

нему состояшно. Даже развитие такого безусловно противоречивого явления, как то, что именовалось выше дву (поли-)литературным, не лишено в определенных стадиях и некоторых проявлениях позитивного содержания. Отрицать это нет оснований. Равно как и безоговорочно принимать декларацию о его несомненной прогрессивности и однозначной полезности. Многолитературное может считаться условием полноценности развития и нормой в том смысле, что сознание нации и уровень любой национальной литературы непременно соотносится с опытом, накопленным другими. И все-таки потребность в контактах, готовность и способность к ним у каждой литературы свои, рецепция инонационального опыта всегда своеобразна. Приобщение к ценностям мирового масштаба и в опосредованной форме благотворно. Однако если такой канал связи становится основным, как следствие неизбежна его однонаправленность, и тогда происходит не только обогащение...

Диалектику сочетания различных национальных компонентов в современной советской литературе вряд ли стоит считать прямо производной от состояния языковой политики в республиках и автономиях, хотя, очевидно, это сказывается вкупе с обусловленными статусом национальных языков состоянием системы образования, несопоставимостью значения общесоюзных и региональных средств массовой информации, сложностями издательского дела и книжного рынка, унификацией библиотечной сети, а также снижением уровня научных исследований соответствующего профиля.

Процессы интеграции и дифференциации в советской литературе многообразны и сложны. Но в любом случае их изучение и возможное регулирование должны сопрягаться с перспективами развития всего нашего общественного сознания.

¹ См.: Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

С. М. ПРОХОРОВА

А. АДАМОВИЧ. «КАРАТЕЛИ»: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

(К вопросу о типе текста)

Особая заслуга Алеся Адамовича, считает И. Дедков, в том, что «он раньше других вместе со своими друзьями-единомышленниками по литературе и искусству... понял, что «новое мышление» нуждается в «новой чувствительности», в страстной поддержке со стороны искусства»¹.

А. Адамович — писатель-биллингв, его творчество принадлежит как белорусской, так и русской литературе, находясь в одном ряду с творчеством крупнейших современных писателей-биллингвов нашей страны, обогативших литературу своих национальных республик, равно как и русскую литературу.

Художественный текст — это феномен, результат творческой деятельности художественной личности, ее индивидуального творчества. «Образ автора»² первичен и диктует создание образа читателя, воздействуя на последнего, в то же время от читателя, от его тезауруса зависит глубина проникновения в текст. А. Адамович совсем не «легкий» автор, его последние произведения требуют работы мысли, сильно воздействуют на эмоции читателя.

А. Адамович — художник и мыслитель — принадлежит XX веку, в силу чего он исследует и отражает в «Карателях»³ события этого века, но хронотоп (пространственно-временной континуум) произведения выходит за рамки XX века, автор-мыслитель стремится вскрыть истоки явления, провести тщательное исследование, в силу чего рассматриваемый художественный текст одновременно является художественным истори-

ческим памятником эпохи и серьезным исследованием. Такая прагматическая направленность привела автора к созданию художественного текста нового типа, хотя, как и любой художественный текст, он характеризуется системностью, целостностью, связностью, членимостью, концептуальностью, модальностью, антропоцентричностью, хронотопом, прагматической направленностью, информативностью. Перечисленные категории рассматриваемого текста отличаются своеобразием и новаторством. В рассматриваемом произведении, как и в любом художественном тексте, наиболее значимыми являются заголовок, эпиграфы, начало и конец.

У произведения А. Адамовича два названия. Одно очень конкретно — *Каратели*, второе — *Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев* как бы обращает нас к традициям авантюрного романа, тем самым сигнализируя об определенной общей характеристике карателей, чему способствует ассоциативная сема 'авантюризм', но не может быть понято вне связи с эпиграфами и текстом. Тексту предпослано несколько эпиграфов⁴. В первом из них приводится следующая информация: «Гиперборей, гиперборейцы — в древнегреческой мифологии — обитатели Крайнего севера (куда не долетает холодный ветер Борей, на границе нашего мира с миром антиподов), а по представлению некоторых античных авторов — это народ, живший в середине первого тысячелетия до н. э. на Востоке, в Азии». Текст эпиграфа подается без ссылки на авторство и является кратким бесстрастным разъяснением понятия в энциклопедических традициях. И только словосочетание *мир антиподов* придает слову *гиперборей* расширенный смысл. Обращаясь ко второму эпиграфу, являющемуся цитатой из Фридриха Ницше, имя которого прочно ассоциируется в сознании читателя с доктриной нацизма, мы узнаем, что для гиперборей «нет ничего более нездорового среди нашей нездоровой современности, как христианское сострадание», что он должен «здесь — действовать ножом». Теперь нам ясно, кто такой *гиперборей*. Таким образом прочитывается смысл второго названия произведения.

Метафора — основной троп произведения в целом — *радость ножа* сразу обращает читателя к теме неограниченной власти, упоения властью без внутренних и внешних ограничений. К чему это приводит, читатель узнает из произведения, в котором автор приходит к выводу, что безграничная власть и нравственность несовместимы, зло рождает и умножает зло, которое никогда и нигде не забывается.

Особенностью рассматриваемого художественного текста является то, что, кроме предтекста, состоящего из трех эпиграфов, он имеет еще и послетекст со своим заголовком в духе научных заголовков *Материалы к современной истории гиперборцев*, которому также предпослан эпиграф из Марины Цветаевой, начинающийся словами: «В Бедламе нелюдей Отказываюсь — жить». Итак, по А. Адамовичу, *гиперборей* и *нелюди* слова-синонимы, поэтому в тексте *гиперборей* часто выступает в качестве антонима слову *человек*. Слова *гиперборей* (гиперборейцы) и его антоним *люди* наиболее частотные в произведении.

Предтекст и послетекст взаимосвязаны, образуют как бы кольцо, расширяя хронотоп произведения. Гиперборей не порождение XX века, они существовали еще в античности, дожили до XX века, живут и в настоящее время. В «Материалах к современной истории гиперборцев» автор приводит документы о преступлениях Пол Пота и полпотовцев. Цитируются слова Пол Пота: «Для строительства нового, беспримерного общества нам нужен один миллион кампучийцев из восьми» (с. 395). Читатель узнает, что граждане Демократической Кампучии делились на три категории, что целью политики было превращение горожан в крестьян. «Политика «деревня окружает город» переходит в политику «деревня поглощает город» (с. 397). Приводятся документальные свидетельства о том, что «полпотовцы панически боялись каких-либо проявлений творчества. Скука, серость, оупление господствовали всюду. Но больше всего они опасались неконтролируемых контактов между людь-

ми... Поэтому две «низшие категории» граждан, обреченные на гибель, работали с рассвета до темна. Люди же «первой категории» проводили свободное время на бесконечных собраниях, где тупели от потоков безудержной полуграмотной и доктринерской демагогии» (с. 397).

Таким образом происходит приращение смысла слова *гиперборей*. Адамович-мыслитель, к сожалению, приходит к не очень утешительным для человечества выводам. Он приводит отрывок из газет: «Более 70 стран голосованием подтвердили, что по-прежнему считают представительство Пол Пота в ООН «единственно законным».

По принципу кольца автор связывает предтекст и послетекст еще и цитатами из Фридриха Ницше. Последняя цитата из Ницше, которой заканчивается послетекст, звучит трагически и вместе с тем иронически: «...на различных территориях земного шара и среди различных культур удастся проявление того, что фактически представляет собой высший тип, что по отношению к целому человечеству представляет род сверхчеловека. Такие счастливые (?! — С. П.) случайности всегда бывали и всегда могут быть возможны». Ирония строится на энантиосемии слова *счастливые*, которое в конце послетекста приходит в полное противоречие со всем изложенным в произведении. Кольцо замкнулось. Но конец произведения открытый, произведение заканчивается риторическим вопросом: «Где и кто следующие?»

Автор убеждает: *гипербореи* могут появиться везде и в любую секунду, это явление интернациональное, поэтому *люди* должны быть все время бдительны, о чем их уже неоднократно предупреждали, и тем не менее они позволяют приходиться к власти гиперборейцам. В связи с чем автор определяет задачу литературы следующим образом: «...литература не врач, литература — боль»⁵.

Проблема гипербореев — основная проблема произведения, в силу чего в структуру художественного текста включается еще четыре микротекста о гиперборейцах (с. 320, 335, 351, 364), которые вводятся совсем не «художественным» способом типа: «из будущих исследований, источников о гиперборейцах XX столетия» (с. 320). Эти микротексты очень важны для характеристики гипербореев. Именно из них мы узнаем: гиперборейцы предпочитают смерть других людей своей собственной смерти; они очень талантливы в искусстве самооправдания; очень страшно, когда наука находится на службе у гипербореев, которые даже человеческое тело стремятся разложить на микроэлементы; гиперборейцы считают, что они никогда и ни перед кем не виноваты, в то время как перед ними виноваты все; «самый главный их подкащик — *обида*... они постоянно и заранее *обижены* на тех, кого им надо убить, замучить, обобрать» (с. 364). Автора тревожит «возможность быть человеком и гипербореем одновременно. Или сегодня человеком, людьми, а завтра уже гипербореем, гиперборейцами!..»

В характеристике гипербореев, в отношении к ним, в противопоставлении их людям выявляется модальность произведения, которое построено на противопоставлении людей гиперборейцам, или нелюдям. Причем люди из-за своей человечности часто становятся жертвами, страдают, истребляются гиперборейцами. А. Адамович считает, что нет ничего важнее жизни на земле. Символ продолжения жизни — мать и ребенок. Смерть матери и еще не родившегося ребенка — самое страшное, что можно вообразить. Поэтому одним из самых важных в произведении становится тщательно выписанный автором отрывок — почти стихи в прозе, написанный в манере остранения. Смерть матери передана через восприятие неродившегося человека. Этот небольшой микротекст состоит из одного абзаца, включающего всего пять предложений. Субъектом микротекста является словосочетание *шестимесячная жизнь* (с. 373—374).

Судьба Белоруссии, ее народа глубоко волнует А. Адамовича. И в основе «Карателей» — трагедия белорусского народа. В тексте произведения представлен документ: «15 июня 1942 года каратели штурм-

банфюрера СС Оскара Пауля Дирлевангера убили и сожгли жителей белорусской деревни Борки Кировского района Могилевской области. Кроме этой деревни, спецбатальон Дирлевангера (один из многих, действовавших на территории Белоруссии) уничтожил еще около двухсот деревень — более ста двадцати тысяч человек. В числе этих деревень и Хатынь» (с. 201). Бесстрастный язык документа (текст-сообщение) — один из способов подачи информации в тексте. Автор вводит в произведение различные документы: показания свидетелей на суде, показания обвиняемых, воспоминания очевидцев, материалы газет, материалы судебных дел, биографические данные карателей, их особые приметы, приводятся письма-заявления карателей, донесения и т. п. Документ вводится полностью, частично, может прерываться художественным текстом, встречается изложение документа, предваряемое словами: «Из документов известно, что...» (стр. 289).

И. Дедков указывает, что «документализм Адамовича оказался ускоренным в национальной литературной почве... традиции документализма, обращенного к народной судьбе, идут от Горецкого через Адамовича к Светлане Алексневич»⁶. Истоки документализма в белорусской литературе — «Комаровская хроника» М. Горецкого.

Наряду с документом потрясают художественные картины сожжения людей, доминантой становится страшный диалог ребенка и матери: «Мамочка, просия и ты! Мамочка, просия и ты! — детский крик на руках у той высокой женщины. — Мамочка, будем гореть, и вочки наши будут выскоквать, глазки будут лопаться, выскоквать!»... — «Не бойся, деточка, мамка с тобой! С тобой я, моя слезинка! С тобой! *Люди* все здесь, не бойся! *Люди* все здесь, *все!*» (с. 360). Художественный текст прерывается приговором гиперборейцам, находящимся по противоположную от людей сторону: «Уже прозвучал над тобой голос, гиперборей! Прозвучал и навсегда останется — детский: «Вочки наши будут выскоквать!» Что после этого голоса все слова, которые ты будешь говорить — себе и другим? Что!?» (с. 361). А. Адамович считает, что должно быть и существует возмездие, что зло должно быть наказано, хотя, согласно античному мифу, гиперборейцы избежали кары справедливейшей Немезиды. Но автор-гуманист не может с этим смириться, хотя вопрос в конце произведения «Где и кто следующие?» свидетельствует о том, что, к сожалению, зло и добро находятся в вечной борьбе.

Как видно из приведенного диалога, в русский текст обильно вкраплены белорусизмы. Это является особенностью идеологии А. Адамовича и входит в прагматическую задачу произведения. И люди, и часть гиперборейцев говорят по-белорусски, другая часть гиперборейцев говорит в произведении по-украински или по-немецки. И белорусская, и украинская, и немецкая речь переданы в русском оформлении: Эркельте дих нихт, матка!.. Найн... Шис нихт! (с. 358). Приводится подстрочный перевод только с немецкого; с украинского и белорусского перевод не приводится, хотя иногда вводятся в текст «подсказывающие» русские слова; *вочки* — *глазки* (с. 360), либо приводится подстрочный перевод отдельных слов (с. 204, 219), объяснение отдельных выражений (с. 216).

Люди в произведении любят свою родную Белоруссию, *гиперборейцы* ненавидят ее: «Приехал бы да помотался по белорусским болотам! Это не за двумя рядами проволоки сидеть, на пулеметных вышках. Непроходимые леса, болота, бандиты за каждым кустом и углом — вот в каких условиях мы работаем» (с. 329); «Каким голосом запели бы вы на моем месте — в этой бандитской Белоруссии!» (с. 330); «А то ведь и сейчас кое-кто там верит, что белорусы — самые безобидные из славян» (с. 335). Так думает один из гиперборейцев — доктор Оскар Пауль Дирлевангер, оберфюрер, командир эсэсовской дивизии, уничтожавшей восставшую Варшаву, а затем деревни вместе с жителями в городах Словакии, возглавляющий карательные экспедиции в Белоруссии, имеющий арийскую внешность, без особых примет, садист, считающий себя сверхчеловеком: «Оскар Дирлевангер любит подойти к людям, которых уже

обожгла догадка, что с ними сделают, постоять и посмотреть, и послушать, как ревет в них ужас — даже если они молчат...» (с. 357). Он хорошо овладел системой руководства «интернациональным» батальоном — системой тотальной, построенной на агрессивности, понуждении и компрометации: «Вся система в его батальоне, наполовину состоящем из чужестранцев, на то и направлена, чтобы твердо, уверенно *понууждать* их делать то, что они, может быть, делать и не собирались никогда. Час, минуту назад не собирались. А вот еще этих убьешь или готов лечь в яму сам?» (с. 368). Дирлевангер ненавидит и презирает «подначаленный ему интернационал» и Белоруссию, где так трудно претворялись, а чаще срывались планы гитлеровцев.

Как следует из приведенных примеров, художественная, сюжетная часть произведения написана двумя типами прозы — иерархической и актуализирующей, при явном преобладании последней⁷. Часто встречается парцелляция. Многие исследователи (в частности Р. Оман) считают, что именно синтаксис определяет стиль произведения. Синтаксис «Карателей» позволяет отнести это произведение к ассоциативной прозе.

Так как автор поставил перед собой нелегкую задачу — показать фашизм изнутри, вскрыть его идейно-философские истоки, показать психологию исполнителей, большую часть произведения заняли внутренние монологи гиперборцев, индивидуальный «голос» каждого из которых есть и объединяющее их. Многие гиперборцы чувствуют в себе сверхчеловека, чуть ли не бога, думают о себе в третьем лице, считают нормальным чинить суд и расправу над людьми.

При характеристике гиперборцев автор часто прибегает к методу «потока сознания» и даже слияния «потоков сознания» (традиция Д. Джойса). «Поток сознания» подразумевает полное невмешательство автора во внутреннюю речь, автор остается как бы в стороне, герои же как бы самораскрываются. В результате среди гиперборцев выделяются убежденные, «идейные» — Гитлер, Дирлевангер, напоминающий одному из гиперборцев «нескладное и неожиданное в движениях насекомое с пронзительными и недобрыми голубыми глазами» (с. 269). Именно от них зависят судьбы как других гиперборцев, так и людей. Дирлевангер — один из основных гиперборцев, его психология тщательно исследуется в большой главе «По направлению к центральной усадьбе деревни Борки». Садист Дирлевангер — порождение системы, в которой он боится своих начальников, но умело выходит из-под их контроля, ставясь страшнейшим безнаказанным гиперборцем, творящим страшные дела. Дирлевангер — «идейный» гиперборец, воспринявший идеологию Ницше. В пирамиде фашистского государства он сознательно определяет и находит свое место.

Особняком стоят гиперборцы-предатели. В. Коваленко считает, что, пожалуй, в первый раз в советской литературе про войну А. Адамович осмелился «проникнуть в лабораторию черной души предательства». Исследователь считает, что всех предателей объединяет одна внутренняя основа — непонимание ценности человеческой жизни⁸. С нашей точки зрения, очень важным является постулат А. Адамовича и В. Быкова о том, что только в экстремальных условиях выявляется, кто перед тобой: человек или гиперборец. В произведении представлена галерея предателей разных национальностей — русские, белорусы, украинцы, грузин, фольксдойч и т. п. Открывает эту галерею примитивный Тупига, но есть и более сложные гиперборцы. Многие из них могли бы прожить спокойную жизнь, не случись войны. Потрясают документы — отрывки из ходатайств о помиловании бывших карателей: «Не имел замечаний, а, наоборот, 6 грамот, избирался членом избирательной комиссии»; «Немцы не знали, что я был членом партии» (с. 239); «Когда началась коллективизация, первый вступил в колхоз»; «Я не виноват, виновата война» (с. 240).

Полифоничность текста (термин М. М. Бахтина) усложняет и его архитектуру, своеобразно отличается текстуальная когезия и коге-

рентность (внешняя и внутренняя спаянность). Текст построен по кольцевому принципу — в первой и последней главе (фактически это одна разорванная глава) повествование ведется чаще от лица главного гиперборей Гитлера, реже от лица автора, используются в ней и документы. Для названия автор использует английскую поговорку «Чем выше обезьяна взбирается по дереву, тем лучше виден ее зад», удачно характеризующую любого гиперборей. Первая часть главы названа только частью поговорки — «Чем выше обезьяна взбирается по дереву...», многоточие свидетельствует о продолжении главы. Главе предпосланы документальные данные с указанием особой приметы Гитлера — плохие зубы, по которым был опознан его труп. Заканчивается глава документами о смерти Гитлера. Таким образом, кольцо замыкается.

Начинается произведение иллюзией данности: «...Он плакал во сне, проснулся от одиночества, тоски» (с. 188). Автор одним из первых в советской художественной литературе предпринимает попытку проникнуть в психологию гиперборей, «взобравшегося высоко по дереву», пытающегося определять судьбы не только своего народа. Для этого наряду с беспристрастным документом, фактами писатель прибегает к художественному домыслу. Гитлер выявляется с помощью внутренней речи, «потока сознания», снов. Вторгаясь в подсознание, в сны, т. е. в заповедную зону человеческого бытия, которая еще плохо изучена, автор опирается на традиции сюрреализма, что дает ему право на домысел, расширяет художественные возможности. Творческий метод сюрреалистов, основанный на субъективных ассоциациях, всегда вызывал много споров и дискуссий. Конечно, спорны и некоторые предположения автора. Но метод, избранный им, оправдан.

Одним из ключевых в произведении является слово *дублер*. Гиперборей относится к понятию, обозначенному этим словом, по-разному, вкладывают в него свое понимание, вследствие чего происходит приращение смысла. Гитлер назначал своего дублера сам, выбрав вначале на эту роль Р. Гесса, так как последний был «самый бесцветный из «номеров», а потому и очень подходил, безопасен был в качестве партийного «дублера» (с. 385).

«Дублер. Сны с открытыми глазами» называется глава о Сталине («Дружба народов», № 11, 1988), написанная в той же манере, что и глава о Гитлере, но *дублером* (всегда вторым) считает себя сам герой, у которого это вызывает страшную зависть и желание мстить более ярким личностям.

Совершенно конкретного дублера из предателей имеет оберфюрер Дирлевангер. Этим дублером является русский штурмфюрер Муравьев, о котором Дирлевангер думает: «На то он и дублер — русский дублер командира спецбатальона — чтобы делить и неприятности своего шефа» (с. 326). Садист Дирлевангер строит отношения с дублером по оси *господин — раб*: «У моего «дублера» всегда нагло-спокойное лицо. Ну, ничего, я это спокойствие сумею смутить. Как-то не обращал внимания. А ведь это бунт! Стремление раба навязать господину собственное понимание вещей...» (с. 349).

Произведение имеет сложную структуру, поэтому для актуализации широко используются и невербальные средства — различный шрифт, разбивки текста и т. п. Как уже указывалось, произведение имеет предтекст из трех эпитафий, послетекст и открытый конец, которые расширяют хронотоп произведения, выводят действие за пределы Белоруссии, придают произведению широкий философский смысл.

Разорванная глава о Гитлере — одном из страшнейших гипербореев XX века, по воле которого и совершается то, о чем рассказывается в произведении, — образует кольцо. В центре кольца располагается повествование об одной карательной экспедиции в Белоруссии — страшном и неравном поединке между гиперборейями и мирными людьми. Это девять глав, одна из которых документальная, имеющая заголовок «Когда мы брали их штыки-кинжалы, то они были в крови...» и содержащая страш-

пую оценку карательной экспедиции, в том числе очевидцами. Остальные главы представляют собою как бы вехи передвижения карателей: «Поселок первый», «Поселок второй», «Поселок третий», «Между третьим и четвертым поселками», «Поселок четвертый», «Поселок пятый», «Поселок шестой», «По направлению к центральной усадьбе деревни Борки». Глава «Поселок первый» имеет пять перебивов (как бы кадров), «Поселок третий» — два перебива. Эти главы построены по принципу смежности кинокадров, что создает иллюзию того, что действие происходит одновременно в нескольких местах. Сюжетные микротексты в каждой главе перемежаются документальными, комментирующими, внутренней речью, «потокосом сознания» и т. п. Подобное построение художественного текста известно в настоящее время и англоязычной (в частности американской) литературе, где получило название «принцип сэндвича»⁹.

По принципу коллажа в произведение после главы «Поселок шестой» включена вставка-притча «Разговор умершего бога с проституткой», в которой речь идет и о божках земных, «тех, что обожают управлять миром» (с. 324). Вставка-притча выпадает из хронолога произведения, но представляет собою квинтэссенцию произведения, в ней — средоточие мыслей о сути жизни, рассуждения о человеке, его судьбе и «божках земных» — гипербореях. Это как бы отдельное философское произведение — произведение в произведении, характеризующееся глубоким за-текстом.

Создав «Карателей», А. Адамович обогатил белорусскую и русскую литературу новым типом смешанного полифонического художественного текста.

¹ Дедков И. Обновленное зрение. М., 1989. С. 221.

² Термин «образ автора» был введен в научный обиход в конце 20-х—30-е годы В. В. Виноградовым, но истоки этого учения находим у В. Г. Белинского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского; разработано в трудах М. М. Бахтина, Б. В. Томашевского, Ю. Тычянова, Б. М. Эйхенбаума.

³ А л е с ь А д а м о в и ч. Хатынская повесть. Каратели. Минск, 1987. С. 395. Страницы в статье указаны по этому изданию.

⁴ «Вертикальный контекст», в том числе эпиграфы, в идеостиле А. Адамовича изучает И. Н. Софронова.

⁵ А д а м о в и ч А. Ничего важнее. М., 1985. С. 170.

⁶ Д е д к о в И. Обновленное зрение. М., 1989. С. 218.

⁷ См.: А р у т ю н о в а Н. Д. К проблеме связности прозаического текста // Памяти академика В. В. Виноградова: Сб. статей. М., 1971.

⁸ См.: К а в а л е н к а В. Покліч жыцця: Літаратурная крытыка. Мінск, 1987.

⁹ См.: К у х а р е н к о В. А. Интерпретация текста. М., 1988. С. 91.

Р. Е. ЛАПУШИН

ОТСТУПЛЕНИЯ В ПРОШЛОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(Проза А. П. Чехова конца 80—90-х годов)

Известный советский литературовед Н. Я. Берковский отмечал: «...При всей связанности Чехова с современностью, со злобою дня, даже с модою дня, он делает иной раз отступления в темнейшую глубину времен»¹. Примеры их хорошо известны. Так, в «Огнях» картина строящейся железной дороги, «весь этот ералаш, выкрашенный потемками в один цвет»², воскрешают времена хаоса. В повести «Дуэль» тоже в потемках, на берегу моря слышится «бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом» (7, 440). Мужик, поднимающий сохою землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый («Моя жизнь»), напоминает о «давно прошедшей, легендарной жизни, когда люди не знали еще употребления огня» (9, 244), а заводские корпуса на сером фоне рассвета («Случай из практики») — о свайных постройках, каменном веке (10, 82).