиях святых, обмороком, «обмиранием», — именно так заканчивается прогулка мальчика по окрестностям Дуплянки, начавшаяся восторженным «Здесь была удивительная прелесть!»

Автор также отмечает — как редкостный дар — изначальную способность героя облекать в слово мысль: «Юра хорошо думал и очень хорошо писал». И есть какая-то магическая сила в его чувстве и слове. Она обнаруживается уже в Юре-подростке. Вот эпизод: десятилетний Юра, помолившийся об умершей матери, не успел помолиться за отца. «И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. — Подождет. Потерпит, — как бы подумал он. Юра его совсем не помнил». А в следующей главе рассказывается о том, как пьяный сибирский миллионер выбросился из поезда. В дальнейшем становится известно, что это Юрин отец. Отец, не заслуживший молитвы своего сына, обречен на исчезновение.

Повествователь отмечает, что созревание героя как личности протекало через освоение вековой мудрости и культуры: «Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей, Юра занимался древностью и законом Божьим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и природе, как семейною хроникой родного дома, как своею родословною». И как следствие: «Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти. Всё на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною...» Оттого-то Юра с юных лет берет на себя миссию проповедника, вернее — от него этого ждут, именно у него просят проповеди. И по просьбе умирающей Анны Ивановны Юра-студент экспромтом читает целую лекцию «О воскресении»...

Однако параллелизм между Юрием Живаго и Иисусом Христом в высшей степени парадоксален. Ибо «мессианское» в Юрии Живаго никак не отделено от земного. Скорее наоборот: Юрий Андреевич с головой погружен в обыденность, в заботу о семье, о здоровье ребенка, о хлебе насущном, о крыше над головой. Причем эти повседневные хлопоты ни в коей мере не воспринимаются им как обуза, не кажутся ему обременительными, отвлекающими от главного. Распознать среди писка новорожденных голос своего ребенка, умело управляться с печной выюшкой, чтоб не упустить тепла, сделать на зиму запасы картошки, моркови, редьки и

прочего провианта – это для Юрия Андреевича не мелочи, а нечто в высшей степени существенное, очень ценимое. И ценимое не в плоском материальном смысле, а в смысле душевном, сердечном: это все есть деятельное осуществление любви к близким и дорогим людям и вместе с тем – вовлеченность в жизнь, в великий процесс бития.

Приятие автором подобного мироотношения косвенно выражается в поэтике романа. Она отмечена тем, что сам Пастернак называл «красноречием частных»¹. И действительно, тщательное описание рациона времен военного коммунизма («пшено на воде и уха из селедочных головок») или, допустим, хозяйственная оценка качества березовых поленьев («одно званье, что береза, а то сырье худшего сорта, свежей резки, непригодное для топки») придает каждой мелочи быта значение ценностное, если угодно – экзистенциальное. И соответственно объекту изображения в стилистической палитре романа весьма существенную роль играет разговорно-бытовая лексика с «оттенком домашности»². Так Пастернак добивался того, что он называл «незаметным стилем»³, но, в сущности, на фоне другого стилистического пласта – достаточно условного, книжного, даже несколько архаизированного (а скорее, в диалогической оппозиции к нему) – «незаметный стиль» оказывается эстетически более чем заметным и оттого семантически плотно нагруженным. Этот «незаметный стиль», где «красноречие частных» озвучивается «языком жизни, языком неба, языком земли» (из письма Б. Пастернака к О.М. Фрейденберг), *незаметно*, то есть естественно, органично, переводит бытовое в бытийное, сиюминутное в вечное.

Оттого и революцию Юрий Живаго поначалу воспринимает как осуществление органики жизни – «слишком долго задержанный вдох», как «свободу по нечаянности, по недоразумению», обещающую преобразование. Но он же одним из первых испытал разочарование в Октябре, прежде всего потому, что увидел умозрительность и страшную опасность самому существованию жизни в провозглашенной большевиками идее передделки мира.

¹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 385.

² Ржевский Л. Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». С. 123.

³ Понятие «незаметного стиля» разъясняется Пастернаком в одном из размышлений самого Юрия Живаго: «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» (кн. 2, ч. 14. *Опять в Варыкине*).

...Насильственностью ничего не возьмешь. К добру надо привлекать добром (кн. 2, ч. 8. *Приезд*).

Человек рождается жить, а не готовиться к жизни (кн. 2, ч. 9. *Вары-кино*).

Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование – это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало... (кн. 2, ч. 11. *Лесное воиство*)

В этих декларациях Юрия Живаго сгущена целая философия, откровенно оппозиционная умозрительному экстремизму.

Высокомерной и разрушительной идее переделки мира герой Пастернака противопоставляет не только проповеди, он противопоставляет ей особое деяние: силой поэтического дара он творит свой, художественный мир. А по Пастернаку, поэтическое творчество – это богоравное дело (у него в одном ряду стоят «И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство»). Сам акт творчества, состояние поэтического вдохновения изображается в романе как явление магическое, как некое священнодействие, когда художником управляет «состояние мировой мысли и поэзии». А поэты приравниваются к чудотворцам, посланникам божьим. Так, Блок ассоциируется в сознании молодого Юрия Живаго с «явлением Рождества во всех областях русской жизни», и оттого вместо статьи о Блоке является мысль «написать русское поклонение волхвов», стихи о рождении Христа.

Ставя поэтов вровень с самим Сыном Божьим, Пастернак не приписывает им ни желания переделывать мир, ни способности творить некую иную реальность. Талант в понимании Юрия Живаго есть «дар жизни», а «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». И чудотворство, которое совершают поэты, состоит в том, что они увековечивают жизнь – всё бывшее, всё существовавшее, всё то, что несло на себе печать хрупкого чуда жизни они воплощают в своем художественном мире. И тем самым спасают от забвения. Так они, поэты, побеждают смерть.

Это давняя, выношенная идея Пастернака. Впервые она была высказана им в докладе «Символизм и бессмертие», прочитанном в 1913 году в кружке молодежи, собиравшейся при издательстве «Мусагет». В своих мемуарах «Люди и положения» (1956–57) Пастернак так излагал его основные идеи: «Я предполагал в докладе, что от каждой

умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась при жизни и которую он участвовал в истории человеческого существования. Главную целью доклада было выставить допущение, что, может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действий и главное содержание искусства. Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям»¹.

«Жизнь символична, потому что она значительна», — это утверждение, высказанное в свое время Николаем Николаевичем Веденяпиным, становится некоей творческой программой поэта Юрия Живаго. Проникшийся чувством значительности жизни, он в ней самой (а не над ней или за ней), в ее естестве ищет символическое содержание — глубинный и масштабный духовный смысл. Если природа свою одухотворенность таит в себе, то поэты в художественном претворении раскрывают, выводят на свет красоту мира, которая бывает без них сокрыта от людей. Они заставляют осознавать жизнь как красоту, как чудо, а значит — находить смысл в земном существовании. Вот то священное деяние, которое совершает доктор Живаго, вот в чем он приравнивается к Спасителю.

За это — за жизнь поэтическую, за вечное творческое озарение, которое открывает даже в хаосе повседневности чудо и красоту, оправдывающие человеческое существование, Юрий Живаго награждается самой дорогой наградой в жизни — любовью. Для Юрия и Лары любовь есть высшее проявление чуда бытия — «наслаждение общей лепкою мира, чувство соотнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной».

В романе «Доктор Живаго» любовь представлена равной поэзии, ибо она тоже озарение и тоже творчество — дарующее новую жизнь и тем самым вырывающее и выручающее из хаоса небытия человеческое существо. Именно в таком семантическом ключе дано описание Тони после родов:

Тоня возвышалась посреди палаты, как высилась бы среди бухты только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к матерiku жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда. Она только что произвела высадку одной такой души и теперь лежала на якоре...

¹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 320.

Весь ассоциативный план здесь задан по контрасту с мифологическим архетипом «лодка Харона»: если Харон доставлял души умерших в Аид, то женщина-мать доставляет души родившихся на землю. И в материнстве своем она видится тоже равной Богородице: «Мне всегда казалось, что всякое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства», — записывает Юрий Живаго.

Женщины в романе, Тоня — Лара — Марина, это в определенном смысле единый образ — образ л ю б я щ е й, благодарной и дарующей. В каждой из них естественно и гармонично сращены все три ипостаси — возлюбленной, жены и матери. И каждая из них в какое-то время жизни Юрия Живаго делала его существование целостным и наполненным великим счастьем гармонического со-бытия с миром.

В любви испытывается личность, здесь со всей ясностью раскрывается нравственная основа человеческой индивидуальности. Далеко не случайно именно в сюжете любви автор сталкивает двух главных антиподов — Живаго и Стрельникова (бывшего Патулю Антипова)¹. Оба они — личности, в каждом из них первостепенная роль принадлежит индивидуальному самосознанию. И оба они поэты по существу своему. Однако Юрий Живаго ищет поэзию в том, что задано самой жизнью, а Стрельников хочет переделать жизнь, чтоб она стала поэзией.

Интересны рассуждения М. Крепса об ассоциативной ауре фамилий этих героев: «Стрельников в романе, несомненно, антипод Живаго. Математик Стрельников, ставший комиссаром и переделывающий общество насилием, противопоставлен врачу Живаго. Если последний лечит людей, то первый их калечит. (Это противопоставление содержится и в самих их фамилиях: миссия первого — стрелять, миссия второго — оживлять, то есть вселять жизнь.) Не случайно роман называется не «Юрий Живаго» а именно «Доктор Живаго», то есть заглавие подчеркивает именно христианскую миссию человека в мире, направленную на жизнь, исцеление, воскрешение. Именно в этом близость Живаго Христу, то есть в понимании своей человеческой миссии, своего призвания в мир, а не в каждодневном исполнении тех или иных предписаний»².

¹ Американский славист Д. Бетеа находит в оппозиции «Живаго — Стрельников» аналогию с евангельской оппозицией «Христос — Антихрист». Первый «обещает пространственно-временную версию теодицеи, основанную на реальных концах и началах», а второй «не может забыть и простить грехи, совершенные в прошлом (поэтому он всегда попадает в ловушку "посредине")», и в ответ на несправедливость истории требует наказания и возмездия» (*Bethea David. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction.* — Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 232).

² Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. — Ann Arbor: Эрмитаж, 1984. С. 31.

В сюжете любви противостояние между естественностью и насильственностью оборачивается тем, что Стрельников и здесь ломает себя, ломает жизнь Лары, семьи, чтоб доказать свое право на самостоянье. И вся история превращения смешливого и общительного Патули Антипова в «презрительного ипохондрика», а затем в жесткого краскома Стрельникова, которого народная молва нарекла Расстрельниковым, и страшный его финал (изоляция от всех, подобно загнанному волку, и самоубийство) – все это результат амбициозного стремления навязать живой жизни диктат железной воли, самоутвердиться в роли управителя мира и властителя судеб. А Живаго, не ломая жизнь, соединяется с Ларой, потому что по закону бытия они были предназначены друг для друга и все равно нашли бы друг друга в этом хаосе истории.

В более обобщенном плане в антитезе Живаго и Стрельникова сопоставляются два вида индивидуальностей: один вид – индивидуальность, для которой идея самости, сознание неповторимости и ценности личностного начала в себе самом становится главным стимулом к самоутверждению, которое, как правило, осуществляется любой ценой. В Стрельникове Пастернак уловил один из психологических парадоксов эпохи: «люди власти», те, кто выбился в ряды вожаков революции, кто повел за собой толпы под лозунгами всеобщего равенства, на самом деле заражены бешенством самоутверждения, и реки крови, которые они пролили, были платой за их неистовую жажду самовозвышения. Есть и другой вид индивидуальности: те, в ком развитое чувство собственного «я» рождает уважительное отношение к достоинству других личностей, признание за ними не меньших прав на осуществление собственного духовного предназначения. Для таких людей самореализация состоит в производимом усилиями собственной субъективности деянии, которое направлено на содействие возвышению других людей до личностного существования. Это – путь Юрия Живаго¹. В стихах своих он определил его так:

¹ Такая позиция существенно отличалась от идеологических стереотипов своего времени, когда любой акцент на личностном начале, маломальский интерес к индивидуальности автоматически вызывал обвинения в «индивидуализме». Даже большие мастера и серьезные мыслители, случалось, осуждали роман Пастернака по этой схеме. Вот, к примеру, суждение Василия Гроссмана, высказанное в частном письме: «Как далека от христианства эта пастернаковская проповедь христианства. Христианство лишь средство утверждения его особенной, талантливой, живаговской личности. Какая нищета таланта, равнодушного ко всему на свете, кроме самого себя, таланта, который не горюет о людях, не восхищается ими, не жалеет их, не любит их, а любит лишь себя, восхищен «самосозерцанием духа своего». Худо нашей литературе!» (Гроссман В. Письмо С. Липкину от 29 марта 1958 г. // Вопросы литературы. 1997. № 1-2. С. 271).

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Так проживает свою короткую, очень обыденную, полную мелких неурядиц и больших катастроф жизнь Юрий Андреевич Живаго. К концу своего земного срока он даже опускается и внешне, и физически. И умирает он как-то походя – задыхаясь в трамвайной толчее, буквально выпадаая из вагона¹. А жизнь идет своим чередом, и бессмертная мадам Флери «в десятый раз обогнав трамвай и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его». Только вроде бы неуместная в прозаическом тексте просодия ставит акцент на этом эпизоде, столь заурядном для этого суматошного, раздерганного мира.

Такое нарочито сниженное изображение смерти героя сменяется его апофеозом за сюжетным финалом, в эпилоге. Смерть Юрия Андреевича пришлось на 1929 год (год «великого перелома», действительно переломавшего жизнь миллионов), далее отмечены и с невиданной для 50-х годов откровенностью охарактеризованы последующие смертельные потрясения в жизни страны: коллективизация, которая «была ложной, неудавшейся мерою», «беспримерная жестокость ежовщины», реальные ужасы самой кровопролитной за всю историю человечества войны. И после всего этого, несмотря на все это, остаются стихи Юрия Живаго, которые любовно собраны и сохранены его преданным «Левиим Матвеем» – Евграфом Живаго. Это вещественная, осязаемая материализация идеи бессмертия. В своих стихах, выразивших его мироощущение и миропонимание, герой романа сохранил свою душу, и она вновь вступила в общение с жизнью.

4.

Борис Пастернак дал путеводную нить исследователям, сказав: «План романа содержится в стихотворениях, приложенных к нему». Каким же предстает «план романа» в цикле стихов Юрия Живаго и зачем

¹ Поразительное совпадение: у Бориса Поплавского, одного из самых талантливых поэтов русского зарубежья, есть такие строки: «А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу, / Упав под колеса с улыбкою смертной тоски» (*Поплавский Б. Собр. соч. Т. 1. – Berkeley, 1980. Р. 70*). Это написано где-то в начале 30-х годов, но словно в присутствии романа «Доктор Живаго». Заметим, что Поплавский в физической гибели Гамлета (под колесами трамвая) видит осуществление мечты «уйти на свободу». А пасть на землю даже в смерти есть восстановление утраченного родства со своим первоначалом. См. у Бродского: «Между выцветших линий / на асфальт упаду <...> И увижу две жизни / далеко за рекой, / к равнодушной отчизне / прижимаясь щекой».

понадобилось завершать роман этим «планом»? В определенном смысле роман «Доктор Живаго» есть книга о том, как его герой писал свой стихотворный цикл, «куски и главы жизни целой отчеркивая на полях». А с другой стороны, этот цикл есть лирическое резюме истории Сына Человеческого, дающее в отточенной, лапидарной форме канву жизни героя в его непосредственной соотнесенности с историей Иисуса Христа.

В двадцати пяти «Стихотворениях Юрия Живаго» идут, проникая друг в друга, два лирических сюжета. Первый – сюжет чуда жизни. Второй – сюжет роковой предопределенности человеческой судьбы. Оба сюжета развиваются параллельно, порой в диалогическом противочувствии, когда ощущение неизбывной печали, разлитое в одном стихотворении («Колеблется земли уклад: / Они хоронят Бога» – «*На Страстной*»), перебивается в следующем стихотворении упоением чудом жизни («Ошалелое щелканье катится, / Голос маленькой птички ледящей / Пробуждает восторг и сумятицу / В глубине очарованной чащи» – «*Белая ночь*»).

В первом сюжете возникает пестрая, набросанная яркими мазками картина повседневной, обыденной жизни. Она в обыденном чудесна и в повседневном празднична. Поэт даже эпатировал своего читателя, намеренно делая носителями высокого эстетического смысла вещи, традиционно противоположные каноническим представлениям о прекрасном:

В московские особняки
Врывается весна нахрапом.
Выпархивает моль за шкапом
И ползает по летним шляпам,
И прячут шубы в сундуки.
(«*Земля*»)

И здесь, среди этого нечопорного чуда жизни свершается столь же нечопорное чудо любви, любви раскованно чувственной:

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роща сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятье
В халате с шелковою кистью.
(«*Осень*»)

Однако с начала второй половины цикла – со стихотворения «Август», где описан вещий сон лирического героя о собственной смерти и похоронах, – в эмоциональном мире цикла значительно усиливается тема роковой предопределенности и все более отчетливо проступает сюжетная канва Нового Завета, начиная от рождения Иисуса («Рожде-

ственная звезда») и кончая приходом Христа в Иерусалим («Дурные дни») и его арестом («Гефсиманский сад»).

Судьба смертного человека незаметно перетекает в судьбу бессмертного Иисуса Христа. Их объединило общее состояние души – поклонение «чуду жизни» и полная душевная самоотдача во имя утверждения и сохранения феномена бытия как этицированного существования.

* * *

Объясняя замысел своего романа, Пастернак писал: «Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге с тем, чтобы если уж чему-нибудь пропадать, то чтоб пропадало безошибочное, чтоб оно гибло не по вине твоей ошибки»¹. За этим стоит трагедийное миропонимание, гордое и лишенное иллюзий: ясное сознание того, что всем, кто рождается в этом мире, достается великое чудо жизни и суждены великие муки жизни, что каждый человек, когда бы и где бы он ни родился, обречен нести тяжкий крест судьбы.

Один из краеугольных принципов художественной стратегии Пастернака – воспринимать хаотическое состояние мира как неоспоримую и вескую данность, которой нельзя пренебрегать, а наоборот, следует сохранять в художественном претворении ощущение живого контакта человека с нею. XX век с его невиданными катаклизмами оказался едва ли не самым тяжким за всю историю рода людского испытанием способности человека оставаться личностью в самых обезличивающих условиях существования. Но Пастернак не склонен апологетизировать хаос, он пытается найти тот нравственный, человеческий смысл, которым хаос внутри себя таинственно самоорганизуется. И с этой целью поэт обращается к поиску архетипов, полагая при их посредстве увидеть общее в частном и уловить вечное в сиюминутном. Это не спонтанное решение, а творческий принцип, который Пастернак отчетливо отразил. Еще в «Охранной грамоте» под впечатлением поездки в Италию молодой Пастернак писал:

«Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таковое все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него опираются исходящие из него века. Я понял, что история культуры есть цепь

¹ Пастернак Б. Письмо О.М. Фрейденберг от 30 ноября 1948 года // Пастернак Б. Собр. соч. Т. 5. С. 474.

уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым, — актуальный момент текущей культуры»¹.

В этом высказывании Пастернака заложен ключ к объяснению найденного им принципа художественного претворения действительности — принципа диалогического взаимопроникновения хаотически неустойчивой, становящейся и распадающейся современности с устойчивым, но тоже живым и постоянно возобновляющимся вековым архетипом, несущим в себе память культуры. Параллелизм сюжета судьбы русского интеллигента Юрия Живаго, сумевшего в апокалипсических обстоятельствах XX века сохранить душу живую и поэтическое мироощущение, с евангельской историей о жизни и деяниях Иисуса Христа стал в романе Пастернака важнейшим способом открытия нравственной сущности противоборства человека со своим временем и со смертью. В самом герое романа нет ничего сверхъестественного, он, что называется, из того же теста, что и все другие люди, но его соприродность с другими людьми как живыми существами переходит в со-духовность с другими личностями. В такой иерархии ценностей понятия «народ» и «нация» не играют роли абсолютов, они скорее промежуточны. А личностный критерий оказывается куда более масштабной и фундаментальной основой единства людей — он объединяет в ч е л о в е ч е с т в о и отдельных людей, и целые народы, уравненных в своей духовной миссии — быть Сыновьями Божиими².

Над миром природы как изводом человеческого существования у Пастернака возвышается взращенный ею духовный мир смертного человека, освещенный образом Иисуса Христа, того, кто первым извлек из стихии природной экзистенции нравственные законы, следование которым преображают человека в л и ч н о с т ь. В романе «Доктор Живаго» «человек, ни капельки не звучащий гордо», — не сосуд трансцендентального Духа, а сама живая, чувствующая душа, возведен

¹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 208.

² Известный русский философ Ф. Степун следующим образом интерпретировал отношение между понятиями «личность» и «народ» в романе «Доктор Живаго»: «...В том “новом способе существования и новом виде общения, которое называется Царством Божиим” и в котором — это главная мысль Пастернака — нет народов (в языческом смысле слова), а есть лишь личности, Пастернаку кажется каждый в себе замкнутый факт до тех пор бессмыслицей, пока в него не будет внесен смысл. Смыслом же, осмысливающим факт, Пастернак считает порожденную христианством “мистерию личности”. Личность же не всегда есть отдельная человеческая особь, ею может быть и народ, но “не просто народ, а обращенный, претворенный народ”. Все дело, восклицает Доктор Живаго, именно в превращении, а не в верности старым основаниям» (Степун Ф. Б.Л. Пастернак (1959) // Лит. обозрение. 1990. № 2. С. 70-71).

вровень с Иисусом Христом. Борис Пастернак утверждает равнодо-
стойность земной жизни «оличенного» человека, его радостей и тяж-
ких мук, его трагедии существования – той судьбе, которая стала для
человечества символом Добра, Великомученичества и Бессмертия.

2.2. Колыма и Культура: «Колымские рассказы» Варлама Шаламова как жанровый феномен

1.

С Шаламовым-поэтом читатели встретились в конце 50-х годов, но в тех его стихах о Севере, которые были напечатаны в популярных журналах, по вполне понятным причинам не было конкретики времени и места. А «Колымские рассказы», которые он писал в течение двадца-
ти лет, с 1954 по 1973 год, оставались недоступны отечественному чи-
тателю вплоть до второй половины 80-х годов¹. Тогда словно прорвало плотину – «Колымские рассказы» стали широко публиковаться в жур-
нальной периодике, к 1989 году их было напечатано около сотни. В
дальнейшем увидели свет воспоминания писателя о двадцатых годах, и
автобиографическая повесть «Четвертая Вологда», и «Очерки преступ-
ного мира», и пьеса «Анна Ивановна». Но «Колымские рассказы» воз-
вышаются над всем, что написал Варлам Шаламов. И если в начале 90-
х годов еще приходилось доказывать, что «Колымские рассказы» это
литература высочайшего художественного качества, что они принад-
лежат к великой классике русской литературы XX века, то для читате-
лей, живущих в XXI веке, это уже истина, не требующая доказательств.

У Шаламова Колыма – бесспорная и окончательная мера всего и
вся. Даже когда он не пишет о Колыме, он все равно п и ш е т К о л ы м о й. Всё, буквально всё – общественные нормы, философские
доктрины, художественные традиции – он пропускает через призму
Колымы. Фильтр колымского «минус-опыта» (как обозначил его сам
Шаламов) болезненно едок и безжалостно суров. Нагруженный этим
опытом, писатель встал против целого ареопага стереотипов и идеоло-
гем, сковавших общественное сознание. Для него нет безусловных ав-

¹ Из написанных Шаламовым рассказов только один был напечатан при его жи-
зни – это «Стланик», который появился на страницах редактируемого Олегом Попцовым
журнала «Сельская молодежь» (1965, №3). Впервые сборник «Колымские рассказы»
увидел свет за рубежом в 1978 году, куда он был тайно переправлен. Перегруженный
семнадцатью годами Колымы и раздавленный тяжелой болезнью Шаламов публично
открестился от этой публикации. Но – именно через нее мир впервые узнал писателя
Варлама Шаламова.

торитетов и несомненных аксиом. В своих письмах и предисловиях, звучащих, как манифесты, Шаламов бывает запальчив и категоричен.

Он отвергает идиллические представления о прогрессе: «Фашизм, да и не только фашизм, показал полную несостоятельность прогнозов, зыбкость пророчеств, касающихся цивилизации, культуры, религии», — сказано в автобиографической повести. Он сильно сомневается в плодотворности «жизненного учительства, обучения добру, самоотверженной борьбе против зла», того, что издавна считалось благородной сверхзадачей великой русской классики. Он даже бросает очень тяжелый упрек Толстому и русской литературе, заявляя: «Все террористы прошли эту толстовскую стадию, эту вегетарианскую, морализаторскую школу. Русская литература второй половины девятнадцатого века (...) хорошо подготовила почву для крови, пролитой в XX веке на наших с Вами глазах»¹. Только Достоевскому делается снисхождение — прежде всего за понимание шигалевщины, но ни с кем из русских классиков Шаламов не полемизирует так часто на страницах «Колымских рассказов», как с Достоевским.

А отношение Шаламова к современной ему литературе вполне узнается по одной фразе из письма к Пастернаку: «Думается — схлынет, пройдет вся эта эпоха зарифмованного героического сервиллизма»². Письмо датировано 22 января 1954 года. Оттепель-то еще не начиналась, и вообще неизвестно было, как все повернется. Но для Шаламова сомнений не было — со всеми «сказками художественной литературы» должно быть покончено.

У Шаламова есть немало резких высказываний насчет «беллетристики». Он порицает ее за описательность, его коробит от словесных «пустяков, погремушек», «от старых литературных людей и схем». Он считает, что расхожие художественные формы не способны освоить новый трагический опыт, вроде опыта Колымы: «обыкновенные рассказы» — «опошление темы»...

Противовесом «беллетристике» Шаламову виделась документальность. У него есть на сей счет весьма радикальные высказывания: «Писатель должен уступить место документу и сам быть документальным... Проза будущего — это проза бывалых людей», — заявит он в одном из своих «манифестов»³. Но в другом «манифесте» уточнит: «Не проза документа, а проза, выстраданная как документ»⁴. Эта формула

¹ Шаламов В. Письмо к Ю.А. Шрейдеру от 24 марта 1968 года // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 232-233.

² Переписка Бориса Пастернака. — М.: Худож. лит., 1990. С. 547.

³ Шаламов В. Манифест о «новой прозе» // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 233.

⁴ Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Левый берег. Рассказы. — М.: Современник. 1989. С. 554.

означает, что для Шаламова документальность есть прежде всего выстраданность автором того, о чем он пишет, есть отказ от беллетристических условностей и украшений. Но само произведение – не документ: «К очерку никакого отношения проза колымских рассказов не имеет», – предупреждает нас писатель¹.

Действительно, в своих рассказах Шаламов довольно свободно обращается с фактами и вовсе не пренебрегает вымыслом. Кое-кого из мемуаристов даже смутило «вольное толкование» Шаламовым отдельных событий, судеб и поступков реальных людей². Это лишний раз свидетельствует, что «Колымские рассказы» написаны по другим законам – по законам искусства, где самый доподлинный факт ценен не своей достоверностью, а емкостью эстетического смысла, где вымысел, концентрирующий собою истину, дороже частного, хоть и реального, факта.

Но отношения между Литературой и Опытom в творческом сознании Шаламова далеко не просты. В своих «Колымских рассказах» он, в сущности, сталкивает Колыму и Культуру: Колымой он проверяет Культуру, но и Колыму он судит с высот Культуры.

2.

Рассказы Шаламова нередко награждают определением «колымская эпопея». Но это не более чем эмоциональная оценка. Книге рассказов не по плечу эпопейная задача – обнаружить и обнажить «всеобщую связь явлений» в масштабах целой эпохи. Иной вопрос: а если «прервалась связь времен»? Если сам мир разорван и изломан? Если он не поддается эпическому синтезу? Тогда-то художник ищет такую форму, которая позволила бы ему обследовать этот хаос, как-то собрать, слепить эти осколки, чтобы все-таки увидеть и понять целое. Своей гроздью малых прозаических жанров Шаламов производит своеобразную «акупунктуру», выискивая пораженные клетки больного общественного организма. Каждый в отдельности рассказ из шаламовского цикла – это заверченный образ, в котором преломлено определенное отношение между человеком и миром. И в то же время он вы-

Мы не ведем здесь речь об эволюции литературных взглядов Шаламова. Те материалы, которые опубликованы, свидетельствуют, что с годами его высказывания о «старых» литературных традициях становились все нетерпимее, а заявления о преимуществах документальной прозы все категоричнее. Это, видимо, сказывалось и на творческой практике.

¹ Шаламов В. Левый берег. (Рассказы). С.554.

² См. воспоминания Б.Н. Лесняка о Шаламове, опубликованные в альманахе «На Севере дальнем» (1989. № 1).

ступает частью большого жанрового образования, имя которому «Колымские рассказы»: здесь каждая новелла оказывается кусочком смальты в грандиозной мозаике, воссоздающей образ Колымы, огромной, хаотичной, жуткой.

Шаламовская Колыма – это множество лагерей-островов. Именно Шаламов нашел метафору «лагерь-остров». Уже в рассказе «Заклинатель змей», помеченном 1954 годом, заключенный Платонов, «киносценарист в своей первой жизни», с горьким сарказмом говорит об изошренности человеческого разума, придумавшего «такие вещи, как *наши острова* со всей невероятностью их жизни». (Впоследствии, с благодарностью воспользовавшись «подсказкой» Шаламова, А.И. Солженицын ввел образ-понятие «архипелаг ГУЛАГ», которым назвал свой «опыт художественного исследования».)

Ничего иного, что бы располагалось за пределами «наших островов», в «Колымских рассказах» не существует. Та, долагерная, вольная жизнь называется «первой жизнью», она кончилась, исчезла, растаяла, ее уже больше нет. Да и была ли она?

Сами узники «наших островов» мыслят о ней, как о сказочной, несбыточной земле, которая лежит где-то «за синими морями, за высокими горами» («*Заклинатель змей*»). Лагерь поглотил всякое иное существование. Он подчинил все и вся безжалостному диктату своих тюремных правил. Беспредельно разросшись, он стал целой страной. (Понятие «страна Колыма» прямо заявлено в рассказе «Последний бой майора Пугачева»: «...В этой стране надежд, а стало быть, стране слухов, догадок, предположений, гипотез...»)

Концлагерь, заместивший собою всю страну, страна, обращенная в огромный архипелаг лагерей, – таков гротескно-монументальный образ мира, который складывается из мозаики «Колымских рассказов». Он по-своему упорядочен и целесообразен, этот мир. Вот как выглядит лагерь для заключенных: «Малая зона – это пересылка. Большая зона – лагерь горного управления – бесконечные бараки, арестантские улицы, тройная ограда из колючей проволоки, караульные вышки по-зимнему, похожие на скворечни» («*Тайга золотая*»). Далее следует: «Архитектура Малой зоны идеальна...» Выходит, это целый город, выстроенный в полном соответствии со своим назначением. И архитектура здесь есть, да еще такая, к которой применимы высшие эстетические критерии. Словом, все как надо, все «как у людей».

Таково пространство «страны Колыма». Действуют здесь и законы времени. Правда, в отличие от скрытого сарказма в изображении вроде бы нормально-целесообразного лагерного пространства, время лагерное откровенно выведено за рамки естественного течения, это

странное, ненормальное время. «Месяцы на Крайнем Севере считаются годами – так велик опыт, человеческий опыт, приобретаемый там». Это обобщение принадлежит носителю общего лагерного опыта, безличному повествователю из рассказа «Последний бой майора Пугачева». А вот субъективное, личное восприятие времени одним из зеков, бывшим врачом Глебовым: «Реальной была минута, час, день от подъема до отбоя – дальше он не загадывал и не находил в себе сил загадывать. Как и все» («Ночью»).

В этом пространстве и в таком времени протекает годами жизнь заключенного. Здесь сложился свой уклад, свои порядки, своя шкала ценностей, своя социальная иерархия. Шаламов с дотошностью этнографа описывает этот уклад. Тут и подробности бытового обустройства: как, например, сооружается лагерный барак («редкая изгородь в два ряда, промежуток заполняется кусками заиндевевшего мха и торфа»), как топят печь в бараке, что из себя представляет самодельный лагерный светильник – бензиновая «колымка» и т.д.

Социальное устройство лагеря тоже предмет тщательного описания. Два полюса: «блатари», они же «друзья народа», – на одном, а на другом – политзаключенные, они же «враги народа». Союз воровских законов и государственных установлений. Гнусная власть всех этих Федечек, Сенечек, обслуживаемых разношерстной челядью из «машек», «ворёнков», «чесальщиков пяток». И не менее беспощадный гнет целой пирамиды официальных начальников: бригадиров, учетчиков, надзирателей, конвоиров...

Таков заведенный и устоявшийся порядок жизни на «наших островах». Невероятное – как реальность, как норма.

Этот невообразимый антимир приобретает в «Колымских рассказах» убедительность неопровержимого факта благодаря вроде бы очерково-нейтральному звучанию повествовательного слова. Но кажущаяся этнографическая очерковость – только «первый слой» образа. Шаламов идет сквозь «этнографию» к д у х о в н о й сути Колымы, он ищет эту суть в эстетическом ядре реальных фактов и событий. Во все не случайно так велик в «Колымских рассказах» удельный вес деталей и подробностей. Шаламов особо ценит *деталь*, видя в ней часть, которая концентрированно выражает эстетическую суть целого. И это сознательная установка писателя¹.

¹ Читаем в одном из шаламовских фрагментов «О прозе»: «В рассказ должны быть введены [нрзб], подсажены детали – необычные новые подробности, описания по-новому. <...> Это всегда деталь-символ, деталь-знак, переводящая весь рассказ в иной план, дающая «подтекст», служащий воле автора, важный элемент художественного решения, художественного метода» (Новый мир. 1988. № 6. С. 107).

Причем у Шаламова почти каждая деталь, даже самая «этнографическая», строится на гиперболе, гротеске, ошеломляющем сравнении: «Неотапливаемые сырые бараки, где во всех щелях изнутри замерзал толстый лед, будто какая-то *огромная стеариновая свеча* оплыла в углу барака» («Татарский мулла и свежий воздух»); «Тела людей на нарах казались *наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской*» («Тифозный карантин»); «Мы шли по тракторным следам, как по следам *какого-то доисторического животного*». («Сухим пайком»); «Крики конвоиров подбодряли нас, как *плети*» («Как это началось»).

Еще более выразительны детали психологические. Нередко это детали пейзажа, оттеняющие духовную атмосферу Колымы: «По краю белого небосвода много дней ходят низкие, *синеватые, будто в кровоподтеках, тучи*» («Стланик»). Причем Шаламов не чурается традиционных романтических ассоциаций: «Чем глубже становилась ночь, тем ярче горели *костры, горели пламенем надежды*, надежды на отдых и еду» («Как это началось»). Порой писатель берет старинный, еще преданием освященный высокий образ-символ, заземляет его в физиологически грубом «колымском контексте», и там этот образ приобретает какую-то особую щемящую окраску: «Каждый из нас привык дышать кислым запахом поношенного платья, пота – еще хорошо, что *слезы не имеют запаха*» («Сухим пайком»). А порой Шаламов делает противоположный ход: вроде бы случайную деталь тюремной жизни он по ассоциации переводит в ряд высоких духовных символов. Как, например, в рассказе «Первый чекист», в сцене приступа падучей болезни: «Но Алексеев вдруг вырвался, вспрыгнул на подоконник, вцепился обеими руками в тюремную решетку и тряс ее, тряс, ругаясь и рыча. *Черное тело Андрея висело на решетке, как огромный черный крест*».

Символика, которую Шаламов находит в повседневных реалиях лагерного или тюремного быта, настолько насыщена, что порой из детали, наполненной символическим смыслом, вырастает целая микроромановелла. В том же «Первом чекисте», например, читаем:

Звякнул замок, дверь открылась, и поток лучей вырвался из камеры. В открытую дверь стало видно, как лучи пересекли коридор, кинулись в окно коридора, перелетели тюремный двор и разбились на оконных стеклах другого тюремного корпуса. Все это успели разглядеть все шестьдесят жителей камеры в то короткое время, пока дверь была открыта. Дверь захлопнулась с мелодичным звоном, похожим на звон старинных сундуков, когда захлопывают крышку. И сразу все арестанты, жадно следившие за броском светового потока, за движеньем луча, как будто это было живое существо, их брат и товарищ, поняли, что солнце снова заперто вместе с ними.

Эта микроновелла – о побеге, о неудавшемся побеге солнечных лучей – органически вписывается в психологическую атмосферу расказа о людях, томящихся в камерах Бутырской следственной тюрьмы. В принципе же, такие традиционные литературные образы-символы, которые вводит Шаламов в свои рассказы (слеза, солнечный луч, свеча, крест и им подобные), как сгустки энергии, накопленной многовековой культурой, электризуют картину мира-лагеря, пронизывая ее беспредельным трагизмом.

Но еще сильнее в «Колымских рассказах» эстетическое потрясение, вызываемое *подробностями*, этими мелочами повседневного лагерного существования. Особенно жутки описания молебственного, экстатического поглощения пищи: «Он не ест селедку. Он ее лижет, лижет, и хвостик мало-помалу исчезает из пальцев» («Хлеб»); «Я брал котелок, ел и вылизывал дно до блеска по приисковой привычке» («Заговор юристов»); «Он просыпался только тогда, когда давали пищу, и после, аккуратно и бережно вылизав свои руки, снова спал...» («Тифозный карантин»).

И это все вместе с описанием того, как человек обкусывает ногти и грызет «грязную, толстую, чуть размягчившуюся кожу по кусочку», как заживают цинготные язвы, как вытекает гной из обмороженных пальцев ног, – всё, что мы всегда относили к ведомству грубого натурализма, обретает в «Колымских рассказах» особый художественный смысл. Тут какая-то странная обратная зависимость: чем конкретней и достоверней описание, тем еще более ирреальным, химерическим выглядит этот мир, мир Колымы. Это уже не натурализм, а нечто иное: здесь действует тот принцип сочленения жизненно достоверного и алогичного, кошмарного, который скорее характерен для «театра абсурда».

Действительно, мир Колымы предстает в рассказах Шаламова как подлинный «театр абсурда». Там правит административное безумие: там, например, из-за какой-то чиновничьей галиматии везут людей по зимней колымской тундре за сотни километров, чтобы удостоверить фантастический заговор («Заговор юристов»). А чтение на утренних и вечерних поверках списков приговоренных к расстрелу, приговоренных за «низа-что» («Сказать вслух, что работа тяжела, – достаточно для расстрела. За любое, самое невинное замечание в адрес Сталина – расстрел. Промолчать, когда кричат «ура» Сталину, – тоже достаточно для расстрела»), чтение при дымных факелах, в обрамлении музыкального туша? («Как это началось».) Что это, как не дикий кошмар?

«Все это было как бы чужое, слишком страшное, чтобы быть реальностью». Эта шаламовская фраза – самая точная формула «абсурдного мира». Именно в «Колымских рассказах» Шаламова явлен убий-

ственно разоблачительный образ *тоталитарного Порядка как Хаоса, замаскированного под Космос*. Этот псевдокосмографический Порядок предназначен для придания конституционной законности античеловеческому, антицивилизационному режиму, а всякие внешние атрибуты Порядка: бюрократические графики, ежедневные проверки, плановые «замеры», расстрельные списки и т.п. – подчинены только одной каннибальской, по существу, задаче – задаче духовного и физического растления и уничтожения человека. Этот противоестественный насильственный Порядок не имеет ничего общего с гармонией Космоса как органически самоорганизующего мироустройства, благоприятствующего исполнению человеком своего духовного назначения.

Однако, главное, что старается постигнуть Шаламов, не то, как работает гулаговский Порядок, а то, как «работает» человеческая душа, которую старается раздавить и перемолоть репрессивная машина ГУЛАГа.

Отсюда парадоксальный конструктивный принцип шаламовского рассказа: в центре абсурдного антимира Колымы автор ставит обыкновенного нормального человека. Зовут его Андреев, Глебов, Крист, Ручкин, Василий Петрович, Дугаев, «Я». Это человек, который ничем не знаменит, не входил в партийную элиту, не был крупным военачальником, не участвовал во фракциях, не принадлежал ни к бывшим, ни к нынешним «гегемонам». Это обычный интеллигент – врач, юрист, инженер, ученый, киносценарист, студент. Именно этот тип человека, не героя и не злодея, а рядового гражданина, Шаламов делает главным объектом своего исследования.

Итак, нормальный «среднестатистический» человек в совершенно ненормальных, абсолютно бесчеловечных обстоятельствах. Шаламов исследует процесс взаимодействия колымского узника с Системой не на уровне идеологии, даже не на уровне обыденного сознания, а на уровне подсознания, на той пограничной полосе, куда гулаговская давильня оттеснила человека, – на зыбкой грани между человеком как личностью, еще сохраняющей способность мыслить и страдать, и тем безличным существом, которое уже не владеет собою и начинает жить самыми примитивными рефлексам. Шаламов удостоверяет: да, в антимире Колымы, где все направлено на попрание, растаптывание достоинства узника, происходит ликвидация личности. Среди «Колымских рассказов» есть такие, где описывается поведение существ, опустившихся почти до полной утраты человеческого сознания (напр., новеллы «Ночью», «Одиночный замер»). Но он также, порой даже с умилением, вылуцивает из мрачного хаоса Колымы самые микроскопические сви-

детельства того, что Системе не удалось до конца выморозить в людских душах то первичное нравственное чувство, которое называют способностью к состраданию. Когда врачаха Лидия Ивановна негромким своим голосом осаживает фельдшера, что наорал на Андреева, тот запомнил ее «на всю свою жизнь» — «за доброе слово, сказанное вовремя» («Тифозный карантин»). Когда пожилой инструментальщик покрывает двух интеллигентов-неумех («Плотники»), когда пекари с хлебозавода стараются в первую очередь накормить присланных к ним лагерных доходяг («Хлеб»), когда ээки сжигают письмо и заявление единственной дочери старого столяра с отречением от своего отца («Апостол Павел») — то все эти вроде бы незначительные поступки предстают как акты высокой человечности. А то, что совершает следователь в рассказе «Почерк»: он бросает в печку дело Криста, включенного в очередной список приговоренных к расстрелу, — это, по существующим меркам, отчаянный поступок, настоящий подвиг сострадания.

3.

Однако основную смысловую нагрузку в системе опорных координат художественного мира «Колымских рассказов» несут не отдельные полярные проявления человеческой натуры в условиях гулаговского ада, автор перелагает ее на антитезы образов-символов. Причем он не изобретает какие-то условные символы, а берет совершенно реальные явления из мира Колымы, но открывает в них семантику колоссальной обобщающей силы.

Среди символических оппозиций колымского ада едва ли не самой значимой по обобщающему смыслу выступает антитеза вроде бы несопрягаемых образов — *Чесальщика Пяток* и *Северного Дерева*.

В системе нравственных отсчетов «Колымских рассказов» нет ничего ниже, чем опуститься до положения чесальщика пяток. И когда Андреев увидел, что Шнайдер, бывший капитан дальнего плавания, «знарок Гете, образованный теоретик-марксист», «весельчак от природы», поддерживавший боевой дух камеры в Бутырках, теперь, на Колыме, суетливо и услужливо чешет пятки какому-то Сенечке-блатарю, то ему, Андрееву, «жить не хотелось». Тема Чесальщика Пяток становится одним из зловещих лейтмотивов всего колымского цикла. Но как ни отвратительна фигура чесальщика пяток, автор-рассказчик не клеймит его презрением, ибо очень хорошо знает, что «голодному человеку можно простить многое, очень многое» («Заклинатель змей»). Может, именно потому, что человеку, изнуренному голодом, не всегда удастся сохранить способность до конца управлять своим сознанием,

Шаламов ставит в качестве антитезы Чесальщику Пяток не другой тип поведения, не человека, а – Дерево, стойкое, цепкое Северное Дерево.

Самое почитаемое Шаламовым дерево – стланник. В «Колымских рассказах» ему посвящена отдельная миниатюра, чистейшей воды стихотворение в прозе – абзацы с четким внутренним ритмом, подобные строфам, изящество деталей и подробностей, их метафорический ореол:

На крайнем Севере, на стыке тайги и тундры, среди карликовых берез, низкорослых кустов рябины с неожиданно крупными водянистыми ягодами, среди шестисотлетних лиственниц, что достигают зрелости в триста лет, живет особенное дерево – стланник. Это дальний родственник кедра, кедрач – вечнозеленые хвойные кусты со стволами потолще человеческой руки, длиной в два-три метра. Он неприхотлив и растет, уцепившись корнями за щели в камнях горного склона. Он мужествен и упрям, как все северные деревья. Чувствительность его необычайна.

Так начинается это стихотворение в прозе. А далее описывается, как ведет себя стланник: как распластывается по земле в предчувствии холодов и как «встает раньше всех на Севере» – «слышит не уловимый нами зов весны». «Мне стланник представлялся всегда наиболее поэтичным русским деревом, получше, чем прославленные плакучая ива, чинара, кипарис...» – так заканчивает свое стихотворение Варлам Шаламов. Но тут же, словно стыдясь красивой фразы, добавляет трезвобудничное: «И дрова из стланника жарче». Однако это бытовое снижение не только не умаляет, а наоборот, усиливает поэтическую экспрессию образа, потому что те, кто прошел Колыму, хорошо знают цену тепла...

Образ Северного дерева – стланника, лиственницы, лиственничной ветки – встречается в рассказах «Сухим пайком», «Воскрешение», «Кант», «Последний бой майора Пугачева». И везде он наполняется символическим, а порой и откровенно дидактическим смыслом. В этом образе Шаламов воскрешает старинную традицию аллегоризма, которая была отодвинута на периферию в литературе Нового времени. Оказалось, что в художественном осмыслении колымского ада она вполне актуальна – оберегая психику читателя заменяет непредставимые реалии антимира ГУЛАГа обобщенно-условными символами.

Образы Чесальщика Пяток и Северного Дерева – это своего рода эмблемы, знаки полярно противостоящих друг другу нравственных полюсов. Но не менее важна в системе сквозных мотивов «Колымских рассказов» другая, еще более парадоксальная пара образов-антиподов, которые обозначают два противоположных полюса психологических состояний человека. Это образ *Злобы* и образ *Слова*.

Злоба, доказывает Шаламов, это последнее чувство, которое тлеет в человеке, перемалываемом жерновами Колымы. «В том незначи-

тельном мышечном слое, что еще оставался на наших костях <...>, размещалась только злоба – самое долговечное человеческое чувство» («Сухим пайком»); «...Злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям» («Сентенция»); «Он жил только равнодушной злобой» («Поезд»). В таком состоянии чаще всего пребывают персонажи «Колымских рассказов», точнее – в таком состоянии застает их автор.

Злоба – не ненависть. Ненависть есть все-таки форма сопротивления. Злоба же – это тотальная ожесточенность на весь белый свет, слепая вражда к самой жизни, к солнцу, небу, траве. Такое разъединение с бытием – это уже конец личности, смерть духа.

А на противоположном полюсе душевных состояний шаламовского героя стоит чувство слова, поклонение Слову как носителю духовного смысла, как инструменту духовной работы.

Одно из самых лучших произведений Шаламова – это рассказ «Сентенция». Здесь представлена целая цепочка психических состояний, через которые проходит узник Колымы, возвращаясь из духовного небытия в человеческий облик. Исходная ступень – злоба. Потом, по мере восстановления физических сил, «появилось равнодушие-бесстрашие»: «За равнодушием пришел страх – не очень сильный страх – боязнь лишиться этой спасительной жизни, этой спасительной работы кипятильщика, высокого холодного неба и ноющей боли в изношенных мускулах». Потом, вслед за возвращением витального рефлекса, вернулась зависть как возрождение способности оценивать свое положение: «Я позавидовал мертвым своим товарищам – людям, которые погибли в тридцать восьмом году». (Потому что им не пришлось пережить все последующие издевательства и муки.) Не вернулась любовь, но вернулась жалость: «Жалость к животным вернулась раньше, чем жалость к людям».

И наконец, самое высшее – возвращение Слова. И как это описано!

Язык мой, приисковый грубый язык, был беден – как бедны были чувства, еще живущие около костей <...> Я был счастлив, что не должен искать какие-то другие слова. Существуют ли эти другие слова, я не знал. Не умел ответить на этот вопрос.

Я был испуган, ошеломлен, когда в моем мозгу, вот тут – я это ясно помню, – под правой теменной костью, родилось слово, вовсе не пригодное для тайги, слово, которого и сам я не понял, не только мои товарищи. Я прокричал это слово, встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности.

– Сентенция! Сентенция! – И я захохотал. – Сентенция! – орал я прямо в северное небо, в двойную зарю, еще не понимая значения этого родившегося во мне слова. А если это слово возвратилось, обречено вновь – тем лучше! Тем лучше! Великая радость переполняла все мое существо – сентенция!

Сам процесс восстановления Слова предстает у Шаламова как мучительный акт освобождения души, пробивающейся из глухой темницы к свету, на волю. И все же пробивающейся – вопреки Колыме, вопреки каторжной работе и голодухе, вопреки охранникам и стукачам.

Так, пройдя через все психические состояния, освоив заново всю шкалу чувств – от чувства злобы до чувства слова, человек оживает духовно, восстанавливает свою связь с миром, возвращается на свое место в мироздании – на место *homo sapiens*, существа мыслящего.

А сохранение способности мыслить — одна из самых главных забот шаламовского героя. Он страшится: «Если могут промерзнуть кости, мог промерзнуть и отупеть мозг, могла промерзнуть и душа» («Плотники»). Зато самое обычное словесное общение ему дорого как процесс мышления, и он говорит, «радуясь, что мозг его еще подвижен» («Сухим пайком»).

Отсюда же у него, раздавленного государственной машиной, сброшенного в колымскую клоаку, трепетное отношение ко всему, что несет на себе печать духовной работы, что связано с культурой, с искусством: будь то роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», каким-то чудом оказавшийся в мире безвременья («Марсель Пруст»), или литургия Иоанна Златоуста, которая служится прямо на снегу, среди колымских лиственниц («Выходной день»), или строчка из стихотворения полузабытого поэта («Почерк»), или письмо от Бориса Пастернака, полученное в колымской ссылке («За письмом»). А высокая оценка Пастернаком шаламовского суждения о рифме ставится в один ряд с похвалой, которой одарил его сосед по Бутыркам, старый политкаторжанин Андреев: «Ну, Варлам Тихонович, что сказать вам на прощанье – только одно: вы можете сидеть в тюрьме» («Лучшая похвала»). Такова иерархия ценностей в «Колымских рассказах».

Мыслящий, обороняющий поясом культуры свою душу человек способен понимать то, что происходит вокруг. Ч е л о в е к п о н и - м а ю щ и й – вот высшая оценка личности в мире «Колымских рассказов». Подобных персонажей здесь очень немного, и в этом Шаламов тоже верен действительности, но отношение к ним у повествователя самое уважительное. Таков, например, Александр Григорьевич Андреев, «бывший генеральный секретарь общества политкаторжан, правый эсер, знавший и царскую каторгу и советскую ссылку». Цельная, нравственно безупречная личность, не поступающаяся ни на йоту человеческим достоинством даже в следственной камере Бутырской тюрьмы. Что же крепит его изнутри? Повествователь чувствует эту крепь: «Андреев – тот знает какую-то истину, незнакомую большинст-

ву. Рассказать об этой истине нельзя. Не потому, что она – секрет, а потому что в нее нельзя поверить» (*«Первый чекист»*).

Для шаламовского героя нет ничего выше, чем наслаждение актом умственного общения в совместном поиске истины. Отсюда странные, на первый взгляд, его психологические реакции, парадоксально расходящиеся с житейским здравым смыслом. Он, например, с радостью вспоминает «беседы "высокого давления" долгими тюремными ночами» (*«Тифозный карантин»*). А самый оглушительный парадокс в «Колымских рассказах» – это рождественская мечта одного из узников (причем героя-рассказчика, alter ego автора) – вернуться с Колымы не домой, не к семье, а в следственную камеру. Вот его аргументы:

Я не хотел бы сейчас возвращаться в свою семью. Там никогда меня не поймут, не смогут понять. То, что им кажется важным, я знаю, что это пустяк. То, что важно мне – то немногое, что у меня осталось, – ни понять, ни почувствовать им не дано. Я принесу им новый страх, еще один страх к тысяче страхов, переполняющих их жизни. То, что я видел, – не надо знать. Тюрьма – это другое дело. Тюрьма – это свобода (! – *Н.Л.*). Это единственное место, которое я знаю, где люди, не боясь, говорили все, что они думали. Где они отдыхали душой. Отдыхали телом, потому что не работали. Там каждый час существования был осмыслен (*«Надгробное слово»*).

Трагическое постижение «почему», докапывание здесь, в тюрьме, за решеткой, до секрета того, что происходит в стране, – вот то озарение, вот то духовное обретение, которое дается некоторым героям «Колымских рассказов» – тем, кто захотел и сумел думать. И своим пониманием ужасной правды времени они возвышаются над временем.

А когда человек понял, он способен принимать самые верные решения даже в абсолютно безвыходных обстоятельствах. И один из персонажей рассказа «Сухим пайком», старый плотник Иван Иванович, предпочитает покончить с собой, а другой, студент Савельев, отрубить себе пальцы на руке, чем вернуться с «вольной» лесной командировки обратно за проволоку, в лагерный ад. И майор Пугачев, поднявший своих товарищей на редкостный по смелости побег, знает, что им не вырваться из железного кольца многочисленной и вооруженной до зубов облавы. Но «если и не убежать вовсе, то умереть – свободными», вот на что шли майор Пугачев и его товарищи (*«Последний бой майора Пугачева»*). Это поступки людей понимающих. Осужденные Системой, они возвысились до сознания судей над нею. Они вынесли свой приговор Системе актом самоубийства или отчаянным побегом, тоже равноценным коллективному самоубийству. В тех обстоятельствах это одна из двух форм сознательного протеста и сопротивления

хрупкого человеческого существа всесильному государственному злу.

В таких парадоксальных паралогиях (тюрьма как свобода, физическая гибель как освобождение) нельзя найти постмодернистскую игру – это слишком серьезно, чтобы быть художественным приемом.

4.

В своих теоретических записях В. Шаламов весьма резко отзывался о литературном морализаторстве, о претензиях писателя на роль судьи. «В новой прозе, – утверждает Шаламов, – после Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций – все дидактическое отвергается. Искусство лишено [?] права на проповедь. Никто никого учить не может. Не имеет права учить»¹.

Но пафос понимания, этот стержневой мотив, пронизывающий всю книгу «Колымских рассказов», вступает в противоречие с теоретическими декларациями автора. Это особенно отчетливо видно по той роли, которую играет повествователь. Он ведет себя активно и властно. Как правило, это иная фигура, чем центральный персонаж, тот – объект, а этот – субъект повествования. Он поводырь читателя по колымскому аду. Он знает больше, чем его герои. И главное, он понимает больше. Он близок к тем немногим героям «Колымских рассказов», кто возвышался до понимания времени. И по типу личности он родствен им. Он тоже бережно относится к Слову, ибо чувствует заключенную в нем красоту и силу культурной традиции². И этот язык повествователя у Шаламова буквально лелеет, добывая затаенные в нем эстетические возможности.

А вот к языку Колымы, к циничному лагерному жаргону («Анекдот с ругательствами выглядел здесь как язык какой-нибудь институтки») повествователь относится с откровенной брезгливостью. Блатное слово появляется в «Колымских рассказах» лишь как осколок «чужой речи». Причем повествователь чистоплотно отделяет его кавычками и тут же переводит, словно оно иностранное, на нормальный язык. Когда, например, полупьяный радист сообщает герою-повествователю: «Тебе ксива из управления», – тот для нас, читателей, делает перевод: «Ксива из управления, – телеграмма, радиограмма, телефонограмма – на мое имя» («За письмом»). А вот как излагается лагерная молва:

¹ См.: Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 241.

² В 1954 году, как раз в пору работы над «Колымскими рассказами» Шаламов писал Пастернаку: «Выработан, может быть, лучшими умами человечества и гениальными художниками язык общения человека со своей лучшей внутренней сущностью» (Переписка Бориса Пастернака. С. 544).

«Порывом ветра пронесся слух, "параша", что больше денег платить не будет. Эта "параша", как и все лагерные "параша", подтвердилась» (*«Как это началось»*), Содержательность этих приемов очевидна – так повествователь демонстративно отмежевывается от абсурдного языка абсурдного мира¹.

Повествователь в «Колымских рассказах» – это хранитель Слова, инструмента мысли. И сам он по складу ума мыслитель, если угодно, – резонер. Он любит и умеет обобщать, он владеет афористическим даром. Поэтому в его речи очень часто встречаются дидактические микрожанры типа «опытов» и сентенций. Вероятно, слово «сентенция», вдруг ожившее в замороженном мозгу героя одноименного рассказа, явилось на свет не так уж неожиданно и случайно.

«Опыты» в «Колымских рассказах» – это сгустки горького практического знания. У Шаламова этот опыт нередко спрессован в чеканную форму максимов и афоризмов. В них формулируются нравственные уроки Колымы. Одни уроки подтверждают и доводят до императивного звучания догадки, которые робко, с оглядкой высказывались в прошлом, до Освенцимов и ГУЛАГа. Таково, например, рассуждение о власти: «Власть – это растение. Спущенный с цепи зверь, скрытый в душе человека, ищет удовлетворения своей извечной человеческой сути – в побоях, в убийствах...» (*«Термометр Гришки Логуна»*). Это стихотворение в прозе – четыре строфы, окольцованные формулой-афоризмом, – входит как «вставной жанр» в новеллистическое повествование об унижении человека человеком. Другие же шаламовские максимы откровенно эпатируют своим полемическим расхождением с традиционным общим мнением, с вековыми моральными стереотипами. Вот одна из таких сентенций:

Дружба не зарождается ни в нужде, ни в беде. (...) В настоящей нужде познается только своя собственная душевная и телесная крепость, определяются пределы своих возможностей, физической выносливости и моральной силы» (*«Сухим пайком»*).

Одни усмотрят здесь апологию одиночества. Другие оценят мужественное «самостоянье человека», не позволяющего себе опускаться до

¹ Еще одна информация к размышлению о различии между бытовой и художественной правдой в творчестве Шаламова. Б. Лесняк, автор мемуаров о писателе, рассказывает: «В его бытовой речи много оставалось от лагерного бытия. Возможно, это была бравада», – и припоминает немало лагерных словечек, которыми Шаламов не брезговал в повседневном разговоре (На Севере дальнем. 1989. № 1. С. 171). Выходит, то, что мог себе позволять старый колымчанин Варлам Шаламов в бытовой речи, того принципиально не позволяет писатель Шаламов, автор «Колымских рассказов», своему повествователю.

морального иждивенчества. Но в любом случае отмахиваться от шаламовских сентенций нельзя – за ними опыт колымского ада. Не случайно эти сентенции лишены «личной» интонации, эпически «обезличены»: в них слышится о б щ а я суровая и горькая мудрость Колымы.

В процессе работы над своим колымским циклом Варлам Шаламов постепенно выработал *особый тип рассказа* – на синтезе повествовательного сюжета с сентенциями и «опытами», на союзе поэзии и прозы.

Поэзия здесь – это четкая, отеканенная в афористическую форму мысль-образ, несущая смысловую квинтэссенцию описываемой коллизии. А проза – это стереоскопическое, неоднородное изображение мира. Причем если поэзия целеустремляет мысль в определенное русло, то проза всегда больше идеи, ограненной в сентенции, проза всегда приращение. Ибо жизнь всегда богаче мысли о ней. И в этом собственно жанровом «изгибе» шаламовских рассказов тоже таится своя содержательность: взыскательность авторской мысли сочетается с отказом от диктата собственных оценок, а терпимость к другим правдам («писатель должен помнить, что на свете – тысяча правд», – это из шаламовского манифеста «О прозе») и сострадание к слабости другого человека – с максимализмом требований к себе («Нет, – сказал я. – Душу я не сдам» – это заключительная фраза из рассказа «Протезы»).

Намеренно сталкивая прозу и поэзию, документализм и беллетризм, риторику и повествование, «авторский» монолог и сюжетное действие, Шаламов добивается взаимокоррекции идеи и реальности, субъективного взгляда автора и объективного хода жизни. И в то же время из такого сталкивания рождаются необычные жанровые «сплавы», которые дают новый угол зрения, новый масштаб видения мира Колымы.

Очень показателен для жанровой поэтики Шаламова рассказ «Надгробное слово». Структура этого рассказа образована сопряжением двух жанров, откровенно манифестирующих свою принадлежность к разным типам словесности. Первый жанр – это собственно надгробное слово, традиционный высокий жанр церковной ораторики, а второй – это рождественская сказка, известная своей максимальной беллетризацией: своевольностью фантазии, заданностью условных коллизий, чувствительностью тона. Но оба жанра погружены в мир Колымы. Традиционное, веками освященное жанровое содержание сталкивается с тем содержанием, которое рождено ГУЛАГом.

«Все умерли...» Так начинается рассказ. И следует печальное повествование рассказчика о своих двенадцати товарищах по лагерю. Магическое число «12» уже всплывало в рассказе «Последний бой майора Пугачева». Но там были герои – двенадцать беглецов, всту-

пивших в безнадежный смертный бой с государственной машиной. Здесь же, в «Надгробном слове», не герои, не апостолы, а просто люди, невинные жертвы Системы. Но каждый из них удостоивается прощального поминовения – каждому из двенадцати посвящается отдельная микроновелла, пусть даже в два-три абзаца или всего в несколько строк. И повествователь найдет там место для уважительных, а то и благодарных слов о человеке, и обязательно будет парадоксальная ситуация (сценка, обмен репликами или просто сентенция), резко обнажающая совершеннейшую кошмарность того, что вершилось над этими людьми по благословению Системы. И в каждой микроновелле – чувство неотвратимости гибели: ГУЛАГ тупо, с машинной равномерностью затягивает человека в свои смертельные жернова.

Затем следует эпилог. Он звучит в совершенно ином регистре: «В рождественский вечер этого года мы сидели у печки. Железные ее бока по случаю праздника были краснее, чем обыкновенно». Идиллическая картинка, по гулаговским меркам, разумеется. А в рождественский вечер положено загадывать самые заветные желания:

– Хорошо бы, братцы, вернуться нам домой. Ведь бывает же чудо... – сказал коногон Глебов, бывший профессор философии, известный в нашем бараке тем, что месяц назад забыл имя своей жены. – Только, чур, правду.

Это чистейшее травестирование зачина рождественской сказки. И зачинатель здесь традиционный: хоть не волшебник, зато «бывший профессор философии», значит, к магическим таинствам приобщен. Правда, профессор нынче служит коногоном и вообще крепко, видать, поизносился, раз «месяц назад забыл имя своей жены», но все же выражается он на языке жанра, слегка сниженном по обстановке: тут и мечта о чуде, и прием заявок с заветными желаниями, и неизбежное «чур». И следуют пять заветных желаний, одно другого неожиданнее. Один мечтает вернуться не к семье, а в следственную тюрьму. Другой, «бывший директор уральского треста», хотел бы, «придя домой, наесться досыта: «Сварил бы каши из магара – ведро! Суп "галушки" – тоже ведро!» Третий, «в первой своей жизни – крестьянин», тот «ни на шаг бы от жены не отходил. Куда она, туда и я, куда она, туда и я». «Первым делом пошел бы я в райком партии», – мечтает четвертый. Естественно ожидать, что он станет чего-то добиваться в этом высоком и строгом учреждении. А оказывается: «Там, я помню, окурков на полу – бездна...».

И наконец, пятое желание, его достается высказать Володе Добровольцеву, пойнтисту, подавальщику горячего пара. Чего же особен-

ного может хотеть этот счастливчик, пригревшийся в теплом – в прямом смысле – местечке? Только его монолог предваряется маленькой экспозицией:

Он поднял голову, не дожидаясь вопроса. В глаза ему падал свет рдеющих углей из открытой дверцы печки – глаза были живыми, глубокими.

Но этой ретардации достаточно для того, чтоб подготовить всех к выношенной, отчаянной мысли:

– А я, – и голос его был спокоен и нетороплив, – хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда бы я нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами...

Всё – рассказ завершен. Сомкнулись два сюжета – сюжет надгробного слова и сюжет рождественской сказки. Сюжет надгробного слова здесь сходен с «монументальным рассказом»: та же цепь микроновелл, создающих при всей своей «однокачественности» ощущение романной стереоскопичности и разомкнутости. И заветные мечты персонажей рождественской сказки тоже образуют достаточно пестрый спектр мнений и кругозоров. Но контаминация обоих жанров поворачивает все повествование в новую плоскость: надгробное слово становится обвинительным заключением, а рождественская сказка превращается в приговор – приговор политическому режиму, создавшему ГУЛАГ, приговор к высшей Мере человеческого презрения.

В «Надгробном слове» структура публицистическая и структура беллетристическая, заражаясь друг от друга, создают особенное художественное целое – неоспоримое по жизненной убедительности и неистово взыскующее по своему нравственному пафосу. А в рассказе «Крест» подобный художественный эффект достигается через полемическое столкновение житейного сюжета об «искушении» с оголенной «правдой факта». В рассказах «Как это началось», «Татарский мулла и чистый воздух» этот эффект возникает на основе взаимосвязи двух линий: логики аналитической мысли повествователя, выраженной в «опытах» и сентенциях, и цепи пластически конкретных беллетризованных сцен и эпизодов.

Произведения, вроде «Надгробного слова», «Сентенции», «Креста», находятся на некоей осевой линии жанровых исканий Шаламовановелиста. В них реализован «максимум жанра», созданного им. Все «Колымские рассказы» располагаются по ту или иную сторону от этой осевой линии: одни больше тяготеют к традиционной новелле, а другие – к риторическим жанрам, но – никогда не пренебрегая одним из полюсов. И такое «сопряжение» придает им необычайную емкость и силу.

Ведь в «Колымских рассказах» за авторитетным словом повествователя, за его сентенциями и «опытами», за жанровыми контурами житий и надгробных слов стоит большая художественная традиция, уходящая корнями в культуру европейского Просвещения и еще глубже – в древнерусскую проповедническую культуру. Эта традиция, как ореол, окружает у Шаламова мир Колымы, проступая сквозь натуралистическую грубость «фактуры». Писатель сталкивает их – высокую классическую культуру и низкую действительность. Под напором колымской реальности травестируются, иронически снижаются высокие жанры и стили – очень уж «внеземными» и хрупкими оказались предлагаемые ими критерии. Но ирония тут трагическая и юмор черный. Ибо память форм классической словесности – их жанров, стилей, слога и слова – не выветривается, наоборот, Шаламов ее всячески актуализирует. И в сопоставлении с нею, с этой памятью старинных святынь и благородных ритуалов, с культом разума и мысли, Колыма предстает как кошунственное глумление над общечеловеческими ценностями, которые передавались от цивилизации к цивилизации, как мир противоправный, цинично попирающий законы человеческого общежития, которые нарабатывались народами в течение тысячелетий.

Оппозиция «Колыма и Культура» приобретает в шаламовской модели мира колоссальный эвристический смысл. С одной стороны, в свете подлинной Великой Культуры, накопленной человечеством, обнажается псевдокультурный смысл тоталитарного Порядка, посредством которого античеловеческий режим пытался придать себе респектабельность, рядясь под разумный Космос. Шаламов четко и безапелляционно «развел» эти два ценностных ориентира – тоталитарность Порядка и гармонизирующую суть Космоса, после Шаламова их уже невозможно путать. С другой стороны, внутри колымского Порядка, специально созданного для расчеловечивания личности, даже осколки, даже едва слышные отголоски культуры становились поддержкой человеку. Более того, человек, превращенный в раба, даже внутри «архипелага ГУЛАГ», даже в окружении вечной мерзлоты искал и порой находил то, чему он умудрялся придавать духовно-ценностный смысл и тем самым превращать в знак культуры (будь то живучий северный стланник или луч света, ворвавшийся в камеру, или «разговоры высокого давления» между заключенными, или «доброе слово, сказанное вовремя»...).

* * *

Поиски «новой литературы» означали для Шаламова разрушение литературности, своего рода «разлитературивание» литературы. Он

заявлял: «Когда меня спрашивают, что я пишу, я отвечаю, я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «КР» («Колымских рассказах») нет. Я не пишу и рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой»¹.

И Шаламов добился своего – «Колымские рассказы» воспринимаются как «нелитература». Но, как мы могли убедиться, впечатление грубой достоверности и непритязательной простоты, которое возникает при их чтении, есть результат мастерской «выделки» текста. Шаламов противопоставил «беллетристике» не «голую жизнь», культурой не упорядоченную, он противопоставил ей другую культуру. Да, испытания Колымой не выдержала культура художественного утешительства и украшательства, Колыма грубо и безжалостно насмеялась над «сказками художественной литературы». Но сама Колыма не выдержала испытания той культурой, которая хранит достоинство разума и веру в духовную сущность человека. В свете культуры Разума и Духа со всей очевидностью обнажилась вопиющая античеловечность Колымы как мироустройства и полнейшая абсурдность тех доктрин, которые декретировали сооружение такого мира и его функционирование.

Во фрагменте «О прозе», очень похожем на предисловие к сборнику, Шаламов пишет: "Колымские рассказы" – попытка поставить и решить какие-то важные нравственные вопросы времени, вопросы, которые просто не могут быть разрешены на другом материале. Вопрос встречи человека и мира, борьба человека с государственной машиной, правда этой борьбы, борьба за себя, внутри себя – и вне себя. Возможно ли активное влияние на свою судьбу, перемалываемую зубьями государственной машины, зубьями зла. Иллюзорность и тяжесть надежды. Возможность опереться на другие силы, чем надежда»².

Для Шаламова самой актуальной проблемой была «борьба человека с государственной машиной». Но все же нельзя забывать, что «борьба человека с государственной машиной» вписана в «Колымских рассказах» в еще более грандиозный масштаб – масштаб «встречи человека с миром». Для тех, кто родился в России в первой трети XX века, встреча с миром проходила как встреча с самой кровавой в истории человечества тоталитарной системой. Такова была ипостась Бытия, таков в то время был для всех нас лик Вечности.

Восприятие времени человеческой судьбы как мига вечности было в высшей степени свойственно Борису Пастернаку. Варлам Шаламов в последние годы жизни не принимал роман «Доктор Живаго». Но он никогда не расходился с Пастернаком в понимании жизни челове-

¹ Шаламов В. Левый берег. С. 554.

² Там же. С. 551.

ка — на какую бы историческую пору она ни приходилась — как крестного пути. И судьба Юрия Живаго, и судьбы героев «Колымских рассказов» — это все разные варианты крестного пути человека в истории как миге бытия. А более трагических, более ужасных судеб, чем судьбы колымских узников, человечество еще не знало. Тем веселее авторитет опыта, извлеченного из этих судеб, тем достойнее тот кодекс миропонимания и мироповедения, который выкристаллизован в мозаике «Колымских рассказов».

3. Постреализм и опыт постмодернизма: релятивизация паралогических компромиссов*

На рубеже 80–90-х годов в отечественной критике зазвучали голоса о взаимодействии постмодернизма и реализма, о формировании нового типа поэтики, преобразующего элементы «родительских» систем в новое химическое соединение¹. Тогда же и за рубежом появился целый ряд исследований, авторы которых выдвигают идею о том, что англоязычный постмодернизм в лице таких писателей, как поздние Норман Мейлер и Джон Фаулз, а также Роберт Кувер, Дональд Бартелм, Маргарет Этвуд, Тони Моррисон, Дон Делилло, Макс Эпл и некоторые другие, приходит к своеобразному возрождению реалистического импульса, точнее, к некоему компромиссу между постмодернизмом и реализмом². Это явление С. Стрихл, автор монографии «Проза в квантовой Вселенной», называет «актуализмом»³.

* Работа выполнена в соавторстве с М.Н. Липовецким.

¹ В 1991 году в «Литературной газете» (№ 31. 7 августа) была напечатана статья А. Каменского «Новый реализм? Возможно ли?». Затем почти одновременно появились следующие работы: *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2; *Лейдерман Н.Л.* Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века. Предварительные замечания. (Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. — Екатеринбург: УрГПУ, 1992); *Степанян К.* Реализм как заключительная стадия постмодернизма» (Знамя. 1992. № 9). Впоследствии размышления о взаимоотношениях между реализмом и постмодернизмом стали занимать многих исследователей.

² См.: *Begiebing Robert.* Toward a New Synthesis: John Fowler, John Gardner, Norman Mailer. — London, Ann Arbor: UMI Press, 1989; *Kuehl J.* Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealist Fiction. — N. Y.: New York Univ. Press, 1989; *Strehle S.* Fiction in the Quantum Universe. — Chappel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1992; *Wilde A.* Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction. — Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1987.

³ С. Стрихл поясняет, что все эти авторы «утверждают и процесс искусства (в его авторефлексивности и сознании собственных традиций), и реальность (главным образом, реальность постмодернистского мира, детально осознающего свою природу и историю). Эта проза принимает и сад за окном и само окно <...> Разрушая фальшивую и ограничительную альтернативу между реализмом и антиреализмом, эти постмодернист-

Несомненно, взаимопроникновение реализма и постмодернизма представляет собой процесс, выходящий за пределы одной национальной культуры. Одно очевидно: специфика русской литературы 1980–90-х годов состоит в том, что в ней поиски контактов между постмодернизмом и реализмом были в огромной степени стимулированы актуализацией опыта литературы 1920–1930-х годов, долгое время пребывавшей под цензурным запретом. Начиная с «оттепели», влияние Замятина, Платонова, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака на литературный процесс неуклонно возрастало.

Но и у постмодернизма есть корни. Его прямой предшественник – авангард. Термин «постмодернизм» появился в 1934 году (в «Антологии испанской поэзии» Федерико де Ониса, опубликованной в Мадриде¹.) И некоторые исследователи полагают, что этот феномен зародился в предвоенные годы – одним из первых шедевров постмодернизма называют «Поминки по Финнегану» (1939) Д. Джойса. Кристаллизация же постмодернизма в достаточно целостную историко-литературную систему (в литературное направление) произошла на Западе уже в 1950–1970-е годы, а в России – с задержкой лет на десять.

Постмодернизм зарождался в таких исторических обстоятельствах и в такой духовной атмосфере, когда «симулякры» становились эмблемами эпохи: прежде всего, это были идеологические фикции, которые всей мощью тоталитарных режимов, фашистских и коммунистических, вколачивались в общественное сознание. А набирал силу постмодернизм, когда обнажились фальшь и бесчеловечная сущность этих симулякров, в обстоятельствах потрясенности перед той бездной падения, в которую было ввергнуто человечество в 30–40-е годы: гитлеровские лагеря смерти, ГУЛАГ, десятки миллионов жертв Второй мировой войны, Хиросима. На этом фоне постмодернизм обретал авторитетность правды о ложном и фальшивом времени и, как всякая «методная» парадигма, мифологизировал свой образ мира, возводя симулятивность в общее качество человеческого существования как такового.

В последней трети XX века постмодернизм выступает не только как художественная стратегия, но и как определенная формация культуры, если не господствующая, то, по меньшей мере, претендующая на господство. Учитывая значительный массив исследований по теории и

ские авторы создают оригинальное сплетение обоих волокон литературного наследия» (*Strehle S. Fiction in the Quantum Universe*. – Chappel Hill: The Univ. Of North Carolina Press, 1992. P. 5).

¹ Указано в книге: *Shneidman N.N. Russian Literature. 1988-1994. (The End of an Era)*. – Toronto – Buffalo – London, 1995.

истории постмодернизма¹, позволим себе лишь резюмировать наиболее существенные преломления постмодернизма как художественной системы, с которыми соприкасается постреализм. Именно постмодернизм синтезировал огромный массив впечатлений от катастрофических событий XX столетия, от поражений духа и тупиков мысли и трансформировал их в представление о действительности как о тотальном Хаосе, где собственно реальности уже нет – на ее месте оказывается конгломерат симулякров. И постреализму последней трети века приходится уже вступать в диалог именно с таким, универсальным Хаосом, где все его виды – бытовой, психологический, социальный, исторический, – предстают как ипостаси Хаоса онтологического.

Что же до искусства постмодернизма, то оно проделало огромную работу по эстетическому освоению Хаоса – максимально широко и многосторонне. Именно постмодернизм разработал самую изощренную «хаографическую» поэтику – целый арсенал форм воссоздания облика хаоса: сюда вошла, кроме приемов, освоенных предшествующими модернистскими и авангардными стратегиями, еще целая гроздь оригинальных, экстравагантных приемов (цитатное мышление и гипертрофированная интертекстуальность, многостильность, коллаж, пастиш, разные виды нонселекции, ризоматичность и т.п.)². И постреализм 80–90-х годов, естественно, не игнорировал это богатство. Главное же, что заимствовал постреализм в поэтике постмодернизма, это паралогические компромиссы, которые играют роль механизмов саморегуляции не только «хаографического» текста, но «хаографической» модели мира.

Этому феномену посвящена значительная часть работы М. Липовецкого «Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса»³. При анализе наиболее показательных постмодернистских произведений исследователь выделил в них несколько пар паралогических

¹ Назовем наиболее значительные: *Эштейн М.* Постмодернизм в России: литература и теория. – М.: ЛИА Р. Элинина, 2000; *Липовецкий М.Н.* Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов (М.: НЛЮ, 2008); *Нефagina Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск: Изд-во Экономпресс, 1998; *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 1999. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2000; *Богданова О.В.* Современный литературный процесс. (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века. – СПб.: СПбГУ, 2001;

² Хотя трудно назвать их совершенно новыми – нечто подобное, уже встречалось в художественной практике предшествующих переходных эпох (см.: раздел III, глава 2.3), только не было отрешено теоретически и не закреплено терминологически.

³ Работа М.Н. Липовецкого входит в качестве главы в коллективную монографию «Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 – Новые художественные стратегии» (Екатеринбург: УрО РАН, 2005. С. 365–383).

компромиссов (симулякр – реальность, память – забвение, личное – безличное, фрагментарность – целостность). Несомненно, есть и другие паралогические компромиссы. Но вопрос не о количестве подобных пар, а об их художественной телеологии. Она же состоит в том, что парадоксальное перетекание представленных в паралогических оппозициях взаимоисключающих, казалось бы, эстетических установок придает образу тотального хаоса художественную завершенность.

Паралогические компромиссы осуществляются не по законам классических систем, где доминируют причинно-следственные связи, а по законам саморегуляции хаотических систем (в частности, связи по принципу аттракции, самоподобие по принципу фрактальности). А главное – если в искусстве постмодернизма паралогические компромиссы возникают спонтанно, в самом процессе творческого акта, и их выявление чаще всего ложится на плечи исследователя, то в постреализме паралогические компромиссы выступают в качестве существенных принципов художественной стратегии, нередко совершенно внятно отрефлектированными в творческом сознании автора-творца. Паралогические компромиссы, становясь структурными компонентами художественной модели мира, начинают играть существенную роль в поисках жанровых форм, релевантных постреалистической стратегии. Рассмотрим конкретно, как это происходит.

3.1. Парадоксы «позднего» Катаева

Начнем с двух, наиболее часто применяемых в постреализме паралогий («память-забвение» и «симулякр-реальность»). Тем более, что трансформацию обеих паралогий можно наблюдать в произведениях одного большого художника – Валентина Катаева (1897-1986). Катаев за свою очень долгую творческую жизнь не раз совершал резкие повороты руля. Любимый ученик Бунина, постигавший у него секреты реалистической пластики, автор романа «Время, вперед!», ставшего классикой соцреализма, он в 60-е годы полусуто-полусерьезно объявил о создании им некоего нового направления – «мовизма» (от французского «mauvais» – плохой, неприличный).

Если же приглядеться к катаевскому «мовизму», то под эпатирующим ярлыком обнаружится диалогическое сопряжение между реализмом и возрожденной (точнее – извлеченной из литературного подполья) традицией модернизма. Ее Катаев не только актуализировал, но, начиная с повести «Маленькая железная дверь в стене» (1964) и вплоть до «Сухого Лимана» (1985), развивал, испытывал в разнообразных соотношениях с реализмом: тут и оспаривание плоских реали-

стических представлений при помощи модернистских озарений, и выявление в фирменных приемах модернизма собственно реалистической семантики, и даже мучительное опровержение / утверждение постмодернистских симулякров. А в самых последних своих вещах старый мастер подвергал самого себя творческой самокритике, буквально пере-осмысляя не только свои эстетические концепции, но также принципы и семантику ранее разработанной поэтики.

1. В начале своего «мовистского» периода, в «Траве забвенья» (1967) и «Кладбище в Скулянах» (1975), Катаев восстанавливает модернистский культ Памяти – как главного орудия преодоления распада, как инструмента сопротивления смерти. Отсюда трепетное отношение героя-повествователя к сохранившимся свидетельствам прошлого (строки из стихов и прозы в «Траве забвенья», дневники прадеда и деда в «Кладбище в Скулянах»), их принадлежность минувшему, их современность по отношению к тем событиям является для повествователя вернейшим аргументом в пользу их достоверности. Поэтому, например, в «Кладбище в Скулянах» между записками капитана Елисея Алексеевича Бачея, участника русско-турецкой войны начала XIX века, прадеда автора-повествователя, и воспоминаниями самого повествователя, который спустя примерно сто лет воевал в тех же самых местах в годы первой мировой войны и, оказывается, зачастую испытывал сходные чувства, возникает магическая связь: происходит чудо воплощения потомка в своего предка. «Иногда мне даже кажется, что в меня вселилась душа моего прадеда и что все это происходило со мной», – с удивлением отмечает повествователь. Так восстанавливается связь поколений, так сохраняется род людской на земле.

Но в самых последних своих вещах Катаев значительно строже относится к достоверности непосредственных свидетельств минувшего. Так, в «Юношеском романе» (1982) весь дискурс организован противопоставлением между документами прошлого (письмами вольноопределяющегося Саши Пчелкина с «театра военных действий» к своей «Миньоне», набросками романа, который он сочинял в то время) и рефлексией на эти документы того же автора спустя шестьдесят лет. «Все это было так, да не совсем так...» – вот общий смысл комментариев старого Автора к своим юношеским излияниям. Он прямо-таки с постмодернистским скепсисом разрушает ту историческую мифологию, которую сам в свое время сотворил:

Прочитав это, я удивился. Мне всегда казалось, что в моих старых письмах как бы заключена легенда моей молодости. Но что же я нашел? Незрелые и даже не всегда правдивые заметки, полные умолчаний.

Почему это происходит? А потому что даже самые непосредственные впечатления пропускаются через принятые во время их фиксации клише и стереотипы, и оттого они уже дают искаженную картину, подверстанную под эти стереотипы. Кроме того, картина прошлого несет на себе печать незрелого сознания молодого Автора, выгнанного из седьмого класса гимназиста-переростка, поступившего в армию вольноопределяющимся, искажается его субъективностью – мечтой прославиться на войне, желанием покрасоваться перед дамой сердца, «разыгрывая воина-фронтовика», стремлением самоутвердиться в глазах сослуживцев и т.д., и т.п.

Вспомним, что в постмодернизме паралогия *«память – забвение»* заключает в себе саркастический парадокс: любая новая фаза в истории начинается с предания забвенью прошлого, а коли так, то забвенье как бы волей-неволей оказывается условием преемственности. Но у Катаева релятивизация памяти совершенно несовместима с постмодернистским признанием созидательных прав за забвением. Наоборот, герой «Юношеского романа» старается восстановить историческую истину. Поэтому старый Автор где надо – дополняет, где надо – поправляет, где надо – оспаривает свои старые записи. Между Дальней и Ближней памятью идет непрерывный диалог. Дальняя память, вооруженная опытом долгих лет жизни, пропускает сквозь него, как сквозь магический кристалл, то, что оказалось действительно значимым для времени и судьбы героя: при этом многое подвергается переоценке, что-то уходит в тень, а что-то, наоборот, выступает из тени:

Память как бы сдувает туманную оболочку с событий и обнаруживает некоторую их искусственность, некоторые пустоты, которые вдруг заполняются тем, что я тогда вольно или невольно скрыл, несмотря на явное, настойчивое желание быть до конца правдивым.

Чаше всего то, что упускал из виду юный Автор, «но на склоне лет вспомнил» старый Автор, несет на себе печать трагизма, губительности, запоздалого сознания жестокости и бесчеловечности того, к чему невольно стал причастен вольноопределяющийся Пчелкин. Так, в письме к «Миньоне» Пчелкин «почему-то не упомянул о двух бревенчатых домах» с проваленными крышами – «след недавнего налета на Минск немецких цеппелинов». Но вот старому Автору они почему-то припомнились: «Впервые я увидел зловещие признаки нешуточной войны, дыхание смерти» – это комментарий старого Автора к неосознанным впечатлениям Автора юного.

При этом все же не отвергается объективная значимость субъективных «искажений», которыми полны письма Саши Пчелкина: в них

проявлен характер героя, особенности его психологии, даже динамика его мировосприятия – от позерства юнца-«вольнотерпящегося» перед дамой сердца к почти мистическому чувству собственной вины за войну, которую, как ему кажется, он накликать.

Уже поближе к концу своего повествования Автор приводит такое сравнение:

...Хорошая молодая память – фотография, а старая, разрушающаяся – живопись, даже, может быть, кубизм. Впечатления давно минувших лет вытесняют друг друга, создавая странную картину, обширное, даже необъятное живописное полотно, полное движения, в котором трудно разобраться.

Таким образом, Катаев открыл паралогический парадокс: Дальняя память оказывается даже зорче и памятьливее непосредственного наблюдения. Но одна память не исключает и не опровергает другую – между ними возникает паралогический компромисс: наложение друг на друга «фотографии» Ближней памяти и «живописного полотна» Дальней памяти создает в высшей степени стереоскопический образ сознания и его носителя. А за ним – не просто хаотическая сложность человеческой психики, но и долгая, трудная жизнь сознания человека, который пережил подлинную эпическую трагедию: он прошел от наивного мальчишеского упоения участием в красивом историческом действе, каким ему поначалу казалась война, к горькому сознанию своей вины за соучастие в мировом злодеянии, к мукам ответственности за навязывание бытию своих желаний (выглядывание в себе самом «окаянных черт антихриста»).

2. Не менее показательное использование Катаевым паралогического компромисса «*симулякр – реальность*». Известно, что порой, можно сказать – спонтанно, в постмодернистском тексте (например, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, соцартовские романы В. Сорокина, произведения В. Пелевина и др.) из конгломерата или цепочки симулякров происходит восстановление реальности, но – уточним – реальности, свидетельствующей о подлинности неподлинного существования, реальности, удостоверяющей ужас пустоты.

И опять вернемся к Валентину Катаеву, потому что в своих последних произведениях он ведет очень интересные эксперименты с паралогией «симулякр – реальность», обнаруживая в ней и жёсткую непримиримость между оппозиционными полюсами, и парадоксальные компромиссы между ними. В повестях «Уже написан Вертер» (1977) и «Спящий» (1984) открываются страшные последствия попыток переде-

ливать жизнь по книжным рецептам, они оказываются чистой воды «симулякрами». Но – словно споря с самим собой и заодно с постмодернистским тотальным скепсисом, писатель доказывает, что далеко не все «симулякры» имеют нулевой смысл, что за многими симулятивными «означающими» кроются очень дорогие для человека «означаемые».

Вот как «обрабатываются» симулякры в повести «Сухой лиман» (1985) – самом последнем произведении Катаева.

Материю повествования составляют воспоминания братьев Синайских, двух очень старых людей, достойно проживших свою жизнь: один – известный военный врач, генерал медицинской службы, другой – эколог, член-корреспондент Академии наук. Их воспоминания не должны вызывать сомнений в своей подлинности.

Но оказывается, что прошлое закрепляется в их памяти посредством разнообразных культурных клише и стереотипов, где означающее не соответствует означаемому или вовсе не имеет его, словом – посредством симулякров. Но к этим симулякрам, состоящим из культурных клише и стереотипов, автор «Сухого лимана» демонстрирует какое-то «амбивалентное» отношение.

С одной стороны, действительно, реальность, воспроизводимая при посредстве культурных клише, литературных стереотипов и расхожих цитат, окрашена у Катаева ироническим колоритом, она выглядит какой-то невзаправдашной, словно это не жизнь, а какая-то детская игра в жизнь: сама жизнь уже заменена готовыми ролями, обкатанными сюжетными ходами, живое слово – отшлифованными цитатами. Автор же неоднократно демонстрирует неадекватность всех этих клише реальной действительности. Даже отдельные слова, которыми пользуются герои повести, порой вовсе не обозначают то, что называют.

Например, игру, которую придумали мальчики Саша и Миша Синайские, они почему-то называли «боборыкин», словом, «не имеющим для них смысла» – подчеркивает повествователь – и никак не относящимся к писателю Боборыкину¹. Столь же не соответствующим своему первоначальному смыслу оказывается и слово «катавасия»: для мальчиков это нечто родственное «боборыкину», а на самом деле – уточняет повествователь – это особый вид церковного песнопения.

¹ Для сравнения можно было бы вспомнить, что в повести «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972), наоборот, автор даст тщательное обоснование того, почему мальчики назвали свою игру «боборыкин» (и на фонетику самого слова ссылается, и про звук «бо-бо-бо», который издавала качалка, упоминает). Вот, между прочим, пример принципиального различия между модернизмом и постмодернизмом на «микронном уровне»: первая стратегия укореняет измышленное слово как особую духовную реальность, вторая – дезавуирует слово, представляя его как мнимость, которая ничего не означает.

Короче говоря, почти по Пастернаку: «Как непомерна разница меж именем и вещью».

И в целом тот язык, на котором мыслят и общаются герои «Сухого лимана» в недавнем прошлом – в конце девятнадцатого века, подается автором как нечто искусственное, конвенциональное и вследствие всего этого уже нуждающееся в переводе: «После обеда гости усаживались за ломберные столики играть при свечах по маленькой»; «попивали чай с ромом, называемый пуншиком»; «этот элегантный подарок произвел, как тогда было принято говорить, фурор»; «коренастый кадетик <...> называл Аллочку столичной штучкой»; «некоторые считали, что это случилось, как тогда было принято говорить, на романтической подкладке» и т.д., и т.п. За этим «как тогда было принято говорить» стоит интеллигентский жаргон провинциального города. Какие-то бонбоньерочные слова, позёрские обороты, фразы с ужимками... Эта речь тоже какая-то условная, игровая – дистанцированная от материального мира, смещающая реальные пропорции, украшающая жизнь всякими словесными фижмочками и рюшиками или вовсе подменяющая их какими-то абсолютно бессмысленными «пикендрясами». Что-то смешное, наивное, хрупкое, незащищенное чувствуется в этом жаргоне – вернее, в том, как он интонирован в «Сухом лимане».

Но, с другой стороны, никак нельзя не расслышать, не почуять в том образе провинциального языка конца девятнадцатого века, который создан Катаевым, и нечто иное. А именно – чувство домашнего уюта, налаженного быта, где всякая безделушка давно притерлась к своему месту, ощущение семейственной теплоты, деликатности и взаимной чуткости. Да, язык этот, как и всякий язык, условен, да, он не адекватен объективной, материальной действительности – и в этом смысле симулятивен. Но именно этими «симулякрами» герои повести Катаева обустроивали свой внутренний мир. Здесь, во внутреннем «космосе», в окружении этих самых «мнимостей», из которых он выстроен, обитает душа человека, пульсирует его сердце, кипят его страсти.

Конечно, этот внутренний «космос» представляет собой миф о мире, и, как всякий миф, он субъективен и относителен. Однако, в нем, как и во всяком мифологическом «космосе», герои «Сухого лимана» искали спасения от всеразрушающей энтропии «хаографической» реальности и порой обретали (в пределах своей земной жизни) гармонию с собой и с другими людьми, которые тоже воспринимали и упорядочивали в своем сознании онтологическую реальность на том же языке.

По существу, Катаев доказывает, что те самые культурные клише и стереотипы, которые в эстетике и поэтике постмодернизма выступают как наиболее очевидные образцы «симулятивности» объективной ре-

альности и ее отражения в сознании, на самом деле амбивалентны: они, действительно, представляют собой фикции по отношению к объективной социальной и экзистенциальной реальности и потому рано или поздно обнаруживают свою несостоятельность, но, наряду с этим, они образуют некую «другую реальность», некий субъективный космос, в котором человек – пока он живет на земле – моделирует свою систему духовных координат.

По Катаеву, обе реальности – материальная, бытийно-бытовая и духовная, культурно-«симулятивная» – находятся в постоянной тяжбе друг с другом, но никогда друг без друга, их напряженное взаимодействие образует то самое силовое поле, в котором эта хрупкая, мозаичная жизнь отдельного человека и жизнь целых человеческих сообществ хоть на какое-то время обретают архитектурную стройность и относительную устойчивость – как россыпь железных обрезков между полюсами электромагнита (пока он включен в сеть).

А если мы поставим рядом «Юношеский роман» и «Сухой Лиман», то обнаружится, что в них посредством своеобразной ревизии историческим контекстом едва ли не самых характерных для постмодернизма паралогических компромиссов (память – забвение, симулякр – реальность) сложились оригинальные жанровые образования – некие «квази-мемуары», некие «новые биографии», в которых конструктивно воплощается постреалистическое видение жизни человека как непрерывного борения с хаосом (бытийным и бытовым, социальным и историческим), как непрекращающихся усилий по обустройству окружающего мира, с тем, чтобы сделать его добрее, теплее, светлее для духовного существования.

То, как Валентин Катаев осознанно, «программно» трансформировал паралогические компромиссы, рожденные в недрах постмодернизма, как открывал заложенный в них эстетический потенциал, – это, конечно, проявление феноменального творческого дара, которым старый писатель обладал до самых последних дней. Но релятивизация паралогических компромиссов, изобретенных постмодернистами, стала в 80–90-е годы очень показательной тенденцией в прозе и поэзии.

3.2. Жизнь в «фантиках»: роман М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича»

Так, парадокс «фрагментарность-целостность», который впервые был проблематизирован в постмодернизме («карточки» Л. Рубинштейна, трилогия Гриши Брускина – «Прошедшее время несовершенного вида», «Искренне ваш»; «Подробности письмом», «Заметки и записи»

М.Л. Гаспарова, «Эросипед и другие виньетки» А. Жолковского и т.п.), становится структурной осью модели мира в романе Марка Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (1992), получившем первую премию русского Букера. Поначалу высказывались предположения, что этот роман станет столь же каноническим для отечественного постмодернизма, как «Имя розы» для западного¹. Но роман Харитонова лишь элементами своей поэтики связан с постмодернизмом («каталог самоценных мгновений»), однако, та логика, та системная связь, которая и объединяет эти элементы в художественную целостность, для постмодернизма абсолютно не характерна.

Герой романа, провинциальный интеллигент Симеон Кондратьевич Милашевич оставил после себя записки в виде разрозненных фантиков. «Похоже, фантики были для Милашевича больше, чем записной книжкой, дневником без дат, черновиком литературных фантазий, способом обдумывать на бумаге идеи своей философии. Они сами были идеей и философией, *способом мыслить и представлять мир как вечный набор мгновений, измельченных, изъятых из времени*», — объясняет семантику «фантичной» формы Антон Лизавин, историк, который набрел на сундучок Милашевича. И в самом деле, историческая реальность, которой волею судьбы окружен Симеон Кондратьевич (а это последние десятилетия века девятнадцатого и первая треть века двадцатого), являет собою более чем убедительное свидетельство тотального хаоса.

М. Харитонов погружает читателя и в стиль, и в логику, и в жизнь своего героя. Верхний пласт его «провинциальной философии» выглядит прямым ответом на вопрос об общем знаменателе, необходимом для установления диалога как способа преодоления одиночества. Этим знаменателем Милашевич считает банальное, рутинно-повседневное, пошлое — «сор жизни», одним словом. Но раз так, почему же Антону Лизавину, стоящему сегодня посреди этого «сора» (в одной из бесконечных очередей за каким-то там дефицитом), на ум приходят совсем иные мысли Милашевича, к примеру, о том, что будничная жизнь может обернуться «преступлением перед временем»? Выходит, и Милашевичу и Лизавину мало гармонии с миром на уровне «общего знаменателя». Томит неполнота самоосуществления.

Неполнота вовсе не означает ограниченности. И как раз фрагментарность восприятия жизни как форма неполноты оказывается в интеллектуальном мире едва ли не самым убедительным доказательством индивидуального бытия отдельного человека, уникальности лич-

¹ Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знания. 1992. № 9. С. 234-235.

ности и личного опыта. Так – через слабость, через неполноту – получает в романе парадоксально позитивное переосмысление традиционный для русской литературы вопрос о судьбе так называемых частных, индивидуальных ценностей в сдвинувшейся, сплошь относительной реальности. Ведь идея неполноты (синонима фрагментарности) сопряжена с осознанием действительности как сплошь относительной.

Но в том-то, видно, и состоит мука и драма интеллигента и интеллигентного самосознания вообще, что замешено оно на тоске по недоступному в принципе – на стремлении во что бы то ни стало преодолеть неполноту духовного опыта. Один вариант этого преодоления – революционная утопия, расцвет которой наблюдает Милашевич, а распад – Лизавин. Это путь унификации, который приводит всех к единой точке зрения, объявленной единственно верной и исчерпывающе полной.

Есть и другой вариант: его-то пробует реализовать Милашевич, а по его следу – Лизавин. В сущности, весь роман представляет сложный многослойный и многоголосый обоюдоострый диалог между Миром и Текстом. Героя и автора-повествователя (да и читателя) буквально затягивает процесс разгадывания подоплеки фантических записей. И действительно, очень интересно следить за тем, как одна и та же запись поворачивается то так, то эдак, то вообще высвечивается в неожиданном контексте! Но постепенно выясняется: то, что казалось литературной игрой, оригинальным словесным «кубиком Рубика», было в действительности мукой всей жизни Милашевича: «...Так больно, так тяжело. Неужели не слышишь? Ну вот же я, вот! Ты трогаешь пальцами вещество моей души, моего ума». Оказывается, поиски связей между фантиками адекватны тому, что составляло «вещество существования» Милашевича – поискам смысла и логики в смятенном мире:

...В каждом сцеплении таилось что-то, непредсказуемое для ума. В разраставшемся и мироздании все было связано со всем <...> как будто продвигаешься во сне, в неверном, нереальном пространстве, и вдруг возникает из другого измерения, вырастает перед тобой твердое – и ударяешься о него и чувствуешь: это на самом деле боль, тут смерть взаправду.

И уже нет ничего удивительного в том, как Лизавин, разгадывающий загадки Милашевича, замечает, что, оставаясь самим собой, смотрит он на мир глазами Симеона Кондратьевича. Он чувствует, что собственной жизнью комментирует «фантики» Милашевича, а те в свою очередь комментируют его жизнь. («Это обо мне, понимал Лизавин, это уже почти прямо ко мне».)

Это и есть преодоление раздробленности и неполноты бытия диалогом: ибо «мы понимаем других через себя, как понимаем себя бла-

годаря другим, ибо через каждого из нас лишь открывается путь к какому-то общим глубинам...» Но диалог с хаосом предполагает не обузданье хаоса изнутри (как верится и хочется человеку), а мучительное интимное сопряжение с ним. И потому Милашевич, казалось бы, нашедший то, к чему стремился всю жизнь, раздавлен «невыносимой полнотой» своего счастья. Да и Лизавин, озабоченный диалогом с Милашевичем, дважды теряет любимую женщину (ее немота, молчание – знак несостоявшегося диалога), а о самоубийстве Сиверса узнает лишь задним числом – «и не избыть вины».

И Милашевич, и сам Лизавин делятся личным опытом одиночества – непреодолимого, трагического, беспросветного. Но оказывается, они сродни и близки друг другу в своем одиночестве. И потому – они не одиноки! Причем к такому парадоксальному открытию может прийти только Лизавин. Потому что именно он собирает «фантики», заряжается духовной энергией этих одиноких философов и вступает в контакт с ними. Их уже нет, а он все равно восстанавливает их рассыпавшуюся на фантики мысль, жизнь. Он уже вместе с ними – и вместо них – ведет свой поединок с энтропией.

В сущности, Марк Харитонов создал парадоксальную форму романа, где романная «всеобщая связь явлений» образуется из бессвязных фрагментов человеческой судьбы, мыслей и переживаний. Но – что важно отметить – очень существенную роль, как композиционную, так и концептуальную, в таком романе-«реставрации» играет образ Другого, того, кто эту связь ищет и восстанавливает.

Характерная переключка: в «Бамбочаде» (1930) Константина Вагинова тоже были герои, целенаправленно коллекционировавшие и даже изучавшие конфетные обертки. Но у Вагинова обертки – это последние осколки, рудименты погибшей цивилизации, трагикомический символ культурного распада. У Харитонova все наоборот: «фантики» становятся символом духовной связи между людьми и эпохами. Не классической, не освященной традицией, но – связи.

Несколько иначе паралогический компромисс между фрагментарностью и целостностью осуществляется в прозе Сергея Довлатова. В своих книгах («Зона», «Заповедник», «Наши», «Чемодан») Довлатов использует традиционную форму новеллистического цикла. Но «напрягает» ее до крайности, реализуя ранее неизвестный жанровый потенциал. Он лепит свою «мозаику» из множества минижанров: тут и анекдоты, и «случаи», и наблюдения, и байки, и короткие диалоги, некие мини-скетчи. И постепенно из абсурдно-анекдотических эпизодов складывается обобщенный образ современного социума. Такой конгломерат жанровых модальностей уже сам по себе создает в выс-

шей степени пеструю эмоциональную картину. А поскольку в большей части довлатовских рассказов таится притчевый подтекст, то мозаика сумбурно-абсурдных минисюжетов образует некую философскую ауру. Картина современного социума в циклах Довлатова представляет собой буквально «броуновское движение», не имеющее вектора, и человеку приходится буквально каждый миг, в каждом миниэпизоде, искать его, находить на время и вновь утрачивать.

3.3. Паралогии Л. Петрушевской и В. Маканина

1. С конца 1970-х годов стала активно разрабатываться паралогия «повседневное – вечное (*быт – бытие*)». Она стала одним из наиболее эффективных способов создания образа релятивизированного мира. В последних произведениях Юрия Трифонова («Опрокинутый дом», «Время и место») и в так называемой «прозе сорокалетних» (А. Ким, Р. Киреев, А. Курчаткин, П. Алешковский и некоторые другие) быт представлен как экзистенциальный процесс, напрямую соединяющий человека с вечностью. Пафосу социальности литература «сорокалетних» противопоставила *пафос частной жизни* – не убогой и ограниченной, как предполагала соцреалистическая традиция, а насыщенной сложными философскими коллизиями, разворачивающимися в ежедневной борьбе «маленького человека» с безличным, отчужденным житейским хаосом.

Среди литературы, сосредоточивающей внимание на феномене «частной жизни» (а точнее, на философии «частной жизни») проза Людмилы Петрушевской выделяется предельным минимализмом и столь же предельной «чернушностью» непосредственно изображаемой «виртуальной реальности». Ее повесть «Время ночь» (1991) заслужила в критике сравнения с описаниями взаимной ненависти шаламовских доходяг или же страданий человека, раздавленного нестерпимой тяжестью.

Петрушевская сама провоцирует такие оценки, доводя будничные, бытовые коллизии (знакомые, по меньшей мере, по ее же новеллистике) до последнего края. Мотив повседневного быта, где-то уже на грани с небытием, настойчиво прочерчен автором через всю повесть, начиная с эпиграфа, из которого мы сразу узнаем о смерти повествовательницы, «поэта» Анны Андриановны, и кончая финалом, где, собственно, эта смерть и происходит. Причем, несмотря на то, что смерть, так сказать, «не объявлена», ее приход подготовлен постоянными ощущениями «сворачивания» жизни, неуклонного сокращения ее пространства – до пятачка, до края, до точки, до коллапса, наконец: «Всё, больше нам сюда дороги нет, этот дом я держала про большой запас,

на совсем уже крайний случай. Теперь всё...»; «Как быстро все отцветает, как беспомощно смотреть на себя в зеркало!»; «А потом – как лавина стала таять жизнь, но опустим над этим завесу тайны, тайна есть у всякого, в том числе: и у могилы...» И перед финалом: «Настало белое, мутное утро казни»... Собственно, и сюжет повести выстроен как цепь необратимых утрат. Матерью – дочери и сына; женой – мужа, дочерью – матери, и самое страшное, бьющее насмерть: бабушкой – внуков. До предела все накалено еще и оттого, что жизнь происходит в ситуации нормальной крайней нищеты. Когда семь рублей – большие деньги, а даровая картофелина – подарок судьбы, и вообще еда – существование, а значит, и каждый кусок на счету.

Вот – будничное лицо хаоса. Вот – «край света за первым углом», а точнее, за дверью семейной кухни. Здесь дисгармония бытия доведена до истерического визга, до ежедневной пытки, до оксюморонов бытового языка.

Хаосом чревата и «бессмертная любовь» главной героини. Ведь, в сущности, «Время ночь» – повесть об и с п е л я ю щ е й любви. Во-первых, это любовь, поглотившая душу самой Анны Андриановны. Исступленная захлебывающаяся от умиления любовь к дочери, сыну, внуку, заглушаемая наружным хамством и оттого превращающаяся в особого рода садизм. Во-вторых, эта любовь, которой Анна Андриановна стремится поглотить все вокруг себя. Любовь деспотическая, ревнивая – когда мать ревнует дочь к ее мужчинам, а внука – к своей дочери, когда «маленький мой» неизбежно тянет за собой «сволочь неотвязную».

В повести Петрушевской четко просматривается взаимоналожение конкретно-социального и общеродового, онтологического планов. Анна Андриановна у Петрушевской – это отлично узнаваемый тип советской женщины, который сложился за десятилетия бедований – с хлебными карточками, многочасовыми очередями за дефицитом, с теснотой и ссорами коммуналок. Она всю жизнь была кормилицей и поилницей, добытчицей, за-все-про-все ответчицей. Теперь за свои потери и неудачи она требует компенсации любовью. Требуется! От детей в первую очередь! И оскорбляется, ненавидит, мстит, когда свою энергию любви, ее дети отдают не ей, а другим.

Но в то же время любовь Анны Андриановны – при всем уродстве – не перестает быть великой и бессмертной. Ибо она живет сознанием (а может, точнее – рефлексом) ответственности за «свой круг», свой очаг, свою семью. Одно не отменяет другого. Причем парадоксальная двойственность оценки воплощена в самой структуре повести «Время ночь» – там *сквозь бытописательную повесть о «чернухе»*

просвечивает идиллия. Вспомним, что писал об идиллии М.М. Бахтин: «Идиллическая жизнь и ее события: неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки»¹. У Петрушевской таким единым местом, где протекает жизнь поколений, стала типовая малометражка, и знаком «вековой прикреплённости жизни поколений к одному месту» оказывается даже маломальская бытовая подробность – вроде продавленностей на диване («...пришла моя очередь сидеть на этом диванчике с норочкой»). Больше того, у Петрушевской бабушка – мать – дочь повторяют судьбы друг друга «дословно», ступая след в след, совпадая даже в мелочах. Анна Андриановна ревнует и мучает Алену точно так же, как Сима ревновала и мучила Анну, а «разврат» Алены (с точки зрения Анны) полностью аналогичен приключениям самой Анны в ее молодые годы, даже особенная душевная близость ребенка с бабушкой, а не с матерью уже была – у Алены с бабой Симой, как теперь у самой Анны с Тимой; даже лютование по поводу кажущегося неумеренным аппетита зятя («...все сжирает у детей») тоже не новость; даже кричат все одинаково («...неся разинутую пасть... на вдохе: И... Аааа!»). Эту повторяемость замечают и сами персонажи: «...Какие еще старые, старые песни, однако!»

Но удивительно, никто и не пытается извлечь хоть какие-то уроки из совершенных ошибок, все повторяется заново, без каких бы то ни было попыток выйти за пределы мучительного круга. Это вполне объясняется бременем социально-бытовых обстоятельств, обступивших человека, зашоривших его кругозор. Но одновременно в безысходных рефренах осуществляется идиллическая логика: «Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу <...>, детство и старость» (Бахтин)². А разве у Петрушевской не так? Только у нее идиллические пары представлены в несовместимом с традиционной идиллией донельзя неприглядном облики: «детство и старость» – маразмизирующая бабушка Сима и несчастный, голодный, истеричный Тима; а «колыбель и могила» здесь замещены диалогической оппозицией – «наше говно и пропахшие мочой одежды» рядом с «запахами: мыльца, флоксов, глаженных пеленок».

Что и говорить – оксюморонные сочетания. Но они тоже коррелируют с характерной для идиллии «циклической ритмичностью времени». Как и любовь-ненависть между поколениями, как и сцены семей-

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 265.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 266.

ных свар и «разборок», как и жертвование своей еды голодному внуку рядом с «Акулой Глотовна Гитлер» (так Анна Андриановна «один раз в мыслях» назвала свою дочь, не зная, что та «уже была сильно беременна, а есть ей там было-то нечего совершенно...»).

Сигналы повторяемости в жизни поколений вскрывают центральный парадокс повести «Время ночь»: то, что кажется саморазрушением семьи, оказывается цикличной формой ее устойчивого существования. Гармонией – какой-то алогичной, «кривой» («кривая семья» – говорит Алена), но все-таки гармонией. На мучительных взаимосвязях этих вроде бы исключаяющих друг друга полюсов она-то и держится.

Не случайно и смерть Анны Андриановны неизбежно наступает в тот момент, когда она выпадает из цепи зависимых отношений: когда с уходом дочери вместе с детьми она обретает столь вожаденную свободу от изнуряющего бремени забот. Оказывается, что умирает она как раз оттого, что ей больше не о ком заботиться. Оказывается, вроде бы постылая ответственность за детей и внуков была главным стимулом ее существования. А свидетельством высокого нравственного смысла жизни под дамокловым мечом ответственности становится у Петрушевской сигнал «обратной связи»: как следует из эпиграфа, дочь, которая на протяжении всего сюжета испытывала к матери враждебные чувства, после смерти Анны Андриановны пытается опубликовать ее записки. Этот в общем-то тривиальный литературный жест получает в повести «Время ночь» особое значение – в нем и примирение между поколениями, и признание надличного закона, соединяющего мать и дочь, как два звена в единой неразрывной цепи рода людского.

Такова модель мира, которая создана Людмилой Петрушевской в повести «Время ночь». Здесь посредством паралогического компромисса «быт – бытие» вскрывается глубинный философский смысл повседневного существования человека: бытие человека протекает в быту со всеми его мелочными, сиюминутными хлопотами, но одновременно это и изнутри освоенный самим человеком фрагмент вселенной, его, только ему принадлежащий отрезок вечности. Поэтому-то сиюминутные решения и спонтанные поступки человека в быту освещаются и выверяются всеобщими, всевременными законами Вечности.

Модели мира, типологически сходные с повестью «Время ночь», выстраиваются в произведениях и других современных авторов. Вглядываясь в бытовую текучую современность, они постигают в ней сущий вариант вечности. Хотя делают это иначе, чем Петрушевская. Так, повести А. Дмитриева «Воскобоев и Елизавета» (1992) и П. Алешковского «Старгород» (1995) замечательны тем, что здесь в контекст абсурдной идиллии (или же идиллии абсурда) вписана целая мозаика

повседневной народной жизни. А Владимир Маканин устанавливает паралогический компромисс между бытом и бытием через интеллектуальную обращенность к потоку современности, напряженные попытки извлечь зерно опыта – нередко даже в форме притчи – из иррациональных глубин частного существования отдельного человека.

Маканин не сразу нащупал паралогические механизмы саморегуляции хаоса. Поначалу он обнаруживал только жёсткую, непримиримую оппозицию между личным и безличным, иррациональным и рациональным, бытом и бытием. Показательно для эволюции художественного сознания писателя, как в его художественном мире меняется место образа слабоумного (то, что дурачок, идиот более других подчинен власти хаоса, кажется, очевидно). В «Предтече» (1982) полубезумный Якушкин – близорукий бунтарь против «самотечности». В повести «Где сходилась небо с холмами» (1984) композитор Башилов вновь ощущает гармонию с породившим его талант мелосом тогда, когда вместе с поселковым дурачком Васиком чувствует себя пребывающим «не от мира сего», лишь тогда приходит «сама собой Минута, когда темноту и тишину вдруг прорезал высокий чистый голос ребенка». В «Отставшем» (1987) придурковатый Леша-маленький инстинктивно «слышит» золотоносную жилу. Эти акты «священного безумия», иррационального прозрения, у Маканина имплицитно противопоставлены рациональному началу, главному достоянию личности.

Но в повести «Лаз» (1991) слабоумие персонажа лишено всякого поэтического ореола и уж тем более печати избранности: сын Ключарева «огромный парень, четырнадцати лет, переболевший в детстве и теперь в своем развитии «медленно наверстывающий упущенное». Он плохо делает движения руками, особенно мелкие (не умеет застегнуть пуговицу), плохо говорит каша во рту), «громадный, с кроткими глазами ребенок лет пяти...» И все же нет для Ключарева никого роднее, беззащитнее, любимее – до щемящей боли, до слез («Не выдерживая его взгляда, Ключарев обычно отворачивается, но его мальчик успевает заметить, и, слыша неслышные тихие сотрясения отца, говорит: «Не нана.. Не нана...»). Таков хаос в его локальном, телесном, домашнем обличии.

А в «подземном мире», куда удалось укрыться счастливицам от царящего наверху разора, творимого одичалыми толпами, стоит спокойное благополучие, каждый занят собой. Однако, беззаботная жизнь обитателей «подземного мира» выглядит ненастоящей, игрушечной. В такой психологической атмосфере даже смерть мимолетна и бесследна («Некоторые оглянулись. Но в общей увлеченности мало кто заметил...») Напротив, в верхнем мире смерть товарища становится для Ключарева событием огромного значения – ритуал захоронения требу-

ет от людей, близких умершему, нечеловеческих усилий, ставит их самих на грань жизни и смерти. Но, если легкость смерти отдает обесцениванием человеческой жизни, то тяжесть обыденного существования человека парадоксальным образом свидетельствует о ценностях его жизненного пути.

По Маканину, у человека нет выхода из хаоса. Это воплощено в сюжетной коллизии повести: сын Ключарева, огромный увалень, не сможет протиснуться в «подземный мир» сквозь узкий лаз. И надежда Ключарева на свой приватный «микролаз» проваливается – пещеру, которую он вырыл, где хотел упрятать всю семью, рушит обезумевшая толпа. Но показательно, что в финале сам Ключарев выбирается из спасительного лаза в ту страшную реальность, где его на каждом шагу подстерегают смертельные угрозы. Он возвращается в хаос, потому что здесь остался его беспомощный ребенок. Тревога за него и борьба за его спасение придает смысл существованию Ключарева. Поэтому-то и больной, слабоумный сын для Ключарева ни в коем случае не обуза, но да р судьбы, дающий оправдание всей его каждодневной суете, всем его метаниям, хоть они и не обещают успеха. Точнее, в экзистенциальном плане – выхода нет, но есть преодоление хаоса в плане духовном – в обретении чувства ответственности и наполнения собственной жизни, насколько позволяет земной срок, ответственным деянием.

«Время ночь» Л. Петрушевской и «Лаз» В. Маканина были напечатаны практически одновременно – в 1991 году. Совпадение, конечно, случайное. Но есть некая закономерность в том, что оба автора предлагают очень близкие концептуальные решения проблемы самостояния «массового» (рядового) человека в бытовом, социальном и экзистенциальном хаосе. Каждый из авторов обнаруживает, что нравственная ориентация человека в хаосе и обретение им чувства личного осмысленного существования совершается посредством наполнения души тяжким грузом ответственности – за ребенка, жену, близких людей, а то и оказавшуюся в беде незнакомую женщину. Этот «малый мир», засоренный мелочами, оказывается, на самом деле и есть участок Вселенной, где действуют вечные законы, не позволяющие ей разлететься вдребезги. Получается, что человек, стремящийся гармонизировать свой «малый мир», занимается великим делом сохранения самого феномена бытия.

2. Кроме паралогии «быт – бытие», а порой и одновременно с нею, в одном произведении, Маканин разрабатывает паралогию «личное – безличное» (в системе метафор писателя точнее может быть обозначена как оппозиция: «голоса» и «самотечность жизни»). В повестях

80-х («Голоса», «Утрата», «Где сходилась небо с холмами») Маканин рассматривает версию преодоления «самотечности» ценой сознательного погружения в бессознательное, путем поиска человеком корней своего Я в глубинах пра-памяти, в том, что писатель называет «голосами». Но этот путь оказывается крайне мучительным для души. Так, герой повести «Где сходилась небо с холмами» композитор Башилов именно из «поселкового мелоса» извлек то единственное, что соответствует его уникальному таланту, но платой за личную свободу оказывается уничтожение бессознательного единства «голосов», уходящих в «слоистый пирог времени», разрушение оплота – поселкового хора, он оказывается теперь без надобности.

В 90-е годы писатель углубляет свой метод, основанный на конфликтном диалоге между «голосами» и «самотечностью», в котором идет напряженный поиск экзистенциальных компромиссов между интеллектуальным самосознанием и архетипами бессознательного. Но теперь этот конфликт в определенном смысле универсализируется – он протекает не только в душе героя, но и в мироустройстве. Эта тенденция уже проступает в повести «Лаз», а еще более явственно в рассказе «Кавказский пленный» (1994) и романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998). Герою Маканина приходится не просто защищать себя от «самотечности», но и в той или иной мере вмешиваться в механику такого мироустройства. При этом далеко не всегда совершается преодоление власти «потока», нередко «поток» все равно подчиняет своей логике если не волю, то подсознание героя (вариант андеграундного писателя Петровича, который в борьбе против уничтожающей власти «общаги» ведет себя по законам «общаги»).

Экзистенциальное и метафизическое осмысление хаотичной, а то и абсурдной повседневности, начатое «сорокалетними», было продолжено (если говорить только о прозе) – Андреем Дмитриевым (повести «Воскобоев и Елизавета», «Поворот реки»), Юрием Буйдой, Александром Верниковым (сборник рассказов «Дом на ветру», повести «Никто не забыт, ничто не забыто», «Зяблицев, художник»), Ириной Полянской (рассказы, романы «Прохождение тени» и «Читающая вода»), Дмитрием Бакиным (сборник рассказов «Страна происхождения»), Михаилом Шишкиным («Нас всех ожидает одна ночь», «Взятие Измаила»).

Причем, опыт Петрушевской, Маканина и других авторов, осмысляющих паралогии «быт – бытие», «личное – безличное», свидетельствует о том, что жанры психологической повести и романа, блистательно разработанные реалистами XIX века, очень даже естественно коррелируют с постреалистической стратегией. Точнее – в потенциале этих традиционных жанровых форм обнаружились возможности су-

шественного расширения диапазона психологического анализа: погрузиться в глубины подсознания и подняться в трансцендентальные сферы, более того – увидеть обыденную жизнь человека как непрерывное колебание между «верхом» и «низом», ежеминутно требующее совершения акта выбора, от которого зависит жизнь других и собственное духовное здоровье.

3.4. Паралогия «Человек и Бог» в лирике В. Блаженного и И. Бродского

По соседству и в многогранных пересечениях с паралогами «личное – безличное» и «повседневное – вечное (быт – бытие)», в определенных диалогических отношениях с ними находится паралогия «*тварное – священное*». Осознание человеком своей самозначимости, исходящее из глубины человеческого естества стремление быть самим собой, отстаивать свое самостоянье как существа мыслящего и одухотворенного, неизбежно приводит его к обдумыванию собственных отношений с трансцендентными феноменами, с идеей Бога. Эта коллизия в произведениях постреализма носит в высшей степени обостренный и трагический характер.

1.

Одним из тех поэтов второй половины XX века, кто неотступно и глубоко переживал эти отношения, был Вениамин Блаженный. Стихи его, написанные в течение сорока лет, стали понемногу публиковаться лишь в 80–90-е годы. Этого большого поэта только еще начинают открывать¹. Но уже опубликованные стихотворения дают представление о мыслительной мощи этого поэта, о бесстрашии, с каким он бросается в пучину вопросов, которые называют «последними» и считают неразрешимыми.

Следуя теоретической задаче, поставленной в этой главе, сосредоточим внимание только на том, какую роль играет паралогия «*тварное – божественное*», как она «пульсирует» в поэтическом мире Вениамина Блаженного.

¹ «Вениамин Блаженный» – псевдоним поэта Вениамина Михайловича Айзенштадта (1921–1999). Фактически первым представлением поэта русскому читателю стала обстоятельная по материалу и глубокая по анализу статья В. Аверьянова «Житие Вениамина Блаженного» в «Вопросах литературы» (1994, вып. VI). По достоинству оценила интеллектуальную силу и художественное совершенство стихов поэта и Татьяна Бек, автор послесловия к сборнику: Вениамин Блаженный. Стихотворения. – М.: Арион, 1998.

Вениамин Блаженный – человек религиозного сознания. Но он далек от религиозного догматизма. Рожденный в еврейском местечке под Оршей, благословленный к жизни по иудейскому обряду, он признавал Новый Завет и Иисуса Христа (что с точки зрения иудейской ортодоксии осуждается как богоотступничество). Религиозные убеждения В. Блаженного неразрывно сращены с его философскими воззрениями и эстетическими принципами. Религиозность Блаженного есть особая, *п о э т и ч е с к а я* религиозность: это священное чувство художника, обоготворяющего жизнь и взыскующего сакральных истин. Из формулы, которую провозглашает В. Блаженный: «Религия – зеркало любого творчества», следует, что результатом творческого акта должно становиться религиозное озарение, открытие высших ценностных смыслов бытия¹.

Отношения, которые его лирический герой устанавливает с Богом, носят очень личный характер, это коллизии собственной духовной судьбы. Они настолько сложны и переменчивы, что не укладываются в одну паралогическую амплитуду. Герой В. Блаженного называет себя «свихнувшимся в Духе». Очень точная автохарактеристика! Паралогия «тварное – божественное» обрывает в поэзии В. Блаженного множеством коннотаций, разных по смыслу и по эмоциональному освещению.

Герой Блаженного – человек, взыскующий смысла и гармонии. Но, волею судьбы обреченный пребывать внутри всеохватывающего хаоса, он всей кожей ощущает неустроенность и неблагополучие жизни, смертоносность разрушительных сил, в ней бурлящих. И к нему не может не приходить трагическая мысль: значит, мир, созданный Творцом, очень несовершенен («Скрипят небесные стропила, / вселенский дом грозит упасть»).

Из русских поэтов XX века вряд ли есть кто-либо, в чьем сознании с такой буквально осязательной убедительностью представлялись непосредственные отношения между земным человеком и священными фигурами. Лирический субъект В. Блаженного сродни библейскому Иову. Иов, аттестуемый в «Библии» как «муж непорочный, справедливый и богобоязненный», после потери всех своих сыновей и всего имущества, которое он праведно нажил, не зная за собой никакого греха, хотел бы спросить Бога, вступить с ним в диалог: «Но я к Вседержителю хотел бы говорить, я желал бы состязаться с Богом» (Книга Иова, гл. 12). Героя Вениамина Блаженного можно назвать Иовом XX века. В его памяти самая кровавая за всю историю человечества

¹ См. собственные признания В. Блаженного: «Религия – зеркало любого творчества» // Монолог. Вып. 1. – Минск, 1997. (<http://lib.rin.ru/doc/i/39138p.html>)

война, трагедия Холокоста, пришлось ему также испытать режим советских психушек. В этом, современном Иове робость вытесняется строптивостью, самоумаление соседствует с обостренным чувством собственного достоинства, аскетизм – с плотским, вкусовым восприятием жизни. Робкую мечту библейского Иова о состязании с Богом этот, новый Иов, претворяет в поступок. У В. Блаженного немало стихотворений, прямо обращенных к Богу. Сам поэт называл их *«Письмами к Богу»*. Таким жанровым названием он обозначает непростой характер своих обращений к Творцу: предполагаемый традицией молитвенный пафос здесь фамелиаризируется, обеспечивая непосредственность контакта смертного человека с самим Создателем. В такой оппозиции адресанта и адресата вполне естественны и вопрошания, и укоры, и просьбы, и выражение надежды, здесь находят мотивированность возможные суждения и решения самого Бога, уместны почти бытовые сценки воображаемого контакта с Богом.

Если Иова возмущает несправедливость общего мироустройства, сотворенного Богом, то лирический субъект стихов Блаженного из сонма проявлений несправедливости извлекает главное: «И не верится мне, что я только на гибель рожден!» – и упрекает Творца: почему Он, даровав жизнь человеку, затем отнимает ее? Оттого-то в нескольких стихотворениях (их сам поэт называл «мои кощунства») образ Господа рисуется в зловещих тонах:

Но вздернет и тебя Рыбак Вселенский
На острый окровавленный крючок.
(*«Пока река не вспенится сурово...»*)

Никто не властен над чужою смертью,
И даже Бог, творящий в мире зло,
Отказывая смертным в милосердьи,
Палаческое любит ремесло.

Героя В. Блаженного возмущает собственная обреченность, он проникается протестным чувством, он ищет аргументы в защиту своей независимости. И, кажется, находит. Самоуничжительная аттестация – «Я всего лишь душа, а душе быть положено нищей», оспаривается гордым утверждением: «...Я всего лишь душа, а душа это только свобода...»

Но образы, в которых лирический субъект «овнешняет» свою духовную свободу, проникнуты чувством убогости и бессилия:

Та свобода, которая бродит с дорожной клюкой и сумой
И грозит небесам императорским жезлом юрода –
Почему оно, небо, как пес, увязалось за мной?..

Защищая собственное самостоянье, герой Блаженного хочет вести разговор с Богом как равный с равным. И если библейский Иов робко мечтал: «О, если бы человек мог состязаться с Богом, *как сын человеческий с ближним своим!*» (Книга Иова, гл. 16), то лирический субъект В. Блаженного претворяет эту мечту в действие. Он простецки, по-дружески обращается к Богу:

Сколько лет нам, Господь? Век за веком с тобой мы стареем.
Помню, как на рассвете, на въезде в Иерусалим,
Я беседовал долго со странствующим иудеем,
А потом оказалось – беседовал с Богом самим.
<...>

Вот и стали мы оба с тобой, мой Господь, стариками,
Мы познали судьбу, мы в гробу побывали не раз
И устало садимся на тот же пастушеский камень,
И с тебя не сжову я, как прежде, восторженных глаз.

Однако, в большинстве обращений к Всевышнему никакой восторженности нет. Зато чувство родства сохраняется почти всегда, оно зиждится на открытии героем В. Блаженного сродства человека и Бога. Прежде всего – это братство в сироти!

...Вот и будет вдвоем веселее поэту и Богу...
Что за чудо – поэт, что за чудо – замызганный Бог...
На кладбище в ночи обнимаются двое убогих,
Не поймешь по приметам, а кто же тут больше убог.
(«Блаженный»)

Но «оземление» Бога, размещение его в пространстве скудного существования смертного человека – это только один полюс паралогии «тварное – божественное». Другой полюс – возвышение человека до сродства с Богом. И делает это В. Блаженный тоже в нарочито бытовом, житейском, даже можно сказать – семейственном ключе. В личном ареопаге его лирического субъекта самое почетное место занимает отец, убогий местечковый чудака по прозвищу «Михеле дер нар» (Михеле-дурачок):

Отец мой – Михл Айзенштадт – был всех глупей в местечке.
Он утверждал, что есть душа у волка и овечки.
<...>

И мой отец не торговал – не путал счета в сдаче...
Он черный хлеб свой добывал трудом рабочей клячи.
(«Родословная»)

Но как точно заметила Т. Бек, у поэта в оркестре паронимических аттракций очень существенно созвучие *«убогий – у Бога»*. Это созвучие герой «писем к Богу» семантизирует в дружеский контакт между своим отцом и Всевышним¹. Вот как начинается стихотворение, которое посвящено горестному моменту – отходу отца в мир иной:

В калошах на босу ногу,
В засаленном картузе
Отец торопился к Богу
На встречу былых друзей.

Естественно, возникает интрига: на каком основании нищий чудак оказывается в «былых друзьях» у самого Господа, отчего же Всевышний при виде представшего перед ним нищего чудака «вещий потупил взгляд»?

– Михозл, сказал он тихо,
Ко мне ты пришел не зря...
Ты столько изведаль лиха,
Что светишься, как заря.

Ты столько изведаль бедствий,
Тщедушный мой богатырь...
Позволь же и мне согреться
В лучах твоей доброты.

Позволь же и мне с сумою
Брести за тобой, как слепцу,
А ты называйся Мною –
Величье тебе к лицу.

Паралогия невиданная! Сам Бог предлагает убогому человечку поменяться местами. Сам Всевышний готов молиться на него. Ибо признает, что в своей земной жизни этот местечковый чудак настолько духовно светел, настолько крепок нравственной стойкостью, что дос-

¹ Интересно признание поэта: «Мой отец не был религиозным человеком в традиционном смысле этого слова. Та сторона религии, которая связана с ритуалом, была для него вторична и даже вызывала иронические замечания. “Смотри, – подталкивал он меня в бок во время службы, – бороды задрали и поют”. Его общение с Богом было общением добрых друзей, общением на равных...» (Из аудиозаписи бесед В. Блаженного с А. Андреевым) // Монолог. Вып. 1. – Минск, 1997) (<http://lib.rin.ru/doc/i/39138p.html>).

тиг Божественной святости. Заметим, что обоготворение (как материализованная метафора) отца, бедняка и чудака, становится в лирике В. Блаженного одним из пронзительно-щемящих лейтмотивов. Да и сам лирический субъект, пребывающий в том же социальном и духовном статусе, что и его отец, тоже порой испытывает то, что доставалось на долю самому Спасителю («Стезя меня мучит Христова»; «Я собакам и кошкам казался дружкой-Иисусом, / Каждой твари забитой я другом неназванным был»; «На ладонях твоих нет следов от железных гвоздей, / На ладонях моих кровенеют гвоздинные язвы...»). Близость между лирическим субъектом и Иисусом такова, что ее можно назвать «сораспятьем» — не случайно же поэт так озаглавил один из своих лирических сборников (издан в Минске в 1995 году¹).

Иной раз герой В. Блаженного гордо возгласит: «Опасен и убог, скитаюсь по до дорогам — / И все-таки я Бог, и даже больше Бога». Но очень часто вслед за подобными уравниваниями, носящими характер эскапад, звучит жалкое, униженно молящее:

Боже, как хочется жить! Даже малым мышонком.

<...>

Боже, когда уж не мошкой, — блошкой, тлѐю,

Божьего мира хочу я чуть слышно касаться,

Чтоб никогда не расстаться с родимой землею,

С домом зеленым моим никогда не расстаться...

(«Блаженный»)

У героя В. Блаженного осознание своей малости слитно с осознанием своей низменной, тварной природы. Этот мотив поэт «овнешняет» в «теме блудодеяния». По мнению В. Аверьянова, «эта тема стала, пожалуй, самой многогранной и самой разросшейся из тем “темной” метафизической половины у Айзенштадта», — и далее критик констатирует: «В женщине — существе, обращающем человека в блудодея — Айзенштадт вслед за библейским откровением первой Моисеевой книги видит причину и корень падения и зла»². Действительно, у В. Блаженного есть немало до крайности откровенных сцен, где поэт безоглядно преступает всякие границы, не чураясь самой грубой brutality, а эротический экстаз женщины ассоциирует с «палаческим ражем».

Однако, тут начинается новый виток паралогической амплитуды. Ибо не менее часто сцены, которые презрительно называют блудодеянием, становятся у В. Блаженного таким пиршеством плотского, пре-

¹ Новое, наиболее полное собрание стихотворений поэта также вышло под названием «Сораспятье» в 2009 году (М.: Время).

² Вопросы литературы. 1994. Вып. VI. С. 46-48.

исполнены такой витальной радости, что не видеть в них сочной земной красоты и не чувствовать какого-то необъяснимого торжества жизни над смертью невозможно. Например, в стихотворении «Любовь» само соитие называется так — «приятная, грубая, божественная работа». И акт, который принято считать стыдным, неприличным, поэт описывает как священное действо:

Едва принимались мы, я и Анна, за самую приятную работу,
В мире начинались великие преобразования,
Рождение перевешивало смерть,
Учащались цветенья, волненья, стихотворенья...

А женщина, земное существо из плоти и крови, которую в одних своих стихах поэт клеймит самыми ругательскими словами (ведьма, «мерзкая сука») ассоциируется у В. Блаженного с самой Вселенной, и это отчаянно смелое сопоставление автор довольно обстоятельно мотивирует рядом других коннотаций:

Вот женщина — она доверчиво
Стоит, как вечности порука...
Вселенная ведь тоже женщина
И, стало быть, ее подруга.
Она расчесывает волосы
И вся трепещет, как мембрана,
И вся, как вечность и как молодость,
Творит и гибнет неустанно.
(«Вот женщина — она встревожена...»)

Это очередной паралогический компромисс В. Блаженного: через открытие в презренной «тварности» людской огромного витального потенциала, через непосредственное переживание сладости запретных греховных увлечений лирический субъект проникается доверием к земной жизни. Оттого-то, приглядевшись к ней, он отыскивает здесь уютный уголок и для себя:

Дурачок я и есть, говоря откровенно,
Но я все же особых кровей дурачок:
Я нашел себе место на древе вселенной,
Неприметный такой и засохший стручок
(«И в кого же я должен теперь превратиться...»)

Эти строки сродни философии Заболоцкого – его упованию на круговорот земных превращений, только В. Блаженный нарочито огрубляет и умалет метаморфозу, усиливая эффект «тварности»¹.

Однако, спокойное «место на древе вселенной» – это лишь короткий привал в бесконечных экзистенциальных метаниях лирического субъекта. А его паралогический «маятник» качается в разных плоскостях одновременно. Возникает образ беспредельно релятивизированного сознания. Герой В. Блаженного одновременно пребывает в разных возрастах («Я часто забываю, кто я, ребенок или старик...»; «Я, нищий и слепец, Вениамин Блаженный, / Я отрок и старик семидесяти лет»), он не отделяет живых и мертвых друг от друга («Я числил живыми истлевших до косточки / И тех, чье мне вовсе неведомо имя»), более того, он истово верит: «Пока я жив, никто не умирал. / Умершие живут со мною рядом»; для него нераздельны духовное и телесное, низменное и возвышенное, зверь и человек – они непрестанно перетекают друг в друга. Этой безостановочностью переходов и перепадов, падений и взлетов и обеспечивается та зыбкая, напряженно вибрирующая устойчивость, которая делает мир Хаосмосом, где хоть ненадолго обретает внутреннее равновесие человеческая душа.

2.

В последней трети XX века трагическим осознанием хаотичности мироустройства и поиском духовных Абсолютов, на которые мог бы ориентироваться человек в своей борьбе против духовной и онтологической энтропии, отмечено творчество ряда выдающихся поэтов – Сергея Гандлевского, Ларисы Миллер, Бахыта Кенжеева, Михаила Айзенберга, Елены Шварц... И паралогия «земное – сакральное» в их стихах тоже порой становится вектором, направляющим взыскующую мысль. Так, у Ларисы Миллер есть два стихотворения, оба написаны в 1989 году и сюжетно увязаны между собой. Первое – горестная констатация бессилия того, на кого как на высшую и-всевластную инстанцию извечно уповал человек:

¹ Особого исследовательского интереса заслуживает непрестанный диалог, который В. Блаженный ведет с великими поэтами – Мандельштамом, Пастернаком, Цветаевой, Заболоцким, Клюевым. Они для лирического субъекта В. Блаженного столь же священны, как Бог и родной отец, и они же – его самые авторитетные советчики в размышлениях о трагизме человеческого бытия.

И речи быть не может
О том, что Бог поможет.
Он сам разут и наг,
Лишен малейших благ.
<...>
И век безумный длится,
И некому молиться.

Значит, нет внешних сил, которые могли бы оберегать человека, значит, он одинок в своем противостоянии энтропии и аннигиляции. В поисках выхода из этой тупиковой коллизии героиня Ларисы Миллер оглядывается вокруг себя, точнее можно сказать – ошупывает тот мир, который ее плотно облегает, в котором она существует повседневно:

Но в хаосе надо за что-то держаться.
А пальцы устали и могут разжаться,
Держаться бы надо за вехи земные,
Которых не смыли дожди проливные,
За ежесекундный простой распорядок
С настольною лампой над кипой тетрадок,
С часами на стенке, поющими звонко,
За старое фото и руку ребенка.

Оказывается, в мире, где рухнули или дискредитировали себя прежние надличные фетиши и указующие скрижали, все-таки есть константы – это создаваемые самим человеком островки стабильности из его приватных, субъективных ценностей, из выработанных им норм и порядков личного повседневного существования. Такие константы, конечно же, локальны и очень хрупки. Но, о б ы в а я в них, человек осуществляет великий а к т б ы т и я – реализует выношенный в собственной душе идею-смысл своей жизни. Таким образом, лирическая героиня Ларисы Миллер на место утраченных традиционных святынь ставит атрибуты, которые всегда считались «тварными», собственной волею наполняет их сакральным значением.

Но замещение сакрализованной «тварностью» дискредитированных святынь – это только один из вариантов паралогии «тварное – священное». Есть и другие...

Иосиф Бродский в последней подборке, им самим подготовленной («Новый мир». 1996, № 5), поместил стихотворение, которое можно считать его кредо, квинтэссенцией его художественной философии:

Истина состоит в том, что истины
не существует. Это не освобождает
от ответственности, но ровно наоборот;

этика – тот же вакуум, заполняемый человеческим поведением, практически постоянно;
тот же, если угодно, космос.
*И боги любят добро и зло не за его глаза,
но потому что, не будь добра, они бы не существовали.*
И они в свою очередь заполняют вакуум.
(«Выступление в Сорбонне», 1989)

Что это, новая версия «богостроительства»? Не похоже. Ибо поэты конца XX века сознательно созидают свою религию не как символ веры в спасительные трансцендентные силы, но как некий якорь душевной устойчивости среди хаоса. Даже для глубоко верующего Вениамина Блаженного, оказывается, не так уж и важно – был ли Иисус Христос или его не было: «Достоверны люди, создавшие образ Христа» – вот что не вызывает сомнений у поэта¹. А это значит, что этот образ был людям н у ж е н!

По Бродскому, идея Бога рождается в душе самого человека как итог работы самосознания, собирающего воедино представления о тех ценностях, которые он признает лично для себя высшими, а он придает им значение надличное, с а к р а л и з у е т их, чтоб всю свою дальнейшую жизнь сверять по ним, чтоб они были для него своими, интимно-личными ориентирами и взыскательными судьями, благословляющими или запрещающими. В одном из последних интервью Бродский так определил свое представление об отношениях между поэтом и Богом: «Писать стихи – как психологический механизм молитвы, это обращение к Богу: ты не уверен, услышит ли Он тебя, *но ты слышишь себя*»². Возможно, такой, сокровенный, Бог есть персонафикация совести человека? Ведь замечательное русское слово «со-весть» предполагает со-вещание (точнее – советование) с некоей высшей инстанцией, запрятанной в глубине душе, получение совета в ситуации выбора, даже самого последнего – между жизнью и смертью.

Но при таком понимании идеи Бога человек лишается надежды на помощь извне, на всевластные трансцендентные силы. Он остается один среди пустоты и мрака.

Как же вести себя человеку, осознающему свое экзистенциальное одиночество, понимающему, что взывать о спасении не к кому? Зрелый Иосиф Бродский, который ранее прошел через постмодернистское восприятие мира как хаоса, бессмысленности и абсурда, вынашивает и

¹ Блаженный Вениамин. Бог да грешник / Запись и публикация Дм. Тонконогова // Арion. 1999. № 2. (magazines.russ.ru/arion/1999/2/blazh.html)

² Бродский И. «Мой враг – вульгарность» / Интервью с поэтом Вал. Полухиной // РГ. Федеральный вып. № 5010. 2009, 2 октября

предлагает определенную стратегию жизнедеятельности человека как существа мыслящего и волеющего. В предельно наглядном, сюжетном воплощении эта стратегия представлена в стихотворении «Назидание» (1987). Нарочито прозаизированное описание способов самосохранения путника в азиатской пустыне явственно вырастает в философскую метафору взаимоотношений личности с враждебным и агрессивным миром, или иначе, с хаотичностью мироустройства. Пустыня в то же время становится материализацией метафизической пустоты как важнейшего философского мотива у Бродского. В этой конкретной и метафизической пустыне у человека фактически нет надежды на спасение: «И вообще / само перемещение пера вдоль по бумаге есть / увеличение разрыва с теми, с кем больше сесть / или лечь не удастся, с кем – вопреки письму – / ты уж не увидишься. Все равно, почему».

Но параллельно с предупреждениями о неизбежности поражения человека в пустыне, о необходимости отказать от лица («Старайся не выделяться – в профиль, анфас; порой / просто не мой лица»), звучат назидания иного рода. О том, что, сознавая относительность своего положения в мире и неумолимость пустоты, человек может, вопреки всему, обрести свободу: «Лежа в горах – стоишь, стоя – лежишь, / доказывая, что, лишь / падая, ты независим. Так побеждают страх, / головокруженье над пропастью либо восторг в горах». О том, как, несмотря на отсутствие ориентиров, сохранять верность избранному пути: «Остановившись в пустыне, складывай из камней / стрелу, чтоб, внезапно проснувшись, тотчас узнать по ней, / в каком направлении двигаться». О том, как сохранять дистанцию от неизбежно губительно будущего (смерти), о том, как сопротивляться распаду, заложенному в ходе времени: «Жизнь в сущности, есть расстояние – / между сегодня и завтра, иначе – будущим. И убыстрять свои / шаги стоит, только ежели кто гонится по тропе / сзади: убийца, грабитель, прошлое, и т.п.». О том, как в зыбкой реальности своими руками создавать островок гарантированной прочности: «Переплывай на ту / сторону только на сбитом тобою самим плоту».

Так исподволь, подготавливается парадоксальное итоговое назидание, на первый взгляд, противоречащее всему предыдущему:

Когда ты невольно вздрагивашь, чувствуя, как ты мал,
помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

По Бродскому, человек, знающий о том, что мир лишен объективного смысла, что главное содержание вселенского универсума – пустота, должен быть способен сопротивляться мироустройству, наполняя пустоту своими, казалось бы, тщетными, но непрерывными усилиями по устройению зон прочности, смысла и независимости посреди зыбкого хаоса. На самом деле, эти усилия не тщетны – благодаря им человек отделяется от вакуума бытия («взгляд со стороны»). Только, споря с пустотой, без малейшей надежды на победу, человек выполняет свою духовную миссию – живет, а не умирает всю жизнь. Более того, становясь «критерием пустоты», человек тем самым обретает парадоксальную ответственность за все мироустройство, становится причастным ему – и тем самым максимально возможным образом реализует свою свободу. Эта этическая концепция противоположна и традиционалистской вере в заданность объективных, Божественных, критериев истины и добра, и модернистской апологии релятивистской свободы. Бродский возлагает ответственность за наполнение пустоты на человека – и боги возникают как персонафицированные носители идеи ответственности.

Известна давняя привязанность Бродского к традиционным жанрам¹, причем, он не только заземлял их вызывающей «прозаизацией», что в принципе вполне в духе современной поэзии, а еще и нередко делал то, что в общем-то не характерно для нее – как бы реставрировал старые жанры, подчеркнуто стилизуясь под архаику с ее монументальной тяжеловесностью и велеречивостью (так, «Большая элегия Джону Донну» написана 22-летним поэтом). Для Бродского обращение к этой жанровой линии вполне естественное и осознанное, отвечавшее той творческой программе, которую он вместе со своими друзьями (А. Кушнером, Е. Рейном, Л. Лосевым, Д. Бобышевым) старался осуществлять: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом – точнее пугающем своей опустошенностью – месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к созданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно ском-

¹ Эта характеристическая черта жанрового мышления Бродского отмечена рядом исследователей. См.: *Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Russian Literature. XXXVII (1995). – North-Holland, 1995; Седакова О. Редкая независимость // Иосиф Бродский глазами современников / Сост В. Полухина. – СПб.: журнал «Звезда», 1997; Охотникова С.В. Между хаосом и культурой: жанр элегии в поэзии И. Бродского // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, Труды и материалы. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2004. С. 332-333; Глебович Т.А. Трансформация традиционных жанров в поэзии И. Бродского (эклога, элегия, сонет). – Автореф. дисс... канд. филол. наук – Екатеринбург: УрГУ, 2005.*

прометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся таковым современным содержанием», — вспоминал поэт¹. Но вот что примечательно, в стихах, написанных в конце 80-х — начале 90-х годов, Бродский еще глубже входит в жанровую архаику: за названиями «Назидание», «Выступление в Сорбонне» и т.п. стоит память традиционных жанров религиозной риторики — проповедей и поучений. Видимо, свои выношенные представления о назначении человека на планете Земля, о его ориентирах и стратегии жизнедеятельности поэт считал целесообразным оформить в довольно жёстких жанровых конструкциях, окруженных аурой сакральности.

В лирике других поэтов, тяготеющих к постреалистическому мировидению (Е. Шварц, Л. Миллер, Б. Кенжеев, Е. Фанайлова), также ощутим крен в сторону архаических жанров, даже исповедальность, этот общий эмоциональный камертон лирики, у них приобретает напряженность и истовость жанра церковной исповеди. У Вениамина Блаженного скорее заметен жанровый крен в противоположную сторону — в сторону своеобразной секуляризации сакральных жанров: то, что семантически и структурно представляет псалом, у Блаженного превращается в приватные «письма к богу», а мистическое видение — в почти бытовую сценку. Даже такой вот «маятник» жанровых предпочтений разных поэтов есть еще одно проявление паралогических отношений, но в еще более крупном масштабе — в структурной организации «подсистемы» лирических жанров постреализма.

* * *

Наши наблюдения, не претендуя на охват всех возможных паралогических компромиссов, все-таки позволяют сделать некоторые теоретические выводы.

Паралогические компромиссы, на которые скорее спонтанно, чем осознанно набредали постмодернисты, проблематизируются в сознании художников, тяготеющих к постреалистической стратегии. В их произведениях паралогии выполняют функцию несущих конструкций жанров, которые они создают или обновляют. Паралогические компромиссы выступают в этих жанрах наглядно-зримым воплощением тотальной релятивности бытия и вечной муки человеческой души, взыскующей гармонии с внешним миром и внутреннего равновесия. В то же время, демонстрируя сам процесс метаний человека внутри хаотического мироустройства, паралогические компромиссы становят-

¹ Бродский И. Нобелевская лекция (1987) // Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. Т. 2. — Минск: Эридан, 1992. С. 459-460.

ся некими инструментами самоопределения и самоориентации личности.

И вот что бросается в глаза: оперируя с паралогическими компромиссами, самые разные по индивидуальному почерку художники вырабатывают сходную творческую стратегию – они избирают в качестве «точки отсчета» «волю к смыслу» самой личности, ее субъективное представление о своей духовной сущности и своем предназначении. Не находя объективных, внеположных смыслов, они стараются выстроить свой Космос из тех кирпичиков хаоса, которые их окружают: наполняя симулякры интимно-личным ценностным содержанием, соединяя дробные фрагменты бытия нервными нитями своей собственной судьбы, одухотворяя своей любовью и переводя в сакральный план кровно близкое и дорогое, преодолевая ужас одиночества заботливым союзом с другой столь же одинокой душой...

4. Литературное направление и художественная философия

1.

Начиная с 60-х годов и вплоть до конца XX века шел процесс формирования целой системы жанров, релевантных постреалистической художественной стратегии. В эти годы не только зарождались новые жанры, которые основаны на конструктивном претворении и концептуальном переосмыслении постмодернистских паралогий. Тогда же наблюдалось оживление и обновление жанров, которые сложились в предшествующие периоды. Так, возрождение одного из первых постреалистических жанров – «монументального рассказа» получило выражение в таких шедеврах, как «Старик и море» Э. Хемингуэя и «Судьба человека» М. Шолохова. А симптоматичность возобновления этой жанровой разновидности подтверждается такими рассказами 60–80-х годов, как «Матерь человеческая» В. Закруткина, «Где стол был яств» и «Река Гераклита» Ю. Нагибина, «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал» Ю. Казакова, «Жизнь прожить» В. Астафьева...

Наиболее значительным художественным явлением мирового значения стало рождение так называемого «нового латиноамериканского романа». В этот ряд включают произведения А. Карпентьера, Г. Гарсиа Маркеса, К. Фуэнтеса, позднего Жоржи Амаду, Х. Кортасара, Марио Варгаса Льосы и др. Опираясь на свой опыт и опыт своих коллег, классик латиноамериканской литературы Мигель Анхель Астуриас употребил термин «метисизация литературы», которым обозначил процесс смешивания в новой латиноамериканской прозе

разнообразных мировых тенденций – от авангардизма до реализма¹. Однако внутри этой пестрой «смеси» создатели прозы «магического реализма» выделяют в качестве доминанты одну вполне очевидную структурообразующую ось: «Пережитки анимизма, верований, обрядов, очень древних по происхождению, нередко достойных всяческого уважения, помогают нам связать определенное современное явление с древними культурными традициями, существование которых связывает нас с вневременными универсальными категориями», – объясняет один из создателей литературы «магического реализма» Алехо Карпентьер². Похоже, что имеется в виду тот же конструктивный принцип, который лежит в основе постреалистической модели мира.

А «новый латиноамериканский роман» стал наиболее адекватной формой осуществления данной творческой стратегии, о чем свидетельствует специфика жанровой структуры этих романов. Так, В.Б. Земсков, известный исследователь латиноамериканской литературы, пишет: «Новый» роман соединил Топос с Хроносом – возник латиноамериканский хронотоп, если воспользоваться термином М.М. Бахтина. В основе латиноамериканского хронотопа, в отличие от классического, европейского, – иная эпистемологическая парадигматика, которая порождает и иную поэтику. В XX в. латиноамериканская литература отказалась от принципов классической европейской традиции (монизм, рაციоцентризм, антропоцентризм, линеарность, эволюционизм и т.д.), которая «разбилась» и фрагментировалась в авангардизме и модернизме, и противопоставили ей свой Логос, основанный на принципах множественности, нелинейности, вариативности, децентрированности развития как постоянного метаморфоза и трансформационизма с полифункциональными возможностями и неожиданными результатами. Внешне это напоминает постмодернистскую картину мира, однако по сути это иное явление. Латиноамериканская новая систематика возникает уже в 40-х годах XX в. (с появлением первых блестящих произведений «нового» романа), то есть задолго до постмодернизма, и в отличие от него не является продуктом эпистемологической «неуверенности» и «растерянности», но утверждением собственной поликультурной, множественной картины мира с помощью конгениальных ей принципов; картины, которая является одновременно и образом поликультурного всеобщего мира. Оказавшая столь существенное влияние на развитие мировой литературы поэтика «нового» латиноамериканского романа может быть охарактеризована в виду сказанного, как *поэтика мифопоэтического конструкционизма*, в основе которого – иг-

¹ Писатели Латинской Америки о литературе. – М.: Прогресс, 1982. С. 61.

² Там же. С. 37.

ровая комбинаторика, позволяющая сочетать подлинный, «живой», мифологизм и современную романную «инженерию»¹.

Все исследователи отмечают совершенно очевидную близость латиноамериканского романа к тому типу романа, который впервые конструктивно оформился в «Улиссе» Джойса и обозначается термином «роман-миф». Однако, есть различия между ними, их отметил А. Зорин: «В отличие от европейца латиноамериканскому художнику не нужно прилагать усилий, чтобы реконструировать миф как архетип. Вслед за Т.-С. Элиотом, предложившим подобное толкование функций мифа в современном произведении, западноевропейская литература от Джойса до Фриша видит в мифе некую художественную модель, организирующую хаотичный материал действительности. Она *обращается* к мифу, латиноамериканская *мыслит* в категориях мифа»². Действительно, мало сказать, что взаимодействие между исторически-конкретной реальностью и мифом – основной конструктивный принцип нового латиноамериканского романа. Взаимодействие это настолько плотное, что не видно соединительных швов: миф так же реален, как и предметно-чувственная реальность, несущая на себе печать современности, миф и современность как бы «перетекают» друг в друга, создавая целостный образ вечного, циклически повторяющегося бытия. Следует отметить также, что в «новом латиноамериканском романе» мифологическая составляющая «ощельняет» пеструю, хронологически запутанную картину мира особой эстетической аурой, экзотически яркой и по-карнавальному праздничной (некоторые исследователи говорят о «барочности» этого жанра). Эстетическую функцию той модели мира, которая конструируется в латиноамериканском романе, парагвайский прозаик Роа Бастос очень точно назвал «космовидением».

Что же до русской литературы, то и в ней актуализация памяти мифа стала одной из характерных тенденций – особенно с конца 60-х годов и примерно до середины 80-х. Сказочно-мифологические и сакральные образы, аллюзии на библейские сюжеты появились в «деревенской прозе» (напр., В. Распутин «Прощание с Матерой»), в философских повестях и романах Н. Думбадзе («Белые флаги», «Закон вечности»), даже в социально-психологическом романе (напр., «Пути-перепутья» Ф. Абрамова). Наиболее активно мифологический компонент (включающий не только собственно мифы, но также волшебные

¹ Земсков В.Б. Латиноамериканский литературный процесс XVI-XX вв. Некоторые теоретические аспекты (Ин-т Латинской Америки РАН, 2005) ([http:// www.ilaran.ru/?n-393](http://www.ilaran.ru/?n-393)) (Курсив мой – Н.Л.)

² Зорин А. «Космовоззрение»: суть и практика // Вопросы литературы. 1978. № 2. С. 290. (Курсив мой – Н.Л.)

сказки, легенды, народные поверья) используется в так называемой «русскаяязычной» литературе, специфическом художественном феномене, основанном на диалоге с русской культурой национального сознания писателей, представляющих разные (чаще всего младописьменные) народы бывшего СССР. Видимо, как и в Латинской Америке, в менталитете этих народов память о мифологическом мировидении еще очень жива. Достаточно вспомнить все повести и романы, написанные Чингизом Айтматовым, начиная с «Материнского поля» (1962) и вплоть до романа «Плаха» (1986), повесть «Когда киты уходят» Юрия Рытхэу, которую автор назвал «современной легендой», «Женитьбу Кевонгов» первого нивхского писателя Владимира Санги, своеобразные поэмы в прозе манси Ювана Шесталова «Синий ветер каслания» и «Когда качало меня солнце», «Я слушаю Землю» ханта Еремея Айпина, «роман-сказание» «И лун медлительных поток» написанный в соавторстве русским писателем Геннадием Сазоновым и мансийской сказительницей Анной Коньковой, повесть ненки Анны Неркаги «Илир» и др. Однако, в этих произведениях мифологическая память чаще всего выполняет функцию притчи, становясь некой назидательной моделью, с которой автор соотносит деяния современников (неслучайно мифологический компонент нередко помещается в текст как «вставной жанр»). Иногда мифологические мотивы создают особую экспрессивную ауру как знаки вечности, старины, традиционного бытия.

Именно «мифологизирующая» интенция, которая набирает силу с конца 60-х годов, стала почвой для формирования собственно романов-мифов, то есть монументальных полотен, в которых реальность и миф, что называется – на равных «врастают» друг в друга, образуя динамический стержень романного конфликта,

Этот ряд открывает роман грузинского поэта и прозаика Отара Чиладзе «Шел по дороге человек» (1973). Чиладзе выбрал для своего романа в высшей степени благоприятный «материал»: солнечная Колхида, щедрая земля ванцев, кажущийся вечным в своей устойчивости круговорот жизни народа. Вхождение в этот мир общеизвестного мифологического сюжета о похищении золотого руна совершенно естественно. Романист акцентирует в этом мифе мотив предательства, точнее – целой цепи предательств: убийство крылатого барана, некогда спасшего мальчика Фрикса, и коварная кража проходимцем Ясоном при помощи Медеи, дочери царя, священной шкуры. Закономерным возмездием за предательство выглядит следующая фаза эпического сюжета: увечье, сокрушившее богатыря Ухеиро, воплощения традиционного народного идеала. Вместе с тем нелепость самого увечья могучего Ухеиро и обытовленное снижение героического ореола (воинские

копья легендарного богатыря теперь используются для сушки пеленок) служат выражением того, что архаическая система ценностей устарела, изжила себя, она не может удовлетворять взыскующие души. Поэтому сын богатыря Фарнаоз саркастически оспаривает убеждения своего одряхлевшего отца.

Третья фаза сюжета начинается с того, что Фарнаоз покидает родную землю, чтоб пройти ученье у великого мастера Дедала. С этого момента в пневматосферу романа входит *мотив полета*. Сначала неявно — по принципу антитезы. Ибо колхи сохраняют приверженность архаическим представлениям, они к ним привыкли и не хотят ничего менять. А закономерные следствия инертности народного сознания таковы: увядает, погружаясь в болото, некогда шумный приморский город Вани, рыбаки «забросили свое потомственное дело», запустенье и разор царит в подворьях.

И когда побывавший в ученьи у Дедала (что подразумевает — проникнувшись чувством полета) Фарнаоз возвращается домой, он оказывается чуждым родному, но застоному миру. Не восстанавливается семья, нет понимания со стороны окружающих — Фарнаозу достается доля отщепенца.

Однако, душа человеческая не может примириться с ползучим существованием. В романе Чиладзе носителями светлого порыва выступают дети. В финальных главах автор уже открыто вводит в романное событие мотив полета, буквально воспроизводя сюжет мифа об Икаре. Сначала «внук конюшего» мастерит грубые самодельные крылья и пытается взлететь, затем в знак протеста против жестокой расправы царя над мальчиком, осмелившимся летать, «наутро город наполнился крылатыми детьми»: «Дети носились с гиканьем по улицам — словно эти истошные крики могли помочь им подняться над землей, взлететь в поднебесье на своих неуклюжих крыльях». Но по приказу царя его послушные воины безжалостно побивают плетями и бичами непослушных ребятишек.

Погибает и маленький сын Фарнаоза: он «влез на купол храма, раскинул руки, как крылья, и прыгнул». В этом событии есть глубокий символический смысл. Ибо мальчику этому прочили быть наследником славы богатыря Ухеиро, но богатырством теперь оказалось не размахивание копьем и побивание людей, а мужество полета. И то, что сын Фарнаоза прыгнул с купола храма, придает его безрассудному поступку черты священного подвига — самопожертвования во имя полета.

А самого Фарнаоза как человека, который занес в город возмутительную идею, почерпнутую у Дедала, распинают на стене башни. Все эти события вызывают ассоциации с евангельскими эпизодами (избиени-

ем младенцев по приказу царя Ирода, распятием Иисуса Христа). Таков трагический финал эпического сюжета: когда народ застывает в косности, когда он избирает долю «топтаться на месте, чесать затылок и проклинать судьбу – оттого что вовремя о чем-то не подумали», то такой народ ждет деградация и крах. Только в предсмертном видении распятому Фарнаозу является тот возможный обетованный мир, где есть дом, маленький Икар с яблоком в руке, волшебный сад Дарначанги, вздохи моря. Фарнаоз «поцеловал мальчика в мочку уха и шепнул: “Вот таким будет мир <...> и будет таким всегда”». Говорят, что надежда умирает последней. А, наверно, точнее было бы сказать так: последний, уходя, оставляет после себя надежду. Как завет тем, кто продолжит дело жизни.

Характерное жанровое качество произведения Отара Чиладзе состоит в том, что автор романизирует миф: всё происходящее преломляется во внутреннем мире героев, и поворотные события, известные из древнего мифа, получают здесь психологическую мотивировку – становятся следствием мучительных раздумий, душевных порывов и трагического выбора героев. Таким путем Отар Чиладзе осовременивает древний миф, извлекая из него те «вечные» смыслы, которые никогда, ни в какие времена не утратят своей силы. Спустя примерно тридцать лет после публикации романа «Шел по дороге человек», то есть с достаточной внушительной «дистанции времени», Лев Аннинский писал: «Стало ясно, что именно роман-миф, символически опрокинутый на текущую реальность, является главным достижением грузинской прозы 70–80-х годов, а, пожалуй, и вообще конца XX века, впрочем, не исключено, что и всего столетия»¹. И это не преувеличение.

В последней трети XX века роман-миф уже стал заметным явлением в литературном процессе. Причем, в новых произведениях мифологический комплекс, как правило, лишен эпического величия, он как бы секуляризируется, пропитывается духом современности. Например, в «Белке» (1985) Анатолия Кима мифологизация становится мотивировкой непрерывных метаморфоз, посредством которых в человеке обнажается его подлинное естество – жалкий зверек или хищный зверь. А в романе В. Орлова «Альтист Данилов» (1980) история о «демоине на договоре», присланном на Землю для суровой ревизии, а взамен того проникшегося состраданием к людям и отказавшегося от бессмертия ради музыки земной жизни, служит скорее маскарадно-игровым претворением психологического сюжета о всепобеждающей силе любви. Порой мифологический комплекс приобретает в новых романах-мифах юмористический характер. Таков роман Э. Ветемаа «Воспоминания Калевипозга» (1971), представляющий собой иронический парафраз эстон-

¹ Аннинский Л. Дорога и обрыв // Дружба народов. 2000. № 10. С. 216.

ского героического эпоса. Сходный эстетический модус характерен и для романа Тимура Пулатова «Черепаша Тарази» (1985). В этом ряду романов-мифов выделяются произведения Виктора Пелевина, прежде всего «Чапаев и Пустота» (1996) и «Священная книга оборотня» (2004)¹. И здесь тоже не обошлось без смещения традиционно возвышенного эстетического модуса мифа. В романе «Чапаев и Пустота» миф, который становится содержанием сознания самого Петра Пустоты, освещен ироническим светом – не случайно в одной из рецензий говорилось о том, что Пелевин избрал путь «священной пародии»². А в «Священной книге оборотня» автор «расщепляет миф, превращая центральных персонажей в персонификацию двух противоположных стратегий мифотворчества» – гетерогенную идентичность с устремленностью к гомогенному «порядку»³.

Особенно активно велись опыты в той ветви романа-мифа, которую мы условно назвали – «*новые версии Священных книг*». Продолжая традицию, заложенную М. Булгаковым, Т. Манном, Г. Гессе и развитую Б. Пастернаком, авторы «версий», написанных в 80-90-е годы, существенно сдвигают вектор переосмысления Священного писания. Если в первых «новых версиях» сакральные сюжеты и мотивы несли в себе то начало, которое называют положительно-прекрасным, становились откровенным или подспудным эстетическим противовесом действительности, где правит безверье – этот синоним цинизма и духовной деградации, то в «новых версиях» конца века сами рецепты мировой гармонии, предлагаемые авторитетнейшими религиями, подвергаются испытанию прозаической действительностью XX века⁴.

¹ См. анализ этих романов В. Пелевина: *Липовецкий М.* Паралогии: трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: НЛО, 2008. (Глава 11. Поколение PS (1): между концептуализмом и необарокко; глава 15. Поколение PS(2): между сверхчеловеческим и сверхоборотнем.)

² Кузнецов С. Чапаев на пути воина // Коммерсант daily. 1996. 27 июня.

³ См.: *Липовецкий М.* Паралогии. С. 645.

⁴ Интересно, что такое же критическое переосмысление архаических мифов происходило в новом латиноамериканском романе в пору его зрелости. Так, В. Кутейщикова и Л. Осповат отмечают следующее. Если «на первом этапе развития нового романа истолкование действительности в мифологическом ключе оставалось одним из важнейших принципов, который открывал перспективы, казавшиеся безграничными», то позже в романах Карлоса Фуэнтеса и отчасти Марио Варгаса Льюсы наметилась противоположная тенденция – «в архаических слоях народного сознания эти писатели увидели прежде всего питательную среду для косных сил современности: отсюда – предпринятое ими развенчание мифов. Показательно, что Габриэль Гарсиа Маркес, создавший почти хрестоматийные образцы «магического реализма», вместе с тем как никто показал опасную двойственность мифологического воображения, которое в его книгах не только населяет мир чудесами, но и рождает чудовищ» (См.: *Кутейщикова В., Осповат Л.* Новый латиноамериканский роман: 50-70-е годы. Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. писатель. С. 409).

Как происходит эта ревизия и как она разрешается?

Обратимся к наиболее значительному произведению из ряда новейших «версий Священных книг» – роману Ф. Горенштейна «Псалом»*.

В предисловии к первой публикации романа в России Вяч. Вс. Иванов предупреждал читателей о том, что это произведение «принадлежит к числу книг совершенно особого рода, построение которых не подчиняется никаким ранее установленным правилам»¹, хотя и отмечал определенную близость к европейскому философскому роману (Кафка, Музиль, Брех) и к латиноамериканской прозе «магического реализма». Необычность романа Горенштейна состоит, прежде всего, в том, что здесь грубая историческая и социальная действительность сюжетно и стилистически сращена с мотивами, образами и сентенциями из Священных книг. Библейские образы и поучения актуализированы, осовременены и парадоксально переосмыслены писателем.

«Псалом» имеет подзаголовок: «роман-размышление о четырех казнях Господних». Речь идет о тех карах, которые названы в Священном писании: «первая казнь – меч, вторая – голод, третья – зверь, толкуемый как похоть, четвертая – болезнь, моровая язва». В романе Горенштейна все эти казни Бог насылает на Россию в XX веке, в советскую эпоху. О казни голодом повествуется в первой притче – 1933 год, Харьковщина, голодомор как результат коллективизации; о казни мечом – во второй притче, теперь события протекают в начале Отечественной войны под Ржевом, оккупация, насильственная отправка мирных жителей в Германию; об испытании похотью – третья притча, события происходят в первый послевоенный год в городке Бор Горьковской области; казнь моровой язвой представлена в притче о болезни – так называет автор трусливый отказ героя притчи, искусствоведа Иволгина, от своего национального достоинства, в начале 1950-х годов, в разгар антисемитской кампании.

Совершенно естественно, что в романе о казнях Господних в качестве сквозного героя всех притч выступает Антихрист, «Дан из колена Данова, Аспид, созданный не для Благословения, а для Суда и Проклятия». Но, вопреки евангельскому прототипу, Антихрист, «сын Божий, посланный для проклятия», не выполняет задание Господа – не осуществляет Суд и Возмездие. Видя, какие муки претерпевают в России ни в чем не повинные женщины и дети, Дан-Антихрист проникается состра-

*Анализ романа Ф. Горенштейна выполнен совместно с М. Н. Липовецким.

¹ Октябрь. 1991. № 10. С. 3. «Псалом» был закончен в 1975 году, опубликован в 1986 году в Мюнхене (издательство «Страна и мир»), в России напечатан в журнале «Октябрь» (1991, №№ 10-12; 1992, №№ 1-2).

данием к этим людям, делится с ними хлебом изгнания, прирастает к этой земле, кровно сливается с ее народом. А затем бессмертный Антихрист и сам испивает полную чашу мук смертного русского еврея, чья любовь к земле, в которой он укоренился могилами прадедов и отцов, наталкивается на неприязнь и оскорбление со стороны разнокалиберных «часовых нации». Дана-Антихриста, вступившего в романное событие в облике юноши, почти мальчика, за тридцать лет странствий по «кровавой, попираемой земле» сострадание и страдание делают «постаревшим и поседевшим, со спиной, веками сгорбленной».

Никакого сюжетного разрешения вечного конфликта между добром и злом в романе нет, да и быть не может. Фабулу автор замыкает смертью Дана, а осмысление конфликта переводит в риторический план: заключает роман притчей о пятой казни жаждой и голодом по Слову Господнему. Здесь уже «Псалом» начинает скорее походить на богословский трактат, где органическое саморазвитие художественного мира подавляется жёсткой монологичностью авторской проповеди.

А в ряде других «новых версий Священных книг» – «Монограмме» (1987) А. Иванченко, в «Репетициях» Владимира Шарова (1992), романе «Первое второе пришествие» (1993) А. Слаповского – основные коллизии состоят в следующем: люди пытаются внедрить в живую повседневность благоразумные рецепты великих религиозных учений, но эти рецепты оказываются несовместимыми с трагедиями индивидуальной человеческой жизни. Но зато выясняется, что единичные, случайные, а то и «грешные» озарения частного человека, подвергаемого в двадцатом веке бесчисленным «казням Господним», способны осветить (пускай на мгновение) связь всего сущего и тем самым возвыситься до универсального масштаба. Как правило, эти озарения связаны с обретением любви к другому человеку – с ощущением неразрывного сцепления своей судьбы с судьбой Другого. Все эти романы, с одной стороны, раскрывают трагедию богооставленности, демонстрируя провал надежды на всеобщее и универсальное спасение; а с другой – отстаивают способность отдельного человека привносить свои собственные, личные, смыслы в экзистенциальный хаос и, сопрягая свои смыслы со смыслами Другого, тоже частного, тоже заброшенного, человека, создавать метафору «всеобщей связи явлений» в пространстве собственной судьбы.

Иную, в принципе, противоположную по эстетико-философской интенции, версию Священной книги представляет собой роман Леонида Леонова «Пирамида» (1994), над которым писатель работал несколько десятков лет. Несомненно, что Леонов задумал создать грандиозный

современный Апокалипсис¹. Время романного события – считанные месяцы в конце тридцатых годов, место события тоже очень локально – Подмоскowie и Москва. Но этот художественный «локус» Леонов сделал концентрированным воплощением сути не только того времени, которое историки назвали Большим Террором, и даже не только сути целой эпохи, которая ведет отсчет с октября семнадцатого года, когда целый народ повели «с переплясом <...> в землю обетованную», а самого существования рода людского – писатель вознамерился вскрыть «трагедийную подоплеку и космические циклы большого бытия». На этом клочке Вселенной романист собрал пестрый ансамбль персонажей – от малых мира сего, страдальцев и блаженных, словно сошедших с полотна Павла Корина «Русь уходящая», до всесильного кремлевского Хозяина, от земных бесов до ангелоида, прибывшего на Землю для ревизии местного состояния. Безысходная скорбь и язвительная издевка над самой «грибной эфемерностью земного существования», ужас безбожья и мучительные сомнения в разумности Божьего промысла, неотвязная мысль о приближении всемирной катастрофы – таков, если характеризовать его в самых общих чертах, пафос последнего произведения Леонова, который сам автор назвал «романом-наваждением». С бунтарской Книгой Иова сравнивают его первые исследователи, сам писатель указывал на связь с апокрифом Еноха, в котором говорится об изначальной ущербности человеческой природы, которая сама себя уничтожила посредством «самовозгорания человечины».

Но в апокрифе Еноха сгорали глиняные люди, ниспровергалось плотское, бездушное начало в человеке. В последнем романе Леонова все человечество со всеми своими духовными озарениями и накоплениями представлено обреченным на испепеляющее «самовозгорание». Автор не ищет спасения роду людскому, не пытается увещевать – он обстоятельно доказывает неминуемость «мирокрушения», и сарказма в его голосе куда больше, чем сострадания.

Можно полагать, что в угоду своей концепции Леонов намеренно искажил апокриф Еноха, обойдя стороной центральный миф этого апокрифа – миф об Азазеле – падшем ангеле, научившем людей обманывать Бога. Присущая самой природе человека воля к осуществлению своих личных помыслов, отвечающих его субъективному пред-

¹ Этот монументальный труд в полторы тысячи страниц требует очень обстоятельного изучения – к нему только подступаются. См., в частности, отчет В.Н. Запева-лова о международной научной конференции «Роман Л. Леонова “Пирамида”. Проблема мирооправдания» (Русская литература. 1998. № 4. С. 239-249). Интересно, что последний редактор романа О. Овчаренко рассматривает его как явление «магического реализма» // (Теория литературы. Т. IV. – Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 425-442).

ставлению о смысле собственного существования, никак не учитывается в системе сил, противоборствующих в романе. Оттого-то великодушная теплая, сказочная метафора «чудо жизни» из «Русского леса» заменена в «Пирамиде» язвительной, пародийной формулой «мир чудес», которой автор обозначил апокалипсическую реальность, окружающую его героев.

Мрачная концепция Леонида Леонова, вероятнее всего, вызывает эмоциональное сопротивление читателя, который ждет от искусства духовной поддержки в своем повседневном сопротивлении хаосу и небытию. Но апокалипсический пафос романа образовался не на пустом месте – за ним горчайший опыт XX века, который более чем наглядно показал, в какие бездны может валиться даже очень цивилизованное человечество, пессимистическая концепция «Пирамиды» – это крайняя, но тоже версия «бogoоставленности» человечества, потерявшего веру в устойчивость собственного бытия.

В постреалистической парадигме таятся и другие опасности. Так, совмещение переднего и мифологического планов провоцирует притчевую двухплановость, ведущую к уплощению изображения и к дидактической спрямленности концепции. Этой опасности не избежал в своих повестях «Буква “А”» (2000) и «Лучший рассказ о любви» (2001) Владимир Маканин. А мифологизация, не получающая релятивной энергетики, может превращаться в самодовлеющий прием – в игру не лишенных яркости и изыска стилизаций под мифы разных времен и народов. (Таковы произведения Павла Крусанова и его петербургских коллег по издательству «Амфора»¹.)

Но с постреализмом связаны и другие, более обнадеживающие процессы. В частности, обнаружились возможности перетекания натуралистического сентиментализма в постреализм. В романе Людмилы Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» (2000) (отдельное издание вышло под названием «Казус Кукоцкого») этот процесс осуществлен в высшей степени наглядно: на микроуровне – путем наполнения запредельно натуралистических образов, связанных с профессией главного героя (он хирург-гинеколог), бытийственно-мифологическим смыслом, на макроуровне – превращением семейной хроники, состоящей из множества самых повседневных событий, в эпическую сагу о человеческом Роде, ведущем непрестанную борьбу с беспощадным роком за жизнь матери и ее ребенка.

¹ См. о них: Козлов Е. Неомифологизм в петербургской прозе девяностых // Звезда. 2001. № 11.

2.

К концу XX века уже сложилась полнокровная и стереоскопическая система постреалистических жанров. Здесь и такие «знаковые» жанры, как роман-миф и его оригинальная ветвь – «новые версии Священных книг», «монументальный рассказ»; здесь и раздвинувшие свои горизонты традиционные жанры психологической повести и романа, новеллистического цикла; здесь и отчетливо позиционирующая себя «гроздь» лирических жанров, которые организуются релятивной связью между сугубо личностными и «вечными» (общеродовыми, сакральными, трансцендентными) ориентирами¹.

Во всех этих жанрах просматривается некий общий *метажанровый конструктивный принцип* – *принцип построения образа мира как сплава между романизацией и мифологизацией*, понимаемой широко, то есть включающей в себя не только память классических мифов, но и сакральных текстов, а также семантику Вечности, которая прозревается в реалиях повседневного человеческого существования. В отличие от соцреалистической стратегии, переводящей живую современность в план эпического предания, к тому же заверщенного, и заверщенного «на высоком героическом уровне» (эти характеристики, которыми М. Бахтин обозначал отличие эпоса от романа, здесь как нельзя подходят), постреалистическая стратегия десакрализирует миф, размыкает его, стирает эпическую дистанцию, релятивизирует отношения между мифом и действительностью. Такое конструктивное взаимодействие романизации и мифологизации наиболее явственно проступает в жанре романа-мифа, но со временем приобретает функции *метажанра*, когда становится структурной основой художественных миров

¹ За пределами нашего анализа остались постреалистические тенденции в драматургии. Но они, несомненно, имели место. По меньшей мере, весьма примечательно появление практически в течение одного десятилетия во многом типологически родственных пьес: Эд. Радзинский «Беседы с Сократом» (1969) и «Театр времен Нерона и Сенки» (1980); Ю. Эдлис «Месса по Деве» (1972), «Жажда над ручьем» (1975); М. Карим «Не бросай огонь, Прометей!» (1982); Г. Горин «Забыть Герострата» (1971), «Тот самый Мюнхгаузен» (1978) и «Дом, который построил Свифт» (1980). В каждой из этих пьес актуализирован некий «вечный сюжет» (чаще всего основанный на архетипах литературного происхождения), он, как правило, осовременен отчетливо намеченным подтекстом, порой приобрета даже характер философской притчи, но, как правило, защищенной от притчевой двуплановости интеллектуальной парадоксальностью, юмором, иронией, порой очень горькой. Одной из первых выделила данную линию в драматургии 1960–70-х годов, назвав ее «философско-аналитической», Р.В. Комина в монографии «Современная советская литература: художественные тенденции и стилевое многообразие» (М.: Просвещение, 1978. С. 96-124). К числу приметных работ, где эта тенденция подвергается дальнейшему осмыслению, принадлежит кандидатская диссертация Е.М. Четиной «Русская философская драма 1970–1980-х годов» (Пермь: ПГУ, 1994).

других, «сродственных» жанров, моделируя непрерывное взаимопроникновение между живой действительностью и вечностью, причем взаимопроникновение это непосредственно, наглядно-зримо представлено в хронотопе и пневматосфере, в сюжетах и характерах. И тем самым постреалистическое произведение делает отношения с вечностью предметом диалогического переживания читателя, получающего возможность соотносить свой опыт с виртуальной реальностью, воплощающей вечные ценностные смыслы, выверять ими свой духовный путь и свой нравственный выбор.

Как показывает предшествующий опыт, историко-литературные системы, где на основе единого конструктивного принципа образуются целые жанровые «семьи», охватывающие эпическую, лирическую и драматическую сферы, обычно релевантны литературным направлениям. И есть достаточные основания утверждать, что постреализм существует не только как определенная художественная стратегия со своей системой эстетических отношений к действительности, но и как литературное направление, у которого есть свои характерные жанровые и стиливые контуры, свои тенденции развития, свои классики и свои «обыкновенные таланты»¹.

¹ Есть основания полагать, что во второй половине XX века постреализм становится художественной стратегией, распространяющейся в разных видах искусства. Вот признания выдающегося скульптора Эрнста Неизвестного: «Я стремлюсь к архетипу, к знаку, к ритму. Крест сам в себе, в своих линиях напряжения, имеет вертикаль – тело человека – и горизонталь – раскинутые руки распятого»; «Мне много хочется сказать, и моя скульптура обрастает дополнительными элементами, усложняющими генеральную идею. Но я всегда стремлюсь, чтобы основная мелодия сдерживала убегающие от центра импровизацию и капризы. Именно поэтому идея знака, идея архетипа так важна для меня. Дополнительные ритмы, детали являются только инструментальной, контрапунктами, паузами, усиливающими выразительность целого. Они должны входить в знак креста, знак тотема, знак кентавра, знак сердца. Они создают множественность в едином» (Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. – М.: ИГ «Прогресс» – «Литера», 1992. С. 143, 146).

Подобные же тенденции наблюдаются и в музыкальной культуре конца XX века. Так, ценители творчества Альфреда Шнитке, одного из крупнейших композиторов минувшей эпохи, отмечают у него «своеобразную «музыкальную космогонию», основанную на диалоге – взаимокоррекции и взаимодополнении – озвученного острейшего трагизма XX века с опытом музыкальной классики XVIII-XIX веков: если воспользоваться аттестациями в высшей степени чуткого к музыке Мандельштама – с «рассудительнейшим Бахом», с дионисийствующим Бетховеном, «кто по-крестьянски, сын фламандца, мир пригласил на ритуальную». И не эта ли, открытая Шнитке полифония далековатых музыкальных культур и оформленных в них мироощущений вызывает у слушателей впечатление, что композитор умел «выразить в звуках какую-то тройную реальность: сверхреальность Бога, реальность нашего обыденного существования и черную, несущую уничтожение и разложение сверхреальность небытия? Все это скручено у него в один клубок» (*Mumma A.* Сорок дней перед Вечностью: тройная реальность Альфреда Шнитке // Лит. газета. 1998, 9 сентября).

Тот же предшествующий опыт свидетельствует: формирование и развитие того или иного литературного направления является формой эстетического освоения определенного типа концепции личности и типа судьбоносного конфликта. Что же открывает в мире и закрепляет в художественном сознании то литературное направление, которое мы обозначили термином «постреализм»?

При очевидном своеобразии эстетических концепций, воплощенных разными авторами в конкретных произведениях, ощущается некий общий вектор, сближающий творческие индивидуальности в поисках больших философско-эстетических открытий. Обозревая историю формирования и развития постреалистического литературного направления, можно сказать, что его вектором было (и остается) сопротивление хаологическому состоянию мира и духа, поиск новых основ гармонизации мира, попытки восстановления Космоса в той жестокой реальности, которая открылась сознанию, пережившему апокалипсические катастрофы XX века. Это потребовало перестройки (или переориентации) ряда фундаментальных ценностных представлений, имевших испокон веку значение непререкаемых аксиом, и определения иных духовных опор.

«Посох мой – моя свобода, сердцевина бытия...» – восклицал в 1914 году молодой Мандельштам. И в модернизме «серебряного века», и в авангарде 1920-х годов, и в литературе нравственного Сопротивления сталинской эпохи, и во всем диапазоне неофициальной литературы – от Солженицына и Синявского до молодежного андеграунда 80-х годов, да и в той части подцензурной литературы, что создавалась «фронтовиками» и «шестидесятниками» – везде свобода осознавалась как высшая духовная ценность. Постмодернизм возникает как продолжение этой тенденции, превращая сам процесс построения текста в процесс оформления свободного, ничему не подвластного, сознания.

В постреализме же конца XX века абсолютная ценность свободы подвергается сомнению, а на первый план выдвигается концепция с м ы с л а как неперемennого условия свободы, условия, без которого сама свобода превращается в безделку, игрушку, пустышку – в «невыносимую легкость бытия», по выражению Милана Кундеры. У «постреалистов» постижение человеком «связи всего сущего» необходимо предполагает н е с в о б о д у, даже поиск желанной зависимости. В их произведениях проблема свободы и смысла получает парадоксальное разрешение: лишь в полной мере проникнувшись *экзистенциально осмысленной несвободой*, человек может выстоять в катастрофическом, релятивном и хаотичном мире. В современном постреализме широкий спектр вариантов поведения человека определяется именно

мерой несвободы ответственности и характером осуществления своего «не-алиби-бытия». (Это понятие, введенное молодым Михаилом Бахтиным в 20-е годы как некий метафизический проект, можно считать критерием практической этики в искусстве постреализма.)

Учитывая опыт постмодернизма, утверждающего, что хаос есть неизбежное качество всего сущего, постреализм 80–90-х годов, в отличие от постмодернизма, не идет на компромисс с хаосом, а ищет пути его преодоления. Сопрягая детерминизм с поиском внекаузальных связей, типическое и архетипическое, повседневное и вечное, авторы постреалистических произведений ищут секреты саморегуляции хаоса, строят человеческий космос внутри онтологического хаоса. Это модель мира как Хаосмоса. Не находя смысла в онтологических процессах, герой постреализма сам проникается «волей к смыслу», извлекает смысл из себя, из своего представления о своем предназначении в этом мире. Он проникается чувством личной ответственности за миропорядок, он взваливает на себя сизифов труд по обустройству того клочка Вселенной и того мига Вечности, что достался на его долю.

3.

Краткое резюме:

Из наблюдений над основными жанровыми процессами в литературе XX века напрашиваются некоторые выводы и гипотезы.

ВЫВОД. *О сущности XX века как историко-литературного цикла.*

История русской литературы XX века в высшей степени показательна и характерна для эпох переходного типа. И взрывное начало этой эпохи, и явление модернизма, представляющего собой новую версию культуры хаологического типа – с характерными для нее апокалипсическими умонастроениями и пафосом «сокрушения» духовных и эстетических ценностей, на которых держалась космологическая мифология Нового времени, и многочисленные поиски новых хаографических стратегий и релевантных им жанров, и разработка релятивной поэтики, и, наконец, зарождение в диалогическом прении с доминирующими хаографическими тенденциями новых тенденций, в которых прозреваются новые космографии, – все это типологически сходно (вплоть до впечатления повторяемости отдельных жанров и даже стилизованных приемов) с процессами, которые доминировали в предшествующие переходные эпохи.

А отличает XX век то, что из всех хаологических эпох он оказался циклом самым катастрофическим и творчески самым бурным. Художественное сознание любой из предшествующих переходных эпох при всех своих эпатажах всегда оставалось «под Богом», вступление в эпоху, именуемую XX веком, ознаменовалось отчаянным криком «Бог умер!». Что же до художественных тенденций самого разного масштаба (направлений, течений, жанрово-стилевых «потоков», литературных школ), то их смена порой приобретала калейдоскопический характер. Нечто подобное, но в меньших «дозах», наблюдалось и в другие переходные эпохи. Однако при всем при том ни одна из них не знала появления некоей псевдо-космографической художественной стратегии, каковой был социалистический реализм. Его утверждение даже путем насилия над творческими индивидуальностями художников и принудительное господство в течение почти пятидесяти лет очень затруднило естественное движение литературы. Но исказить, переиначить «магистральный сюжет», по которому идет русская литература вместе со всей мировой культурой, не удалось никаким силам. Соцреализм не заменил собою реализм классический, и никакими бульдозерами не удалось затоптать вновь ожившие (благодаря «оттепели») модернистские традиции и тенденции, никакие запретительные постановления не помешали рождению на русской почве постмодернизма и постреализма, чье типологическое сродство с аналогичными творческими стратегиями в западной культуре очевидно (да и восстановление контактных связей между русской культурой и другими национальными культурами способствовало интенсификации этих тенденций).

В течение такого крупного хронологического «отрезка», как столетие, литература переживает не один кризис, и так или иначе выходит из них, выискивая новые пути разрешения противоречий между человеком и миром, давая новые «рецепты», которые на какое-то время утешают душу и уравнивают отношения внутри социума. Тот путь, который прошла русская литература в течение всего XX века, полон мучительных изломов, трагических взлетов и падений. Но знала они и великие озарения, которые носили характер принципиальных художественных открытий – не будь их, она бы не выжила. А, может быть, потому и столь значительны эти открытия, что они зиждутся на таком трагическом опыте, которого не знала ни одна страна в мире?

ГИПОТЕЗА. О начале новой культурной эры.

Наверно, «начало» – это слишком громко сказано, но всё же... В литературоведении всякая гипотеза о будущем делается с головой повернутой в прошлое, то есть с поиском аналогий, установлением типо-

логической близости между тем, что мы наблюдаем сейчас, и тем, что уже закреплено в научном знании.

История литературы свидетельствует, что на финальной стадии каждой переходной эпохи набирает силу новая космографическая художественная стратегия, где заявляет себя новая универсальная концепция гармонии. Конечно, она тоже миф, конечно, она тоже относительна, но на данной стадии исторического развития она представляется наиболее адекватной мировидению и миропониманию цивилизованного человечества.

Как мы могли видеть, в течение примерно 1920–1990-х годов шло естественное, несмотря ни на какие, порой даже смертоносные препятствия, становление космографической художественной стратегии, которую мы называем постреализмом. Самое убедительное свидетельство ее силы – это значительное число выдающихся произведений, созданных на основе постреалистических принципов, а особенно показательно, что сами эти принципы открывали великие художники Е. Замятин, О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Булгаков, Б. Пастернак, В. Шаламов, И. Бродский в процессе создания шедевров, которые теперь стоят в гряде вершин русской литературы XX века.

И еще один аргумент в пользу нашей гипотезы. Заглянем в область экстра-факторов, которые не имеют прямого отношения к развитию художественного сознания, ибо обнимают значительно более емкие феномены – а именно, представления о мироздании (то, что называют космогониями). Оказывается, каждая культурная эра предвещается (или начинается) с выдвижения новой всеобъемлющей космогонии. Проникнутая взыскательным этическим пафосом космогония Блаженного Августина, изложенная в его книгах «О граде Божием» (V в.), была той ментальной основой, на которой стала формироваться культура Средневековья. Учение Николая Кузанского (середина XV в.) об абсолютном становлении как универсальном законе бытия и об идеале свободного и благородного человека как воплощении сущности мировой природной гармонии стало духовной опорой человека эры Ренессанса. Труд И. Кеплера «Гармония Миров» (1719), где утверждалось, что всё в мироздании проникнуто общей гармонией, не только восстанавливал космогоническое мировосприятие в эпоху барокко, но и послужил доказательством умопостигаемости устройства Вселенной, заложив фундамент ментальности Просвещения, которая определила духовный облик культурной эры, называемой Новым временем.

Каждая космогония так или иначе задает определенный этический вектор. Ибо миро-воззрением (не столько философскими положениями, сколько непосредственным эмоциональным, порой интуитивным

восприятием мира и бытия) определяется отношение человека к самому себе, к другому человеку, к обществу, природе, трансцендентным феноменам. Да и система эстетических координат в новой культурной эре тоже начинает складываться под воздействием (косвенным) новых космогонических представлений.

Следует отметить также еще одну корреляцию: художественные стратегии, которые играют магистральную роль в начинающейся культурной эре, наиболее близки к этическому и эстетическому вектору новой космогонии. (Один пример – рубеж XVII-XVIII вв.: этика просвещенности и зарождение классицизма как первой космографической творческой стратегии Нового времени.)

А теперь вернемся к нашей современности.

Если вслушаться в интеллектуальные споры последней трети XX века, то нетрудно расслышать идеи, созвучные с эстетическим кодом постреализма. Точнее, это не отдельные идеи, а скорее целое философское движение, которое не только противостоит разным формам тоталитарного монолога (как жёсткому социологизму, натужному оптимизму на советский лад, всеохватывающему детерминизму, так и мистической вере в религиозные и всякие иные сверхчеловеческие инстанции), но и никак не приемлет постмодернистской ментальности – тотального скепсиса, иррационализма, деконструктивистского азарта. В этом новом философском движении сходятся разные по своим истокам и специализациям идеи: и «антропоцентрическая» концепция Вселенной астрофизика И.С. Шкловского, и очень близкий к ней «антропный принцип» А.Д. Сахарова, и «внерелигиозная этика» Умберто Эко, и «логотерапия» Виктора Франкла¹. Общий знаменатель всех этих идей – установление уникальности самого феномена разумной жизни во Вселенной, понимание хрупкости ее существования и сознание колоссальной ответственности самого человека за этот прекрасный и неустойчивый мир. Можно назвать это движение органическим развитием экзистенциализма (в его стоической ипостаси – по

¹ См.: *Шкловский И.С.* О возможной уникальности разумной жизни во Вселенной // *Вопросы философии.* 1975. № 9; серия статей А.Д. Сахарова, опубликованных в «Журнале экспериментальной и теоретической физики» в 1967, 1979, 1980, 1983 гг.; *Франкл В.* Человек в поисках смысла. – М., 1990. Что же до «внерелигиозной этики» Умберто Эко, то ее сам автор кратко охарактеризовал в интервью в «Литгазете»: «То, что я определил как «внерелигиозная этика», по сути, этичность природы, а от нее не станет отрешиваться даже верующий человек. Природный инстинкт, дозревший до степени самосознания, – разве это не опора, не удовлетворительная гарантия? <...> Но учтите, пожалуйста, что неверующие, думая, что с небес за ними никто не наблюдает, именно потому и убеждены, что никто с тех же небес не извинит их за безобразия» (*Эко У.* «Быть интеллигентом в России – знак противостояния» /Беседу вела Е. Костюкович // *Лит. газета.* 1998. 13 мая. С. 3).

Камяю), выступающего в союзе с персонализмом, а можно – «новым антропоцентризмом» (в развитие мысли И.С. Шкловского), или «антропным принципом» (по Сахарову), возрождающим философию гуманизма и обогащающим ее взыскательным пафосом, который проистекает из трагедийного понимания бытия.

Однако философские идеи – это все же экстра-факторы по отношению к художественному процессу: они носятся в воздухе, входят в атмосферу эпохи, писатель с ними может и не общаться, а открывать их по «внутренней тяге» собственного творческого поиска, но как бы там ни было – именно писатель на «экспериментальной площадке» художественного мира, созданного его воображением, воплощает и эстетически оценивает эти идеи по законам красоты, самым «материальным» означающим человеческого смысла бытия.

Если же попытаться охарактеризовать расстановку основных художественных стратегий на рубеже XX-XXI веков, то при первом приближении она выглядит так: постмодернизм постепенно утрачивает эвристическую силу – становясь респектабельным либо, наоборот, запредельно брутальным; классический реализм все еще переживает кризис и ищет для своего усиления модернистские «присадки»; соцреализм перекочевал в зону масскульта («милиейские романы» и телесериалы про несчастную любовь с идиллическим финалом); продолжает свою траекторию, но уже без прежнего эпатажа, сентиментальный натурализм; а вот постреализм, похоже, только набирает силу. О чем свидетельствуют эти процессы: лишь о новой фазе внутри той же хаологической эпохи или о ее завершении и приближении новой культурной эры («антропной» – если принять термин А.Д. Сахарова) с ориентацией на поиск новых космогонических гармоний, соразмерных масштабам мегацикла, а значит – и на создание новой генерации жанров, созидających новые «космографические» модели мира?

Эти вопросы из разряда долгосрочных. Как правило, их разрешают «задним числом», с довольно значительной временной дистанции. Но и гипотезы, даже весьма зыбкие, тоже могут оказаться полезными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследования теоретического характера, в принципе, не имеют завершения. Здесь последняя строчка – не финиш, а скорее приглашение на старт. Ведь теорию надо проверять на достоверность и эвристичность, надо пытаться применять ее в конкретных историко-литературных исследованиях и идти дальше. Не претендуя на полноту охвата тех проблем, которые встают на новом старте, назову самые, на мой взгляд, очевидные:

1. Было бы целесообразно в свете изложенной концепции подвергнуть анализу миромоделирующие способности жанров, имеющих уже большую биографию. Возможно, такая «ревизия» позволит отчетливее, чем прежде, представить структуру «старого» жанра и глубже, чем доселе известно, раскрыть его эвристический потенциал? А может быть, и очистить каталог жанров от «имитаций», которые не обладают миромоделирующими способностями?
2. Следовало бы проверить, как работает предложенная модель жанра при анализе индивидуальной жанровой формы совершенно новых произведений, порой даже демонстративно порывающих с жанровыми традициями? Что она дает для выявления эстетической концепции?
3. Какие жанровые сообщества (метажанры) еще ждут своего изучения? Как они самоорганизуются? Как они соотносятся с тенденциями историко-литературного процесса?
4. Еще весьма далеки от теоретической определенности наши представления о взаимосвязях как между жанром и стилем в отдельном произведении, так и между жанрами и стилями в историко-литературных системах (жанрово-стилевых «потоках», литературных течениях).
5. Еще более трудный вопрос – о триединстве жанра, стиля и метода как структурной основе произведения искусства. Может быть, строгое изучение этой сложной структуры будет способствовать преодолению приблизительности в представлениях о характере целостности художественного творения, а значит и о его концептуальной емкости.
6. Проблема особой сложности – о жанровых системах литературных направлений и течений. Требуют выявления метажанры этих историко-литературных образований и изучение самого процесса их обрращения «семейством» конструктивно

родственных жанров. Возможно, применение этого аналитического инструментария позволит получить более ясное представление о таких историко-литературных феноменах, как, например, «античный мифологический реализм» (термин Ю.Б. Борева), ренессансный «поэтический (антропологический) реализм» (термины Л.Е. Пинского), «сюрреализм». А, может быть, проверка связью «метод – система жанров» поможет разобраться в немыслимой путанице конкурирующих друг с другом понятий – в эпоху барокко (прециозность, маньеризм, гонгоризм, концептизм, рококо...), в эпоху модернизма (имажинизм, конструктивизм, гиперреализм, поп-арт, соц-арт и т.п.), отделив действительно существенные историко-литературные тенденции от случайных незначительных явлений, разве что отметившихся громогласными манифестами.

7. И последнее. В книге основным материалом изучения была русская литература – ее великие творения, в высшей степени продуктивные художественные процессы, протекавшие в ней. Это, конечно, дает право полагать, что теоретические концепции, отсюда выводимые, имеют достаточно прочные основания. Однако, как всякая национальная литература, русская литература имеет свои особенности, которые, возможно, и накладывают печать на теоретическую мысль. А отдельных теорий национальных литератур не бывает – теория на всех одна. Поэтому интересно было бы апробировать изложенную в книге жанровую теорию на явлениях иноязычных литератур. И не только принадлежащих к европейской культуре.

Несомненно, есть еще множество других проблем, которые возбуждаются самим объектом изучения – теорией жанра. Они, надеюсь, станут предметом научных интересов новых исследователей. И если эта книга окажется им хоть в чем-то полезна, буду считать свою работу не напрасной.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абелюк Е. 156
 Абрамов Ф. 87, 261, 869
 Абрамович Г. 10
 Августин Блаженный 883
 Аверинцев С. 13, 14, 60, 63, 401, 412, 416, 494, 496, 498, 527, 594, 596
 Аверьянов В. 854, 859
 Агатов Б. 368
 Агеносов В. 800
 Агишева Н. 464
 Адамович А. 261, 618, 619
 Адамович Г. 628
 Айзенберг М. 861
 Айпин Е. 870
 Айтматов Ч. 261, 483, 485, 800, 870
 Аксенов В. 87, 244, 616, 622, 792
 Акунин Б. 430, 633
 Акутагава Р. 585
 Алданов М. 618
 Александров Г. 685
 Александров Н. 630
 Алексеева Н. 317, 576
 Алексиевич С. 619
 Алеман-и-де-Энеро М. 550, 551, 556
 Алешковский П. 847, 850
 Алешковский Ю. 132, 133, 135, 463
 Алпатов М.В. 53
 Алымов С. 686
 Альфонсов В. 654, 661, 663
 Амаду Ж. 867
 Амиреджиби Ч. 483
 Амфитеатров А. 643
 Андреев А. 858
 Андреев В. 557
 Андреев Л. 178, 591, 622, 623, 652, 761, 762, 765
 Андреев М. 494
 Андреев Н. 150
 Андреев Ю. 577
 Андреева Е. 685
 Андреева Н. 479
 Аникст А. 96, 424, 425
 Анненский И. 394, 432, 433, 617, 644
 Аннинский Л. 872
 Анпилова Л. 637
 Антисфен 533, 539
 Антонов С. 140
 Ануй Ж. 429
 Анфиногенова Е. 521
 Апулей Луций 550, 551, 552
 Апухтин А. 152, 591, 592
 Арбузов А. 175, 484
 Ариост Л. 333
 Аристотель 10, 15, 19, 43, 109, 111, 112, 114 – 116, 241, 243, 424, 426, 430, 431, 474 – 476, 739
 Арро В. 484
 Арто А. 665
 Архипова А. 579
 Асеев Н. 653
 Аскоченская А. 611
 Астафьев В. 136, 137, 158 – 162, 234, 239 – 241, 261, 482, 867
 Астуриас М.А. 867
 Ауэрбах Э. 19
 Афанасьев А. 67
 Афанасьев Ю. 479
 Афиногенов А. 621
 Ахеджакова Л. 464
 Ахмадулина Б. 353, 482
 Ахматова А. 52, 87, 113, 130, 144 – 157, 312, 317, 336, 348, 351, 353, 356, 365, 412, 420, 421, 480, 617, 622, 648, 666, 667, 726, 787 – 789, 791, 835, 883
 Бабаевский С. 686, 697, 700
 Бабель И. 82, 175, 214 – 234, 236, 237, 240, 621, 628
 Бабенко Л. 21
 Бабичева Ю. 453
 Багдасарян О. 331
 Багрицкий Э. 318, 320, 321, 618
 Баевский В. 311
 Бакин Д. 853
 Бакланов Г. 87, 177, 244, 261
 Балашов Н. 541, 560
 Бальбуров Э. 11
 Бальзак О. 11, 123
 Бальмонт К. 89, 347, 357, 616, 647

- Баратынский Е. 20, 146, 333, 337, 346,
 349, 354, 356, 378, 381
 Баркли Дж. 577
 Барков И. 595
 Барковская Н. 265, 411, 647
 Барметова И. 129
 Барсов Е. 150
 Барсуков Н. 293
 Барт Р. 17, 20
 Бартелм Д. 834
 Басинский П. 573, 759, 760
 Бастос Р. 869
 Батеньков Г. 87
 Баткин Л. 142, 529
 Батюшков К. 20, 313, 333, 336, 338,
 339, 343, 345 – 347, 350, 355, 356,
 361, 400, 401
 Баумгартен А. 112
 Бах И.-С. 410 – 412, 417, 879
 Бахтин М. 10, 15, 39, 45 – 47, 57 –
 59, 69, 71, 72, 75 – 82, 88, 89, 99,
 110, 111, 118, 119, 122, 138, 165,
 173, 176, 262, 265, 504, 550, 554,
 555, 582, 583, 584, 590, 612, 688,
 689, 692, 697, 780, 781, 784, 785,
 787, 849, 868, 878, 881
 Бебель Г. 545
 Безыменский А. 318
 Бек Т. 248, 367, 368, 854, 858
 Беккет С. 424, 476, 617, 632
 Белая Г. 9, 200, 201, 215, 299, 501,
 689
 Белецкий А. 46
 Белинский В. 43, 113, 120, 168, 177,
 242, 265, 267, 268, 305, 333, 334,
 656
 Бель Г. 617, 737, 756, 758
 Белов В. 87, 244, 263
 Белодубовский Е. 802
 Белый А. 29, 272, 391, 398, 616, 617,
 620, 625, 636, 760, 761, 766, 792
 Белянин В. 31
 Беляускас А. 483
 Бем А. 780
 Бенедиктов В. 580
 Бент М. 579
 Бентли Э. 424, 632
 Бенчев И. 672
 Беньямин В. 536, 612
 Бердяев Н. 627, 760, 801
 Берковский Н. 81, 578
 Бернар С. 430
 Бернштейн Б. 527
 Бертнес Е. 801
 Бестужев-Марлинский А. 579, 588,
 595
 Бетеа Д. (Betha D.) 808
 Бетховен Л. 384, 410 – 412, 879
 Бехер Й. 11, 312, 647, 648
 Бехтерев И. 373
 Бизе Ж. 650
 Билинкус Я. 265
 Бион Боринсфенский 539
 Битов А. 482
 Бицилли П. 513
 Благой Д. 165, 596, 601, 606
 Блаженный В. (Айзенштадт В.) 353,
 793, 798, 854 – 861, 863, 866
 Блейк У. 75
 Блок А. 52, 147, 148, 225, 309, 312,
 317, 329, 340, 348, 362, 478, 617,
 620, 644, 647, 654, 664, 762, 766,
 806
 Блонский П. 31
 Блюменкранц М. 690
 Бобрищев-Пушкин П. 588
 Бобышев Д. 481, 865
 Богаев О. 430
 Богданова А. 122
 Богданова О. 629, 836
 Бодкин М. 72
 Бокарев Г. 484
 Боккаччо Дж. 120, 233, 235, 523, 524,
 526, 624
 Бондарев Ю. 87, 137, 138, 244, 261,
 484
 Бондарчук С. 30
 Бонди С. 606
 Бонецкая Н. 78
 Бор Н. 51
 Боров Ю. 39, 40, 126, 132, 496, 535,
 549, 571, 887

- Борнхофен П. (Bornhofen P.) 507
 Борхес Х. 33
 Ботев Х. 650
 Боткин В. 168
 Боттичелли С. 515, 528
 Бочаров А. 172, 254, 686
 Бочаров С. 50, 598, 621
 Бозций А.М.С. 743
 Брайнина Б. 281
 Браун Э. 448, 449
 Бретон А. 10, 15, 665
 Бродский И. 32, 312, 336, 339, 348,
 353, 462, 464, 479, 481, 648, 650,
 810, 854, 862 – 866, 883
 Бройтман С. 75, 118, 334, 335
 Брок Г. 874
 Брук П. 430
 Бруно Дж. 532
 Брускин Г. 636, 843
 Брюнетьер Ф. 163, 166
 Брюсов В. 47, 312, 314, 357, 616, 643,
 644, 647, 649
 Буало Н. 311, 334, 424, 426, 582
 Буйда Ю. 853
 Булгаков М. 24, 82, 127, 128, 234,
 477, 586, 616, 618, 765, 787 – 792,
 800, 808, 873, 883
 Бунин И. 19, 25, 103, 104, 113, 234,
 272, 314, 317, 329, 478, 591, 618,
 645, 647, 648, 650, 702, 703, 762,
 776, 837
 Бурлина Е. 328, 513
 Бурне Р. (Bouneuff R.) 117
 Бурсов Б. 209
 Бухарин Н. 478, 752
 Бухштаб Б. 346
 Быков В. 87, 113, 175, 261, 262, 263,
 484
 Быков Л. 686
 Бютор М. 632
 Бялик Б. 433, 436 – 439, 448, 451, 612

 Вагинов К. 82, 846
 Вагнер Г.К. 328
 Вайман С. 566, 567, 586
 Вайль П. 339

 Вайс П. 476
 Вайскопф М. 89
 Вампилов А. 466, 477, 484, 587, 618
 Ван Баак Й. 627
 Ваншенкин К. 367, 481
 Ваняшова М. 201, 210
 Варилас А. де 545
 Василенко С. 391
 Васильев Б. 261
 Васильев И. 630, 646
 Васильев П. 618
 Васильев С. 365
 Васильковский А. 110
 Вацуро В. 316, 332, 335, 337, 348,
 354
 Введенский А. 357, 374
 Вега Лопе де 11, 536, 539, 540, 541
 Веденеев Б. 44
 Вейман Р. 75
 Веневитинов Д. 344
 Вересаев В. 178, 516, 591
 Вернадский В. 374, 383
 Верников А. 853
 Верхарн Э. 662
 Веселовский А. 59, 60, 168, 169, 188,
 263, 314, 533
 Ветемаа Э. 484, 872
 Ветловская В. 81
 Вешнев В. 236
 Вёльфлин Г. (Wölflin H.) 498, 530,
 611
 Видней Д. 72
 Вийон Ф. 531, 535, 538, 539, 542, 543,
 557
 Виленкин В. 148
 Вильсон Дж. 608
 Виноградов В. 17, 25, 26, 40, 103,
 108, 181, 602
 Виноградов И. 32, 108, 213, 270
 Виноградов Г. 150
 Винокур Г. 26
 Виппер Ю. 560, 561
 Владимиров С. 424
 Владимов Г. 618
 Власов Ф. 707
 Вознесенский А. 481

- Волков А. 612
 Волков И. 502, 503, 565
 Володин А. 477, 586
 Володина Е. 8, 683, 702
 Волошин М. 428, 506, 625, 647, 649, 760, 763
 Волчек Г. 353
 Волькенштейн В. 424
 Вольтер Ф.-М. 595
 Воробьев К. 244, 261
 Воронов В. 441
 Воронский А. 226, 763
 Ворригер В. 531
 Вульф А. 596
 Высоцкий В. 87
 Выходцев П. 685, 703
 Вяземский П. 337

 Гагаевы А. и П. 35
 Гадамер Г. 391
 Гаджиев А. 555
 Галин А. 484
 Галич А. 334
 Гандлевский С. 353, 611, 861
 Гарди Т. 95
 Гаркави М. 12
 Гаркнесс М. 581
 Городи Р. 623
 Гартман Н. 103
 Гаршин В. 177, 590
 Гаспаров Б. 652
 Гаспаров М. 43, 48, 59, 315, 347, 361, 494, 634, 667 – 671, 674, 844
 Гачев Г. 14, 15, 111, 113, 453, 456
 Гашева И. 611
 Гевара Л. 550
 Гегель Г.-В.-Ф. 28, 29, 33, 112, 113, 168, 196, 266, 267, 305, 334, 424, 476, 574, 578
 Гей Н. 9, 47, 118, 140, 595, 599, 602, 618
 Гейм Г. 646, 662
 Геласимов А. 128, 129
 Гелен Г. 662
 Гелескул А. 559
 Геллер Л. 684, 772

 Гельман А. 426, 484, 634
 Гераклит 867
 Герасимов В. 183
 Герцен А. 170, 171, 382, 589
 Гершенкройн Г. 391
 Герштейн Э. 791
 Гесиод 115, 116, 379, 380, 429
 Геснер К. 163
 Гессе Г. 789 – 791, 873
 Гете И.В. 175, 242, 354, 381, 495, 594, 624, 775, 822
 Гиббонс О. 549
 Гимон Т. 518
 Гинзбург Л.Я. 11, 32, 105, 170, 171, 225, 311, 312, 348, 391, 578, 581, 589, 640
 Гинзбург Л. В. 484, 534, 537, 618
 Гиппиус А. 518
 Гиппиус В. 413
 Гиппиус З. 394, 643
 Гиршман М. 9, 11, 15, 18, 21, 44, 55
 Гладилин А. 87, 244
 Гладков Ф. 693 – 696
 Глебович Т. 865
 Глинка Ф. 350
 Гнедич Н. 343, 594
 Гоголь Н. 15, 47, 120, 140, 181, 218, 233, 235, 334, 427, 429, 514, 579, 580, 600
 Головчинер В. 424, 453, 475, 585
 Голомшток И. 626
 Голосовкер Я. Э. 403
 Голсуорси Д. 86, 617
 Голубков А. 545
 Гольдштейн А. 621
 Гомер 114 – 116, 411, 511, 514, 515, 782, 783
 Гонгора Л. 536, 538, 539, 549
 Гончаренко Г. 482
 Гончаренко С. 536, 539
 Гончаров И. 43
 Гор Г. 52
 Горалик Л. 634
 Гораций К.Ф. 86
 Горбачев Г. 215, 281
 Гордезиани Р. 94

- Гордиенко А. 172
 Горенштейн Ф. 87, 874
 Горин Г. 477, 484, 587, 618, 878
 Горнфельд А. 43, 44
 Горький М. 10, 86, 102, 123, 127, 178, 234, 236 – 238, 240, 272, 298, 431 – 460, 475, 478, 570, 584 – 586, 591, 616, 618, 621, 623, 624, 686, 697, 760, 762, 793
 Готтельф Л. 678
 Готье Т. 162
 Гранин Д. 262, 482, 483, 485, 618, 619, 701, 736
 Грасиан Б. 547, 611
 Грей Т. 332, 333, 335
 Грекова И. 482
 Грехнев В. 11, 311, 312, 332, 335, 347, 348
 Грибов А. 445
 Грибоедов А. 429
 Григорович Д. 137
 Григорьев В. 25, 638, 641
 Григорьева А. 26
 Григорьева М. 84
 Григорьева Т. 53, 54
 Григорьян К. 316, 354, 577
 Грин А. 618
 Гринберг И. 328
 Гринцер П. 494
 Грифиус А. 536, 537
 Грифцов Б. 184
 Гройс Б. 78, 689
 Грознова Н. 217
 Громов М. 55
 Гроссман В. 482, 618, 809
 Гроссман Л. 590, 647
 Грушевская В. 8, 485
 Губерман И. 361
 Гудзенко С. 367
 Гуковский Г. 26, 106, 107, 332, 333, 492, 495, 580, 595, 601, 607
 Гуль Р. 734
 Гуляев Н. 555, 588, 591
 Гумилев Н. 353, 391, 399 – 401, 405, 418, 480, 620, 643
 Гурвич И. 26
 Гуревич А. 504, 526, 564
 Гуренко Е. 44
 Гусев В. 42
 Гутрина Л. 786
 Гюго В. 121, 273, 579
 Гюнтер Х. 291, 686
 Давыдов Д. 339, 350
 Давыдова Т. 633, 764, 765, 767
 Даизас Ю. 396
 Даль В. 50, 751
 Даниэль Ю. 479, 693
 Данте Алигьери 106, 175, 411, 513, 515, 519, 528, 594, 647, 739, 743, 785
 Дашевский Г. 89
 Дворецкий И. 484
 Дворжак М. 522, 531
 Деген И. 310, 311
 Декарт Р. 559
 Делилло Д. 834
 Дельвиг А. 346, 647
 Державин Г. 32, 87, 339
 Деринг И. 500
 Деррида Ж. (Derrida J.) 10, 13 – 15, 20
 Десницкий В. 382
 Деснос Р. 632
 Джерард М. (Gerard M.) 16
 Джойс Д. 778 – 784, 835, 869
 Диккенс Ч. 11, 307, 791
 Диоген Синопский 533, 535, 539, 546
 Дмитриев А. 857
 Дмитриев Е. 140
 Днепров В. 112, 265
 Добренко Е. 215, 685
 Добролюбов Н. 346
 Довлатов С. 234, 846, 847
 Догэн Э. 53
 Додин Л. 431
 Долгополов Л. 644
 Долженков П. 433, 435, 449
 Долина В. 634
 Домашенко А. 20
 Донн Дж. 865

- Достоевский Ф. 15, 44, 48, 58, 72, 79, 81, 110, 121, 122, 176, 451, 454, 585, 589, 590, 615, 618, 780, 781, 791, 793, 815
- Доценко Е. 424
- Драгомирецкая Н. 231, 780
- Драйден Д. 112
- Дрофенко С. 481
- Друнина Ю. 310, 481
- Дувакин В. 75
- Дуганов Р. 638 – 641
- Дудин М. 366, 481
- Дудинцев В. 482, 702, 736
- Думбадзе Н. 483, 485, 869
- Дымшиц А. 180
- Дю Белле Ж. 556
- Дюришин Д. 174
- Евдокимова Л. 544
- Еврипид 420, 428, 511, 513
- Евтушенко Е. 481
- Елизарьева О. 633
- Емельянов Л. 195
- Еремеев А. 39
- Еременко А. 648, 650
- Еремина И. 449
- Ермилов В. 99
- Ермолаева Н. 704
- Ермоленко С. 8, 305, 312, 313, 317, 341
- Ермолова М. 430
- Ерофеев Вен. 82, 463, 505, 616, 633, 634, 652, 840
- Ерофеев Вик. 616
- Ершов Л. 299, 707
- Есаулов И. 215
- Есенин С. 67, 307, 348, 358, 371, 480, 653
- Ефремов О. 431
- Жаров А. 366
- Жданов А. 364, 726
- Жегин Л. 64, 65
- Женетт Ж. 20, 111, 112, 115
- Жигулин А. 353, 359, 481
- Жирар Р. (Girard R.) 89
- Жирмунский В. 10, 29, 86, 106, 169, 315, 488 – 494, 503, 653, 762
- Жолковский А. 635, 844
- Жуковский В. 314, 333, 337, 346, 595
- Журчева О. 424, 425, 475, 476, 585, 586
- Заболоцкий Н.А. 20, 348, 372 – 389, 618, 628, 653, 861
- Заболоцкий Н.Н. 379, 382
- Заградка М. (Zahrádka M.) 181, 284
- Зайцев Б. 87, 189, 625, 645, 760, 764 – 766, 770, 777, 793
- Закруткин В. 646, 867
- Залыгин С. 271
- Заманская В. 566
- Замятин Е. 87, 175, 189, 191, 272, 616, 617, 628, 645, 646, 653, 747, 764, 765, 767 – 778, 781, 782, 786, 835, 883
- Западов В. 577
- Запечалов В. 876
- Засодимский П. 591
- Затонский Д. 95, 96, 554, 555
- Захариева И. 622
- Захаров М. 431
- Зверев А. 759, 834, 869
- Зельцер Л. 568
- Земсков В. 868, 869
- Земцов В. 518
- Зенкин С. 15, 112
- Зиновьев Г. 478
- Зиновьева М. 589
- Златовратский П. 591
- Золотусский И. 205, 210
- Зольгер К.В.Ф. 567
- Золя Э. 409
- Зорин А. 869
- Зоркая Н. 685
- Зощенко М. 271, 618
- Зунделович Я. 47, 48
- Зырянов О. 317, 332, 345, 648
- Иванов В.А. 179
- Иванов В. Вс. 60, 802, 874

- Иванов Вяч. И. 306, 391, 393, 412, 413, 415, 417, 481, 590, 616, 617, 620, 647, 653, 763, 766, 789
- Иванов Г. 480, 481, 628
- Иванова Н. 26, 573
- Иванов-Разумник Р. 612, 619, 625, 760
- Иванченко А. 879
- Иезуитов А. 577
- Ильев С. 265
- Ильин И. 627, 631
- Ионеско Э. 476, 617, 632
- Исаковский М. 28, 134, 369
- Искандер Ф. 762
- Ищук-Фадеева Н. 585
- Кабаков И. 634
- Каверин В. 55, 701, 706
- Каган М. 39, 567
- Казакевич Э. 482, 646
- Казаков Ю. 56, 113, 482, 867
- Казанский Б. 68
- Кайзер В. (Kayser W.) 44, 95, 104, 112, 117
- Кальдерон П. 11, 71, 541
- Каменев Л. 478
- Каменский А. 834
- Камильянова Ю. 764, 765
- Каминский В. 591
- Камознс Л. 647
- Камю А. 779, 784, 786, 787, 884
- Кантемир А. 575
- Канунова Ф. 12, 579, 588
- Капинос Е. 20
- Карамзин Н. 334, 595
- Карим М. 878
- Кареев Н. 164
- Карл Ф.Р. (Karl F.R.) 117
- Каронин-Петропавловский Н. 591
- Карпентьер А. 867, 868
- Карпов А. 9
- Карякин Ю. 479
- Каскалес Ф. 112
- Кассирер Э. 60 – 66, 68
- Катаев В. 13, 86, 616, 697, 706, 837 – 843
- Катков М. 168, 177
- Катулл Г. 332
- Кафка Ф. 11, 95, 617, 779, 874
- Кашина Н. 13
- Кашкин И. 136
- Квятковский А. 10
- Квятковская М. 559
- Кеведо Ф. 536, 538, 550, 554, 557, 558
- Келдыш В. 189, 190, 571, 625, 759, 764, 767
- Келле К. (Qullet K.) 117
- Кенжеев Б. 353, 861, 866
- Кеплер И. 883
- Керн А. 130
- Кибиров Т. 616, 633, 650
- Ким А. 484, 847, 872
- Кирай Д. 81, 781
- Киреев Р. 847
- Киреевский И. 599, 600
- Кирпотин В. 270
- Киселев Н. 12
- Киселева А. 151, 152
- Киселева Л. 140
- Кихней Л. 316
- Кларк К. (Clark K.) 84, 265, 685, 688 – 691, 710
- Клинг О. 677, 678
- Клычков С. 89
- Клюев Н. 480, 861
- Клямкин И. 479
- Кнабе Г. 500, 501, 624
- Княжнин Я. 603
- Кобринский А. 190, 628
- Ковалев В. 707
- Коган П. 625, 760
- Козлов И. 146
- Козлов Е. 877
- Кожин В. 265
- Колер П. 140
- Коллинз К. (Collins Ch.) 774, 776
- Колодный Л. 192
- Колтоновская Е. 760, 763
- Коляда Н. 331, 430, 431, 460 – 474
- Комарович В. 780
- Комина Р. 9, 618, 878

- Компаньон А. 15, 18, 20, 21
 Кон-Винер Э. 531
 Кондаков И. 561
 Кони А. 743
 Конкин С. 76
 Конкина Л. 76
 Конрад Н. 488 – 490, 494, 495, 504
 Конькова А. 870
 Коперник Н. 532, 640
 Копелев Л. 740, 751
 Копылов Г. 749
 Корин П. 876
 Коркина Е. 664
 Корман Б. 9, 11, 26, 48, 118, 119, 312, 315, 333, 371, 584
 Корнель П. 430
 Корнилов Б. 480
 Корнуэлл Н. 778
 Короленко В. 478, 590
 Кортасар Х. 867
 Косиков Г. 81, 535, 542, 543, 781
 Косс А. 558
 Костов Х. 89
 Костров Б. 365
 Костюкович Е. 884
 Кочетов В. 134, 697, 700, 701
 Кочеткова Н. 588
 Коэн Р. (Cohen R.) 13, 631
 К.Р. (Романов К.) 152
 Кравцов Н. 10
 Кравченко А. 556
 Красовская С. 646
 Кратет Фиванский 533
 Крепс М. 524, 808
 Кретъен де Труа 489, 522
 Кржижановский С. 124, 616
 Кривцун О. 503, 504
 Крон А. 483, 485
 Кроче Б. 10, 630
 Кружков А. 353
 Крусанов П. 877
 Крутилин С. 234
 Крученых А. 659
 Крылов И. 34
 Ксенофан Колонский 595
 Кубасов А. 126, 127, 136, 583
 Кувер Р. 834
 Кузанский Николай 18, 883
 Кузмин М. 48, 765
 Кузнецов А. 87, 244
 Кузнецов С. 873
 Кузнецов Н. 284, 291
 Кузнецов Ю. 481
 Кузнецова Т. 668
 Кузьмичев И. 171, 479
 Кузьмук В. 201
 Кулешов А. 365
 Кундера М. 880
 Куняев С. 481
 Куприн А. 178, 591, 616, 762
 Куприянова Е. 577, 588
 Курилов А. 577
 Курочкин М. 430
 Курциус Т. 611
 Курчаткин А. 847
 Кутейщикова В. 265, 873
 Кушнер А. 353, 481, 482, 865
 Лабрюйер Ж. 546, 635
 Лавров А. 637
 Лазарев Л. 261
 Ла Мотт А.У. де 112
 Ланцова С. 89
 Ларин Б. 180, 186, 190, 191
 Ларошфуко Ф. 546, 547, 548, 635
 Латкин В. 177
 Лацис О. 479
 Лебедев А. 179
 Леви-Стросс К. 20, 60
 Левитан Л. 122
 Левицкая Е. 191, 192
 Лейдерман Н. 47, 132, 166, 234, 240, 307, 331, 568, 591, 637, 643, 649, 654, 702, 834
 Лейтес Н. 265
 Лекманов О. 390
 Леонардо да Винчи 513, 528
 Леонов Л. 178, 477, 696, 707 – 733, 875 – 877
 Ленин В. 133, 228, 752

- Лермонтов М. 15, 120, 242, 243, 305, 312, 317, 333, 339, 344, 349, 350, 361, 362, 585, 600
- Лесаж А. 554
- Лесков Н. 172, 218, 793
- Лесневский С. 144
- Лесняк Б. 816, 828
- Лесскис Г. 105
- Линник Ю. 627
- Липин С. 11
- Липкин С. 353, 481, 648, 649, 809
- Липовецкий М. 8. 72, 331, 621, 634, 643, 649, 689, 691, 692, 702, 834, 836, 873, 874
- Лихачев Д. 47, 56, 57, 118, 121, 140, 492, 493, 494, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 518, 520, 527, 530, 549, 561, 564, 611, 632, 641
- Лишинер С. 589
- Лобанов М. 713
- Ложкова Т. 317, 588, 589
- Ломоносов М. 87, 311, 313, 349, 575, 582
- Лосев А. 18, 43, 60 – 63, 66, 512 – 514, 526, 527, 529, 531, 555, 556, 564
- Лосев Е. 311
- Лосев Л. 339, 353, 481, 865
- Лотман Ю. 20, 37, 47, 89, 500, 527, 600
- Луговской В. 318
- Лукач Г. 687, 734, 779
- Лукиан из Самосаты 537, 542
- Лукиянов С. 179
- Луначарский А. 478, 590, 662
- Лунц Л. 271, 272
- Лурье Я. 140
- Лысенко Н. 11
- Льоса М. 867, 873
- Льюис Д. 21
- Льюис С. 783
- Любарева Е. 686
- Магазанник Е. 126
- Магомедова Д. 317, 358
- Маевская Т. 591
- Маканин В. 847, 851 – 854, 877
- Макаренко А. 686
- Макаров А. 193
- Македонов А. 711
- Макогоненко Г. 576
- Максимов Д. 106
- Малевич К. 628
- Малиновский Б. 60, 66
- Малларме С. 634
- Малышкин А. 698 – 700
- Мамардашвили М. 51
- Маматова Л. 685
- Мамлеев Ю. 616
- Мандельштам Н. 389
- Мандельштам О. 20, 33, 53, 123, 307, 312, 389 – 423, 480, 542, 596, 611, 616, 617, 620, 628, 644, 647, 649, 784 – 787, 789, 835, 861, 879, 880, 883
- Манн Ю. 146, 147, 578, 579, 597
- Манн Т. 96, 617, 789 – 791, 873
- Маньковская Н. 836
- Мараваль Ж.А. (Maravall J.A.) 534
- Марголина М. 391
- Мариенгоф А. 653
- Маринетти Ф. 662
- Маркес Г.Г. 617, 867, 873
- Марков В. 627
- Маркович В. 569
- Маркс К. 196
- Мартен дю Гар Р. 617
- Мартушевска А. (Martuszevska A.) 117
- Мартынов Л. 481
- Марченко А. 195
- Марцинкявичюс Ю. 52, 174
- Матевосян Г. 234
- Матисс А. 53
- Машбиц-Веров И. 658
- Маяковский В. 27, 28, 82, 87, 89, 96, 147, 307, 309, 317, 329, 480, 616, 617, 653 – 663, 743
- Медведев П. (Бахтин М.) 45, 46, 111, 173
- Медынский Г. 700
- Мейлер Н. 834

- Мелетинский Е. 59, 60, 62 – 64, 69,
 72, 84, 521, 522
 Мельников-Печерский П. 793
 Менглинова Л. 128
 Менипп Гадарский 533
 Мердок А. 585
 Мережковский Д. 347, 529, 591, 592,
 620, 624, 761, 762
 Меринг Ф. 433
 Меркотун Е. 8, 424, 587
 Меркулов В. 364
 Метченко А. 658
 Мец А. 391
 Микеланджело Буонарроти 513, 528
 Миллер Л. 353, 861, 862, 866
 Миловидов В. 58, 59, 620
 Милонов М. 337
 Мильтон Д. 112, 515, 549
 Минакова А. 89, 96
 Минералов Ю. 686
 Минский Н. 591, 592
 Минтурно А. (Minturno А.) 111
 Минц З. 52
 Миролюбова А. 557
 Миронов А. 429
 Мирошникова О. 424
 Мирская Л. 665
 Митта А. 879
 Михайлов А.В. 490, 494, 502, 530,
 548, 566, 567
 Михайлов А.Д. 522, 523
 Михайлов М.М. 150
 Михайлова М.В. 764
 Михайловский Б. 433, 448, 624
 Михайловский Н. 281
 Михельсон М. 752
 Михозлс С. 31
 Мицкевич А. 647
 Мнухин А. 667
 Мольер Ж.-Б. 11, 175, 427
 Молотов В. 793
 Монтень М. 545, 546, 548, 635
 Мопассан Г. 140
 Моравиа А. 617
 Морозов А. 391, 530, 549, 628
 Моррисон Т. 834
 Москвичева Г. 576
 Моташкова С. 21
 Музиль Р. 874
 Муравьев В. 634
 Муравьев М. 312, 333, 344
 Мурзин Л. 34
 Мусатов В. 391
 Мясников А. 759
 Набоков В. (Сирин В.) 125, 480, 481,
 791, 802
 Нагибин Ю. 174, 234, 482, 867
 Надсон С. 347, 591, 592
 Нарбут В. 643
 Нахов И. 533, 539
 Недоброво Н. 336
 Неизвестный Э. 879
 Некрасов В. 29, 618
 Некрасов Н. 119, 139, 333, 341, 761
 Немзер А. 740
 Немирович-Данченко В. 431, 687
 Неркаги А. 870
 Несмелов А. 480
 Неупокоева И. 486
 Нефагина Г. 836
 Нива Ж. 619, 737
 Низами Г. 489
 Никитин С. 482
 Николаев П. 9
 Николаева Г. 482, 700, 701, 736
 Никонов Н. 261
 Нильссон Н. (Nilsson N.) 391
 Ницше Ф. 454, 614, 615
 Ничипоров И. 645
 Новиков В. 58
 Новицкий П. 221
 Носов Е. 261
 Носов Н. 18
 Нусинов И. 171
 Ньюмен Ч. (Newman Ch.) 631
 Овечкин В. 478
 Овчаренко О. 876
 Овидий Назон Публий 332, 408
 Овсяннико-Куликовский Д. 90, 236
 Одоевский А. 133

- Одоевский В. 589
 Озеров В. 411
 Окуджава Б. 618
 Олеша Ю. 55, 628, 634
 О'Нил Ю. 617
 Онис Ф. де 835
 Опиц М. 536
 Ораич Д. (Oraich D.) 638, 641
 Орлов В. 484, 485, 872
 Орлов П. 576
 Орлов С. 365
 Осетров Е. 145
 Осипов А. 370
 Осипова Н. 765, 766
 Осповат Л. 265, 873
 Оссиан 411, 601
 Островский А. 428, 586
 Островский Н. 330, 686
 Остроушко В. 227
 Охотникова С. 865
 Очеретин В. 701
 Ошанин Л. 369
- Пави П. 424
 Павленко П. 686, 700, 729
 Павлов Т. 39
 Павловский А. 180, 666, 667
 Пал И. 110
 Палиевский П. 47
 Панин Д. 739
 Панченко А. 530, 632
 Паньков Н. 10, 555
 Папанин И. 478
 Паперно И. 652
 Паперный В. 685
 Парни Э. 332, 333
 Парнок С. 391, 407
 Паскаль Б. 547, 548, 635
 Пастернак Б. 27, 28, 32, 89, 91, 162, 309, 310, 365, 380, 386, 389, 514, 628, 644, 653, 664, 680, 787, 789, 790 – 814, 815, 825, 827, 833, 835, 842, 861, 873, 883
 Паустовский К. 113, 618, 621, 736
 Пек Г. 129
 Пелевин В. 840, 873
- Передреев А. 353, 481
 Перетц В. 163, 164, 165
 Пермьяков Г. 107
 Перцов В. 658, 661
 Пестова Н. 646, 647, 663
 Петракова А. 89
 Петрарка Ф. 162, 333, 513, 523 – 525, 624, 647
 Петров В. 621
 Петров И. 619
 Петров С. 172
 Петровский М. 46, 47
 Петроний Арбитр 550
 Петрунина Н. 588
 Петрушанская Е. 686
 Петрушевская Л. 424, 426, 466, 484, 587, 642, 847 – 853
 Пигулевский В. 665
 Пильняк Б. 82, 189, 272, 616, 617, 637, 645, 766, 770, 777
 Пинаев М. 589
 Пиндар 516
 Пинский Л. 11, 12, 82, 525, 526, 529 – 531, 535, 538, 547, 550, 551, 556, 557, 564, 611, 785, 887
 Пирогов Л. 573
 Пирс Ч. 20
 Пискунов В. 265
 Пискунова С. 539
 Пицкель Ф. 658, 661
 Плавт Тит Макций 427
 Платон 10, 15, 436, 514
 Платонов А. 89, 191, 606, 607, 646, 765, 787 – 789, 817, 835
 Плетнева Р. 780
 Плотин 567
 По Э. 95
 Погодин М. 581, 597
 Подлубнова Ю. 330
 Полонский В.В. 89
 Полонский В.П. 229
 Полонская К. 315
 Полоцкий Симеон 332
 Полухина В. 863, 865
 Поляк Л. 299
 Поляков А. 118

- Поляков М. 424, 572, 573
 Полянская И. 853
 Померанцев В. 736
 Помяловский Н. 589
 Пономарев Е. 281
 Пономарева Е. 215
 Поньрко Н. 632
 Попиванов И. 171
 Поплавский Б. 480, 652, 776, 810
 Попов В. 700
 Попов Г. 479
 Попова И. 82
 Попцов О. 814
 Поспелов Г. 12, 110, 114, 115, 564
 Потапенко С. 453
 Потенба А. 60, 97
 Прасолов А. 353
 Пресняковы В. и О. 429, 633
 Прибрам К. 31, 123
 Пригов Д. 357, 616, 633
 Пришвин М. 189, 280, 615, 618, 625, 765
 Проперций Секст 332
 Пропп В. 60, 69, 72, 94, 122, 688, 690
 Проскурин О. 312
 Прохоров Ю. 659
 Пруст М. 396, 617, 779, 825
 Прутков К. 346
 Пулатов Т. 873
 Пульхритудова Е. 588
 Путилов Б. 122
 Пушкарь Б. 397
 Пушкин А. 15, 25, 34, 52, 54, 87, 106, 120, 146, 162, 175, 176, 177, 233, 235, 312, 314, 332, 333, 336, 337, 343 – 349, 353 – 355, 361, 371, 377, 378, 385, 420, 443, 468, 469, 576, 581, 594 – 609, 624, 647
 Пшеничник Т. 238
 Пырьев И. 685
 Пяткин С. 433
 Рабле Ф. 15, 71, 76 – 80, 122, 550 – 556
 Рагим М. 365
 Радзинский Э. 477, 484, 618, 878
 Радищев А. 577
 Радциг С. 529
 Раевский В. 338, 361
 Райнов Т. 43
 Расин Ж. 11, 420
 Раскольников Ф. 478
 Распутин В. 87, 89, 208, 244, 261, 869
 Рафаэль Санти 513, 528
 Рачинский С. 270
 Рашель Э. 420
 Ревзина О. 667, 673
 Реизов Б. 569
 Рейн Е. 32, 33, 481, 865
 Реми Ф. де 544
 Ремизов А. 272, 478, 616, 617, 625, 645, 653, 760, 793
 Ремизова Н. 48
 Ренье А. де 763
 Рескин Д. 531
 Рёкан 53
 Ржевский Л. 797, 798, 802, 805
 Рикер П. 21
 Рильке Р. 669, 680
 Риффатер М. 34
 Роб-Грийе А. 632
 Рождественский Р. 481
 Розанов В. 478
 Розен А. 482
 Розов В. 425
 Роскин А. 584
 Ростан Э. 430
 Рубинштейн Л. 635, 642, 643, 843
 Рубцов Н. 22, 308, 351, 352, 353, 358, 481
 Руттковски В.В. (Ruttkovsky W.V.) 112
 Ручьев Б. 480
 Рыбаков Б. 60, 67
 Рыбальченко Т. 12
 Рыбникова М. 10, 125
 Рыжий Б. 353
 Рыклин М. 78
 Рыков А. 478
 Рылеев К. 588
 Рымарь Н. 265
 Рындин В. 96

- Рытхэу Ю. 870
 Рютин М. 478
 Рябкова М. 672, 677, 679
- Саакянц А. 667
 Сабуров А. 299
 Садур Н. 616
 Салтыков-Щедрин М. 51, 589, 590
 Самойлов Д. 481, 648
 Сапаров М. 40
 Сапгир Г. 648
 Сапир А. 240, 591
 Сапфо 517
 Саррот Н. 632
 Сартр Ж.-П. 476, 632
 Саськова Т. 316, 330
 Сахаров А. 479, 613, 884, 885
 Светлов М. 317 – 326, 618
 Свирский Г. 751
 Северянин И. 647, 649, 653
 Седакова О. 865
 Селезнев Ю. 44, 122
 Селивановский А. 318, 319
 Сельвинский И. 312
 Селюнин В. 479
 Сенгле Ф. (Sengle F.) 112
 Сендерович С. 332, 345
 Сент-Экзюпери А. де 139
 Семенко И. 786
 Семенов Г. 261, 482
 Серафимович А. 761
 Сервантес М. 514
 Сергеев-Ценский С. 189, 625, 760, 766, 770
 Серго Ю. 642
 Серль Дж. 21
 Серман И. 576
 Серотян Л. 8
 Сидельникова И. 550, 552
 Сидоров Е. 11, 42, 52, 174
 Силлард Л. (Szillard L.) 81, 82
 Сильман Т. 37, 104, 126, 314
 Силунас В. 540
 Симон К. 632
 Симонов К. 175, 292 – 298, 301 – 304, 356, 365, 367, 368, 482
- Синенко В. 165
 Синявский А. (Терц А.) 479, 663, 693, 880
 Сиповский В. 163, 166, 167
 Сироткин Н. 20
 Скалигер Ю.Ц. 545
 Скафтымов А. 47
 Скварчиньска С. (Skwarczynska S.) 12, 14
 Сквозников В. 11, 312
 Скиталец С. 591
 Скворода Г. 377
 Скоропанова И. 836
 Скороспелова Е. 219
 Скофилд П. 430
 Скрипова О. 8, 47, 568, 663
 Славкин В. 484
 Славко Т. 21
 Слаповский А. 875
 Слепцов В. 591, 594
 Слонимский М. 55, 271
 Слуцкий Б. 366, 481
 Слуцкис М. 211, 483
 Случевский К. 591, 592
 Смеляков Я. 130, 131, 162, 480, 481
 Смирнов А. 575, 582
 Смирнов И. 60, 93, 237, 499 – 501, 611, 692
 Смирнова К. 369
 Смирнова Л. 612
 Смоктуновский И. 430
 Собенников А. 586
 Соколов А. 565, 612
 Соколов В. 353, 482
 Соколов С. 616
 Соколова А. 484
 Соколова Т. 8, 87
 Соколов-Микитов И. 272
 Соколовская Н. 362
 Соколянский М. 215, 265, 424, 525, 573
 Сократ 539
 Солженицын А. 84, 191, 479, 482, 618, 707, 733 – 758, 817, 880
 Соловьев В. 404, 591, 592, 800, 801

- Сологуб Ф. 82, 347, 616, 617, 625, 647, 760
 Солон 306, 516
 Сорокин В. 82, 616, 633, 840
 Сорокин П. 509, 511, 610, 611
 Софокл 511, 516
 Софронова Л. 549
 Спивак Р. 316, 329, 330, 668
 Спиноза Б. 21, 228
 Сталин И. 132 – 135, 179, 295, 297, 298, 303, 382, 478, 686, 737, 741, 743, 752, 793, 820
 Станиславский К. 431
 Старикова Е. 709, 727
 Старков А. 287
 Старцева А. 709
 Стенник Ю. 575, 576, 577, 580
 Степанов Г. 530
 Степанов Н. 576, 577
 Степанян К. 834, 844
 Степун Ф. 792, 813
 Стерн Л. 289
 Столович Л. 39
 Стрельникова И. 550
 Стрихл С. (Strehle S.) 834, 835
 Струве Г. (Struve G.) 499, 791, 802
 Струве Н. 735, 737
 Суворов Г. 365
 Суетина А. 8
 Сумароков А. 332, 411, 582, 603
 Сурков А. 368
 Сучков Б. 580
- Тагильцев А. 8, 317, 353
 Тамарченко Н. 16, 118, 265, 334, 335
 Таонский Филипп 523
 Тарановский К. 127
 Тарковский А. 353, 481, 648
 Татлин В. 628
 Тахтаджян А. 564
 Таянова Т. 566, 764, 765
 Твардовский А. 48, 355, 360, 362, 363, 371, 481, 618, 637, 685, 686, 702 – 705
 Телешов Н. 591, 702, 703
 Темиров В. 634
- Тендряков В. 800
 Тескова А. 669
 Тибулл Альбий 333
 Тименчик Р. 400
 Тимирязев К. 374
 Тимофеев Л. 10, 171
 Тирсо де Молина 540, 541
 Тихонов Н. 271, 318, 321
 Товстоногов Г. 453
 Тодоров Ц. 20, 60, 81, 140
 Токарев С. 62, 672
 Толстая Т. 56, 82
 Толстой А. 478, 625, 687, 760, 770
 Толстой Л. 19, 29, 30, 50, 84, 86, 116, 136, 139, 178, 268, 269, 270, 272, 299 – 303, 514, 585, 618, 760, 788, 793, 815
 Томашевский Б. 138, 333
 Тонконогов Д. 793, 863
 Топоров В. 60, 62, 63, 65, 498
 Третьяков А. 87, 645
 Трифионов Ю. 131, 132, 213, 244 – 263, 484, 618, 702, 847
 Троицкий В. 580
 Троллоп Э. 95
 Тронский И. 504, 529
 Трофимова М. 673
 Троцкий Л. 752
 Тряпкин Н. 353
 Турбин В. 15
 Тургенев И. 52, 83, 175, 336, 339, 347, 586, 589, 592, 618
 Турков А. 685
 Туровская М. 685, 710
 Тынянов Ю. 12, 121, 170, 311, 327, 328, 332, 346, 602 – 604, 606, 607, 628, 638, 644
 Тырышкина Е. 20
 Тюпа В. 18, 21, 39, 118, 334, 335, 496
 Тютчев Ф. 20, 48, 52, 330, 333, 336, 340, 343, 346, 349, 358, 378, 395, 397, 404, 415, 506, 589, 635

Теория жанра

- Уайлер У. 129
 Угаров М. 430, 633
 Уилрайт Ф. 72
 Уильямс Т. 617
 Улицкая Л. 877
 Уоррен А., Уэллек Р. (Warren A., Wellek R.) 57, 95, 105, 117, 611
 Успенский Г. 590, 591
 Успенский Н. 591
 Успенский Э. 369
 Утесов Л. 309
 Уткин И. 318
- Фадеев А. 114, 281
 Фанайлова Е. 353, 866
 Фаулер А. (Fowler A.) 14, 166
 Фаулз Дж. 834
 Федин К. 176, 271 – 291
 Федоров В. 48, 49
 Федоров Н.А. 315
 Федоров Н.Ф. 374
 Федоренко Н.Т. 107
 Федотов О. 565, 647, 649
 Феогнид 332
 Фергюссон Ф. 72
 Ферье А. де 521
 Фет А. 308, 309, 333, 337, 346, 349, 356
 Филипп Ж. 430
 Филиппович А. 234, 235
 Финк Л. 723
 Фирсов В. 481
 Флакер А. 492, 493, 494, 495, 496
 Флеминг Я. 536
 Флобер Г. 409
 Флоренский П. 123, 377, 664
 Фолкнер У. 95, 96, 307
 Фоменко П. 431
 Фонвизин Д. 576
 Фортунатов Н. 259
 Фохт У. 10, 591
 Фраерман Р. 621
 Фрай Н. (Frye N.) 12, 15, 60, 68, 69, 72 – 75, 92, 112, 515
 Франк-Каменецкий И. 60, 70
 Франкл В. 421, 884
- Фрезер Д. 60
 Фрейд З. 681
 Фрейденберг О. 60, 68 – 73, 75, 76, 464, 791, 805, 812
 Фрейдин Ю. 391
 Фрейлих С. 140
 Фридлендер Г. 590
 Фризмэн Л. 332, 335, 347, 348
 Фриш М. 585, 869
 Фуэнтес К. 867, 873
- Хаен Тео Д. (Haen Theo D.) 632
 Хайдеггер М. 123
 Хализев В. 16, 118, 424, 566
 Ханов В. 435, 449
 Харитонов М. 614, 843 – 846
 Хватов А. 700
 Хвостов Д. 595
 Хейзинга Й. 19, 529, 531, 534, 548
 Хейт А. 144, 145
 Хелемский Я. 365
 Хемингуэй Э. 37, 127, 136, 867
 Хепберн О. 129
 Херасков М. 603
 Хетени Ж. 223, 772
 Хлебников В. 89, 377, 480, 617, 637 – 642, 653
 Хлодовский Р. 525
 Хованская З. 40
 Ходасевич В. 408, 409, 448, 480, 628
 Хольтхузен И. 640
 Хорольский В. 12
 Хоружий С. 779, 782
 Храпченко М. 40 – 43
- Цветаев А. 353
 Цветаева М. 317, 617, 644, 663 – 682, 787, 861
 Цейтлин А. 170, 592
 Цилевич Л. 122
 Циолковский К. 383
 Цитриньяк Г. 175
 Цицерон Марк Туллий 594
 Цурганова Е. 627, 631
 Цыбульская В. 573

- Чаадаев П. 418, 419
 Чайковский П. 152
 Чалмаев В. 195
 Чапек К. 52, 743
 Чаплесвич Э. (Čaplejewicz E.) 505
 Чейз Р. 72
 Черданцев В. 245
 Чернец Л. 13, 15, 110, 118
 Черных В. 144, 145
 Чернышевский Н. 19, 172, 590
 Четина Е. 878
 Чехов А. 97 – 103, 123, 127, 136, 137, 178, 181, 201, 272, 475, 514, 583 – 586, 590, 618, 623 – 625, 760, 762
 Чижевский А. 123
 Чижевский Д. (Čizevsky D.) 493, 498, 499, 508
 Чиладзе О. 362, 483, 870 – 872
 Чириков Е. 591, 760
 Чистов К. 152
 Чичерин А. 44, 122, 136, 299, 390
 Чосер Д. 120, 233, 235, 523
 Чуев Ф. 481
 Чудаков А. 40, 58, 102
 Чудакова М. 792
 Чуковский К. 374, 591
 Чулков М. 603
 Чулков Г. 625, 760
 Чунева Л. 136
 Чухонцев О. 353, 482
- Шагинян М.** 149
 Шайтанов И. 166, 530, 532
 Шаламов В. 63, 86, 482, 738, 756, 814 – 834, 883
 Шаров В. 875
 Шатров М. 476
 Шварц Е.Л. 55, 477, 618, 621
 Шварц Е.А. 861, 866
 Швейбельман Н. 632, 634
 Шевченко Т. 361
 Шейн А. (Shane A.) 771, 778
 Шенгели Г. 10, 106, 107, 135
 Шекспир У. 11, 19, 32, 71, 75, 82, 96, 175, 424, 514, 523, 525, 558, 594, 624, 647
- Шестаков В. 510
 Шесталов Ю. 870
 Шервинский С. 315, 516
 Шеффер Ж.-М. (Schaeffer J.-M.) 12, 13
 Шитов А. 132, 258
 Шишкин М. 853
 Шишкин О. 430
 Шкловский В. 20, 28, 45, 55, 139, 140, 169, 217, 271, 272, 284, 289, 628
 Шкловский И. 884, 885
 Шлайфер М. 612
 Шмелев И. 189, 625, 760, 764, 765, 770, 777, 793
 Шмелев Н. 479
 Шмит В. 772, 776, 778
 Шнитке А. 883
 Шолом-Алейхем 234
 Шолохов М. 86, 89, 96, 176, 179 – 192, 299, 300, 307, 482, 618, 646, 867
 Шопен Ф. 650
 Шопенгауэр А. 615
 Шпенглер О. 399, 405, 496, 509
 Шпет Г. 29
 Шприц И. 430, 633
 Шрейдер Ю. 820
 Штайгер Э. 104, 579
 Шталь И. 132
 Шталь-Швэдцер Х. 637
 Штейн А. 540, 541
 Штейнер Р. 668, 670
 Шуклин В. 84, 113, 192 – 211, 483, 484, 514, 618
 Шуранова А. 30
- Щеглов М. 720
 Щедровицкий Д. 517
 Щенникова Л. 592
- Эванс К. (Avins C.J.) 219
 Эдлис Ю. 484
 Эйдинова В. 11
 Эйзенштейн С. 60
 Эйништейн А. 783

Теория жанра

- Эйхенбаум Б. 106, 121, 148, 311, 312, 644
- Эко У. 884
- Элиаде М. 60, 63, 65, 66, 69
- Элиот Т. (Eliot T.S.) 783, 784, 869
- Эльсберг Я. 112, 589
- Эмерсон К. 81
- Энгельс Ф. 196, 580, 581
- Эпикур 749
- Эппл М. 834
- Эпштейн М. 613, 836
- Эразм Роттердамский 79, 543
- Эрдман Н. 428, 477
- Эренбург И. 175, 364, 478, 535, 697, 736, 752
- Эрнади П. (Hernady P.) 15, 107, 108, 117, 140
- Эсалнск А. 110
- Эсхил 425, 429, 511, 513
- Этвуд М. 834
- Эткинд Е. 619
- Эфрос А. 453
- Эшенбах В. фон 512, 522
- Ю**зовский Ю. 432, 433, 448
- Юнг К.-Г. 69
- Юнович М. 170
- Я**зыков Н. 336, 350, 355
- Якименко Л. 172, 180, 185, 188
- Якобсон А. 318, 612, 637
- Яковлева Г. 685
- Ямпольский М. 237
- Янковский О. 430
- Янсон Х. 531
- Янсон Э. 531
- Ярхо Б. 10, 315, 425
- Ясенский Б. 729
- Ясин Е. 479
- Яусс Ж.-П. 543, 544
- Begiebing R. 834
- Benčić Z. 611
- Calinescu M. 633
- Cobley E. 15
- Dubrow H. 16
- Fohrmann J. 13
- Fokkema D. 633
- Friedman A. 14
- Hardin R. 15
- Kuehl J. 834
- Mayenova M. 44
- Medway P. 14
- Rowland M. 801
- Rowland P. 801
- Ryan M.-L. 13
- Shneidman N. 835
- Staiger E. 44
- Steiger W. 168
- Thompson C. 15
- Wilczynski W. 764
- Wilde A. 834

Научное издание

ЛЕЙДЕРМАН
Наум Лазаревич

ТЕОРИЯ ЖАНРА

Исследования и разборы

Книга отпечатана с оригинал-макетов,
изготовленных издательской группой
Института филологических исследований
и образовательных стратегий
«СЛОВЕСНИК»
Уральского отделения
Российской академии образования

Технический редактор - *А.И. Суетина*
Набор и справочный
аппарат - *Т.С. Соколова*
Электронный формат - *А.В. Тагильцев*
Корректор - *Л.Н. Серотян*
Дизайн обложки - *В.Ю. Грушевская*
Именной указатель - *Е.А. Меркотун*

Подписано в печать 9.08.2010 г. Формат 60х84 1/16
Усл. печ. л. 45,0. Бумага «Гознак». Тираж 500 экз. Заказ №258

Отпечатано в типографии ООО «ИРА УТК»
620075, г. Екатеринбург, ул. К. Либкнехта, 42. Тел. (343) 350-97-24