

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

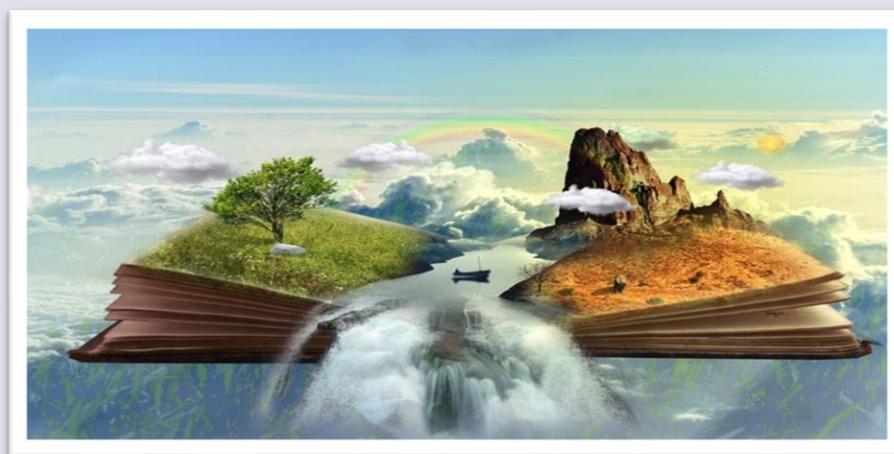
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра русской литературы

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Научное электронное издание



МИНСК, БГУ, 2022

ISBN 978-985-881-436-6

© БГУ, 2022

УДК 821.161.1.09(082)
ББК 83.3(2Рос)я43

Редакционная коллегия:
кандидат филологических наук, доцент *Л. Л. Авдейчик* (гл. ред.);
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова*;
кандидат филологических наук, доцент *Т. П. Сидорова*;
старший преподаватель *А. Ю. Горбачев*

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Автухович*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. П. Жиганова*

Аксиологический диапазон русской литературы [Электронный ресурс] :
сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т : редкол.: *Л. Л. Авдейчик* (гл. ред.) [и др.]. –
Минск : БГУ, 2022. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – ISBN 978-985-881-436-6.

Представлены научные статьи сотрудников кафедры русской литературы, аспирантов и магистрантов филологического факультета Белорусского государственного университета. Рассматриваются художественная реализация ценностных парадигм культуры в творчестве русских авторов различных эпох, вопросы авторской картины мира, в котором отражена как культурно-историческая концепция, так и индивидуальное видение мира и человека.

Адресуется специалистам-филологам, а также всем, кто интересуется литературой.

Мнение членов редколлегии может не совпадать с точкой зрения автора статьи.

Минимальные системные требования:
PC, Pentium 4 или выше; RAM 1 Гб; Windows XP/7/10;
Adobe Acrobat.

Оригинал-макет подготовлен в программе Microsoft Word.

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Л. Л. Авдейчик*

Подписано к использованию 25.11.2022. Объем 4,3 МБ.

Белорусский государственный университет.
Управление редакционно-издательской работы.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.
Телефон: (017) 259-70-70.
email: urir@bsu.by
<http://elib.bsu.by>

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|--|
| ЧАСТЬ I. АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕКТОР РУССКОЙ ПОЭЗИИ | 4 |
| <i>Скоропанова И.С.</i> Ценностные ориентиры европейской и русской литературы..... | 4 |
| <i>Авдейчик Л.Л.</i> Метафизика прекрасного в философско-поэтическом творчестве Вл. Соловьева | 12 |
| <i>Яницкая С.С.</i> Интонационно-эмоциональный потенциал романа как средство передачи его ценностных ориентаций | 25 |
| <i>Аралова Л.А.</i> «Идеи в образах» Валерия Брюсова | 33 |
| <i>Мычко А.В.</i> Особенности любовной лирики Анны Ахматовой раннего периода творчества | 70 |
| <i>Аристова А.В.</i> Проект «светлого будущего» в творчестве Велимира Хлебникова..... | 77 |
| <i>Судник Д.М.</i> Книга «Эти письма» К. Я. Ваншенкина: концептуальная парадигма, поэтика..... | 91 |
| <i>Викторова В.А.</i> Экзистенциальные мотивы в поэзии Георгия Иванова..... | 102 |
| <i>Истра И.И.</i> Специфика романтизма в творчестве Юнны Мориц | 128 |
| <i>Скоропанова И.С.</i> Теософско-антропософский экзистенциализм Елены Шварц..... | 138 |
| ЧАСТЬ II. ЦЕННОСТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РУССКОЙ ПРОЗЫ И ДРАМАТУРГИИ | 149 |
| <i>Инин В.В.</i> Феномен творчества в книге Константина Паустовского «Золотая роза»..... | 149 |
| <i>Сидорова Т.П.</i> Ценность «принятия другого» в цикле интервью Н.Д. Городецкой..... | 156 |
| <i>Сизикова А.А., Мычко А.В.</i> Образ старца в русской литературе (образы Зосимы и Тихона) | 166 |
| <i>Панова Т.А.</i> Христианство, свобода, демократия в зарубежной публицистике Александра Солженицына..... | 174 |
| <i>Коронова С.И.</i> Между демократией и христианством: роман Владимира Кормера «Наследство» | 182 |
| <i>Ростов В.Р.</i> Демифологизация исторических проектов в романе Владимира Тендрякова «Покушение на миражи» | 194 |
| <i>Степанова Н.Н.</i> Культура как ценностный ориентир в романе Татьяны Толстой «Кысь»..... | 215 |
| <i>Камлюк-Ярашэнка Л.В.</i> Мастацкі тэкст як генератар сэнсаў: інтэрпрэтацыйны патэнцыял твора «Платон і Сімулякр» Веры Бурлак | 230 |
| <i>Гончарова-Грабовская С.Я.</i> Абсурд как среда существования в новейшей русской и белорусской драматургии..... | 237 |
| <i>Павлинова О.М.</i> Культурный код карнавала в поэтике романа К. Вагинова «Бамбочада» | 257 |
| <i>Травкина В.Т.</i> Проблемы глобализации в публицистике и эссеистике Михаила Веллера..... | 267 |
| <i>Нестер А.И.</i> Онтологическое противостояние войны и мира в гуманистической парадигме прозы В.М. Гаршина (на материале рассказов «Четыре дня», «Трус»)..... | 273 |
| <i>Сун Цзе.</i> Целительная сила детской литературы (произведения М. Пришвина) | 280 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ | 284 |
| Стенограмма встречи с писателем Владой Ольховской на филологическом факультете БГУ(07.04.2022 г.) | Ошибка! Закладка не определена. |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ | 301 |

ЧАСТЬ I

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕКТОР РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Скоропанова И.С.

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье прослеживается эволюция европейской и русской литературы в аспекте утверждаемых в них ценностных ориентиров в соответствии с движением от мифологического к религиозному и далее – научному типам мышления и потребностью обобщить и переработать накопления веков. Выявляются причины, по которым крупнейшие исторические проекты остались нереализованными. Отмечается важность для современности идеала всеединства, способного объединить расколотое человечество, подошедшее к грани Третьей мировой войны.

Ключевые слова: аксиология, литература, античные, христианские, социалистические, экзистенциалистские, постмодернистские, общечеловеческие ценности.

Аксиология (от греч. αξία – ценность и λόγος – учение) – это учение, исследующее духовные ценности и их соотношение с миром реальности. Ценности составляют мировоззренческий фундамент литературы, они менялись на протяжении веков.

В литературе Древнего мира получает отражение мифологический тип сознания. С помощью мифологии (μυθολογία – собрание мифов и λόγος – слово, рассказ, наука) пугавший людей древности мир-хаос обживается и упорядочивается; обосновывается возможность побеждать враждебные силы во благо человека. Образы и сюжеты мифологии, воспринимаемой как подлинная реальность, становятся основой художественных фантазий. Отделение художественной литературы от других видов письменной словесности связано с развитием светских форм общественной жизни и начинается примерно с середины I тысячелетия до н. э., растянувшись на многие века. Вершина ее достижений в Древнем мире – искусство слова Греции и Рима, обессмертившее Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Менандра, Алкея, Сапфо, Анакреонта, Феокрита, Катулла, Горация, Марциала, Апулея и других писателей.

Ценности того времени нашли отражение в древнегреческих мифах и поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея». У Гомера: Зевс – верховное божество, блюститель порядка: упорядоченного мироустройства вместо хаоса; Афина – олицетворение мудрости; воплощение мудрости как ценности; Аполлон – бог-воитель и покровитель искусства, также он почитался как бог врачевания и солнечного света. Таким образом, через божества восславлялись ценности воинского умения, искусства,

врачевания, Солнца как элемента космической системы, благоприятного для жизни на Земле; Солнце было также выделено и обожествлено отдельно: Гелиос – бог Солнца (по той же причине); Афродита – богиня любви, что акцентировало ценность такого чувства, как любовь; Музы – богини-покровительницы разных видов искусства, что подчеркивает ценность не просто искусства как такового, но и каждой из возникшей его разновидностей.

Ценностью признавались и лучшие человеческие качества: Геракл – неустранимый супергерой, совершающий то, что не под силу другим, олицетворение смелости, мужества, упорства, прилагаемых усилий в достижении целей; Дедал – олицетворение таланта, мастерства; Елена – олицетворение красоты; Пенелопа – олицетворение верности; Одиссей наделяется такими ценными греками качествами, как ум, смекалка, хитрость.

Однако, нетрудно заметить, что война в «Илиаде» не осуждается – таково было сознание людей Древнего мира; многие же древнегреческие ценности были унаследованы культурой последующих веков, в том числе – восходящая к философии Платона триада Истина–Добро–Красота, хотя на смену древнегреческому политеизму (когорте богов) со временем приходит монотеизм (один-единственный, Единый Бог).

Движение от мифологического к религиозному и далее научному типам мышления преломляет появление новых художественно-эстетических систем – готики, искусства Возрождения – барокко, классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма.

Литература Средневековья (V – пер.пол. XVII в.) осуществляла проект христианизации Европы. В новых исторических условиях она как бы заново проходит весь цикл литературной эволюции от устного народного творчества, увенчавшегося созданием героического эпоса, ко вновь зарождающейся письменной словесности, составной частью каковой являлась художественная литература. Литература Средневековья была тесно связана с религией и по преимуществу смотрела на мир ее глазами. Главной для литературы, как и для людей Средневековья, ценностью был Бог – священное олицетворение Абсолюта: Творец и Вседержитель мира, «наивысшая персона, атрибутированная высшим разумом, сверхъестественным могуществом, тождеством сущности и существования и абсолютным совершенством» [3, с. 129]. Согласно библейской мифологии, в ипостаси Бога Сына, воплотившись в образ человека Иисуса Христа, Бог сошел с неба на землю во имя спасения людей, принял страдание и смерть с целью искупления первородного греха человечества, после смерти же воскрес, снова вознесся на небо, но будет Второе Его пришествие для суда над живыми и мертвыми. К Христу Спасителю и апеллирует, в основном, христианство, наделяя его совокупностью достоинств, образцовых для человека. Доминирующая система

христианских ценностей включает в себя добро, справедливость, свободу (в Боге), равенство (людей перед Богом), любовь (к Богу и ближнему), милосердие, вечную жизнь (в «мире ином» того заслужившими). В истории были моменты агрессивного внедрения христианских постулатов: инквизиция, церковная цензура. Литература, как и все искусство, оставаясь на позициях христианства, дозревает до отстаивания своей свободы.

В период позднего Средневековья (втор.пол. XV-XVI вв.) начинается эпоха Возрождения. Не отказываясь от христианских ценностей, литература и искусство возрождают традицию Античности в области культуры, использования художественно-изобразительных средств: фигуры Бога, Богочеловека Иисуса Христа, Богоматери, людей, других существ наделяются живой плотью (что хорошо видно, например, по картинам Леонардо да Винчи). Благодаря этому христианство обретает статус прекрасного, усиливает свое воздействие на людей. Восстанавливается в своих правах ценность искусства и категории прекрасного, литература поворачивается к реальной жизни.

Закладываются основы философии гуманизма – убеждения «в безграничности возможностей человека и его способности к совершенствованию, требование защиты достоинства личности, ее свободы, идея о праве человека на счастье и о том, что удовлетворение его потребностей и интересов должно быть конечной целью общества» [4, с. 21]. Доминирует позиция христианского гуманизма, то есть ценности христианства соединяются с ценностями гуманизма. Эта эпоха дала литературе такие фигуры, как Данте, Петрарка, Ф. Рабле, Д. Боккаччо, М. Боярдо, Л. Ариосто, Т. Тассо, М. де Сервантес, Лопе де Вега, П.Кальдерон, Гирсо де Молина, Д. Чосер, К. Марло, наконец, У. Шекспир.

Как важнейшая составляющая светской культуры, литература успешно конкурирует с религией в роли духовного руководителя общества и ваятеля народной души, отстаивая идеалы гуманизма, вводя в мир прекрасно-совершенного. Росту ее популярности способствует изобретение книгопечатания (XV в.).

В Новое время (втор.пол. XVII–XX вв.), характеризующееся отделением церкви от государства, появлением гражданского общества и формированием научной картины мира, художественная литература (наряду с наукой) становится одним из поводов чечеловечества.

Весьма значимым являлся внедрявшийся в XVII в. и главным образом в XVIII в. в Западной Европе проект Просвещения, так что нередко это время и называют эпохой Просвещения. Провозглашается приоритет разума, просвещения, науки над феодально-церковным невежеством и предрассудками, ставится задача утверждения «царства разума». Разум, следовательно, рассматривался как определяющая ценность. На смену теоцентризму приходит антропоцентризм. Подобные настроения резонировали с началом осуществления буржуазных революций и антиколониальных войн XVII–XVIII вв. Так, в «Декларации независимости

США» (1770), принятой в канун освобождения от английских колонизаторов, провозглашались просветительские идеи о «прирожденном равенстве людей, о веротерпимости, о праве человека на образование, о святости (как там говорилось) частной собственности (в то же время и речи не шло об уничтожении рабства в США: раб считался «частной собственностью» рабовладельца). Так или иначе это сказывалось на литературе. Представителями Просвещения в ней были Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ж.-Б. Мольер, П. Корнель, Ж. Расин, Ж. де Лафонтен, Бомарше, К. Гольдони, Р.-Б. Шеридан, Д. Мильтон, Д. Дефо, Д. Свифт, И.В. Гете, хотя их взгляды полностью не совпадали.

С ходом времени влияние литературы возрастало. Она одновременно «инициировала» и «корректировала» осуществлявшиеся исторические проекты, являлась своеобразным «зеркалом» и «диагностом» состояния человеческой цивилизации, чутким «барометром» оптимистических ожиданий и «сумеречных» настроений. Мир осваивается ею во всех направлениях, писатели ищут новые способы познания жизни и человека, осуществления эстетических задач. В XIX в. в литературе утверждается реализм. Его мировоззренческий фундамент – общечеловеческий гуманизм (без религиозной «привязки»). Ценностные ориентиры реалистической литературы – мир, свобода, равноправие, человечность, сострадание, одухотворенность, просвещенность, готовность к самопожертвованию во имя общего блага. В русской литературе к этому добавлялись соборность и совесть.

Сравнительно с предшествующими веками в литературе в большей степени проступает историческая конкретика, интеллектуально-философская насыщенность, психологическая многомерность. Мировое признание получило творчество О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Диккенса, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова. Их произведения получили статус классических, то есть образцовых.

Усиление материалистических позиций в жизни, особенно в связи с открытиями науки конца XIX – начала XX вв. (открытие электрона, появление квантовой физики, теория относительности), в противовес активизировало идеалистическую философию, представленную, главным образом, теософией. Человек вписывается в систему мироздания, рассматривается как участник космических процессов. Отстаивается такая ценность, как всеединство, характерная и для русского космизма. Разрабатывается Проект Духа – чаще, однако, в утопическом ключе. Для кого-то идеалом становится Запредельная Красота.

Некоторое время под влиянием позднего Ф. Ницше популярны и идеи создания сверхчеловека и сверхчеловечества, сопровождающиеся критикой современной цивилизации.

Заявляет о себе космополитизм – представление о человеке как гражданине мира.

Литература впитывает положения о значимости иррационального и сферы бессознательного, восходящие к работам А. Бергсона и З. Фрейда.

Это привело к появлению модернизма, включая его самую радикальную ветвь – авангардизм.

Русские авангардисты разрабатывают Проект Светлого будущего, в корне преобразованного социальным переконструированием, достижениями науки и техники, успехами культуры. Утверждаемые ими ценности – совершенный мир (без войн, границ, эксплуатации, вражды с природой, достигший материального изобилия для всех) и совершенный человек (интеллектуально и нравственно высокоразвитый). Для представителей различных течений модернизма рубежа XIX–XX вв. важна идея жизнотворчества, также подаваемая как аксиологический ориентир для самореализации.

Доминирующей мировоззренческой установкой в модернизме с середины 1920-х и на полвека становится экзистенциализм. «“Абстрактному субъекту” и “возможному” сознанию рационализма экзистенциализм противопоставляет конкретного человека в его реальной ситуации в мире, с действительным “разнообразием феноменов” его непосредственного жизненного опыта, в реальном синкретизме рациональных, необходимых и случайных содержаний этого опыта» [1, с. 1306]. Главными ценностями считаются подлинность и свобода существования человека в обретении им способности к противостоянию унификации, различным формам социальной манипуляции и насилия, царящему в жизни абсурду.

В религиозном экзистенциализме «экзистенция устремлена к трансцендентному, сверхличному, выбор человека осуществляется перед лицом Бога, свобода человека и аутентичность его существования связываются с актом веры в Бога. <...> Сартр предпринимал попытку – на основе собственного онтологического описания структур экзистенции и ее связи с миром – определить и обосновать новую, “нетрансцендентную” этику, “конкретную мораль”, которая синтезировала бы “универсальное” и “историческое”» [1, с. 1306].

Экзистенциализм характеризовался как «подлинный гуманизм».

К читателям пришли О. Уайльд, Г. Ибсен, М. Метерлинк, Акутагава, Б. Шоу, Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, В. Хлебников, В. Маяковский, О. Мандельштам, В. Набоков, Д. Хармс, Т.-С. Элиот, Л. Пиранделло, А. Камю, Э. Ионеско и др.

Под влиянием модернизма в какой-то степени менялся и реализм (определенные его ветви).

Параллельно после Октябрьской социалистической революции в СССР вместе с воплощаемым проектом социализма утверждаются новые жизненные ценности. Это прежде всего социалистический гуманизм, коллективизм, интернационализм. Идеалом же было провозглашено создание коммунистического общества – совершенного общества

совершенных людей, где будет реализован принцип: «от каждого – по способностям, каждому – по потребностям». Коммунизм считался высшей ценностью.

Данные настроения получили воплощение в произведениях позднего В. Маяковского, Н. Тихонова, Э. Багрицкого, М. Светлова, А. Твардовского, Д. Фурманова, А. Фадеева, Н. Островского, М. Шолохова, Л. Леонова, В. Вишневского, Н. Погодина и других авторов.

Реальность, однако, существенно расходилась с заявленными целями, что отразило творчество Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова, А. Ахматовой, Б. Пастернака, сохранивших верность идеалам гуманизма. Во второй половине XX в. возрождается критический реализм, отстаивавший позиции христианского гуманизма или общечеловеческого гуманизма (А. Солженицын, Ю. Домбровский, А. Рыбаков, А. Приставкин, В. Войнович, Ю. Алешковский, А. Зиновьев и др.). Главной ценностью признается жизнь человека, какова священна, отстаиваются права человека.

Возрождается и запрещенный в СССР модернизм, трансформирующийся в неомодернизм и отстаивающий человеческую индивидуальность (ранний С. Соколов, Е. Харитонов, И. Бродский, Е. Шварц, В. Кривулин, З. Зиник и др.), чаще – на позициях экзистенциализма. В то же время в творчестве некоторых авторов реабилитируется такая ценность, как космополитизм, – ощущение себя гражданином мира (а не только собственной страны), в чем сказывается влияние В. Набокова.

Разочарованность в состоянии человеческой цивилизации, осуществившей две мировые войны и продолжавший находиться в состоянии напряженного противостояния различных сил, угроза Третьей мировой войны и экологической катастрофы порождают во второй половине XX в. новые настроения, наиболее полно воплотившиеся в постфилософии (постмодернистской философии) и составившие мировоззренческую основу постмодернистской культуры, в том числе – литературы. Раз каждая из сторон абсолютизирует свои взгляды, а в иных же видит врага, осуществляется деабсолютизация абсолютизированного на всех уровнях, часто сопровождающаяся демифологизацией мифологизированного и деканонизацией канонизированного. Утверждается плюрализм / монизм – представление о множественности становящейся истины, каковое позволяет дать принцип деконструкции «мира-текста», в ризоматическом сцеплении с которым создается постмодернистский текст, использовании нового типа знака – симулякра (по Ж. Делезу / Ж. Деррида), децентрировании централизованного (дискурса, субъекта, фигуры автора). «Мир-текст» выступает в роли «означаемого», а оно множественно в стремлении к бесконечности; симулякр же (по Ж. Делезу / Ж. Деррида) – деконструированный знак, имеющий только скользящее означающее, отсылающее к другим означающим в «мире-

тексте». Плюрализм – языков, стилей, методов, предполагающий и выход за границы устоявшегося в искусстве, нелинейное цитатное письмо вышеозначенного типа – условия воплощения смысловой множественности.

В постмодернизме размываются бинарные оппозиции («человек – природа», «свое – чужое», «мужчина – женщина» и др.), в том смысле, что их члены уравниваются как равноправные. Это тоже свидетельство отказа от абсолютизации и Трансцендентальной Означаемого.

Отстаиваются: всеобъемлющее плюрализм (а с ним и толерантность), полицентризм, религиозный экуменизм, мультикультурализм, панэкологизм, но – в совокупности созданного постмодернистами, а не каждым из них по отдельности.

Основоположниками постмодернистской литературы явились поздний В. Набоков и Х.Л. Борхес; ее характерные фигуры также У. Эко, Х. Кортасар, Т. Стоппард, М. Павич, В. Сорокин, В. Пелевин и др.

Фиксируется переход от эпохи модерна к эпохе постмодерна, задача которой – создание жизнеспособной человеческой цивилизации. Главными ценностями признаются жизнь, над которой нависла угроза уничтожения в Третьей мировой войне и сопутствующей ей экологической катастрофе, и человек, который может быть вытеснен клоном или искусственным интеллектом.

Сохраняют свое значение и такие ценности, как мир, свобода, независимость, демократия, культура, права человека, разум, правда, совесть, порядочность, гуманность, дружба, любовь и др., отстаиваемые писателями различных направлений. Вместе с тем ведется полемика по многим вопросам, продолжающим оставаться проблемными (глобализация в формах тоталитаризации, формальная и реальная демократия, традиционный и однополюсный вариант семьи и т. д.). Современная литература подключается к их обсуждению.

Сетература нацеливает на интерактивность – развитие творческого потенциала человека.

Как видим, во все периоды истории система господствовавших в обществе ценностей оказывала свое воздействие на литературу, но получала преломление в творчестве ее создателей не всегда в непосредственно сформулированном виде, чаще – через систему используемых образов. Сами ценности оценивались с позиций эстетического идеала.

Понятие «эстетика» («(от греч. αἰσθητικός – имеющий отношение к чувственному восприятию) – наука, изучающая прекрасное в действительности, особенности эстетического осознания человеком мира и общие принципы творчества по законам красоты, в том числе законы развития искусства как особой формы эстетического отражения действительности» [2, с. 443]). Наиболее общие категории эстетики – гармония, красота, грация, прекрасное, безобразное, возвышенное,

героическое, драматическое, идиллическое, изящное, комическое, низменное, патетическое, пластическое, смешное, трагическое, фарсовое, экстравагантное.

Категория «прекрасное» служит для оценки совершенных явлений в действительности, общественной жизни, деятельности людей, искусстве. Буквально оно означает «наиболее красивое», «самое красивое» во всех отношениях: это эстетическое выражение идеала.

Красота – важнейшая грань прекрасного, она тоже оценивает объект или явление как совершенные, но в каком-то более узком, не всеобъемлющем значении. Например, внешняя красота есть, а внутренне человек пуст, или наоборот: Квазимодо у В. Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» внешне уродлив, но его душа красива: это т. наз. нравственная красота.

Категория «прекрасное» и парадигма «прекрасное – безобразное» более универсальна, чем парадигма «добро – зло», потому что представления о том, что считать добром, что злом, могут меняться (во-первых), и в разных верованиях и национальных традициях представления о них могут отличаться (во-вторых), а, скажем, прекрасную девушку на картине ценят и христиане, и мусульмане, и буддисты. Это во многом объясняет, почему наиболее значительные произведения литературы переживают породившее их время и оказываются бездонными для интерпретаций. «Золотой запас» веков сам по себе величайшая ценность, унаследованная потомками.

Библиографический список

1. История философии: Энцикл. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002.
2. Краткий словарь по эстетике. – М., 1963.
3. Религии мира: Энцикл. словарь. – Минск: Книжный Дом, 2012.
4. Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995.

МЕТАФИЗИКА ПРЕКРАСНОГО В ФИЛОСОФСКО- ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛ. СОЛОВЬЕВА

Статья посвящена рассмотрению ключевых положений эстетики Вл. Соловьева, изложенных им в отдельных философских и литературно-критических статьях и нашедших свое оригинальное воплощение в поэзии. В исследовании показано, что метафизика прекрасного у Соловьева тесно связана с его идеализмом, теургическим пониманием творческого процесса и софийной темой, в большей степени раскрытой в поэтических текстах философа. На примере анализа конкретных стихотворений разных лет и фрагментов поэмы «Три свидания» прослеживается практическая реализация эстетических установок Соловьева, тем самым доказывается синтетическое единство его философии и поэзии.

Ключевые слова: творчество Вл. Соловьева, эстетика, метафизика прекрасного, красота, София, синтез поэзии и философии.

Первым поэтическим опытом Владимира Соловьева стало написанное им в студенческие годы философское четверостишие. Оно было найдено в его письмах, а затем включено во многие собрания стихотворений, открывая их:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет,
И ты машинами не вынудишь у ней,
Чего твой дух не угадает
[3, с.11].

Несмотря на несколько ученическую форму, главное для этого, как и для других стихотворных произведений Соловьева, не форма, а содержание. В поэтическом тексте раннего периода творчества не случайно акцентируется понятие «красоты природы» и высвечивается философская мысль о смысле и сути прекрасного. Поэт-философ, совсем недавно переживший юношеский материалистический кризис и ставший навсегда идеалистом, резко сменивший физико-математический факультет на историко-филологический, приходит к выводу, что красота – это великая тайна, доступная только человеческому духу, и ее нельзя «просчитать» механически или «добыть» техническими средствами. Путь к познанию красоты лежит через прозрения духа. С этого момента начинается развиваться значительная часть философско-поэтического творчества Соловьева, раскрывающая и воплощающая основные принципы его учения о красоте, позже определенная им же самим как «положительная эстетика» (см. статью «Первый шаг к положительной эстетике» [5, с.140 – 147]).

«Соловьев мечтал построить эстетику всю свою жизнь, но, к сожалению, ему это не удалось. Однако с самых своих ранних работ и до конца его философия оставалась сущностно эстетичной, всегда имплицитно затрагивая эстетику или вполне эксплицитно ее развивая» [8].

Можно сказать, что развернутой полноценной эстетики Соловьев так и не создал, однако категория прекрасного всегда была важнейшей в его творчестве. А поскольку наследие Соловьева – это своеобразный синтез его философии и поэзии – ключ к пониманию его учения о красоте следует искать в разных произведениях поэта-философа, включая стихотворения.

Теоретическим обоснованием эстетической программы стали философские статьи Соловьева «Красота в природе» (1889), «Общий смысл искусства» (1890), «Первый шаг к положительной эстетике» (1894) и отдельные литературно-критические работы, а практической реализацией эстетических установок стало, безусловно, все поэтическое творчество Соловьева.

В статье «Красота в природе» Соловьев, по сути, последовательно излагает не столько эстетику, сколько метафизику прекрасного, базирующуюся на духовных законах бытия. Он дает несколько емких определений красоты, понимаемой в свете идеализма: красота – это «выражение содержания *идеального*» [5, с.99], «*воплощенная идея*, лучшая половина нашего реального мира, именно та его половина, которая не только существует, но и заслуживает существования» [5, с.100].

Соловьев определяет два вида красоты:

– красота природная – результат работы высших провиденциальных сил над просветлением несовершенной материи;

– красота искусства – созданная человеком (художником в широком смысле этого слова) в процессе индивидуального творчества по преобразованию действительности.

Оба вида красоты взаимосвязаны («эстетика природы даст нам необходимые обоснования для философии искусства» [5, с.93]), но независимо от генезиса красоты, философ убежден, что цель реализуется одна и та же – «эстетически прекрасное должно вести к *реальному улучшению действительности*» [5, с.91].

В первых частях статьи «Красота в природе» Соловьев довольно остроумно на конкретных примерах рассматривает природные явления, формально близкие, но абсолютно несоизмеримые по эстетическому критерию. «Алмаз, т. е. кристаллизованный углерод, по химическому составу своему есть то же самое, что обыкновенный уголь. Несомненно также, что пение соловья и неистовые крики влюбленного кота – по психофизиологической основе своей – суть одно и то же, именно звуковое выражение усиленного полового инстинкта. Но алмаз красив и дорого ценится за свою красоту, тогда как и самый невзыскательный дикарь вряд ли захочет употребить кусок угля в виде украшения. И между тем как соловьиное пение всегда и везде почиталось за одно из проявлений

прекрасного в природе, кошачья музыка, не менее ярко выражающая тот же самый душевно-телесный мотив, нигде, никогда и никому не доставляла эстетического наслаждения» [5, с. 93]. Нередко дополненная «чистой бесполезностью», лежащая вне оценок «с точки зрения нравственного добра и материальной пользы» [6, с. 238] красота природного мира тем больше вызывает недоумения: почему она влияет на сознание человека столь сильно? Философ приходит к выводу, что причина как раз в метафизическом механизме прекрасного: красота проявляется там, где происходит «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [5, с. 97]. Далее у Соловьева идет «углубление и наполнение содержанием» этого определения, но «сущность его остается неизменной при рассмотрении сложных проявлений прекрасного не только в природе, но и в искусстве» [5, с. 97 – 98].

Философ-идеалист приходит к интересному умозаключению: красота природы появляется там, где максимально воплощается идеальное бытие в материальной форме. Так, песня соловья потому и прекрасна, что помимо полового инстинкта воплощает в себе прекрасную «идею любви», тем самым преобразяя животное начало, тогда как в криках влюбленного кота всецело преобладает материальное начало, не уравновешенное «идеальным». Более того, в красоте проявляется особый духовный механизм преобразования материального мира: под действием неведомых космических Божественных сил идеальное начало «овладевает веществом», гармония побеждает хаос, и «материальная стихия, воплощая в себе идеальное содержание, тем самым преобразяется и просветляется» [5, с. 98].

Там, где провиденциальные силы завершили свою работу, в материальном мире появляются такие безусловно прекрасные явления, как свет (в котором вещество окончательно «освобождается от своей косности и проницаемости»), всеобъемлющее небо (прекрасное в разных состояниях – залитое солнечным светом, озаренное восходящим и заходящим солнцем, звездное), газообразная материя – облака, радуга, северное сияние и т. п. «К световому прекрасному принадлежит и красота спокойного моря. В воде материальная стихия впервые освобождается от своей косности и непроницаемой твердости. Этот текучий элемент есть связь неба и земли, и такое его значение наглядно является в картине затихшего моря, отражающего в себе бесконечную синеву и сияние небес» [5, с. 105].

Похожая мысль звучит и в стихотворениях Соловьева, насыщенных природной образностью и частыми явлениями светоносной, небесной и водной стихий:

Как в чистой лазури затихшего моря
Вся слава небес отражается,
Так в свете от страсти свободного духа

Нам вечное благо является
[4, с.88].

Примеры прекрасных явлений природы многообразны: от спокойного торжествующего света до динамичной, выражающей свободное движение текучей воды (ручьи, горные реки, водопады). Вместе с тем, и Соловьев это особо подчеркивает не только в статье «Красота в природе», но и в более поздней работе «Первый шаг к положительной эстетике»: «красота в природе имеет объективную реальность» [5, с. 147]. Идея, наполняющая эти явления объективной красотой, тоже метафизична в своей основе, что и отмечает автор: «эстетический смысл этого живого движения усиливается его беспредельностью, которая как бы выражает неутолимую тоску частного бытия, отделенного от абсолютного всеединства» [5, с. 105]. Для актуализации и поэтической визуализации вышеизложенных смыслов данные философские рассуждения Соловьев в статье дополняет собственным стихотворением (довольно частый прием поэта-философа):

Волна в разлуке с морем
Не ведает покою,
Ключом ли бьет кипучим,
Иль катится рекою, –
Все ропщет и вздыхает,
В цепях и на просторе,
Тоскуя по безбрежном,
Бездонном синем море
[5, с.105 – 106].

Соловьев обращает особое внимание не только на визуальную, но и на звуковую составляющую отдельных явлений неорганической природы, поскольку звуки тоже могут быть носителями «идеальных смыслов» (шум моря, водопада, дождя, а иногда и полное безмолвие в природе может усиливать эстетическое впечатление от нее). Свои стихотворения Соловьев также нередко наполняет звукообразами, тем самым, активно реализуя данную идею и в поэтическом творчестве:

Шум далекий водопада
Раздается через лес,
Веет тихая отрада
Из-за сумрачных небес.

Только белый свод воздушный,
Только белый сон земли...
Сердце смолкнуло послушно,
Все тревоги отошли.

Неподвижная отрада,

Все слилось как бы во сне...
Шум далекий водопада
Раздается в тишине
[4, с.44].

Стихотворение построено на символических антитезах «земное – небесное», «внешнее – внутреннее»: далекий шум водопада (отзвуки идеального бытия) успокаивают «сердце» (суету земного мира), что становится необходимым условием гармонизации – соединения земного и небесного в сознании лирического героя («все слилось как бы во сне»). Повтор строки «шум далекий водопада» в начале и конце стихотворения, но в разных контекстах, работает на внутреннюю динамику лирического произведения (кардинально меняется, преобразуется психо-эмоциональное состояние героя) и на раскрытие символических смыслов, что и подчеркивает важность звукообразного ряда в тексте.

Феномен звуков проявился и в других произведениях Соловьева. Наряду с визуальными поэт часто использует и различные звуковые образы: «голос вещей» [4, с. 5], «слово отчизны моей» [4, с. 92], «святая тишина» [4, с. 90], «гробницы невысказанных слов» [4, с. 10], «крик ужаса и боли» [4, с. 11], «отзвук песни неземной» [4, с. 8]. Тем самым поэт еще более усиливает передачу комплекса своих прозрений: сквозь стихотворную канву проступает образ лирического героя, «напряженно вслушивающегося в звуки, способные долететь из трансцендентного пространства» [10, с. 255]. Ведь и у земных звуков, как и у визуально воспринимаемых образов, по мнению поэта-философа, есть метафизическая первооснова:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий
[4, с.16].

Но не только красота мира неорганической природы интересует философа – его занимает и красота живой природы, причем она расценивается им как более яркое, полное и сложное «выражение всемирной идеи или положительного всеединства» в земном мире: «Зиждительное начало Вселенной (Логос), отражающееся от вещества снаружи, как свет, и изнутри зажигающее жизнь в веществе, образует в виде животных и растительных организмов определенные и устойчивые формы жизни, которые, восходя постепенно все к большему и большему

совершенству, могут наконец послужить материалом и средою для настоящего воплощения всецелой и неделимой идеи» [5, с. 109].

Философ-эстет отмечает необычайную красоту некоторых растений и отдельных представителей животного царства, причем более развитым в эстетическом плане считает мир цветов, отдельных насекомых (бабочек) и рыб, но наиболее прекрасным называет «музыкальных позвоночных животных» – птиц.

В поэзии Соловьев так же использует образы растительного и животного мира: розы, лилии, голубя, орла, лебедя – не только в их эстетическом, но и в мистико-символическом значении. Например, крылатая белая голубка(голубица) используется как олицетворение чистоты и смирения. Интересен этот символ в гностическом стихотворении молодого Соловьева «Песня офитов» (1876), где «чистой голубке» (Душе Мира) тщетно противостоит сила «могучего змея» (Сатаны). Примером обращения у Соловьева к символике птиц, обитателей воздушной сферы, являются и контаминированные образы «лебединых крыльев» (поэтического вдохновения), позволяющих пересечь «двойную грань пространства и веков» [4, с. 8], вознестись в идеальный мир истинного творчества, и «лебединой песни» [4, с. 66] – символа предсмертного прозрения. К символике творческого процесса можно отнести и образ небесного вдохновения – «орла поэзии родимой» [4, с. 8], величественной птицы, слетающей с запредельных высот. Устремляющийся в противоположном направлении, снизу вверх, «с криком ужаса и боли, железом схваченный орел» [4, с. 11] становится символом силы человеческого духа, способного преодолеть оковы земного притяжения, перемещаться в «заоблачные» Божественно-огненные миры, где, подобно сказочной птице Феникс, сгорать в святом пламени, достигая уровня бесплотного, невесомого существования.

Еще многообразнее, нежели мир животных (птиц), представлена у Соловьева символика растений, что обусловлено, в первую очередь, софийной атрибутикой. Здесь стоит особо подчеркнуть, что именно через поэзию Соловьев в значительной мере усложняет и расширяет метафизику прекрасного за счет актуализации идеи Софии – прекрасного Вечно-женственного начала и всего с ним связанного. В философском творчестве развить и теоретически обосновать понятие Софии, в силу его мистической сложности и противоречивости, Соловьеву так и не удалось, однако вся его поэзия пронизана софийной символикой. Так, например, в поэме «Три свидания» (1898) прекрасная небесная незнакомка (София, Душа Мира) впервые является «в руке держа цветок нездешних стран» [4, с. 81]. При использовании растительной образности очевидно стремление поэта воссоздать райскую красоту трансцендентных софийных миров через символы цветущего «зеленого сада» [4, с. 12] (небесного Эдема), в котором обязательно растут пышные розы и «нетленные» белые лилии (см.

стихотворения «У царицы моей есть высокий дворец» (1875), «От пламени страстей, нечистых и жестоких...» (1884) и др.).

Обращение Соловьева-поэта к миру животных за редким исключением практически отсутствует, может, потому что в животном мире, по его мнению, работа над преобразованием материи еще далеко не завершена и во многих случаях «красота еще не есть достигнутая цель» [5, с. 114]. Соответственно там, где еще происходит «несдержанное проявление хаотического начала», там сохраняются «безобразные явления» (личинки насекомых, каракатицы, бегемоты и прочие «неэстетические твари»).

При этом, добавляет философ, «никакое животное не может быть так отвратительно, как безобразный человек» [5, с. 99], ибо сверхзадача человека – в его идеальном проявлении – не только быть носителем красоты, но и постигать прекрасное в мире, чтобы выступать со-творцом и преображать земное бытие.

Значительному усовершенствованию жизни служит, по теории Соловьева, творец подлинно прекрасного, в произведениях которого красота одновременно синтезирует в себе и абсолютную истину, и высшее добро: «Дело поэзии, как и искусства вообще, – не в том, чтобы “украшать действительность приятными вымыслами живого воображения”, как это говорилось в старинных этиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем, как идея добра» [5, с. 287]. Этот теургический взгляд на творчество является определяющим и в философских, и в литературно-критических работах Соловьева, и, конечно, реализовался в его поэзии.

Здесь следует акцентировать особое внимание на взаимосвязи метафизики прекрасного и философии природы творчества в художественной системе Соловьева. Любое творчество, если оно истинное, т.е. боговдохновенное, предстает в работах поэта-философа как акт умножения прекрасного в земном бытии через мистическое духовное «общение с высшим миром» [7, с. 116] и называется «свободной *теургией* или *цельным творчеством*» [7, с. 117]. Главной задачей художника становится преобразование бытия через воплощение вечного идеала – Божественной красоты и гармонии. И чем ближе художник подходит в своем откровении, а иногда и прозрении, к этому идеалу – тем прекраснее и великолепнее его произведения.

Способность улавливать под пеленой материального мира истинную идеальную красоту – «отблески от незримого очами», «отклики торжествующих созвучий» [4, с. 16] – понималась Соловьевым как одна из величайших тайн, дар человеку свыше, а потому корни истинного творчества, согласно Соловьеву, уходят в трансцендентные миры, а его механизмы основаны на метафизических законах бытия. «Истинный

источник поэзии, как и всякого художества, – не во внешних явлениях, и даже не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей и первообразов» [5, с.303], – отмечал Соловьев, прямой последователь платоновского идеализма, подкрепляя высказанную мысль цитатой из стихотворения Тютчева:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку
[5, с.303].

«Прорыв» поэта в область чистых идей (абсолютно прекрасных), лежащий в основе творческого процесса, в более поздних работах именовался Соловьевым «воздействиями из надсознательной области» [5, с. 403] или же «сверхсознательной областью вдохновения» [5, с. 438]. При этом Соловьева интересовали не столько психологические, сколько метафизические механизмы творческого процесса, и одним из необходимых условий вдохновенного творчества, основой поэтической гениальности он считал «способность переступить в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений» [5, с.448]. Эта способность позволяет творцу в моменты истинного озарения – «подлинного откровения души» – достигать мира идеального и входить в резонанс с миром Божественных смыслообразов – «в созвучие с объективным смыслом вселенной», а затем «воплощать всеобщий существенный смысл мира и жизни» [5, с. 210] в форме, доступной художнику.

Поэзию Соловьев считал одним из наиболее совершенных видов искусства, предназначенных для выражения идеально прекрасного, поскольку именно в стихотворчестве достигает гармонии содержательная сторона и материальное ее воплощение (словесное выражение): истинная поэзия выражает Логос. Более того, «поэзия, как высший род художества, по-своему заключает в себе элементы всех других искусств: истинный поэт влагает в свое слово нераздельно с его внутренним смыслом и музыкальные звуки, и краски, и пластические формы» [5, с. 333]. Поэзия у Соловьева потому и считается высшим родом искусств, что обладает большим арсеналом средств для выражения истинно прекрасного, представляя собой пример уникального синтеза формы и содержания, музыкальности и живописности, реального и запредельного смыслов.

Боговдохновенное произведение искусства, по Соловьеву, – это всегда продукт теургической деятельности, это высвечивание духовного потенциала мира и его составляющих, возможно, прозрение в далекое будущее – «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира» [5, с.134]. Такие произведения неизменно обладают притягательной красотой и потому вызывают у созидательной и

воспринимающей сторон (иногда неосознанно) ощущение катарсиса, обновления, радости, «гармонии святой».

Бескрылый дух, землю полоненный,
Себя забывший и забытый бог...
Один лишь сон – и снова, окрыленный,
Ты мчишься ввысь от суетных тревог.

Неясный луч знакомого блистанья,
Чуть слышный отзвук песни неземной, –
И прежний мир в немеркнущем сиянье
Встает опять пред чуткою душой.

Один лишь сон – и в тяжком пробужденье
Ты будешь ждать с томительной тоской
Вновь отблеска нездешнего виденья,
Вновь отзвука гармонии святой
[4, с. 8].

Так, в стихотворной форме Соловьев описывает мистический процесс теургического творчества, который превращается во вдохновенный полет свободного духа в мир истинной красоты, сравнимый лишь с прекрасным сном. Творчество воспринимается как метафизический прорыв из мира «суетных тревог» в идеальный мир «немеркнущего блистанья», где видны и слышны иные неземные «краски и звуки». Неизбежно и возвращение лирического героя (поэта) после вдохновенного полета в привычный мир, которое воспринимается им как «тяжкое пробуждение» и «томительная тоска» по истинному бытию. Так, акт творчества становится метафизическим путешествием из мира реального в мир идеальный и обратно с целью просветления земного бытия. При этом подчеркнутый дуализм бытия, мистическое двоемирие, на котором базируется все творчество Соловьева и его понимание прекрасного, – это важнейшая составляющая художественной картины мира поэта-философа.

В поэзии Соловьева, во многом новаторской для русской культуры в силу ее мистико-символического софийного содержания, идея истинной красоты раскрывается преимущественно в богатейшей палитре вечно-женственных образов: от благолепия природы и прекрасных черт любимой женщины до софийного сияния иного мира, причем, эти образы перетекают друг в друга и трансформируются в зависимости от настроения и источника вдохновения поэта. Это касается как раннего, так и позднего периода творчества Соловьева. Некоторую эволюцию – усложнение смыслов образно-поэтического ряда, расширение тематического диапазона, усиление апокалиптических предчувствий и др., безусловно, можно наблюдать на протяжении всего его поэтического творчества, но общий «софийный тон» его поэзии остается неизменным.

Так, например, в раннем стихотворении «У царицы моей есть высокий дворец...» в символично-поэтической форме кодируется знание о Софии путем контаминации мифологической и библейской образности. Наряду с эстетически прекрасными и довольно распространенными в разных мифологиях полусказочными сюжетными элементами и образами-символами: «царицы, живущей со дворце», окруженном цветущим «зеленым садом роз и лилий» и «серебристым ручьем» (софийной атрибутикой), побегом из дворца к некоему «неверному другу», жертвой и спасением, – здесь появляются и парафразы из библейского текста «Притчей»: «Премудрость выстроила себе дом, вытесала семь столбов его...» (Притч. 9:1), Она «возложит на голову твою прекрасный венок, доставит тебе великолепный венец» (Притч. 4:9). Известно, что в Библии нет явных сведений о Софии (Душе Мира), но Соловьев пытается найти упоминания о Ней в разных религиях и культурах, в том числе в и древних иудейских текстах. Так в третьей части своего труда «Россия и Вселенская Церковь» он стремится доказать существование сведений о Премудрости Божией, Софии, в канонических ветхозаветных книгах, ссылаясь, прежде всего, на «Притчи Соломоновы»: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою... Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, <...> когда полагал основания земли: тогда я была при нем художницею, и была радостью всякий день...» (Притч. 8:22–30).

Образные ряды и сюжетные коды интересным образом соединятся в рамках одного поэтического текста, и появляется оригинальное стихотворение-баллада софийного содержания:

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец,
В нем без счету камней дорогих.

И в зеленом саду у царицы моей
Роз и лилий краса расцвела,
И в прозрачной волне серебристый ручей
Ловит отблеск кудрей и чела
<...>
И бросает она свой алмазный венец,
Оставляет чертог золотой
И к неверному другу, – нежданный пришлец, –
Благодатной стучится рукой.
[4, с.12].

Соловьев явно подчеркивает царственность в облике Софии, тем самым определяя ее особую Божественную природу, духовную власть над

миром материи. Она – Царица, но царство Ее «не от мира сего», и дворец (а не дом, как в притчах) на золотых столбах, и семигранный (в другом месте стихотворения – алмазный) венец – это символические детали, передающие величественность софийной реальности, сравнимой в земном мире только с царской роскошью. Но «дорогие камни» Премудрости – это не материальные ценности, а свет трансцендентной красоты и одновременно бесценные знания, хранящие проблески Божественной Истины – высшей мудрости. Те же идеи передаются и в «Притчах»: «Приимите учение мое, а не серебро, лучше знание, нежели отборное золото; потому что мудрость лучше жемчуга, и ничто из желаемого не сравнится с нею» (Притч. 8:10–11) или «Не поможет богатство в день гнева, правда же спасет от смерти» (Притч. 11:4).

Но поскольку символы всегда подразумевают множество вариантов интерпретации, дворец Софии можно рассматривать и как Храм – проявление Премудрости Божией в земной реальности. Тогда семь золотых столпов – это семь таинств, лежащих в основе учения и богослужений Православной Церкви, которой Соловьев отводил важную роль в процессе всемирного духовного преображения и основания Вселенской Религии. Возможно, речь идет и не о ныне существующей, а о будущей Церкви, в которой, верил Соловьев, будут гармонично соединены различные вероучения, ибо истинная вселенская религия – это «реальный и свободный синтез всех религий, который не отнимает у них ничего положительного и дает им еще то, чего они не имеют» [9, с. 112]. Тогда семь столпов – все мировые религии, объединенные Премудростью, а Ее Дворец – символ «реального воплощения Софии – вселенской религии» [2, с. 358].

Таким образом, сведения о Софии в ранних стихотворениях Соловьева, символически скрыты и закодированы: при попытке передать эзотерическое знание поэт прибегает к сказочным, мифологическим, библейским символам, наполняя их тайным мистическим значением, или даже к опосредованным ссылкам, аллюзиям, парафразам. Но в любом случае большинство поэтических произведений посвящено воспеванию неземной красоты софийной природы. В каком-то смысле поэтическое творчество Соловьева – это единый метатекст, наполненный трансляцией знания о Божественной красоте, сосредоточенной в Вечно-женственном начале и проявляющейся в просветленных явлениях мира. Кстати, отношение к женской красоте у Соловьева было особенным: в своем обосновании прекрасного в материальном мире поэт-философ отмечает, что «наибольшая сила и полнота внутренних жизненных состояний соединяется с наисовершеннейшею видимой формой в прекрасном женском теле, этом высшем синтезе животной и растительной природы» [6, с. 114]. Телесная женская красота не просто так пленяет умы художников испокон веков: она является, по Соловьеву, самой

просветленной формой живой природы и одновременно воплощает высшую, софийную в своей первооснове, идею.

Именно женская красота становится образно-символическим ядром главного произведения Соловьева, написанного им незадолго до смерти, – поэмы «Три свидания». Кульминацией поэмы становится описание последнего, третьего, видения Софии через гармоничное соединение прекрасных образов природного мира и Вечно-женственной красоты:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

Что есть, что было, что грядет вовеки –
Все обнял тут один недвижный взор...
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты
[6, с. 84].

Это высокохудожественное поэтическое описание небесной Софии – одно из самых впечатляющих в творчестве Соловьева, да и вообще в русской, если не во всей мировой, поэзии. Являясь поэту в прекрасном женственном образе (а Софии присуще личностное начало, отсюда и явный антропоморфизм ее облика), Она при этом наполняет («обнимает недвижным взором») собой весь мир и все человечество и одновременно стоит над земным бытием, принадлежит Божественной сверхреальности. Ее сияющий образ, разрастающийся до космических масштабов, потрясает своим величием и красотой. С эстетической точки зрения очень важно, что центр и средоточие развернувшейся картины космического Всеединства – «один лишь образ *женской красоты*», которая не растворяет в себе мир, а соединяет все сущее и выражает его, и что еще важнее – самовыражается через прекрасные природные объекты, наполняя их своим «софийным светом». Такой «Соловьев увидел личную Божественную основу мира. В ее единстве множественность вещей не исчезает. Моря, реки, леса сохраняют свои четкие индивидуальные очертания. Все они сами по себе и все они – одно. Все взаимопроницаемо, но различимо...» [1, с. 99]. Так поэт-философ запечатлел истинную красоту мироздания в поэтической форме, во многом расширив образно-символическую палитру средств русской поэзии и определив отдельные векторы ее развития в начале XX в.

Итак, метафизика прекрасного, изложенное в отдельных философских и литературно-критических статьях Соловьева, напрямую связана с

теургическим пониманием творческого процесса и пронизывает всю его поэзию. В любом прекрасном явлении живой и неживой природы поэт-философ предлагает прозревать высшую Божественную идею, софийное сияние, которое является идеальной основой всего земного бытия – воплощением положительного Всеединства. И потому поэзия Соловьева, как поле практической реализации его философских идей, в каком-то смысле является продолжением его метафизики: она насыщена прекрасными природными образами и звуками, светоносна, символична, софийна в своей основе и может изучаться только в свете положительной эстетики философа.

Библиографический список

1. Мочульский, В.К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / В.К. Мочульский. – М.: Республика, 1995.
2. Соловьев, В.С. Россия и Вселенская Церковь / В.С. Соловьев // Чтения о Богочеловечестве / под ред. С.П. Заикина. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 243–340.
3. Соловьев, В.С. Стихотворения и переводы / В.С. Соловьев // Избранное / В.С. Соловьев. – СПб.: ТОО «Диамант», 1998. – С. 9–341.
4. Соловьев, В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / В.С. Соловьев // Собр. соч.: в 12 т. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1970. – Т. 12. – С. 1–235.
5. Соловьев, В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост. Н.В. Котрелев. – М.: Книга, 1990. – 574 с.
6. Соловьев, В.С. Философский словарь Владимира Соловьева / сост. Г.В. Беляев. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 462 с.
7. Соловьев, В.С. Философские начала цельного знания / В.С. Соловьев // Избранные произведения / сост.: А.Н. Елыгин, С.Н. Липовой. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – С. 68–121.
8. Соловьев, В.С. Эстетика. Литературная критика. Стихи и проза / В.С. Соловьев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://predanie.ru/book/87521-estetika-literaturnaya-kritika-stihi-i-proza>. – Дата обращения: 22.08.2022.
9. Соловьев, С.М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / С.М. Соловьев. – М.: Республика, 1997. – 431 с.
10. Щенникова, Л.П. Русская поэзия 1880 – 1890-х гг. как культурно-исторический феномен / Л.П. Щенникова. – Екатеринбург: Изд. Ур. ун-та, 2002. – 456 с.

ИНТОНАЦИОННО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РОМАНСА КАК СРЕДСТВО ПЕРЕДАЧИ ЕГО ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ

В статье рассматриваются особенности эмоциональной тональности русского литературного романса. Анализируется эмоционально-содержательное и стилевое своеобразие жанра. Раскрывается зависимость характера эмоциональности романса от его коммуникативных, композиционных, ритмико-синтаксических и лексико-семантических свойств. Отмечается, что специфическая экспрессивно-эмоциональная интонация служит основным стилевым средством выражения жанрового пафоса и передачи ценностных ориентаций жанра.

Ключевые слова: романс, жанр, интонация, эмоциональность, эмфатическая речь, ценностные ориентации.

Методология интонационного подхода к явлениям художественной культуры относится к недостаточно разработанным областям современного литературоведения и искусствоведения. Понятие интонации не включено, что симптоматично, в известную книгу М.Л. Гаспарова «Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика». Между тем, еще в конце 1920-х гг. об актуальности проблемы «интонативной структуры» художественного текста как его архитектурной формы, связанной с категорией ценности, писал М.М. Бахтин, подчеркивая, что «интонация устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы. <...>Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного <курсив мой – С.Я.>. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями: интонация социальна *par excellence* (по преимуществу)» [3, с. 69–70]. Под интонацией М.М. Бахтиным понимался «основной тон стиля высказывания» [3, с. 78].

Романс – один из традиционных жанров русской лирики напевного типа, зародившийся и развивавшийся на пересечении смежных поэтических жанров (генетически родственной ему песни, элегии, дружеского послания, баллады), литературы и быта, поэзии и музыки, тесно взаимодействовавший в период становления с городским фольклором и постепенно перенявший фольклорный способ бытования. Условиями происхождения и социально-эстетического функционирования sentimentalного романса, предназначавшегося для сольного (или дуэтного) исполнения под музыку в камерной бытовой обстановке дворянской гостиной, детерминирована внутренняя целеполагающая

установка жанра, уловить которую удалось уже его первым теоретикам: «... возбуждение тех же чувствований в душе других есть цель сей песни» [9, с. 261]. Интонационно насыщенный императивно-восклицательно-вопрошающий строй романса с самого начала эмоционально поддерживался и обогащался музыкальным сопровождением.

«Домашняя, интимная, кружковая семантика», по выражению Ю. Н. Тынянова, романса обеспечивалась речевой соотнесенностью «малого» жанра с «салоном» [12, с. 201]. Вкусовыми предпочтениями образованных и эстетически восприимчивых «потребителей» романсов, сочинение и распевание которых на рубеже XVIII–XIX веков входило в число повседневных занятий светского человека, обуславливалось выразительное изящество стихотворной речи, ее экспрессивная и вместе с тем интимно-доверительная тональность. В романсной лирике во всей полноте отразилась способность личности к эмоциональному переживанию событий своего внутреннего мира, к индивидуальному самовыражению.

В силу синкретической природы, подвижности и проницаемости жанровых границ романс обладает неисчерпаемыми ресурсами психологизма и эмоциональности. Показательно, что в современных исследованиях романса как специфического речевого акта своеобразие его коммуникативной организации объясняется «заинтересованностью адресанта в коррекции поведения адресата, в суггестивном воздействии на реципиента» [6, с. 13]; «непростой задачей управления чувствами адресата, реципиента, слушателя» [14, с. 10]. Даже при изменении условий «реального осуществления» (по выражению М.М. Бахтина) романского текста, который может исполняться не только в непубличной, домашней обстановке (в кругу близких людей или для самого себя), но и звучать с эстрадных и театральных подмостков, специфически романский «код» личностно ориентированного общения остается неизменным. Художественно-коммуникативные возможности интонационно-эмоционального строя романса позволяют возбуждать сочувствие, вызывать сильный эмоциональный отклик «в душе других», вследствие чего романс отличается от близкородственных лирических жанров предельной обнаженностью эмоций.

Неслучайно Ю.Н. Тынянов в статье о Блоке, охарактеризовав его как эмоционального поэта, который «охотно вводит эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему», именно романс назвал «первообразом лирики Блока» и одной из «крайних разновидностей эмоционального искусства» [12, с. 361]. В творчестве поэта жанр романса, уходящий корнями в западноевропейскую средневековую культуру и получивший распространение в русской поэзии с конца XVIII столетия, достиг своего наивысшего расцвета. Вследствие преобладания в любовной лирике Блока последнего периода безудержной страсти и душевного надрыва, присущих цыганской манере интонирования, многие

современники (В.Б. Шкловский, В.М. Жирмунский, Ю.П. Анненков и др.) заговорили о его тяготении к цыганскому романсу. Ю.Н. Тынянов также обратил внимание на то, что «Блок подчеркивает эпитафиями родство с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною», «Утро туманное, утро седое...»), – но эти эпитафии являются вместе с тем заданным мелодическим строем; «Дым от костра струею сизой...» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию» [12, с. 361].

В связи с этим необходимо заметить, что вполне определенное «мелодическое задание» обнаруживается и в раннем романсном стихотворении Блока «Не презирай воспоминаний...», в содержательно-структурном плане которого воссоздан ритмический рисунок и напев старинного романса на текст неизвестного автора и музыку П. Булахова «Не пробуждай воспоминаний», датируемого 1870-ми годами. При этом среди многочисленных эпитафий Блока лишь одна имеет подпись «романс»: «Отчего я и сам все грустней // И болезненней день ото дня?.. // Романс» [2, с. 430]. Жанровое обозначение в составе эпитафии из Г. Гейне («Лирическое интермеццо») в переводе Л. Мея настраивает читателя на соответствующее восприятие самого стихотворения, выдержанного в канонах романса – характерные тема и мотивы, кольцевая композиция, анафорические повторы, косвенное обращение, риторические вопросы и многоточия, императивы, эмфатическая интонация: «Отчего я задумчив хожу, // Отчего по ночам в тишине // Лихорадочно дум не бужу, // Отчего я не плачу во сне?.. // <...> // Отчего я задумчив и нем?.. // Отчего мои песни больны?.. // Отвечай, отвечай мне, зачем // Эти вечно-тоскливые сны?» [2, с. 430–431].

В романсе, как ни в одном из лирических жанров, велика роль эмфатических частиц «да», «нет», «пусть» («пускай»), «о», «так», «ли», союза «и», междометий «ах», «ох», «эх», выступающих «своеобразным романсным интенсивом, средством концентрации, повышения эмоциональности» [14, с. 13]. Романс тяготеет к таким типам лирической композиции, которые способствуют нагнетанию экспрессии, возникновению эмфатической интонации: синтаксическим периодам, анафорическим строфам, кольцу строф или целого стихотворения. По всей вероятности, происхождение кольцевой композиции, наиболее распространенной в русской лирике XIX века, связано с влиянием романса.

Б.М. Эйхенбаум в книге «Мелодика русского лирического стиха» на материале лирики Жуковского, Тютчева, Лермонтова и Фета показал, что существеннейшую роль в формировании особого – романсного – стиля играет романсная форма напевного типа речевой интонации. Мелодическая система лирического произведения рассматривалась им независимо от смысла как система преимущественно синтаксических приемов (повторов, синтаксического параллелизма, симметрии, анафор, инверсий, каданса и т.д.), создающая некую композиционную опору стихотворения. В.М. Жирмунский же вполне обоснованно, на наш взгляд,

считал необходимым различать развитую синтаксическую систему интонации и «манеру интонирования», порождаемую прежде всего смыслом, «лирическим тоном самих слов», а затем уже «мелодическим стилем» [5, с. 155].

Действительно, доминирующая эмоциональная тональность напевного стиха романсного типа напрямую зависит от лексико-семантических особенностей, словесной организации поэтической речи. Более того, в текстах романса, в сравнении с другими лирическими жанрами наиболее склонного к самообъяснению, к констатации своих типичных черт, нередко встречаются выражения, даже развернутые фразы, которые представляют собой его эмоционально-экспрессивные самоопределения, например: «*Помнишь ли ночь, серебристую, ясную? // Тихо к реке мы спустились вдвоем, // **Песню любви** я шептал тебе **страстную**, // Счастье светилось во взоре твоём...*» (В. Шумский. «Кончилось счастье»); «*И кто-то тогда подошел вдруг к роялю, // Коснулся задумчиво клавиш немых, // **И страстная песня любви** прозвучала, // Рыдая неслась, умирала вдали...*» (Ст. Стивинский. «Так безумно, так страстно хотелось мне счастья...»); «*Ты помнишь ли, вечерними часами // Как в песнях мне **страсть выразить** умел?» (Неизвестный автор. «Напоминание»); «*Струны рокочут, струны звенят, // **Страстные речи к милой летят!***» (К. Шиловский. «Тигренок»); «*Слушайте, если хотите, // Песню я вам спою, // И в звуках песни этой // **Открою всю душу свою.** // Мне так отрадно с Вами // Носиться над волнами, // Что в безвозвратную даль // Умчатся мне было б не жаль» (Н. Шишкин. «Слушайте, если хотите...»); «*Увы! Душа презреть не в силах // И чует **впеснях старины // Страстей минувших, вечно милых // Былые призраки и сны***» (А. Блок. «Не презирай воспоминаний...») и т.п.**

Эмоционально-содержательное и стилевое своеобразие романса, как было подмечено В.Л. Рабиновичем, отражает есенинская формула «красивое страданье» [8, с. 7–9]. Исторически она восходит к печатно узаконенному в русской литературной песне еще В.К. Третьяковым общеевропейскому принципу антитетического описания любовного чувства: «Горю о тебе сердцем, болю всей утробой // И чувствую сладость» [11, с. 108]. Формула «красивое страданье» вобрала в себя и песенно-романсный опыт

А.П. Сумарокова, который стремился о «горестях» любви «любезно рассказать» [10, с. 230]. Романсная стилистика соответствует сформулированному К.Н. Батюшковым в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык...» «требованию читателя» к «легкому роду поэзии»: «Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем заменить не может» [1, с. 11]. Объясняя таящееся в романсе «особенное, ему одному свойственное очарование»,

В.Ф. Ходасевич писал: «Красивость, слегка банальная, – один из необходимых элементов романса» [13, с. 38].

На уровне поэтического языка наиболее значимым признаком романса является высокая степень концентрации в лирических текстах традиционной, банальной (переходящей из произведения в произведение, от поэта к поэту) лексики и фразеологии, которую можно рассматривать в качестве его «стилевого слова». Л.Я. Гинзбург, говоря об устойчивом стиле русской элегической школы, определяла элегическую поэтику как «поэтику узнавания», которую создают «штампы принципиальные и изначальные; они не образуются от долгого употребления, но как бы рождаются вместе с данной стилистической системой» [4, с. 29]. Подобно элегическим штампам, поэтические банальности, входящие в романсный текст с уже приобретенными «экспрессивными ореолами», усиливают накал жизненно важной для жанра эмоциональности, становясь достоверным «сигналом» романского стиля. В сущности, это те же устойчивые формулы, которые употребляются и в любовной элегии, но сгущение их способствует интенсификации общего эмоционального тона романсных стихотворений.

В традиционных темах и образах, как указывал Ю.Н. Тынянов в вышеупомянутой статье, «хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образца, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности» [12, с. 359]. Это наблюдение во многом объясняет, почему традиционная речь романса, которая, как и любая традиционная речь, обаятельна по-своему, не производит впечатления недостаточно художественной, эстетически ущербной.

Большое количество условно-поэтических выражений, так называемых твердых клише, вместе с обилием обращений и местоимений «ты» / «Вы», обозначающих обобщенно-неопределенное лицо адресата интимного излияния, как и обобщенно-неопределенное «я» самого адресанта, обеспечивают не конкретизированный, неопределенно-множественный характер образности романса. Тем самым авторами романсных текстов инспирируется возникновение собственных, субъективных ассоциаций у исполнителей, слушателей, читателей, что предполагает осуществление возможности абсолютного эмоционального присвоения воспринимающими некой «истории» любви из репертуара жанра и, соответственно, возникновение максимальной эмоциональной отзывчивости. Акцентирование всеобщего, общечеловеческого в частном, личном, рассчитанное на ответное сострадание, сопереживание, «соучаствующее сочувствие» [8, с. 27], – принципиальная сверхзадача романса.

По справедливому замечанию М.В. Отрадина, «образ любви, попадая в романсную атмосферу, утрачивает часть своей индивидуальности как неповторимое чувство именно этого человека, но выигрывает в силе эмоции, интенсивности чувства» [7, с. 29]. Очевидно, что высокая концентрация общих мест, устойчивых формул (поэтизм) и

банальностей в романсе оправдана эмоциональной природой и целевой определенностью жанра. Так называемое «стертое» романсное слово, способное вызывать сильный эмоциональный отклик, «проецируясь» в жанр, «как бы само создает его» [12, с. 447].

Мотивировкой повышенной эмоциональности и максимальной откровенности лирического субъекта в романсе служат его речевые побуждения, которые эксплицируются и лирическим событием, создающим «сюжет», и внутренней диалогичностью лирического монолога, и предполагаемой исполнительской «ситуацией». Эмфатическая интонация ощутима, как правило, уже в первых строках стихотворений романсного типа. Примеры такого рода многочисленны: «Нет, не думай, дорогая, // Чтобы я неверен стал, // Чтоб, с тобою разлучившись, // О иной бы помышлял...» (А. Сумароков); «Прости мне дерзкое роптанье, // Владычица души моей!..» (Ю. Нелединский-Мелецкий); «Коль надежду истребила, // В страстном сердце ты моем, // Хоть вздохни, тиранка мила, // Ты из жалости по нем!..» (И. Дмитриев); «Когда я был любим – в восторгах, в наслажденье, // Как сон пленительный, вся жизнь моя текла. // Но я тобой забыт, – где счастья привиденье? // Ах! счастьем моим любовь твоя была!..» (В. Жуковский); «Не пой, красавица, при мне // Ты песен Грузии печальной: // Напоминают мне оне // Другую жизнь и берег дальний...» (А. Пушкин); «Не говори: любовь пройдет, // О том забыть твой друг желает...» (А. Дельвиг); «Нет, обманула вас молва, // По-прежнему дышу я вами...» (Е. Баратынский); «Ты идешь на поле битвы, // Но услышь мои молитвы, // Вспомни обо мне...» (М. Лермонтов); «Как часто я, измученный страданьем, // Любовь мою Вам высказать хотел...» (Н. Огарев); «Нет, за тебя молиться я не мог, // Держа венец над головой твоею. / Страдал ли я, иль просто изнемог, / Тебе сказать я не умею...» (А. Григорьев); «Прощай!.. О да, прощай! Мне грустно...// Моих страданий передать // Я не могу тебе изустно // И не могу, как раб, молчать...» (Я Полонский); «Средь шумного бала, случайно, // В тревоге мирской суеты, // Тебя я увидел, но тайна // Твои покрывала черты...» (А. Толстой); «Я встретил Вас – // И все былое // В отжившем сердце ожило; // Я вспомнил время золотое – // И сердцу стало так тепло...» (Ф. Тютчев); «Встречу ль яркую в небе зарю, //Ей про тайну свою говорю...» (А. Фет); «О, пой, моя милая, пой, не смолкая, // Любимую песню мою // О том, как тревожно той песне внимая, // Я вновь пред тобою стою!..» (А. Апухтин); «Я вам не нравлюсь... Вы любили // Лишь дружбу, не любовь мою...» (К. Р.); «Расставаясь, она говорила: // – Не забудь ты меня на чужбине...» (Н. Жодейко); «Зимний ветер играет с терновником, // Задувает в огне свечу. // Ты ушла на свиданье с любовником. / Я один. Я прощу. Я молчу» (А. Блок); «Не уезжай ты, мой голубчик, // Печально жить мне без тебя. // Дай на прощанье обещанье, // Что не забудешь ты меня» (Н. Пашков); «Спокойно и просто я встретился с вами, // В душе зажила уже старая

рана. // Но пропасть разрыва легла между нами: // Мы только знакомы. Как странно...» (Л. Пеньковский) и т.д. и т.п.

Идейно-содержательный аспект романсных текстов убеждает в том, что их эмоциональная тональность во многом обусловлена характерным для жанра единством эстетического и этического в интерпретации любовного чувства. Любовная тема – универсальная лирическая тема, но в романсе она, являясь его единственной темой, получает вполне определенное (преимущественно драматизированное и идеализированное) художественное воплощение. Любовь, главным образом несчастная, – безнадежная, неразделенная, сопряженная с разлукой, изменой, утратой – культивируется романсом как чувство, эстетически наполняющее и возвышающее, облагораживающее душу. Нравственный стержень романса формируют закодированные в «памяти» жанра гуманистические представления о духовности и целомудренности любовных переживаний.

Эмфатическая речь выявляет отношение лирического субъекта к любви как абсолютной жизненной ценности, выступающей аксиологической доминантой поэтического мира романса. Поскольку романс – едва ли не самый непосредственный из всех лирических жанров по способу выражения интимных чувств и переживаний, роль интонации как «голоса» чувства в романсной речи первостепенна.

Таким образом, специфическая эмоциональная интонация романса, продуцируемая совокупно его композиционными, ритмико-синтаксическими, коммуникативными свойствами, экспрессивно окрашенным «стилевым словом», «экзистенциальной» темой, глубоко содержательна: она служит основным стилевым средством выражения жанрового пафоса и передачи ценностных ориентаций жанра.

Библиографический список

1. Батюшков, К. Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей русской словесности» в Москве. Июля ... 1816 / К. Н. Батюшков // *Опыты в стихах и прозе*. – М.: Наука, 1978. – С. 8–19.
2. Блок, А. А. *Собр. соч.: в 8 т.* / А. А. Блок. – М.; Л.: Худож. лит., 1960. – Т. 2.
3. Волошинов, В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики / В. Н. Волошинов // *Философия и социология гуманитарных наук: сб.* – СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. – С. 59–86.
4. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1974.
5. Жирмунский, В. М. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха»). Пб., 1922) / В. М. Жирмунский // *Поэтика русской поэзии: сб. ст.* – СПб.: «Азбука – классика», 2001. – С. 111–161.
6. Карабут, Е. В. Романсовый текст: прагматика, лексика, образные парадигмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. В. Карабут; Кубанский гос. ун-т. – Краснодар, 2001.
7. Отрадин, М. В. А. Н. Апухтин / М. В. Отрадин // Апухтин А. Н. *Полн. собр. стихотворений*. – Л.: Сов. писатель, 1991. – С. 5–37.

8. Рабинович, В. «Красивое страданье». Заметки о русском романсе / В. Рабинович // Русский романс. – М.: Правда, 1987. – С. 7–30.
9. Рижский, И. Наука стихотворства / И. Рижский. – СПб.: В тип. В. Плавильщикова, 1811.
10. Сумароков, А. П. Полн. собр. всех соч., в стихах и прозе: в 10 ч. / А. П. Сумароков. – СПб.: Унив. тип., у Новикова, 1781. – Ч. 8.
11. Тредиаковский, В. К. Избранные произведения / В. К. Тредиаковский. – М.: Сов. писатель, 1963.
12. Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция: Избр. труды / Ю. Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002.
13. Ходасевич, В. Ф. Графиня Е. П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика / В. Ф. Ходасевич // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: в 4 т. – М.: АО «Согласие», 1996. – Т. 2. – С. 17–38.
14. Хорошко, Е. Ю. Лингвостилистические особенности русского романса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. Ю. Хорошко; Белгородский гос. ун-т. – Белгород, 2004.

«ИДЕИ В ОБРАЗАХ» ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В статье характеризуются сквозные «идеи в образах», определяющие специфику символистского творчества В. Брюсова и основанные на положениях неклассической философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). Выделяются образы лирического «я» – «нового человека», Города – символа современной цивилизации, детей – символа человечества грядущего, раскрываются внедряемые поэтом ценности: духовный аристократизм, сверхчеловек и сверхчеловечество, свобода духа, свобода воли, воля к жизни, творчество будущего. Дается современная оценка брюсовских взглядов.

Ключевые слова: символизм, духовный аристократизм, «идеи в образах», «я», Город, дети, грядущее.

В. Брюсов начинал как ярко выраженный декадент, попытавшийся перенести некоторые открытия новейшей французской поэзии на русскую почву. Все в его стихотворениях, помещенных в сборниках «Русские символисты», рассчитано на эпатаж: необычные тропы, поэтизация антиэстетического, нехарактерные для русской классической литературы откровенная эротика, некрофильские мотивы, самолюбование, пренебрежение сложившимися моральными требованиями, безразличие к гражданским темам. «В них много отголосков Бодлера (“Наши язвы наполнены гноем – Наше тело на падаль похоже, – О, прости над могильным покоем – Покрывало последнее, Боже”))» [6, с. 410], – указывает М. Волошин, свидетельствующий, что никто из декадентов не вызвал к себе столько ненависти, сколько В. Брюсов. «В сущности публика прочла и запомнила из Валерия Брюсова только один стих: “О закрой свои бледные ноги”, который и заслонил от нее на много лет остальное творчество поэта.<...> Эта маленькая строчка была для Брюсова тяжелым жерновом в тысячи пудов, который ему пришлось протащить на своей шее, ступень за ступенью преодолевая лестницу, приведшую его к вершинам искусства» [6, с. 409]. Между тем В. Брюсов много работал над собой, расширяя умственный горизонт, овладевая культурой, в том числе – культурой стиха, и уже в начале века претендовал на роль мэтра нового искусства и – шире – культуртрегера, эстетически просвещающего читающую публику.

В «Miscellanea» поэт признавался, что не считает себя энциклопедистом (что для Нового времени не реально), тем не менее указывал, что знает французский и латинский языки, «сносно итальянский, плоховато немецкий, учился английскому и шведскому, заглядывал в грамматики арабского, еврейского и санскрита», изучал математику, астрономию, теорию вероятности, историю, философию, в том числе – теософию, «тайные науки» (магию, оккультизм, спиритизм, алхимию,

астрологию), литературу, хорошо образован во всеобщей истории литературы, отчасти и в ее теории, «как никто, осведомлен в вопросах русской метрики и метрики вообще», блуждая по Западной Европе, «посещал музеи, кое-что узнал из истории живописи», разбирался в различных ее школах и не смешивал ломбардца с болонцем или старого француза с фламандцем» [5, с. 373]; но еще более широк круг тайн, к которым он хотел бы прикоснуться. «Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня» [5, с. 373], – не скрывал В. Брюсов. Не удивительно, что он стал поэтом-мыслителем, ведь высшее назначение искусства В. Брюсов видел в том, чтобы «быть познанием мира» [4, с. 87]. Без синтеза поэзии и философии решить эту задачу было невозможно. Наиболее значимыми для В. Брюсова оказались идеи представителей неклассической философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. У А. Шопенгауэра были восприняты важнейшие положения работы «Мир как воля и представление» – но его философский пессимизм был вытеснен в сознании В. Брюсова «философией жизни» Ф. Ницше, у которого была воспринята концепция Сверхчеловека и Сверхчеловечества. Так, в статье «Истины» В. Брюсов утверждал: «...Мир, как мы его знаем, создан нами. “Мир есть мое представление”» – вот новая истина...» [5, с. 52]. «Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум!» [13, с. 112], – цитируя А. Пушкина, формулировал поэт свое кредо. Главными же ценностями для себя он избрал свободу духа и свободу воли и – соответственно – свободу творчества. При всех крайностях В. Брюсов отстаивал человеческую индивидуальность, более того, под влиянием Ф. Ницше – идеал сверхчеловека как символ предела в развитии личности. А. Белый отмечал: «Тут – рождение в недрах поэзии религиозного культа личности» [3, с. 394], и образ лирического «я» у В. Брюсова концептуализирован. «Ценностью же является все содержание сознания “я”, понятое как символ» [3, с. 394]. В обстановке «сумрачных настроений» и «нытья» «конца века» (90-е гг. XX ст.) В. Брюсов в лице своего лирического героя опозитизировал сильную, уверенную в себе, свободную личность с безмерными духовными горизонтами, грандиозными устремлениями. Не забывая о ждущей рано или поздно смерти, он призывал к созданию ценностей, которые принесут бессмертие, несмотря ни на какие трудности, ориентировал на максимальную самореализацию:

Тяжелая плита над нашей мертвой грудью
Задвинет навсегда все вещи пути,
И ветер будет петь, унылый гимн безлюдью...
Нам умереть нельзя! Нет, мы должны идти!
[4, с. 165].

В. Брюсов раздвинул пространственные рамки русской литературы до планетарных, временные – до вечных. О каких только странах и эпохах он

ни писал, приобщая россиян к мировой истории, знакомя с достижениями мировой культуры, новыми философскими идеями. Центральное место в произведениях В. Брюсова с ходом времени заняли размышления о судьбе человечества. Дабы охватить столь масштабное явление, поэт идет по пути искусства, основанного на символах, явившись одним из основоположников и теоретиков русского символизма.

Однако символы В. Брюсова – вовсе не обязательно знаки «мира иного», как, скажем, у К. Бальмонта и других символистов, – мистический посыл в его произведениях резко ослаблен, нередко отсутствует вовсе. По преимуществу брюсовские символы – это идеи в образах культурфилософского характера. Они выражают определенные понятия или представления. И сам поэт отстаивал свое право на немистический символизм, писал: «...те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного credo символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в теории символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам. Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начинаящая школа всегда бывает склонна к крайностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того – в том, пожалуй, со мной согласятся многие – от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединившиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Саром Пеладаном. Все это в символизме случайные примеси» [4, с. 30].

Первая аксиома мышления, согласно В. Брюсову, – *свобода воли*, и хотя он признает разные способы познания, констатирует вместе с тем, что ему лично ближе логический тип мышления. Не случайно М. Волошин называл В. Брюсова «самым сознательным» из всех русских поэтов.

Однако на практике В. Брюсов далеко не так последователен, как в теории. Под влиянием младосимволистов и в особенности в результате увлечения спиритизмом и оккультизмом он создает ряд символистских произведений именно в мистическом ключе («Земля», «Огненный ангел», «Голос юных миров» и др.); в лекции, прочитанной в Москве 27 марта 1903 г. в аудитории Исторического музея, в виде статьи, открывавшей первый номер только что возникшего журнала «Весы» (1904) и воспринятой в литературных кругах как манифест русского символизма, поэт провозглашает: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе» [5, с. 87]; позднее же его теоретические высказывания снова освобождаются от налета мистики. Объединяет произведения В. Брюсова

различного рода, помимо личности самого автора, символика намеков и предчувствий, мышление в планетарных масштабах, попытка заглянуть «за край», прозреть скрытое пеленой времен.

Отвечая на вопрос, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо, В. Брюсов разъяснял: «Поэзия, как искусство, облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения...» [5, с. 32–33]. По существу, поэт описывает импрессионистический тип изображения, являющийся составной частью искусства символизма, но не определяющий его целиком; и даже сближение поэзии с музыкой В. Брюсов считает одним из используемых средств, а не сущностью символизма, и у него самого роль музыки отнюдь не определяющая, – опережая в этом акмеистов, он ориентируется преимущественно на живопись. Поэт признавался: «Я мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха...» [4, с. 44], и во многом ориентировался на пушкинскую традицию гармонического стиха, хотя образная система его собственного стиха основана на символизации. «Символ, как цельность образа, сливает форму образа с содержанием этой формы» [3, с. 393]. У В. Брюсова поражает «дар речи простой» [3, с. 396], но это простота для передачи сложности. В. Брюсов, отмечал А. Белый, «первый из современных поэтов сумел изгнать из стиха лишние пустые слова, которыми даже большинство лучших поэтов пользуется для наполнения стиха. У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая, короткая речь» [3, с. 397], а «холодные» образы брюсовской музы полны пожара пламенного» [3, с. 397–398]. Это тоже очень отличалось от усложненной метафористики других авторов рубежа XIX–XX вв. Выступая как представитель индивидуалистического, а не коллективно-соборного символизма, В. Брюсов заявлял: «Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей» [4, с. 43]. М. Волошин характеризует подчас гипертрофированный индивидуализм этого времени как «щит», защищавший человеческую индивидуальность, и знак неслияния с окружающей посредственностью. В результате символистско-мистики находили В. Брюсова узким. Но суть в том, что поэт не признавал никаких ограничений в области художественного творчества, никаких

канонов, в том числе – внутрисимволистских, всегда подчеркивая, что ищет в искусстве свободы, и как раз понимал символизм, может быть, слишком широко: как школу со своим учением о приемах творчества. В статье «О искусстве» (1899) он утверждал: «Произведения одной школы сходны между собой по внешним приемам творчества, но могут быть совсем противоположными по содержанию. Правила школы – только облегчение, не необходимость» [4, с. 44]. В стихотворении «Числа» (1898) В. Брюсов отдает должное всем, совершившим прорыв в познании и творчестве, какими бы методами они ни руководствовались: «В смене художественных школ, – доказывает поэт, – есть общий смысл: освобождение личности» [5, с. 44]. В стихотворении «Числа» (1898) говорится:

Мечтатели, сибиллы и пророки
Дорогами, запретными для мысли,
Проникли – вне сознания – далеко,
Туда, где светят царственные числа.
<...>
Вам поклоняюсь, вас желаю, числа!
Свободные, бесплотные, как тени,
Вы радугой связующей повисли
К раздумиям с вершины вдохновенья!
[4, с. 63].

Автор имеет в виду не натуральное, а отвлеченное число, каковое в особой форме перешло из математики в философию. Например, древнегреческий философ-математик Пифагор предпринял попытку классификации бесчисленных объектов и явлений бытия посредством использования математического принципа «чет – нечет», конкретно: «предел» и «беспредельность», в то же время обосновав единство противоположностей как основу мировой гармонии. Он же исповедовал бессмертие души (псюхе), анамнесис, катарсис (как высшей для человека этической цели). Учениками и последователями Пифагора считалось, что самое мудрое из того, что дано человеку, – число. С Платона начинается онтологизация числа, идеализация и субстанциализация чисел. До настоящего времени налет сакральности имеют числа 3 и 7.

Будучи знаком с «философией числа», В. Брюсов отдает ей должное, но в отличие от Пифагора и Платона у него, скорее, символический, а не потусторонний модус бессмертия.

Следует принять во внимание и относительную слаборазвитость у В. Брюсова визионерских способностей, в чем он (косвенным образом) признается сам, откликаясь на появление произведений младосимволистов с их мистическим культом Прекрасной Дамы:

Они Ее видят! Они Ее слышат!

С невестой жених в озаренном дворце!
Светильники тихое пламя колышат,
И отсветы радостно блещут в венце.
А я безнадежно бреду за оградой
[4, с. 164].

Позднее в стихотворении «Андрею Белому» (1909) В. Брюсов обозначил как различную психофизическую природу его собственного дарования и дарований А. Блока, А. Белого, так и побудительные причины, направлявшие их к духовным высотам:

Ты был безумием и верой
На высь Фавора возведен;
Как Данте, яростной пантерой
Был загнан я на горный склон
[4, с. 255], –

автор имеет в виду непонимание, вражду и гонения, каковым при жизни подвергался великий итальянский поэт, заслуживший тем не менее бессмертие в веках. Аналогично воспринимал В. Брюсов и свое собственное положение в литературной среде: то его именовали первым поэтом современности, то сбрасывали с престола и безжалостно топтали.

Между тем, в 1906 году А. Белый напишет, что «ни один поэт не развертывался с такой неустанной прогрессирующей силой, как Брюсов. Путь, совершенный им от выпусков “Русских символистов” до “Венка” огромен. Из болотистых стран декадентских исканий выросли льдистые венцы его творчества. Но на этом горном пути нас встречает область суровых мечтаний – страна горных уступов, покрытых туманом и чахлой зеленью, в которой влажно тонет солнечный луч. Как прекрасно очерчена эта область в еще только наметившемся абрисе творчества Брюсова – на страницах “Tertia Vigilia”. И далее: как резко обозначены гранитные массивы этого творчества в залитом блеском “Urbi et orbi”. Но если бы мы взглянули на творчество любимого поэта оком будущего, конечно, “Венок” бы остановил наше внимание. Вот почему мы приветствуем “Венок” не только как новый шаг Брюсова в область дерзновенных исканий, но и как начало воплощения тех образов, которые руководят всяким творчеством, но которые сумеет воплотить только великий поэт» [3, с. 393].

Человек на Земле воспринимается В. Брюсовым как заключенный в тюрьме, связанный цепями физиологического детерминизма, материальной необходимости, социальной несправедливости, господствующих доктрин, нередко угнетающих обычаев («Каменщик», 1903, «Гребцы триремы», 1904). Вырваться из цепей мечтает брюсовский лирический герой. Укрупняя его фигуру, автор прибегает к мифопоэтике. Своим «братом» он называет античного Прометея, вопреки воле богов

давшего людям огонь, в трактовке В. Брюсова – зажегшего «огонь мятежный» в душах рабов («К олимпийцам», 1904). В стихотворении «Дедал и Икар» (1908) лирический герой уподобляется античному Икару, попытавшемуся взлететь к Солнцу, но рухнувшему на Землю (значит, у него есть духовные крылья, но гарантий достичь Солнца нет – он рискует). Также лирический герой предстает в виде Фаэтона, каковому бог Солнца Гелиос на время доверил свою колесницу, и не знающего, сумеет ли ее удержать, будучи «вознесен к своей мечте» [4, с. 257] («Фаэтон», 1905). В стихотворении «Себастьян» (1907) тем не менее поэт задается вопросом:

Что же не спешит она к твоим устам предсмертным
Твоя мечта?
[4, с. 232], –

так как в жизни по большому счету ничего не меняется. В «Усталости» (1907) появляется горестный возглас: «Не дойти мне! не дойти мне! я устал! устал! устал!» [4, с. 279]. Но поэт себя преодолевает и снова и снова стремится вдаль и ввысь, будучи готовым к любому результату. Ведет его мечта – «челн, в беспредельность кинутый!» [4, с. 279] – Свобода, Красота, Максимализм устремлений.

Я волю пронесу сквозь темноту:
Желать, искать, стремиться в высоту!
[4, с. 373], –

провозглашает В. Брюсов в «Сонете к Смерти» (1917).

Не останавливает его и сознание, что время все сметает, и остаться в веках почти нереально, так что о себе поэт говорит:

Я был, я мыслил, я прошел, как дым...
[4, с. 100].

Даже возможность забвения не гасит творческо-волевой целеустремленности В. Брюсова. Значит, она для него органична, составляет суть его природы, наделяет его существование смыслом. А что может понадобиться будущему, точно неизвестно.

Свой идеал – рай – В. Брюсов размещает на Земле («В раю», 1903):

Веет ветер какого-то лучшего века,
Веет юность свободной и гордой земли.
Мчатся легкие серны, друзья человека,
Песня вольных охотников молкнет вдали
[4, с. 155].

Все люди здесь чисты и прекрасны, живут в гармонии друг с другом и природой. По характеру используемой образности это «золотой век» человечества.

Автор не скрывает, что воссоздаваемые утопические картины появляются в его мечтах, и он часами готов смотреть на возникшее в его воображении. Причем ни одной приметы современной цивилизации не приводится. Значит, мечтает поэт о том, чего нет, но что он хотел бы видеть на Земле, и в большей степени ассоциируется с идеальным будущим.

В. Брюсов шлет «грядущему привет», называет себя «сеятелем», который не надеется увидеть плодов своих усилий, но разбрасывает зерна нового мироощущения и миропонимания. В то же время его мучит неудовлетворенность:

Так много думано, исполнено так мало
[4, с. 58], –

побуждая к дальнейшему развитию.

Одновременно с испытываемыми разочарованиями и неудачами В. Брюсов воспитывает в себе бесстрастность и презрение к недоброжелателям. Успехи же и слава добавляют тону поэта горделивости, властности, сознания своей исключительности.

Кроме мифологических персонажей, В. Брюсов обращается и к историческим фигурам тех, кто сумел выделиться из общей массы, чьи имена остались и несут потомкам определенный посыл. В их числе – и создатели культуры, в каковой В. Брюсов видит истинный фундамент человеческой цивилизации, а в ее творцах – духовных вождей человечества.

Мы урожай столетий жнем
[4, с. 253], –

так оценивает В. Брюсов наследие мировой культуры. Вдвойне необходимо оно настоящему поэту, а сам он не раз оживлял образы литературы минувших столетий, поил «кровью строф» («Вскрою двери», 1921). Насколько это важно, В. Брюсов разъясняет в стихотворении «Начинающему» (1906):

Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны!
В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков.
Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны,
Праздний в них различит лишь сочетания слов.
Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин – согласно
В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
Нет? так сними свой венок: чужд Полигимнии ты

Дабы придать своей речи возвышенность и патетичность, В. Брюсов использует гекзаметр. «Словно подъемная машина, гекзаметр поддерживает слова в воображаемом воздухе, не давая им коснуться земли» [12, с. 122], настраивая на связь с сакральным, божественным. Тайна, каковую несет в себе поэзия и о которой пишет В. Брюсов, связана с ее происхождением и более значительной и витальной функцией в жизни архаического общества. Изначально искусство (нерасчлененные его виды) было составной частью религиозно-магического обряда, соединявшего в себе слово, музыку, пение, пантомиму, танец и магию, религию, зачатки философии. Оно несло в себе считавшееся священным знание, позволявшее приспособиться к жизни на Земле, выжить на ней; и определявшее нормы существования социума. Выделившись из первобытного синкретизма в самостоятельное искусство слова, поэзия, в своих истоках восходящая к песне древнего хора, долгое время сохраняла черты магической заклинательности и отношение к себе как к носителю «мудрости, нрава и обычая» [12, с. 122]. Так, древнейшие гимны Египта, Месопотамии, Индии написаны стихами и имеют преимущественно религиозный характер. Например, древнеиндийская «Ригвида» (пер. «Книга гимнов»; еще точнее: «Веда» – священное знание, а «Ригведа» – веда гимнов) – это собрание 1028 гимнов, составляющих 10 книг и представляющих собой, в основном, молитвы, обращенные к божествам с целью вызвать их расположение. Античный героический эпос, созданный на материале древнегреческой мифологии, но включающий в себя и подробности реальной жизни, также написан стихами. «...Тема эпоса – идеальное прошлое, абсолютная старина. <...> Рапсод творит на условном языке, которой ему самому представляется чем-то священным, древним и безыскусным. <...> Греки обладали рационалистическим чувством эстетики, не позволявшим им отделять поэтическое достоинство от метафизической сущности. Прекрасным считалось все, что содержало в себе самое начало и норму, причину и абсолютную ценность явлений», потому что самое древнее, как они верили, «заклучает в себе начала и причины» [12, с. 120]. Не случайно В. Брюсов упоминает Полигимнию – одну из девяти муз древнегреческой мифологии. Это не только муза торжественных гимнов в честь каких-то выдающихся событий и людей, но и покровительница поэтов, хранящая в своей памяти все гимны, песни, ритмические танцы, изобретательница лиры. Так и поэту необходимо держать в памяти достижения мировой культуры, дабы в собственном творчестве выступать во всеведение накопленной мудрости, был убежден В. Брюсов и наставлял в этом других. Сам он обладал качествами энциклопедиста и наделил им своего лирического героя.

С переходом от мифологического типа мышления к более рациональному, научному, представление о священной сущности мира ушло вглубь образа, стало неявным, но тем не менее несущим в себе

ценностные ориентиры, которыми руководствовался поэт. Для Серебряного века характерно внимание к философии творчества классиков предшествующих веков, и сами символисты стремились возродить значение поэзии в жизни общества не только как эстетического, но и метафизического фактора, направляющего людей к преобразению мира и самих себя. Неудивительно приводимое в стихотворении имя прославленного древнегреческого поэта-классика Пиндара, которому уже при жизни в родных Фивах был установлен бюст, ведь оды Пиндара (в отличие от его гимнов) наполнены загадочными намеками и аллюзиями, предполагающими хорошее знание предшествующей культуры, что символистам было близко. Отсюда – и тенденция к синтезу поэзии и философии, и проекты Духа и Сверхчеловека, разрабатывавшиеся в эти годы. В. Брюсов сосредоточен на втором проекте, но иногда у него оба проекта сливаются, получают социокультурное измерение.

Не всеядность, а всемирная культурная отзывчивость определяет пристрастия В. Брюсова и его лирического героя, преодолевающего национальную, религиозную, культурную узость, стремящегося к духовному синтезу, всеполноте. Сам В. Брюсов предельно точно выразил эту черту своего сознания в стихотворении «Я» (1899):

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих
[4, с. 65].

По словам М. Волошина, в этом стихотворении В. Брюсов «подводит итоги борениям мысли, преодолевшей вселенную книг» [6, с. 413].

Сознание брюсовского лирического героя космополитично – это сознание гражданина мира как характерная черта «нового человека» конца XIX – начала XX вв. Космополитизм В. Брюсова – результат овладения мировой культурой, вживания в чужое, как в свое, и «присвоение» его, превращение в составную часть русской национальной культуры. Поэт укрупняет масштабы лирического «я», наделяя его, помимо личного, и сверхличным, делая наследником и хранителем всечеловеческой культуры. О степени ее глубокого личностного восприятия свидетельствует «материализация» прочитанного и освоенного, подаваемого как непосредственное перемещение в прежние века, участие в культовых обрядах и священных праздниках, посещение садов Ликеев и Академий, любованье статуями и пейзажами и т. д. Основное внимание уделяется Древней Греции, оказавшей определяющее воздействие на европейскую культуру. Косвенным образом упоминаются школы, основанные древнегреческими философами Аристотелем и Платоном. Первый из них – материалист, второй идеалист, но ум лирического героя не обессилел в

разрешении возникших противоречий – что-то необходимое его дух взял у каждого из них:

Я исследил пути в огнях и без огней,
То поклонялся тем, что ярче, что телесней,
То трепетал в предчувствии теней
[4, с. 65].

Все это оказалось необходимым для творчества, давало импульс для него, подключало к идущему в веках познанию мира и человека, различных типов и форм культуры и человеческих сообществ. Правда, не без вызова В. Брюсов формулирует:

Как верный ученик, я был ласкаем всеми,
Но сам любил лишь сочетанья слов
[4, с. 65], –

что давало повод для обвинения в «чистом искусстве», сужении значения поэзии для человечества. На самом деле В. Брюсов стремится повысить роль поэзии в обществе, ведь используемые слова обладают определенным значением, и немаловажно – каким. У В. Брюсова оно, как подсказывают описываемые искания, – философского характера, касающегося всего человечества, и потому насущно важные.

Однако только воспроизведения тех или иных мыслей, концепций, гипотез недостаточно – поэзия требует адекватной образной формы, должна задевать и чувства людей, что и отражает оборот «сочетанья слов». Примем во внимание и соображение Ф. Ницше, мимо которого не прошел В. Брюсов: «Искусство есть великий стимул к жизни – так как же можно считать его бесцельным, бесполезным, “искусством для искусства”!» [10, с. 597]. В. Брюсов, таким образом, не скрывает, что работе над стихом придавал первостепенное значение, и он внес свой вклад в обновление стихотворной техники.

Кольцевое обрамление стихотворения подчеркивает непреложность брюсовского выбора, его приверженность в с е м у в мире, что составляет достояние общечеловеческой культуры и питает его стих:

Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...
[4, с. 66].

Стихотворение «Я» можно рассматривать как поэтическую декларацию В. Брюсова, введившего в русскую литературу новый тип поэта, в облике которого проступают сверхчеловеческие качества.

Брюсовское стихотворение было принято не всеми. Так, З. Гиппиус в 1901 году написала стихотворение «“Я”» (Я в кавычках), как бы передразнивая В. Брюсова и обвиняя его во лжи и лицемерии,

приукрашивании своего облика, тогда как на самом деле это будто бы ничтожество, обозленное на Бога за то, что Тот не наделил его талантом и властью над умами. Видимо, прокламируемую В. Брюсовым роль З. Гиппиус отводила себе и конкуренции не потерпела, сочинив сверттенденциозно-завистливый, малоубедительный текст. Во лжи и лицемерии в данном случае можно обвинить саму З. Гиппиус, настолько противоречит ее сочинение фактам. Не удивительно, что стихотворение «Я» В. Брюсова осталось в истории русской литературы, а ««Я»» З. Гиппиус утонуло во времени, и его часто не знают даже специалисты. Конечно, это только один из примеров литературной борьбы, объясняющий противостояние лирического героя В. Брюсова существующему порядку вещей, чуждость ему, хотя причины этого, безусловно, – более общего порядка.

В творчестве В. Брюсова часто наблюдается выход за границы своего времени: то в историческое прошлое (по основной специальности В. Брюсов – историк), то в вечность (побуждая философствовать). Можно сказать, что поэта интересует сама философия истории, потребность уяснить, куда движется человечество.

Из стихотворения «Фонарики» (1904) видно, что автор мысленно путешествует по прошлым векам, отыскивая в них то, что сыграло особую роль в судьбе человечества и продолжает сохранять свое значение для настоящего:

Столетия – фонарики! о, сколько вас во тьме,
На прочной нити времени, протянутой в уме!
Огни многообразные, вы тешите мой взгляд...
То яркие, то тусклые фонарики горят
[4, с. 206].

Каждый «фонарик» горит в стихотворении своим цветом: Ассирия – красным, Египет – желтым, Индия – звездным, Греция – всеми красками ослепительно залита, Рим – белым, средневековая Италия – таинственным, зловеще-золотым, Италия эпохи Возрождения – лазурным сиянием, Германия периода Реформации наделяется лучом света, Франция периода Великой Французской революции – снопом молний, век XIX характеризуется как «беспламенный пожар».

Ассирия выделяется как страна, после захвата Вавилона (в свою очередь ранее захватившего Шумер) усвоившая вавилоно-шумерскую традицию в культуре (включая шумерское аккадское стихосложение) и в добавление с открытиями своей (создание жанров пейзажа и портрета) распространившая так называемую аккадскую культуру на все подвластные и сопредельные территории, и прежде всего – древнееврейскую и финикийскую, через них же, опосредованно – на античную культуру. Красным цветом Ассирия наделяется, по-видимому,

как достигшая больших успехов в военном деле и побеждавшая в войнах (где проливалась кровь).

Египет – желтый, скорее всего, из-за палящего солнца и пустыни. Своей религиозной философией он связал себя с Небом и загробным миром («Книга мертвых»), создал вековую архитектуру (пирамиды) и скульптуру (Сфинкс), самобытную литературу, разработавшую многие жанры, введя в поэзию прием аллитерации, параллелизма, игры слов. В том или ином отношении Египет повлиял на древнееврейскую книжность (напр. – на библейскую «Песнь песней») и на античную поэзию (на Плавта, Катулла).

Высочайшим образом В. Брюсов оценивает Древнюю Грецию, которую часто называют «детством человечества», столь многообразны ее достижения в области культуры (архитектура, скульптура, музыка, мифы, философия, зачатки научного знания, литература, театр). Особо выделяется Периклов век – период расцвета афинской демократии и подъема искусств. Завещанный Древней Грецией идеал прекрасного, – может быть, главное ее достижение, унаследованное потомками. При ее изображении у В. Брюсова

все блеском залито, все сны воплощены,
Все краски, все сверкания, все тени сплетены!
[4, с. 207].

В этом проступает стремление опоэтизировать жизнь и умение наслаждаться ею.

«Родным», «своим» называет В. Брюсов Рим как самую могучую империю древнего мира, распространившую на многие страны латинский язык, давшую великолепные образцы классической литературы и зодчества. Видимо, для поэта Рим был олицетворением единения народов (пусть в ранних, включая насильственные, формах), поэтому и наделяется белым цветом.

Россия, несомненно, воспринималась им как Третий Рим – великая держава, способная сыграть значимую роль в судьбе человечества, пусть напрямую это не проговаривается. «Константинополь и Св. София в свое время вдохновили Брюсова на целый ряд стихотворений, где славилась будущая мощь Руси» [7, с. 274].

В позднем Средневековье, отказавшемся от греко-римского наследия, насильственно-инквизиторскими методами утверждавшего христианство, В. Брюсов обнаруживает упадок культуры, противопоставляя религиозному мракобесию лишь фигуру Данте, а в период начавшегося Возрождения – Леонардо да Винчи. С последним зловещий мрак у В. Брюсова сменяет цвет Неба – «лазурное сиянье» зародившейся философии гуманизма.

В Германии периода Реформации поэт выделяет М. Лютера, основателя немецкого протестантизма, выступившего в 1517 г. против

папской торговли индульгенциями и других злоупотреблений духовенства, настаивавшего на том, что спасение души – вера и единение «внутреннего человека» с Богом, а церковь не является обязательным промежуточным звеном между человеком и Богом, важнее церкви – Библия. Лютер заложил основу «свободы совести», служение Богу распространял на всю мирскую деятельность человека. Поэтому у В. Брюсова учение Лютера – «луч, устремленный вниз» [4, с. 207]: направленный с Неба на Землю.

Эпоха монархической Франции в стихотворении – «век суетных маркиз» [4, с. 207]: королевских любовниц, обладавших вместе с монархами непомерной властью. Две «маленькие звездочки», озарявшие в это время страну, по-видимому, – архитектура и литература, проникнутая просветительскими настроениями (Ш. Монтескье, Вольтер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо).

Зато Великая Французская революция, провозгласившая идеалы «свободы–равенства–братства», дается в ослепительном свете: за «снопом молний», пронзивших жизнь, автору видится ослепительный шар Солнца, которое зальет всю землю светом (гуманизма). Французская революция повлияла на многие страны, дав пример борьбы за социальное освобождение. Весь XIX век заряжались идеалами «свободы–равенства–братства» люди, тем более, что сменившая монархический абсолютизм буржуазная демократия тоже не осуществила подлинную справедливость, нацеливала людей лишь на мещанское благополучие, формируя мир безликих посредственностей.

Светлые идеалы, переданные предшественниками, так и не стали реальностью, человечество видится В. Брюсову утратившим возвышенные цели, остановившимся в своем развитии, утратившим перспективу. И сам поэт не знает, как тут быть:

И вот стою ослепший я, мне дальше нет дорог,
А сумрак отдаления торжественен и строг
[4, с. 207].

И хотя он готов молиться сокрытым «грядущим огням», которые озарят путь в будущее, состояние современной (ему) человеческой цивилизации оценивает как сумрак ночи (что достаточно характерно для символизма в целом). Сумрак прежде всего в душах людей, не знающих, зачем живут на Земле и куда идут.

Символизирует современную цивилизацию в поэзии В. Брюсова образ Города (возникший не без влияния Э. Верхарна, которого В. Брюсов переводил). Более того, наряду с образом «Я» – символом «нового человека» / сверхчеловека образ Города является у В. Брюсова одним из ведущих.

Произведения, посвященные различным аспектам жизни города, у В. Брюсова многочисленны («Ночью», 1895; «Огни “электрических конок”», 1900; «Замкнутые», 1900–1901; «Париж», 1903; «Конь блед»,

1903; «Слава толпе», 1904; «Городу», 1907, «На вечернем асфальте», 1910; «К Петрограду», 1916; «На улицах», 1917 и др.). Поначалу это характерные приметы города Нового времени: громады (как казалось тогда) домов, бесконечные улицы, появившиеся на улицах «электрические конки», фонари на углах, дорогие рестораны и другие зазывающие к себе места; множество людей на улицах, шум, создаваемый живущими в городе. Отдельный человек в нем как-то затерян, ничтожен, никому не нужен, вовлечен в общую, кажущуюся поэту бессмысленной, суету. Смысл же существования людьми утрачен, и, отдавая немало сил техническому прогрессу, они ничего не предпринимают для совершенствования самих себя, восхождения на более высокую ступень духовно-нравственного развития, ведут пошло-обывательский образ жизни безликих посредственностей. Это подтачивает современную цивилизацию изнутри, лишая творческого потенциала, жажды настоящей жизни, высоких порывов. Из года в год слепо копируется то, что было. Отсюда – внутреннее опустошение, автоматизм существования, большинством не замечаемые. В. Брюсов же стремится заглянуть в будущее, уяснить, что ждет внутренне омертвевшую человеческую цивилизацию в перспективе.

Если не способностью «прозрения в потустороннее», то неким пророческим даром предчувствия В. Брюсов, несомненно, обладал. Он остался бы только декадентом, если бы не воплотил в своих произведениях («TERTIA VIGILIA», 1901; «Urbi et orbi» 1903; «Stephanos», 1905) посредством «намекающей» символизации характерные идеи и настроения конца XIX – начала XX вв. Наиболее развито было у В. Брюсова предчувствие грандиозного катаклизма, который ждет человечество в недалеком будущем, катаклизма, влекущего за собой смену культурно-исторических циклов, смену цивилизаций, утверждение нового варварства, сокрушающего одряхлевший старый мир. Сказалось в этом и воздействие работ Ф. Ницше с его сокрушительной критикой европейской цивилизации. Так, немецкий мыслитель писал: «...Когда историческое чувство народа не сохраняет, а бальзамирует жизнь, – тогда дерево умирает, и притом, вразрез с естественным порядком вещей, умирает постепенно, начиная с вершины и кончая корнями, которые обыкновенно также в конце концов погибают» [8, с. 44]. Без обновления жизнь замирает, словно умирает, просто длится, «добросовестная посредственность становится все посредственнее» [7, с. 86]. Ф. Ницше провозглашал: «Человек должен обладать и от времени до времени пользоваться силой разбивать и разрушать прошлое, чтобы иметь возможность жить дальше; этой цели достигает он тем, что привлекает прошлое на суд истории, подвергает последнее самому тщательному допросу и, наконец, выносит ему приговор...» [8, с. 46]. Но, не скрывал Ф. Ницше, «это всегда очень опасная операция», «так как очень нелегко найти надлежащую границу в отрицании прошлого» [8, с. 46–47], и можно нанести вред жизни, а некоторые готовы руководствоваться девизом: «пусть свершится истина,

хотя бы погибла жизнь» [8, с. 49]. Современные отрицатели исповедуют социальные и политические идеи, но, если не изменится сам человек, настаивал философ, реального преобразования не произойдет: свое несовершенство и уродство люди обязательно распространят на социальную сферу, возникнет просто другой тип уродства. Популярный лозунг либералов «свобода личности» – пустоговорение, поскольку, пишет Ф. Ницше, «мы не видим не только свободных, но даже просто личностей» [8, с. 61]. Целью мировой истории, по Ф. Ницше, должен стать сам человек, обретающий качества сверхчеловека. Немецкому философу близка идея А. Шопенгауэра о республике гениальных людей, и он напоминает, что эпоху Возрождения осуществила кучка в «сто умов», и она остается вершиной мировой истории. То есть движущей силой истории Ф. Ницше считал выдающуюся личность (цикл «Любимцы веков», посвященный таковым, есть у В. Брюсова), а сама история «призвана служить жизни» [8, с. 43], а не абстрактным доктринам, так что владыкой мира оказывается дьявол. Ф. Ницше призывает перестать быть рабами «чужих слов, чужих мнений» [8, с. 26] и восстановить «невинность бытия» [8, с. 164]: отбросить сковывающее в нем человека, все то, что завело человечество в тупик. «Невинность», как можно понять, связывается с «естественным человеком», еще не ставшим винтиком цивилизационной машины, условно говоря, – с «доцивилизационным человеком», отрицающим «маскарадное платье» цивилизационных ценностей.

Созвучны с основными положениями «философии жизни» произведения В. Брюсова о Городе, и прежде всего – поэмы «Замкнутые» (1900–1901) и «Конь блед» (1903), стихотворение «Грядущие гунны» (1904–1905).

В сатирической поэме «Замкнутые» возникает символический образ Города, олицетворяющий современную поэту европейскую цивилизацию. В. Брюсов не склонен преуменьшать ее достижения, показывает, что она достигла больших успехов на пути прогресса, обладает бесчисленными сокровищами:

Весь Город был овеян тайной лет.
Он был угрюм и дряхл, но горд и строен
[4, с. 109].

Большое место в поэме занимает тщательное, неторопливое описание общего вида величественных зданий, старинных улиц, площадей, парков, многочисленных церквей, музеев и их экспонатов – столь большое, что почти вытесняет изображение жизни людей, пребывающих как бы в рабстве у Города, теряющихся среди торжествующего повсюду камня, скованных сложившимися за века нормами и привычками существования. Люди Города будто разучились жить, по-настоящему любить и страдать, мечтать, дерзать, совершать открытия и ошибки, не осмеливаются быть самими собой. Их жизнь – как бы некий ритуал,

имитирующий благочестие, труд, творчество, любовь, религиозную веру. Напрямую никто не принуждает их быть такими – люди просто следуют сложившемуся порядку вещей, не решаясь восстать против ценностей, освященных веками, но потерявших для них свое живое значение, ибо спроецированы эти ценности на некоего абстрактного, а не реального человека, побуждают жить «по написанному», не принимая во внимание ни индивидуальных запросов личности, ни движения самой жизни, требующей постоянного обновления. Господствуют в Городе, изображенном В. Брюсовым, сытость и благополучие, но и – застой, единообразие, автоматизм существования, пошлость, фальшь, нравственное рабство:

И понял я, что здесь царил кумир единый:
Обычной внешности. Пред искренностью страх
Торжествовал и в храме и в гостиниой,
В стихах и вере, в жестах и словах.
Жизнь, подчиненная привычке и условию,
Елеем давности была освящена.
Никто не смел – ни скорбью, ни любовью
Упитья, как вином пылающим, до дна;
Никто не подымал с лица холодной маски,
И каждым взглядом лгал, и прятал каждый крик;
Расчетом и умом все оскверняли ласки
И берегли свой пафос лишь для книг!
От этой пошлости, обдуманной, привычной,
Как жаждал, хоть на час, я вольно отдохнуть!
Но где в глаза живым я мог, живой, взглянуть?
Там, где игорный дом, и там, где дом публичный!
[4, с. 112–113].

Особое значение В. Брюсов придает воссозданию впечатления пугающей странности, почти нереальности в общем обыденного, повседневного, не отмеченного внешним проявлением чего-то ужасного. Достижению эффекта остранения способствует наличие в поэме лирического героя, которому придан статус иностранца и через восприятие которого дан Город замкнутых. Лирический герой чувствует себя здесь единственным живым существом среди духовных мертвецов, испытывает чувства, владеющие человеком в музее восковых фигур. По этой причине он внутренне отстранен от того, что видит, привносит в повествование о Городе элемент удивления, скрытой иронии. Негативные черты современной автору цивилизации даны в укрупненно-заостренном виде. Символическое значение приобретает название поэмы. Замкнутые – значит, не только изолированные от остального мира, но и пребывающие под замком, в своего рода тюрьме, выстроенной из оторванных от жизни догматов, скрепленной цементом раствором привычки, – несвободные люди. Лирический герой видит в явленном ему Городе предупреждение

для человечества, опасается подмены полноценной жизни ее выхолощенным суррогатом:

И страшная мечта меня в те дни томила:
Что, если Город мой – предвестие веков?
Что, если Пошлость – роковая сила,
И создан человек для рабства и оков?
Что, если Город мой – прообраз, первый, малый,
Того, что некогда жизнь явит в полноте,
Что, если мир, унылый и усталый,
Стоит, как странник запоздалый,
К трясине подойдя, на роковой черте?
[4, с. 114].

Прозреваемый Город у В. Брюсова – символ технократической цивилизации будущего, характеризуемой как «машина из машин»: бездушный, бездуховный, внутренне мертвый, превращающий человека в раба псевдопрогресса. Иной роли, кроме как быть ничтожным «колесиком» гигантской «машины»-чудовища ему не отводится. Грезы «о всех свободах человеческих» [5, с. 423] окажутся похороненными, механическое, искусственное вытеснит естественное; все остальное, что мучило выдающихся мыслителей, – социальное неравенство, подавление слабого сильным, вражда – сохранится.

Все отчетливее звучат в поэме характерные для рубежа веков идеи одряхления европейской цивилизации, неизбежности смены культурных циклов, охватывающих многовековые промежутки, трактуемые в духе Ф. Ницше, или даже – прихода срока «завершившихся времен», то есть наступления конца мира в соответствии с пророчествами Святого Иоанна в Апокалипсисе. Ближе всего В. Брюсову почерпнутые у Ф. Ницше представления о неотвратимости смены одряхлевших и ослабевших рас, изнеженных культурой и комфортом, молодыми и сильными – новыми варварами, дикими, нецивилизованными, но полными воли к жизни и утверждению своего господства в мире. Лирический герой как будто прозревает закат Европы и европейской культуры:

Но нет! Не избежать мучительных падений,
Погибели всех благ, чем мы теперь горды!
Настанет снова бред и крови и сражений.
Вновь разделится мир на вражьих две орды.

Борьба, как ярый вихрь промчится по вселенной
И в бешенстве сметет, как травы, города,
И будут волки выть над опустелой Сенной,
И стены Тоуэра исчезнут без следа
[4, с. 115].

Отстраненно-ироническую интонацию, господствовавшую в произведении, сменяет иная – пророческая, торжествующе-ликующая и яростная. Отражая всепланетарный масштаб будущего противоборства, его накал и беспощадность, разрушительную силу, автор использует гиперболу, символику «орд», «звериную» метонимию. В. Брюсов, однако, живописует ужасы, которые ждут европейскую цивилизацию, вовсе не приходя в ужас, без сострадания к обреченным на гибель. Несмотря на принадлежность к миру старой культуры, симпатии писателя – на стороне тех, кто, по его мысли, волеет в жилы человечества новую, молодую кровь, на обломках растоптанной многовековой культуры создаст собственную – варварскую – цивилизацию. Отвращение к остановившейся в своем движении, обескровленной, механической жизни настолько ослепляет рассудок художника, что побуждает радоваться уничтожению вместе с этой жизнью бесчисленных материальных и духовных ценностей, самой цивилизации, возвращению вспять, к «голому человеку на голой земле».

В. Брюсов верит, что вместе с новыми варварами придут естественность, сила, полнота восприятия бытия, человек освободится из пут пошлости и лицемерия:

И все, что нас гнетет, – снесет и светит время,
Все чувства давние, всю власть заветных слов,
И по земле взойдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.

В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг
[4, с. 115].

Новые люди, в победе которых не сомневается поэт, дважды уподобляются детям, обживающим мир впервые, не отягощенных прошлым со всеми его пороками, а потому, по представлениям В. Брюсова, чистых и смелых, сильных и мужественных, свободных и жизнерадостных. За это им – как детям – прощается уничтожение культуры, сокрушение самой европейской цивилизации. Заключительные строки поэмы позволяют понять, что лирический герой ощущает себя в замкнутом Городе, откуда не имеет надежды вырваться, – рабом; прозрение им будущего и осуществляется с точки зрения раба, готового все крушить вокруг себя, лишь бы вырваться из тюрьмы. Геометрически правильно расчисленному, застроенному каменными громадами Городу он противопоставляет в своих видениях поле – символ простора, открытости всем ветрам, поле с сияющим солнцем над головой. Мир цивилизации с его громадными достижениями, но и социальными, политическими, религиозными, моральными путами, таким образом, отрицается под

знаком возвращения к природе, к девственно-первозданным доисторическим временам с их дикостью, но и первобытной естественностью, буйным кипением молодых сил, неукротимой, ни перед чем не останавливающейся волей к овладению необходимым жизненным пространством. Все происходит по идеям Ф. Ницше: «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса: под ярмом его шествуют пантера и тигр» [9, с. 27].

Русское понимание воли как свободы без границ дополняется в произведении ницшеанской идеей «воля к жизни» – как бы перводвигателем человеческого существования, не скованного заветами христианской культуры. В осуществлении главного постулата философии Ф. Ницше, – хотя отчасти и вульгаризируемого В. Брюсовым, – видит поэт выход из тупика, в который зашла европейская цивилизация. Потому такой патетикой, восторгом проникнут финал поэмы. Это поистине апофеоз освобождения, начала новой жизни – пусть к ней пришли через разрушения и кровь:

Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей!
Я – узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле...
О солнце! о простор! о высота степей!
[4, с. 115].

Некие предупреждающие знаки апокалиптического характера, которые наиболее чутким посылает время, появляются в лирической поэме «Конь блед». Эпиграфом к ней и стала цитата из Откровения Иоанна Богослова: «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя “смерть”; и ад следовал за ним» (Откр. 6:7), несколько урезанная поэтом, а слово «смерть» пишущего с большой буквы: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть» [4, с. 209]. Подразумевается один из этапов наказания грешников Господом и силами Неба в конце «срока времен» в канун Страшного суда, и вестник расплаты здесь – Конь блед, символизирующий Смерть: «и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6:7). Пророчимое Библией возмездие В. Брюсов относит к современности. Ее и олицетворяет изображаемый Город. Менее всего его жители задумываются о смысле жизни, философии истории, ждущем впереди. Они втянуты в гонку за успехом и комфортом, а, значит, за деньгами, и в этом копируют друг друга; на всех один и тот же, образно выражаясь, «универсальный буржуазный сюртук» (Ф. Ницше); до судеб же цивилизации им нет дела. Об аналогичном писал и Ф. Ницше: «Люди

живут только сегодняшним днем, живут страшно торопливо, снимая с себя всякую ответственность за события...»; в результате наступает «торжество стадного животного» [8, с. 208, 207]: думать ему «некогда» – важнее всего «преуспеть», пусть и ценой обезличивания и стандартизации.

В поэме получает отражение нарастание темпа жизни в связи с развитием техники. Но внешним формам движения соответствует внутренняя неподвижность, пустота душ людей, автоматически следующих утвердившимся в социуме нормам. О сути происходящего они не задумываются. Автор множит и множит детали облика Города нового времени, и людские потоки у него не отличаются от потоков машин:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертась, сверкали переменным оком
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей
[4, с. 209].

Акцентируется опьяненность толпы Городом, то есть не полная вменяемость при его восприятии: каменные громады воспринимаются как знак величия, электрическое освещение как свет, пронизывающий жизнь, сами себе люди кажутся «владыками естеств». Отмечается горделивая надменность Города, весьма довольного собой, превозносящего себя и свои достижения в газетах, упоенного творимым самому себе гимном. Царит иллюзия полного благополучия, каковому не предвидится конца. Согласно В. Брюсову, жизнь горожан – это «воплотившийся в земные формы бред» [4, с. 209], настолько она бессмысленна, мелочна, пошла, внутренне убога; заносыщиеся – на самом деле рабы Города, живые марионетки. Неполноценное бытие подтачивает Город изнутри (пусть на поверхности этого не видно), потенциально содержит в себе угрозу разрушения (так как фундамент оказывается ненадежным).

В. Брюсов вводит в поэму элемент фантастики – мелькнувшее на мгновение видение «всадника огнеликого», появившегося на улицах Города со свитком с огненными буквами, вещавшими его имя: Смерть. Люди охвачены великим ужасом, в истерике бьются о землю, хотя находится и целующая копыта коню всадника-Смерти проститутка и разъясняющий смысл видения сумасшедший:

«Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!
Сгибнет четверть вас – от мора, глада и меча!»
[4, с. 210].

Сумел распознать пророчество сбежавший из психиатрической больницы именно потому, что не был вписан в общее бредовое существование и не был зомбирован величанием Городу; на социальной обочине находится и продающая свое тело, радующаяся расплате с теми, кто культивирует проституцию, в ней растоптали человека и тем не менее считают себя достойными членами общества. Понятия «нормальное» и «ненормальное», нравственное и безнравственное В. Брюсов, таким образом, переворачивает, вскрывает присущее Городу лицемерие, пристрастие к различным маскам, привычное жонглирование категориями добра и зла.

Грозное предупреждение ничего в горожанах не изменило, не побудило задуматься о том, куда все идет. Мелькнувшее видение (М. Волошин предполагает, что Огненный Всадник «лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синематографа» [6, с. 422]) мгновенно забылось – продолжается все та же суетно-бессмысленная жизнь. Неизменность происходящего акцентирует родственный кольцевому обрамлению повтор:

Мчались omnibusы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток
[4, с. 210].

Однако у ознакомившегося с поэмой эти строки оставляют впечатление жути – ведь мчатся все эти люди и машины в никуда.

В лирической поэме «Слава толпе» Город по-прежнему – «всемирная тюрьма», в которой окна заколочены, двери замуравлены, люди в цепях, однако в нем, вопреки царившей мертвечине, наблюдается некоторое оживление (как можно понять, связанное с уличными протестными выступлениями в канун первой русской революции). Поэта, предрекавшего исторический слом, это радует, и хотя В. Брюсов отнюдь не идеализирует грубую, невежественную массу, он улавливает движущие ее живые, непритворные чувства и назревший порыв вырваться из тюрьмы, обрести свободу. Поэтому, даже предвидя разрушительные формы, каковые могут принять волнения, автор славит возбужденную толпу и правду ее «своеволий».

Заглядывая в будущее, В. Брюсов провидит:
день ослепительный
(В тысячах дней неизбежный),
Когда, среди крови, пожара и дыма,
Неумолимо
Толпа возвышает свой голос мятежный,
Властительный,
В безумии пьяных веселий
Все прошлое топчет во прахе,

Играет, со смехом, в кровавые плахи,
Но, словно влекома таинственным гением
(Как река свои воды к простору несущая),
С неуклонным прозрением,
Стремится к торжественной цели,
И, требуя царственной доли,
Глуха и слепа,
Открывает дорогу в столетия грядущие!
[4, с. 208-209].

Стихийность протестного движения подчеркивается его уподоблением явлению естественной природы – потоку реки, текущей куда течется, по открывающимся просторам. Толпа движима инстинктами, полубессознательными импульсами, но она ближе к непосредственному переживанию жизни, чем следующие вбитым в них законам тюремной стражи, и в конечном счете движется в верном направлении, утверждает В. Брюсов, сама, скорее всего, не сознавая, куда именно.

Другой силы, способной оказать сопротивление Городу, поэт не видит.

Тождественность позиции лирического героя и автора «Замкнутых», «Коня бледа», «Славы толпе» подтверждается появлением других произведений, близких по своему пафосу данным поэмам, в которых В. Брюсов говорит уже непосредственно от себя самого («В раю», «Лик Медузы», «Довольным» и др.).

В стихотворении «Лик Медузы» (1905) поэт призывает принять разрушительный хаос смены культуристорических эпох, как бы ни был ужасен его лик, так как верит, что за ним грядет прекрасное будущее.

В. Брюсов оправдывает кровь, огонь, бред, мечтает, чтобы старый мир сгорел дотла. Трезвость в оценке настоящего неотделима у него от утопизма в отношении будущего.

В стихотворении «Довольным» (1905) В. Брюсов обличает восторжествовавший вместе с идущей демократизацией культ посредственности, не уравновешенный культом духовной аристократизации, и влекущий за собой тусклость и серость будней, пошлость, мертвечину. Обращаясь к подобным, поэт восклицает:

Довольство ваше – радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым – больше вам не надо,
Есть жвачка – и блаженны вы!
[4, с. 204].

Сам В. Брюсов смириться с этим не может. Он обращается к неким идеальным детям грядущего, детям пламенного дня с призывом:

Восстаньте смерчем, смертным шквалом,

Крушите жизнь – и с ней меня!
[4, с. 204].

Тут поэт использует символику, идущую от Ф. Ницше: ребенок у того – высшая стадия преображения личности, совершающей внутреннюю эволюцию по линиям: лев – верблюд – дитя: «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения» [11, с. 23–24]. Если обретение качеств льва и верблюда – условия преображения, то дитя – возможность творчества, обращенного на самого себя и адекватного творчеству живой жизни, преодолевающему вырождение, ведущему к возрождению и обновлению. Однако возникают вопросы: во-первых, откуда возьмутся такие идеальные дети грядущего? Сокрушают одряхлевший мир им же порожденные люди со всеми его предрассудками и миражами. Во-вторых, какие есть основания предполагать, что из хаоса произойдет гармония: от слонихи рождается слоненок, от аистихи – аистенок, – исключения неизвестны. Хаос же должен был породить и породил в конце концов социальную катастрофу в виде гражданской войны. В. Брюсов силен в отрицании, а позитивная его программа, скорее, способна оттолкнуть.

Наибольшую известность среди подобных произведений приобрело стихотворение поэта «Грядущие гунны» (1904–1905). В нем В. Брюсов развивает «разрушительные» мотивы своих прежних поэм, призывает выходящих на историческую арену новых варваров обрушиться на старый мир и сокрушить его, поет им гимн:

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.

На нас ордой опьянелой
Рухните с темных становий –
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови
[4, с. 204].

Брезжившее как предчувствие, откровение, слышавшееся как неясный исторический гул переводится на язык митинга, страстного агитационного призыва, в чем сказались воздействие революционного подъема, а затем и революции 1905 г. Сквозь призму своих ницшеанских представлений о желанном будущем человечества и воспринимает ее В. Брюсов:

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, –
Вы во всем неповинны, как дети [4, с. 205].

В. Брюсов меняет утвердившееся в европейской культуре представление о гуннах (хуннух) – кочевого народа Центральной Азии, создавшего в III–II вв. до н. э. военно-племенной союз первоначально на территории Монголии и Южного Прибайкалья, завоевавшего огромные территории оседлого населения на юге и западе, а при Атиле (V в. н. э.) в состав государства гуннов вошли и многие племена Западной Европы. Народы, на которые нападали и подчиняли себе гунны, находились на более высоком уровне общественного и культурного развития, но за счет их грабежа гунны существовали, пока не потерпели поражение в Каталаунской битве (Галлия) в 451 г. Однако, если столько веков гунны господствовали в большом регионе мира, значит, в них была заложена природная волевая энергия большой силы, позволявшая одолевать более изнеженные, с ослабленным волевым импульсом, пусть и более цивилизованные народы. Последний аспект для В. Брюсова наиболее важен. Понятие «гунны» он использует метафорически, не приукрашивая предчувствуемую, заявившую о себе историческую силу, но предполагая в ней мощный потенциал самоутверждения, оборачивающийся разрушением препятствующего этому.

С большей определенностью характеризует поэт стимулы действий грядущих орд в стихотворении «Городу» (1907), где пишет:

Ты хитроумный, ты, упрямый,
Дворцы из золота воздвиг,
Поставил праздничные храмы
Для женщин, для картин, для книг;

Но сам скликаешь, непокорный,
На штурм своих дворцов – орду,
И шлешь вождей на митинг черный:
Безумье, Гордость и Нужду!
[4, с. 239], –

поскольку процветание Города достигнуто за счет того, что он гнет «рабов угрюмых спины» [4, с. 239]. Жанр стихотворения парадоксальным образом определен как дифирамб. Но в этом, кажется, скрыто издевательство: автор хвалит Город за то, что тот взрастил в себе своего могильщика.

Такой подход оказался чуждым как революционерам (отнюдь не считавшим себя гуннами), так и их противникам (вовсе не желавшим гибели цивилизации и культуры). В результате В. Брюсову пришлось едва ли не оправдываться, разъясняя, что его произведения ориентированы не на сферу политики, а на сферу духа, способствуют осуществлению своего рода революции духа, его освобождению от запретов и предрассудков, сковывающих человека, направлены на воспитание в нем качеств ницшеанца духа. В стихотворении «Одному из братьев» (1905) читаем:

Но, узник, ты схватил секиру,
Ты рубишь твердый камень стен,
А я, таясь, готовлю миру
Яд, где огонь запечатлен.

Он входит в кровь, он входит в душу,
Преображает явь и сон...
Так! Я незримо стены рушу,
В которых дух наш заточен
[4, с. 200].

Здесь В. Брюсов не кривит душой. По воспоминаниям В. Ходасевича, «В 1905 г. он всячески поносил социалистов, проявляя при этом анекдотическое невежество. Однажды сказал:

– Я знаю, что такое марксизм: грабь что можно и – общность мужей и жен.

Ему дали прочесть Эрфуртскую программу. Прочитав, он коротко сказал:

– Вздор» [14, с. 289].

Если верить В. Ходасевичу, демократию «Брюсов презирал. История культуры, которой он поклонялся, была для него историей “творцов”, полубогов, стоящих вне толпы, ее презирающих, ею ненавидимых. Всякая демократическая власть казалась ему либо утопией, либо охлократией, господством черни» [14, с. 291].

Философия Ф. Ницше, которую исповедует поэт, уподобляется им лекарству-яду, убивающему чувство покорности судьбе, примиренности с нравственным рабством. Ведь Ф. Ницше предпринял критику христианства как религии рабов, осуждая покорность, терпение, смирение. В. Брюсова не пугает и то, что противопоставляемая этому свобода воли может убить нравственные начала, обуздывающие людей, христианские ценности, на которых зиждется европейская цивилизация. В соответствии с представлениями учения Ф. Ницше идеал человека для В. Брюсова – *сверхчеловек*, нравственный закон – свободная воля индивидуума. Вот ценности, которые он утверждает. З. Гиппиус вспоминает, как поразили ее строки посвященного ей стихотворения, которые она даже выделила разрядкой:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.
Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Г о с п о д а и Д ь я в о л а
Равно прославлю я...
[7, с. 260], –

комментируя: «Ну, конечно, не все ли равно славить Господа или Дьявола, если хочешь – и можешь – славить только Себя?» [7, с. 261]. Между тем это род брюсовского отклика на стихотворение З. Гиппиус «Божья тварь», где есть строки:

За Дьявола Тебя молю,
Господь! И он – Твое создание.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем – мое страданье
[7, с. 83].

Поэтесса считает Дьявола безумным (сошедшим с ума) и потому страдает за него и молит Господа проявить на Страшном суде милосердие к потерявшему рассудок. У В. Брюсова же иное: и в образе Господа, созданного людьми, и в образе Дьявола, сотворенного ими, для него проступает идеал сверхчеловека, движимого своей волей; просто это разные типы сверхчеловека с противоположны направлением воли, и каждый из них в свое выборе свободен. Как можно понять, именно за эти качества готов прославлять их В. Брюсов, отвергая традиционные взгляды и в заостренно-политической форме конкретизируя положения, высказанные ранее в стихотворении «Я»:

Я все мечты люблю, мне дороги все речи
[4, с. 65], –

демонстрируя имморалистический подход к важнейшим нравственно-философским категориям. Логика поэта такова: он принимает бытие, принимает жизнь, а в них есть и добро, и зло, и неправомерно говорить о всеединстве, если что-то отрицать.

Добавим к этому высказывание А. Белого: «Как теперь назвать хорошо известные чувства, как назвать *боль*, если *боль* не только *боль*, и *радость* не вовсе *радость*, *добро* не *добро*, но и *зло* не *зло*» [3, с. 179]. Шла смена ценностей, и В. Брюсов был к ней причастен. Воспринималось же это зачастую, как кощунство или безумие. Момент вызова, заложенный в творчестве В. Брюсова символистской поры, не всегда учитывается.

Ярко выраженный ницшеанец – лирический герой едва ли не всех произведений В. Брюсова дореволюционного периода творчества. Брюсовское ницшеанство – именно ницшеанство по убеждению, подкрепляемое направленным к одной цели могучим волевым напором, не столько даже демонстрируемое, сколько скрываемое, но с неотвратимостью проступающее наружу. Мироощущение лирического героя, его поведение определяются идеей сверхчеловека, выявляющей себя то в одном, то в другом отношении, то в большей, то в меньшей степени.

Лирический герой В. Брюсова не мог не удивлять: как и автор, он ставит перед собой задачи, резко превышающие обычные человеческие возможности: создание непреходящих духовных ценностей, увековечивание своего имени в истории литературы (а, следовательно, и истории общества вообще), достижение статуса мэтра, организатора и руководителя нового искусства в России, – и во многом цели своей добивается. «Одержимым», человеком одной страсти – «совершенно бешеного честолюбия» – называет В. Брюсова З. Гиппиус, поясняя, что использует это определение «лишь потому, что нет другого, более сильного слова для выражения той страстной “самости”, самозавязанности в тугой узел, той напряженной жажды всевеличия и всевластия, которой одержим В. Брюсов» [7, с. 255]. Все в мире для В. Брюсова, включая самое творчество, – средство самовозвеличивания, самоувековечивания, утверждения своей власти над умами. Отсюда и большое количество стихотворений, начинающихся с местоимения «я» («Я помню вечер, бледно-скромный...»), «...Я вернулся на яркую землю», «Я бы умер с тайной радостью», «Я люблю большие дома», «Я провижу гордые тени...», «Я – мотылек ночной. Послушно...», «Я имени тебе не знаю», «Я люблю», «Я – упоен, мне ничего не надо!», «Я свечку погасил – и прямо под окном...», «Я люблю у застав переулки Москвы», «Я жду у ветхого забора...», «Я много лгал и лицемерил», «Я знал тебя, Москва, еще невзрачно-скромной», «Я видел много городов», «Я доживаю полстолетья...», «Я вырастал в глухое время...») и др., вспомнила и программное произведение В. Брюсова, так и озаглавленное – «Я» (1899). Отсюда – и властность тона, бесстрастная учительская интонация, приподнятость стиля. Строгий, отшлифованный, как будто кованный стих, способен подчас разить, как кинжал, но часто бывает холоден, малоэмоционален, риторичен. Он обнажает преобладание в натуре В. Брюсова рационального над иррациональным, стихийно-бессознательным, прорывающимся редко и, главным образом тогда, когда речь идет не о «я» поэта, а о грядущих судьбах человечества.

«Насколько же прекрасен и мощен его призыв к “Грядущим гуннам” <...>». И хотя «Брюсов соглашается разделить судьбу “хранителей тайны и веры”, но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него» [6, с. 423–424], – пишет М. Волошин.

Жажда полного господства в любви-эросе, «демонические» и «наполеоновские» позы в отношениях со всеми другими людьми, культ его, нескрываемое восхищение героями и правителями, оставившими свое имя в истории, использование масок известных исторических лиц как средства скрытой самохарактеристики – все это, проникая в произведения,

выдает В. Брюсова, несмотря на его старания предстать перед историей в наилучшем виде (пряча пороки и обнажая достоинства): как крупный поэт, истинный европеец с широким культурным кругозором, человек, постигший все в мире, наделенный даром прозревать и прорицать будущее. Не случайно, повествуя о себе, В. Брюсов избегает конкретизации, редко вводит автобиографические детали. Упор делается на воссоздание жизни духа. Но обмануть в искусстве невозможно. В облике его лирического героя присутствуют обе крайности, характеризующие сверхчеловека: безмерность и грандиозность задач, которые он перед собой ставит, – с одной стороны, безмерный индивидуализм и имморализм, – с другой. Вот почему, характеризуя В. Брюсова, М. Волошин указывает: «Свою империю, которую он волен сделать всемирной, он строит в области Слова и Мечты. Но это не меняет *римских* приемов его завоевательной политики» [4, с. 415].

Вполне органичным для мироощущения В. Брюсова является самоотождествление с царем, пэром, олимпийцем духа, то есть с человеком, занимающим высшее положение в обществе, ощущающего себя первым из первых. Поэтизация духовного аристократизма свидетельствует о формировании нового критерия ценности личности, настойчиво и последовательно утверждавшегося символистами. У В. Брюсова духовный аристократизм становится заменителем нетитулованности, плебейского происхождения, знаком принадлежности к избранным, новым вождям российского общества («Вступления» (1901), «Я – междумирок. Равен первым» (1911, 1918) и др.). Но и этого поэту мало. Он хочет быть царем над царями, вождем над вождями – «Валерием Брюсовым» – полновластным властителем умов, кумиром русского общества и во многом своего добивается. В опосредованном плане поэт повествует об этом в стихотворении «Ассаргадон» (1897), где пользуется языковой маской могущественного и грозного ассирийского владыки, то есть говорит на языке торжественного самогимна, величавой гиперболизации, адресуясь к векам:

Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон.

И далее:

Кто превзойдет меня? Кто

будет равен мне?

Деянья всех людей – как тень в безумном сне,

Мечта о подвигах – как детская забава.

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!

И вот стою один, величьем упоен,

Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон

[4, с. 66,67].

Для В. Брюсова чрезвычайно важно сознание своей власти, своего величия. Они действительно значительны, но отнюдь не абсолютны, как пытается представить поэт. Г. Адамович свидетельствует: «...Никогда он власти подлинной, над всем движением, не имел, и впоследствии произошел не бунт против его тирании, а просто водворение порядка в литературных делах. Выяснилось, что, кроме просветительской миссии, Брюсов ни на что не вправе претендовать, что сознание его бедно, а кое в чем и порочно, несмотря на пышные слова. <...> Вячеслав Иванов и Андрей Белый почтительно, но твердо указали Брюсову на его место в новой русской словесности» [1, с. 27]. Это место поэта только, а не вождя всего символизма. Для символистов коллективно-соборной, мистической ориентации, последователей В. Соловьева, В. Брюсов духовно недостаточно зряч, его мистические познания кажутся им скудными, элементарными. На самом деле у младосимволистов сверхчеловек – Богочеловек в духе «Чтений о Богочеловечестве» В. Соловьева, чем и вызвано возникшее расхождение. Пророчества В. Брюсова и Вяч. Иванова, А. Белого относятся к разным измерениям. У В. Брюсова – при всей их глобальности – они лежат в сфере земного и космического, а не потустороннего бытия. Другое дело – то, что его временные и пространственные границы у В. Брюсова широко раздвинуты, он мыслит крупными культурно-историческими категориями. С наибольшей полнотой это демонстрирует веночек сонетов «Светоч мысли» (1918). Поэт прославляет здесь мощь человеческого разума, прослеживая основные вехи его развития в сонетах «Атлантида», «Халдея», «Египет», «Эллада», «Эллинизм и Рим», «Римская империя», «Переселение народов», «Средние века», «Возрождение», «Реформация», «Революция», «Наполеон», «Девятнадцатый век», «Мировая война XX века» и подводя итог в «Заключении»:

Над буйным хаосом стихийных сил
Сияла людям Мысль, как свет в эфире.
Исканьем тайн дух человека жил,
Мощь разума распространялась в мире.

Прекрасен, светел, венчан, златокрыл,
Он встал, как царь в торжественной порфире.
Хоть иногда лампы Рок гасил,
Дух знанья жил, скрыт в дивном эликсире.

Во все века жила, затаена,
Надежда – вскрыть все таинства природы,
К великой цели двигались народы.

Шумя, Европу обняла война...
Все ж топот армий, громы артиллерий
Не заглушат стремленья к высшей сфере [4, с. 476].

Разум, которого столь не хватает и современному человечеству, опоэтизирован В. Брюсовым как путь к более совершенному устройству мировой цивилизации.

Между тем Х. Ортега-и-Гассет позднее отмечал: «... Одно дело верить в разум и другое – верить в рожденные разумом идеи. <...> Кроме того, разум непрестанно исправляет свои концепции, вчерашнюю истину сменяет сегодняшняя...» [12, с. 471].

В поэтизации человеческой мысли был брюсовский вызов заикленности на мистицизм, характерный для Серебряного века.

Однако и историко-культурные темы и мотивы пронизаны у В. Брюсова ницшеанским мироощущением, служат одним из средств демонстрации своей исключительности, превосходства над всеми остальными, обнажают «вождистский» тип мышления.

Поклонение В. Брюсова культуре, как представляется, носит чисто интеллектуальный либо чисто эстетический характер и не затрагивает всех струн его души. Вообще в стихах поэта заметен резкий перевес рационального над эмоциональным. Явления жизни, предметы действительности, люди характеризуются слишком общо, контурно, кажутся обведенными четкими линиями. Гамма чувств сужена. Особенно заметно это при обращении к вечной теме поэзии – любви.

В раннем творчестве В. Брюсов отдает должное «старой сказке», которой

Быть юной всегда суждено [4, с. 32],
в стихотворении «Я люблю...» (1897) поэт признается:
Я люблю тебя и небо, только небо и тебя,
Я живу двойной любовью, жизнью я дышу, любя.

В светлом небе – бесконечность: бесконечность милых глаз.
В светлом взоре – беспредельность: небо, явленное в нас [4, с. 89];
детский взор возлюбленной напоминает поэту
Глаза египетских богинь
[4, с. 55],

как явствует из стихотворения «Я помню вечер, бледно-скромный...» (1896).

Приходу любви В. Брюсов предлагает молиться, «не уклоняться», а «покорствоваться» ей, так как она вносит в жизнь новую струю, дает сильные переживания.

С одной стороны, В. Брюсов существенно расширил сферу изображения интимных отношений между мужчиной и женщиной в русской поэзии, вводя в нее поэтику эроса. Но в большинстве случаев эрос В. Брюсова – это только физическая страсть, сексуальное влечение. Истинно любить лирический герой таких стихотворений оказывается способен лишь самого себя. Правдивое изображение того одиночества,

неудовлетворенности, бесчувственности, которые несет страсть без любви, и составляет главное достоинство эротической лирики В. Брюсова. Вот стихотворение «Одиночество» (1903):

Срывай последние одежды
И грудью всей на грудь прильни, –
Порыв бессилен! нет надежды!
И в самой страсти мы одни!
[4, с. 146].

В эротической поэзии В. Брюсова проступает драма ницшеанского индивидуализма, замкнутого на самом себе. Но трактуется она как драма непреодолимого экзистенциального одиночества человека в мире:

Мы беспощадно одиноки
На дне своей души-тюрьмы!
[4, с. 145].

Эротические описания изобилуют уподоблениями любовной страсти мукам, оковам, пыткам, фиксацией такой степени отчуждения, отсутствия каких-либо живых чувств, что партнеры по любовному ложу воспринимают друг друга как трупов, мертвецов. Так, в стихотворении «Снова» (1907) говорится:

Мы, безвольные, простертые,
Вновь – на ложе страстных мук.
Иль в могиле двое, мертвые,
Оплели изгибы рук?
[4, с. 229].

В стихотворении «Как птицы очковой змеей очарованы» (1911) мужчина и женщина в миг страсти изображены как прикованные друг к другу железными (наручниками), освободиться от которых не в состоянии:

Ты никнешь в оковах, сестра изнемогшая,
И я неподвижен, как брошенный труп
[4, с. 276].

Никакой привлекательностью изображение цепи романов, бесчисленных связей, соитий у В. Брюсова не обладает, а демонстрация лирическим героем своей неподвластности общепринятым нормам имеет оттенок вымученности. Брюсовский лирический герой бросается в объятия женщин как бы по обязанности поддерживать реноме сверхчеловека, перед которым невозможно устоять; он не получает от этого радости, лишь самоутверждается. Эротические стихи В. Брюсова достаточно холодны, не опалены живописуемой в них страстью; их ценность – в их правдивости.

В. Брюсову, как представляется, близок взгляд Ф. Ницше на женщину как существо второго сорта. Изображается она у него по преимуществу как «жрица любви», мужчине же поэт отдает области мышления, политики и творчества. И именно такой взгляд мешает узнать любовь счастливую.

Наиболее интересен В. Брюсов, когда в нем побеждает поэт – ищущий, разочаровывающийся, обретающий.

По мысли А. Белого, ледяная холодность В. Брюсова, которая стала притчей во языцех, – все же маска, под которой он скрывает свое безумие: «Брюсов надел на безумие свой сюртук, сотканный из сроков и чисел. Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, – вот что такое Брюсов» [3, с. 402].

Под «безумием», как можно понять, А. Белый подразумевает безмерную заикленность В. Брюсова на своей избранности и величии, преломляющую пронизанность нищестемством. До него никто в русской поэзии не решался о себе сказать:

Я – междумирок. Равен первым
[4, с. 466], –

это казалось нескромным, даже не слишком этичным – так превозносить самого себя, при жизни увенчивая лавровым венком. Пусть ожидания поэта далеко не сбылись, он не лукавил – писал то, что думал, и правдиво воспроизвел мироощущение считающего себя сверхчеловеком, предоставив современникам и потомкам возможность глубже вникнуть в этот человеческий тип и стоящую за ним философию.

Вместе с тем в 1910-е годы в творчестве В. Брюсова, как и во всем символизме, намечается спад. Сам поэт объяснял это все более нараставшим отрывом символистов от современности, истощенностью их программных установок. К этому можно добавить утопизм постулатов проекта Духа, осуществлявшегося символистами, ожидания которых не сбывались. В полемике с символизмом появляются новые течения, при всех своих отличиях нацеленные на сближение с жизнью. В. Брюсов на время как бы завис в воздухе, в концептуальном отношении, в сущности, повторяя самого себя.

После Октября 1917 года В. Брюсов, по свидетельству В. Ходасевича, «впал в отчаяние», ждал разбоя «черни», оплакивал неминуемую, как думал, «гибель культуры» [13, с. 292]. Будучи, однако, приглашенным большевиками к сотрудничеству в сфере культурной жизни, он меняет свое отношение к ним, так как намечавшиеся планы в данной области его воодушевили. С какого-то момента В. Брюсов даже начинает считать себя коммунистом, о чем говорит в своих публичных выступлениях. Сблизившись с большевиками, поэт признает в них называвшихся им «гуннами» с несокрушимой силой воли, осуществивших, казалось бы, невозможное и давших ходу истории новое направление. Контрреволюционно настроенные писатели обвиняли В. Брюсова в «продажности», но неплохо его знавший В. Ходасевич, отнюдь не скрывая

в своих воспоминаниях о нем брюсовских недостатков, и даже «тяжких грехов», в то же время подчеркивает: «Брюсов был бессеребряником: в этом я много раз убеждался и об этом свидетельствую» [13, с. 639]. Его преданность литературе была безграничной и бескорыстной, и в пореволюционные годы он попытался сделать для нее то, что мог. Но «коммунистические стихи» самого В. Брюсова, как их называет В. Ходасевич, действительно трудно признать удачными. Правда, это уже постсимволизм, нацеленный на сближение с реальной действительностью, во всяком случае – с ее идеологической парадигмой, нищенские мотивы в них резко ослаблены. В произведениях ощутима политизированность и агитационность, но новый язык времени не вполне был освоен поэтом, не стал для него органичным, и нагнетание лексики отвлеченного характера вкупе с однообразием пафосной интонации, излишней «классицистичностью» стиха, делают написанное тяжеловесным, малоэмоциональным. Таковы многие произведения, представленные в сборниках «В такие дни» (1919-1920), «Миг» (1920–1921), «Дали» (1922), «Меа» (1922–1924). Нельзя не отметить вместе с тем, что у В. Брюсова появляется образ России как страны-вожатого, указывающей другим «земным племенам» путь в будущее. Поэтому русская революция у поэта – «ослепительный день» в веках. Меняется его отношение к народу. В. Брюсов отнюдь не идеализирует народные массы и тем не менее с восставшими против Города – «всемирной тюрьмы» – связывает свои давние надежды на преобразование бытия:

Мы пугаем. Да, мы – дики,
Тесан грубо наш народ;
Ведь века над ним владыки
Простирали тяжкий гнет, –

И когда в толпе шумливой,
Слышишь брань и буйный крик, –
Вникни думой терпеливой
В новый, пламенный язык.

Ты расслышишь в нем, что прежде
Не звучало нам вовек:
В нем теперь – простор надежде,
В нем – свободный человек!
[4, с. 396].

Революция, революционная борьба оправдываются под знаком будущего – создания нового мира:

Строить, крушить, в битву ринуться! Перед
Целью веков ниц простерта мечта [4, с. 405].

В сущности, у В. Брюсова получают дальнейшее развитие идеи, пронизывающие поэмы «Замкнутые», «Конь блед», «Слава толпе», стихотворение «Грядущие гунны», проникаясь коммунистическим пафосом.

Самому себе желает В. Брюсов не утрачивать жажды жизни, жить с полным напряжением сил – все в пламя обращать: «восторг, скорбь, вскрик» [4, с. 406].

Полностью не уходят из творчества поэта, и мотивы, характерные для прежнего В. Брюсова, и здесь стих его гораздо уверенней. Достаточно назвать чарующий «Египетский профиль» (1920), поэтизирующий волшебство любви, «Мир электрона» (1922), вершину «научной поэзии» В. Брюсова, основоположником которой в русской литературе выступил поэт. Так что, несмотря на общий эстетический спад, дар В. Брюсова отнюдь не угас, хотя удачи случались реже. Сам поэт в стихотворении «Болезнь» (1920) признавался в этом:

Демон сумрачной болезни
Сел на грудь мою и жмет.
Все бесплодней, бесполезней
Дней бесцветных долгий счет
[4, с. 479], –

вот еще одна причина, мешавшая творчеству: плохое самочувствие в последние годы жизни (пусть В. Брюсов сам подорвал свое здоровье употреблением наркотиков). Брюсовскую исповедь пронизывает живое, печальное чувство:

Что ж! Порвать давно готов я
Жизни спутанную нить,
Кончив повесть, послесловья,
Всем понятного, не длить
[4, с. 479], –

то есть поэт ощущал, что пик его славы позади, а что впереди – неизвестно. Между тем в последние годы он все чаще задумывается над тем, как будет оценено его творчество и творчество поэтов-современников будущими поколениями:

Как же в столетья войдем?
[4, с. 410], –

останутся ли о них хотя бы две строчки в истории мировой литературы. При всем своем горделивом самомнении, В. Брюсов рассуждал здраво и трезво:

И пусть мы, певцы, о себе не молчали!

Что может и песен певучая власть?
Всех мук уцелеет в напеве — едва ли
Десятая часть!
[4, с. 344].

По-видимому, столько произведений непреходящего значения у В. Брюсова и осталось. Но это общая участь большинства поэтов: время отсеивает малоудачное, сохраняет для будущих веков лишь лучшее. Ценно, что такие стихи у В. Брюсова есть. Поэтому итог своей творческой деятельности – в полемике с самим собой же («В дни запустений», 1899) – в стихотворении «К счастливым» (1904, 1905) В. Брюсов определил строками:

И есть иль нет дороги сквозь гроба,
Я был! я есмь! мне вечности не надо!
[4, с. 206], –

заменяя высказывание: «я прошел, как дым...», – словами: «я есмь». В. Брюсов был убежден: что-то от него в культуре останется, а значит он обретет символический модус бессмертия и, пусть не будет признан звездой мирового значения, сохранится как национальное достояние русской культуры, поэт, давший новый импульс ее развитию. Действительно, в том или ином отношении влияние В. Брюсова испытали представители постсимволизма (начинавшие в этом ключе Б. Лившиц, М. Зенкевич), акмеизма (Н. Гумилев, С. Городецкий), футуризма (В. Хлебников, И. Северянин), создатели русской эротической поэзии Серебряного века (А. Эфрос, М. Шкапская), «островитянин» Н. Тихонов (через посредство Н. Гумилева), менявшаяся М. Цветаева, отчасти Н. Заболоцкий, тяготевший к «научной поэзии» Л. Мартынов. Сквозные для творчества В. Брюсова размышления о судьбе человеческой цивилизации и демократизации, в отрыве от духовной аристократизации выливающейся в охлократизацию, ведущую к появлению массового общества, сегодня также приобретают новую актуальность. Это не избавляет В. Брюсова от перекоса в другую сторону, хотя в «коммунистических стихах» он пытался его преодолеть. Как бы то ни было, в наши дни В. Брюсов снова напоминает о себе и требует нового прочтения.

Библиографический список

1. Адамович, Г. Одиночество и свобода. Литературно-критические статьи / Г. Адамович. – СПб.: Logos, 1993, – 224 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин.– М.: Искусство, 1986. – 445 с.

3. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
4. Брюсов, В. Сочинения: в 2 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. – 575 с.
5. Брюсов, В. Сочинения: в 2 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. Т. 2: Статьи и рецензии 1893-1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. – 575 с.
6. Волошин, М. Лики творчества / М. Волошин. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.
7. Гиппиус, З. Стихотворения. Живые лица / З. Гиппиус. – М.: Худож. лит., 1991. – 471 с.
8. Ницше, Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров. Утренняя заря / Ф. Ницше. – Мн.: Попурри, 1999. – 512 с.
9. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пальмира, 2019. – 208 с.
10. Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше. – СПб.: Худож. лит., 1993. – 672 с.
11. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и для некого / Ф. Ницше. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 302 с.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
13. Пушкин, А.С. ПСС: в 6 т. / А.С. Пушкин. – М.: Госиздат, 1949. Т. 2: Стихотворения 1826-1836. Поэмы. – С. 112.
14. Ходасевич, В. Колеблемый треножник: Избранное / В. Ходасевич. – М.: Сов. писатель, 1991. – 688 с.

ОСОБЕННОСТИ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ АННЫ АХМАТОВОЙ РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается любовная лирика раннего периода творчества Анны Андреевны Ахматовой, включенная в сборники «Вечер» и «Четки». Предлагается интерпретация названий сборников, эпиграфов, архитектоники, тематики, проблематики, идеи, образа лирической героини.

Ключевые слова: творчество А. А. Ахматовой, любовная лирика, сборник, психологизм, деталь.

Одной из самых важных тем в лирике Анны Ахматовой является тема любви. «Основное место в лирике Ахматовой бесспорно занимает любовная тема – как в народной песне и в сонетах Петрарки, в лирике Гете и Пушкина и во всей мировой поэзии вообще», – замечал В. Жирмунский [3].

Поэтесса привнесла в поэзию не только образец женских чувств (поскольку до того лирическими героями стихотворений о любви были преимущественно мужчины), но и наполнила ее новой интерпретацией самой любви.

Первый сборник стихов Анны Ахматовой – «Вечер» – вышел в 1912 году. Он включает в себя 46 стихотворений, написанных в 1909–1912 годы.

«Вечер» открывается эпиграфом из стихотворения французского писателя XIX века Андре Терье «La fleur des vignes pousse». Это первые строки произведения, и, хотя они производят меланхоличное, грустное впечатление, если мы обратимся к оригинальному тексту, то заметим, что любовь в нем – чувство возвышенное, но легкое и прекрасное. Андре Терье не обращается к кому-то конкретно, его любовь – это само наслаждение любовью, ее сладостью.

Название сборника отражает смысл его содержания. Вечер – пора захода солнца, заката и конца, но также символ уюта, начала ночи; ночь традиционно считается временем влюбленных. Любовное чувство в «Вечере» также переживает свой «закат». Лирическая героиня словно ожидала этой «ночи», этого уюта с любимым, но получила совсем иную ночь, ночь смерти чувства и глубокой боли от этого. Описывая любовь, Ахматова чувствует пустоту, страдание и сильную обиду, но в этом находит и наслаждение, благородное страдание из-за собственных чувств. Ей больно, но не любить она не может, и даже такое проявление любви в ее жизни дарит ценные чувственные эмоции.

Символично открывает сборник стихотворение «Любовь», состоящее всего из трех строк. Е. Добин замечает, что лирика Ахматовой строится на контрастах: «Контрастные мотивы пронизывали ахматовскую лирику с самого начала как отражение беспокойств и тревог времени» [2], и это стихотворение также пронизано ими.

Любовь как что-то светлое только «блеснет» и «почудится», но ведет «от радости и от покоя» «верно и тайно». Она «умеет так сладко рыдать», и лирической героине страшно встретить любовь. Некоторые проявления любви и манят, и отталкивают одновременно. Подобную тенденцию мы видим во многих стихотворениях сборника.

Каждый сборник Анны Ахматовой – смысловое и тематическое единство. Это некий шифр, мозаика, состоящая из стихотворений и циклов. И «Вечер» не стал исключением: мысль и замысел автора развиваются поступательно, не всегда явно, но весьма логично. Однако ахматовская лирика тяготеет по своей природе скорее не к роману, а к драме: цепочка чувственных, а не сюжетных событий является основной коллизией. Развития действия как такового не происходит; отсутствует в сборниках и динамичность на уровне внешнего действия. Она проявляет себя лишь в контексте психологии, чувственной составляющей.

Попытаемся проследить диалектику любовного чувства героини на примере первой части сборника. «Вечер» начинается стихотворением, описывающим саму сущность любви и понимание ее Анной Ахматовой; затем следует цикл «В Царском селе», в первом из стихотворений которого мы видим следующие строки «*Странно вспомнить: душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду. / А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду*» [1, с. 34].

Анна Ахматова пишет о своем муже, чувствуя, что он потерял к ней интерес; пылкая любовь прошла, задохнулась «в предсмертном бреду», и лирическая героиня стала «игрушечной».

Далее чувство героини постепенно гибнет по мере продолжения сборника; вот она высказывает желание стать мраморной («...*А там мой мраморный двойник*»: «*Я тоже мраморною стану*» [1, с. 33]), затем вспоминает ускользнувшую и как бы забытую любовь («*И мальчик, что играет на волынке*»: «*Лишь одного я никогда не знаю / И даже вспомнить больше не могу*» [1, с. 34]; «*Мне холодно... Крылатый иль бескрылый, / Веселый бог не посетит меня*» [1, с. 34]. После встречаем оригинальное стихотворение, в котором происходит не только общение, но и расставание лирических героев, произошедшее по вине лирической героини («*Сжала руки под темной вуалью*»), сразу после чего в сердце женщины происходит настоящая буря, и приходит зима («*Память о солнце в сердце слабеет*»). После этого через несколько стихотворений проходит мотив смерти («*Высоко в небе облачко серело*» (умирает Снегурка), «*Как соломинкой, пьешь мою душу*» (намек на смерть души), «*Мне больше ног моих не надо*»

(речь о русалке, но русалками становятся лишь в случае самоубийства из-за несчастной любви).

Очень немногие детали использует Анна Ахматова в этом сборнике для описания любви. Встречаются и некоторые особенно часто повторяющиеся образы: если поэтесса описывает свет, то он непременно, практически всегда будет желтым («*Дверь полуоткрыта*»: «*Круг от лампы желтый...*» [1, с. 38]; «*Песня последней встречи*»: «*Равнодушно-желтым огнем*» [1, с. 39]; «*Вечерняя комната*»: «*Последний луч, и желтый и тяжелый*» [1, с. 52]). Этот символ использовал Ф.М. Достоевский, имея в виду под ним увядание, бедность, особое душевное состояние героя. В широком понимании это также символ расставания и печали.

Любопытно, что среди прочих деревьев при описании Анна Ахматова почти всегда выбирает клен (в сборнике «*Вечер*» упоминание этого растения встречается пять раз), а это – очень многогранный символ. Все его трактовки так или иначе вписываются в общую структуру содержания сборника: клен, в первую очередь, символ осени; иногда под ним понимают молодого мужчину или сдержанность; кленовый лист в некоторых странах используется в качестве эмблемы влюбленных.

Многие стихотворения Ахматовой вбирают в себя самые простые, прозаические детали, которые создают многозначный образ. Ее поэзия наполнена различными бытовыми деталями, подробностями, которые передают особые оттенки смыслов, настроений, указывают на тонкости психологического состояния лирической героини.

Ахматова была настоящим мастером в использовании психологической детали, создании подтекста. В ее стихотворениях практически никогда не присутствуют диалоги; общение между лирическими героями или выражение глубинных чувств героини происходит зачастую посредством движений рук, описаний состояния тела, каких-то невинных или случайных жестов.

В. Жирмунский писал: «Ахматова в поздние годы не любила, когда ее поэзию называли, по поверхностным воспоминаниям о "Четках", – "усталой", "слабой", "болезненной". Поэтому из ранних отзывов о своих стихах она особенно ценила статью Н. В. Недоброво, который назвал ее "сильной" и в стихах ее усмотрел "лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную"» [3]. Поэзию Анны Ахматовой раннего периода, действительно, можно назвать несколько «болезненной», но ни в коем случае не «слабой». Это чувства и переживания несомненно сильной личности и женщины волевой и целеустремленной. Однако ее видимая слабость угадывается и происходит от невозможности противостоять любовному чувству. Оно настолько захватывало, что после разрушения оставило на сердце человека очень глубокий шрам. Отсюда и мотив обиды, прослеживающийся в некоторых стихотворениях («*Хорони,*

хорони меня, ветер!», *«Белой ночью»*, *«Мне больше ног моих не надо»* и др.), и смерти. «Самоуспокоенности и примирения с действительностью в ее поэзии не было с самого начала, скорее был горький привкус несбывшихся надежд и разочарований» [3], – отмечал В. Жирмунский.

Что же касается самого наполнения сборника «Вечер», отметим тот факт, что в нем встречается лирика, тяготеющая по форме и структуре к песням (*«Песенка»*). Для творчества Анны Ахматовой велико было значение народной, русской, женской песни. Однако толкование ее как песни фольклорной было бы ошибочным. «И все же не случайно "песенки" как особая жанровая категория, подчеркнутая заглавием, проходят через все ее творчество, начиная с книги "Вечер"» [3]. Этот прием – использование стиля, стиховых особенностей, тематики и даже образной составляющей народных песен – позволяет поэтессе достичь максимального сближения собственных чувств и чувств лирической героини, так что в абсолютном большинстве случаев их практически полная тождественность не оставляет сомнений.

Сборнику «Вечер» свойственна интимная, доверительная интонация. Сами произведения в нем напоминают короткие записи из дневника, своеобразную исповедь человеческой души, что позволяет говорить о возможности отождествления лирической героини и автора. Образ лирической героини, которая, предстая в новом облике в каждом из стихотворений, не меняется. Он автобиографичен; большая часть стихотворений была посвящена избранникам поэтессы. В настоящий момент исследователями установлено большинство адресатов ее произведений, однако по поводу некоторых все еще ведутся споры.

Однако, несмотря на всю кажущуюся близость лирической героини и автора, нельзя не упомянуть, что многие факты и детали были поэтессой переработаны, переосмыслены и представлены в лирике в качестве новой интерпретации действительности.

Вторым сборником Анны Ахматовой стали «Четки». Эта книга стихов вышла в 1914 году, включила в себя произведения, написанные в 1912–1914 году (в основном все же это стихи 1913 года), и сразу произвела фурор (о чем свидетельствует огромный по тем временам тираж), особенно среди молодежи.

Эпиграф к сборнику – отрывок из стихотворения Е. Баратынского «Оправдание» (1824). Анна Ахматова выбирает заключительные строки произведения, в котором автор описывает своеобразную исповедь лирического героя, его оправдание (и полное признание) своей неверности возлюбленной. Он признает, что изменял, однако доказывает, что любит лишь ее; заканчивается стихотворение обвинением пассии и обличение ее причастности к случившемуся.

В целом это можно истолковать как намек на ситуацию, сложившуюся у Анны Ахматовой с Н. Гумилевым. Сама поэтесса до конца жизни называла себя вдовой Гумилева. Однако после свадьбы супруг

быстро потерял интерес к девушке, которую добивался несколько лет. Изменял он, изменяли и ему. Возможно, посредством эпитафии Анна Ахматова также демонстрирует признание в неверности, но не признание вины одной лишь стороны.

Сборник состоит из четырех частей. Первая открывается циклом с весьма характерным названием – «Смятение». Он и задает тон всему последующему повествованию развития чувства. Это отражение переживаний поэтессы; в три части вложена вся глубина десятилетних томлений («Десять лет замираний и криков...» [1, с. 66]). Лирическая героиня встречает человека, которого давно любит, но во второй части мы узнаем, что он не отвечает ей взаимностью, и в конце, уже после краткой встречи женщина остается одна, ощущая пустоту внутри. Эта опустошенность, мотивы страдания из-за любви, разлуки преобладали в то время в творчестве поэтессы. Таковы стихотворения «Все мы бражники здесь, блудницы», «Углем наметил на левом боку», «Ты пришел меня утешить, милый» и многие другие, вошедшие во все четыре части «Четок».

Что примечательно, в этом сборнике впервые явно прослеживаются религиозные мотивы. Впервые мы встречаем их уже в самом названии. Четки – это бусины, нанизанные на нить в определенном порядке. Так и стихи сборника: следуя друг за другом, составляют логическое целое; нить же, на которую они нанизаны, – те самые христианские мотивы, намек на которые и включает в себя название, неоднократные обращения к Богу, упоминание костела или фигуры, так или иначе связанной с религией («Исповедь»). Сами четки используют для успокоения и лучшего сосредоточения во время молитвы; так и стихи Анны Ахматовой, по мере развития, постепенно приводят душу лирической героини к успокоению, пускай и не полному. Исследователи трактуют заглавие сборника также как символ спирали или круга, по которому, постоянно возвращаясь к одной точке, движется любовное и в целом душевное чувство женщины.

Произведения книги составлены таким образом, что чувства лирической героини, глубоко личные вначале, становятся более общими, образы развиваются и как бы укрупняются по мере продвижения по частям «Четок», а тема любви, проходя через мотивы воспоминаний, которые поэтесса использует неоднократно, перерастает в предчувствие надвигающейся беды. Рассмотрим, каким именно образом стихотворения «нанизываются» на четки.

Первая часть включает 17 стихотворений, объединенных темой любви, которая не получила, как уже упоминалось, взаимности. Лирическая героиня страдает и сама причиняет боль возлюбленному; однако она – сильная личность, не лишенная гордости («Я не любви твоей прошу»). Во второй части продолжает развиваться начатая в «Вечере» тема одиночества, и героиня ищет спасения в вере. Ее душа мечется между

двумя противоположными началами, и в этом, в изображении тонкой психологии влюбленной женской души, причем без лишних деталей, витиеватостей и изысков, мы видим несомненное преимущество ахматовской лирики. В третьей части вновь происходит обращение к темам и мотивам первой: лирическая героиня вновь перестает принимать всю вину за случившееся на себя (как она сделала это во второй части), однако этот виток переплетается с религиозностью второй части. В результате этого синтеза мы получаем отстраненный взгляд как бы со стороны, немое вопрошание, попытки объяснить свою вину и невозможность это сделать. В конце концов, героиня прощает возлюбленного, снимает с него ответственность («*Будешь жить, не зная лиха*»), и в четвертой части тему любви подавляет тема памяти. Лирическая героиня как бы возвращается в покинутые места, смотрит на произошедшее уже с иной стороны, более трезво и рассудительно, однако помнит о прошлом и хранит эту память, надеясь на встречу с любимым («*Гость*»).

В «Четках» героиня – не просто влюбленная женщина, но поэт, творец. Опосредованно это выражается через название стихов песнями, а самого творческого процесса – пением:

«Разве плохо я тебе пою?»
[1, с. 78],

«И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет Вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?»
[1, с. 70].

Чувство любви для лирической героини и самой поэтессы – это не что-то беззаботное, радостное, даже детское, но тяжелый груз, угнетавший ее на протяжении многих лет. Ощущение легкого восторга даже от собственных страданий в «Четках» затихает, уступая место разочарованию лирической героини.

Ранние стихи Анны Ахматовой (особенно это касается сборника «Вечер») были по-разному оценены критиками того времени, однако не остается никаких сомнений в новаторстве еще юной тогда поэтессы. Отказавшись от создания собственной символической системы, громоздких метафор и сложных эпитетов, Ахматова перевела поэзию на иной язык, подняла ее на другой уровень. В ней проявилась разговорная, близкая каждому, интонация. В непростые времена от стихов именно этого и ждали. Не высокопарных строк и отдаления от реальности, а живого обращения к ней. Другим важным достижением поэтессы является создание образа новой лирической героини в любовной лирике.

Библиографический список

1. Ахматова, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова // М.: “Эксмо”, 2006. – 686[2] с., ил. – (Библиотека всемирной литературы).
2. Добин, Е. Поэзия Анны Ахматовой / Е. Добин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/dobin-poeziya-ahmatovoj.htm>. – Дата доступа: 10.02.2022.
3. Жирмунский, В. В. Творчество Анны Ахматовой / В. В. Жирмунский // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/zhirmunskij-tvorchestvo-ahmatovoj/pamyat-i-vernost.htm>. – Дата доступа: 02.02.2022.

ПРОЕКТ «СВЕТЛОГО БУДУЩЕГО» В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

В статье рассматриваются эссе, статьи, декларации, стихи, поэма «Ладомир» В. Хлебникова, в которых получил воплощение Проект «светлого будущего», характеризуются заложенные в нем ценностные ориентиры, призванные определять движение человечества вперед. Концептуализация хлебниковской программы сопровождается выявлением особенностей образной системы и обновляемого языка.

Ключевые слова: русский космизм, универсальный гуманизм, свобода, мир, труд-творчество, природа, культура, мировой язык, Ладомир.

При изучении русского футуризма преимущественное внимание уделяется его эстетическим прорывам – обновлению жанровой системы, типа стиха, языка и стиля, самой техники искусства, и хотя отмечается присущий ведущим его представителям бунтарский пафос и устремленность в «новый мир», позитивная программа футуристов требует своей дальнейшей конкретизации. Наиболее важными в данном отношении являются идеи Велимира Хлебникова, получившие воплощение в его эссе, статьях декларациях и художественных произведениях.

Во многом отталкивался В. Хлебников от книги представителя русского космизма Н. Федорова «Философия общего дела», но утопические положения предшественника сопрягал с научными открытиями своего времени, тем самым представляя казавшееся невозможным как осуществимое, хотя и у него немало сверхфантастического. Еще до появления футуризма, в 1904 г., им написано эссе «Пусть на могильной плите прочтут...». Здесь идеи соборности, предполагающие мистическое единство людей в Боге, В. Хлебников распространял и на природу. Позднее в «Ладомире» (1920) он сформулирует:

Я вижу конские свободы

И равноправие коров [1, с. 289], –

что многим поначалу казалось смешным, абсурдным, хотя в поэтической форме утверждалась необходимость освобождения животных от эксплуатации их человеком. Заменить освобожденных от рабства должна была техника (что со временем и произошло: появились тракторы, комбайны и другие объекты «машинной цивилизации»).

Упоминаемое же эссе посвящено воображаемому ученому и мыслителю, который «боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия “люби ближнего, как самого себя”» [1, с. 577], то есть заповеди

Христа, прозвучавшей в Нагорной проповеди. «Он называл неделимых благородных животных видом своими ближними и указывал на пользу использования жизненного опыта прошлой жизни наиболее древних видов. Так, он полагал, что благу человеческого рода соответствует введение в людском обиходе чего-то подобного установлению рабочих пчел в пчелином улье, и не раз высказывал, что видит в идее рабочей пчелы идеал свой лично» [1, с. 577]. В. Хлебников напоминает, что пчелиный рой – это единое образование, можно сказать, единый коллективный организм, и разные типы пчел здесь предназначены для выполнения определенных работ, поддерживающих жизнь организма: одни собирают и приносят в улей пыльцу для «кормления», другие совокупаются, производя новое потомство, а пчелиная матка всем этим руководит. Но и «рабочие пчелы» у В. Хлебникова – не рабы, все основано в улье, на взаимной любви и общем деле, что видно из строк об ученом-мыслителе: «Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды» [1, с. 577]. Так же и человек должен более разумно, продуманно организовывать свои сообщества, стремясь к единению, во-первых, а памятуя о том, что человечество вписано в биосферу и не должно нарушать эту сбалансированную систему, призвано любовно и бережно относиться к миру природы и ее представителям, во-вторых. Человека ученый ориентировал вести себя по отношению к природе не как ее царь-владыка, а – как равный, по-братски: «Сердце, плоть современного порыва человеческих сообществ вперед, он видел не в князь-человеке, а в князь-ткани – благородном коме человеческой ткани, заключенном в известковую коробку черепа» [1, с. 577], – так характеризует автор интенцию ученого-мыслителя. Но при этом должен измениться сам человек, лучше (через науку) узнать природу и самого себя. В организации же человеческих сообществ человек-«князь» не должен подавлять человека-«смерда»; утверждается, что в основе этих отношений должна лежать христианская любовь. И далее – все более глубоко человеческий разум призван постигать мир, дабы выявить многообразные, часто невидимые взаимосвязи между существующим, установить свое родство с другими живыми существами и утвердить на Земле соборность всего живого. Поэтому у В. Хлебникова ученый-мыслитель «вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее. Вдохновенно предугадывая ее волю, он одиноким порывом костей, мяса, крови своих мечтал об уменьшении отношения, где ϵ – масса князь-ткани, а ρ – масса смерд-ткани, относительно себя лично. Он грезил об отдаленном будущем, о земляном коме будущего, и мечты его были вдохновенные, когда он сравнивал землю с степным зверком, перебегающим от кустика до кустика. Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел. Он нашел славяний, он основал институт изучения дородовой жизни ребенка. Он нашел микроб прогрессивного паралича, он связал и выяснил основы

химии в пространстве. <...> Впрочем, он никому не навязывал своего мнения и, считая его своим лично, признавал священнейшее право всякого иметь мнение противных свойств» [1, с. 577].

В более позднем эссе «Утес из будущего» (1921–1922) В. Хлебников конкретизирует: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки в пустом покое, темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей» [1, с. 567]. Поэт не только называет представителей мира природы «товарищами» человека, но и настраивает на а-прагматический, бескорыстно-дружественный характер взаимоотношений с ними, что метафорически обозначено как игра – свободная активность, имеющая цель в себе.

Пока же, по В. Хлебникову, «человечество все еще зелень, трава, но не цвет на таинственном стебле» [1, с. 582] («Курган Святогора») – оно призвано восстановить связь со своими корнями: и природными, и национальными, дабы, объединяясь, пылало разноцветье, а не превратилось в один безликий ком.

Поскольку научно-техническому типу цивилизации более свойственна урбанизация, воссоздает В. Хлебников и вид городов будущего, чему посвящено эссе «Мы и дома», имеющие подзаголовок «Мы и улицетворцы. Кричаль» (1915).

Сразу же необходимо отметить, что при всей своей фантастичности хлебниковские города имеют тесную связь с природой. Во-первых, у него: “будто красивые” «современные города на некотором расстоянии обращаются в ящик с мусором. Они забыли правило чередования в старых постройках (греки, ислам) сгущенной природы камня с разреженной природой – воздухом (Казанский собор Воронихина), вещества с пустотой; то же отношение ударного и неударного места – сущность стиха. У улиц нет биения. Слитные улицы <где дома тесно пристроены друг к другу> так же трудно смотрятся, как трудно читаются слова без промежутков и выговариваются слова без ударений. Нужна разорванная улица с ударением в высоте зданий, этим колебанием в дыхании камня» [1, с. 596]. Также необходимо устранить «неразбериху окон», подробности «водосточных труб» (спрятать их), «мелкие глупости» узоров. «Современный доходный дом» В. Хлебников характеризует как «искусство прошлецов» (людей прошлого, устаревшего). Он «растет из замка», «но замки стояли особняком, окруженные воздухом, насытив себя пустынным, походя на громкое междометие! А здесь, сплюснутые общими стенами, отняв друг от друга кругозор, сдавленные в икру улицы, – чем они стали...? Не так ли умирают цветы, сжатые в неловкой руке...?» [1, с. 596].

Но городская земля дорогая, сознает В. Хлебников; кто станет платить просто за природные участки земли, хотя уголки природы и будут очищать городской воздух? Допустим, ради общего блага на это пойдет

преображенный социум нового типа. Однако тогда город невероятно разрастется, и им не очень удобно будет пользоваться, если от дома до места работы или отдыха человеку придется добираться 3 часа. Выход В. Хлебников видит в том, что город должен не расплзаться во все стороны, а расти вверх, то есть заполняться небоскребами, определенными их комплексами, связанными между собой. Причем основным местом массовых сборищ, гуляний, праздников, должен стать не низ города, а именно верх – крыши, на которых следует разбить цветники, парки, сады, организовать места развлечений. Здесь больше свежего воздуха, и люди не будут дышать пылью, тогда как в нижнюю часть будут прибывать различные грузы, необходимые для обеспечения жизни горожан. Подъем вверх определенного типа подъемниками (правда, еще не эскалаторами и не лифтами) у В. Хлебникова предусмотрен. «...Город превратился в сеть нескольких пересекающихся мостов, положивших населенные своды на жилые башни-опоры» [1, с. 595–596] – так различные регионы города связаны друг с другом, а сами мосты одновременно представляют собой и определенные типы жилищ, висящих в воздухе. В отдаленные части города люди будут перемещаться на летательных аппаратах, садящихся на крыши и взлетающих с них. И называет людей будущего В. Хлебников летунами. Предусматривает автор и самостоятельный перелет по воздуху с помощью определенной, совсем легкой аппаратуры или допуская овладение людьми искусством левитации.

Дома города будущего видятся В. Хлебникову светлыми и праздничными, сделанными из бетона и стекла. Но они не должны быть совершенно одинаковыми, что вносит стандартизированное однообразие. Поэт предлагает множество типов домов новой формы. В том числе некоторые из них имеют форму опять-таки природных объектов. Писатель восклицает: «...зовем туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города, стройные, как невод на морском берегу... будто они мир растений...» [1, с. 595].

Есть у В. Хлебникова и дом-тополь в виде узкой башни, «обвитой кольцами из стеклянных кают» [1, с. 599], а также дом-поле: «в нем полы служат опорой пустынным покоям, лишенным внутренних стен, где в живописном беспорядке раскинуты стеклянные хижинки, шалаши, не достающие потолка, особо запирающиеся вигвамы и чумы; на стенах грубо сколоченные природой олени рога придавали вид каждому ярусу охотничьего становища; в углах домашние купанья. Нередко полы поднимаются один над другим в виде пирамиды» [1, с. 601]. Другие же формы домов, предлагаемые В. Хлебниковым, – это:

– дом на колесах в виде ящика из гнутого стекла или походной каюты, особенно подходящий для путешествий; параллельно возникнут и дома-основы в виде дерева с пустыми ячейками, куда путешествующий сможет внедрить свою комнату на колесах на временное пристанище, иначе будут заставлены все улицы и мосты, возникнут пробки;

- дома-мосты: отличный обзор вокруг;
- подводный дворец (для «говорилен», то есть собраний) – стеклянный, вокруг плавают рыбы, растут водоросли;
- дом-пленка, натягивающаяся между башнями; удобен для лечебниц, гостиниц с временно проживающими;
- дом-шахматы: пробелы-пустоты для последующего заполнения путешествующими располагались здесь в шахматном порядке;
- дом-волос: железная игла и 3 (или больше) вьющихся от нее домов-волос;
- дом-качели: между заводскими трубами привешивалась цепь, а на ней крепились дома – для мыслителей, моряков, бюджетлян;
- дом-чаша: железный стебель поднимает на себе стеклянный купол из 5-6 комнат; особняк для ушедших от земли;
- дом-труба: лист, свернутый в трубку с широким увором внутри, брошенный водопадом;
- дом-книга.

В общем, это не «дома-крысятники» и не «ящики для мусора», а произведения искусства, расположенные на улицах.

Согласно В. Хлебникову, в мире будущего будет разрабатываться сразу план всего города, а это под силу и по средствам братским общинам.

Строительство же незапроектированных, частных домов предполагается разрешать лишь в определенных местах за городом.

В стихотворении «Город будущего» (1920) В. Хлебников именуется преображенный город «Солнцестаном» – все в нем переполнено светом, сияет, радуется глаз и душу искусством зодчества. В стихотворении «Москва будущего» (1921) столица будущего названа «крылатым селом», так как над ней летают «горницы» (квартиры) прибывших из других мест и заполняющие «пустые остовы и соты» предназначенных для этого строений. Аналогична архитектура и других городов. Так, у В. Хлебникова

Дворец для лени подымал
 Стеклянный парус полотна.
 Он подымался над Окой,
 Темнея полыми пазами
 [1, с. 162],

Квартиры не строятся и не обустраиваются заново, а просто перемещаются куда нужно. В этом проступает и идея полета, приближения к себе неба, освоения новых горизонтов.

Автор будит фантазию читателей, нацеливает на обновление городской среды, и кое-что из предложенного им свыше столетия назад, уже стало реальностью.

Кроме того, позволяющими осуществить единство факторами, В. Хлебников считает железные дороги (это тоже дома на колесах), а их в

начале XX столетия было совершенно недостаточно, чтобы связать между собой территории России («Ряв о железных дорогах», 1913). Планирует В. Хлебников и появление подземных и подводных дорог; развитие авиасообщения; морские же суда у него могут и плыть, и передвигаться по степным местам на колесах.

Прогнозирует писатель и появление новых средств коммуникации, знакомящих людей с происходящим в стране и мире. У него это радио, вещающее по всей стране, видеоизображения через видеопроектор на стенах домов, на ночном небе и даже на облаках, проецируемые в публичных местах для широких масс (В. Хлебников их называет «тенекниги»). В каком-то смысле это прообраз будущего Интернета, призванного, по В. Хлебникову, объединять людей. Вот как он описывает подобную коммуникацию в «Лебедии будущего» (1918): «На площадях, около садов, где отдыхали рабочие или творцы, как они стали себя называть, подымались высокие белые стены, похожие на белые книги, развернутые на черном небе. Здесь толпились толпы народа, и здесь творческая община, тенепечатью на тенекнигах сообщала последние новости, бросая из блистающего глаза-светоча нужные тенеписьмена. Новинки Земного Шара, дела Соединенных Станов Азии, этого великого союза трудовых общин, стихи, внезапное вдохновение своих членов, научные новинки, извещения родных своих родственников, приказы советов» [1, с. 614].

Поскольку «Лебедия будущего» написана уже после совершения Октябрьской революции, прогнозируется и создание конфедерации Соединенных Станов Азии – объединения в ней трудовых общин Евразии.

«Деревня стала научной задругой, управляемой облачным пахарем» [1, с. 615]: облакоходы «боронили поля прикрепленными к ним боронами», неболеты, подобно лейками, орошали «пашню искусственным дождем» [1, с. 614–615], в общем, техника вытеснила тяжелый крестьянский труд – все, что можно, автоматизировано. «Грозоходы, коньки и парусные сани соединяли села. Каждый ловецкий поселок обзаводился своим полем для спуска воздушных челнов и своим приемником для лучистой беседы со всем земным шаром» [1, с. 615]. Культурное и техническое отставание деревни от города у В. Хлебникова преодолено.

«Крылатый творец твердо шел к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара» [1, с. 615]; «Было поставлено правилом, что ни одно животное не должно исчезнуть» [1, с. 615], – далеко забегая вперед, прогнозирует автор «Лебедии будущего».

Научились люди будущего и производить новые виды еды вместо убийства животных, так что проблема голода была устранена.

Союз приобретателей сменился в мире будущего союзом изобретателей. Таких людей В. Хлебников называет – «творяне» (от слов «творить» + «дворяне»).

Вообще для обозначения новых явлений В. Хлебников активно использует и новые слова. Процент окказионализмов у него значителен. Таковы, например, «Неувяда», «Людостан», «Ладомир», «творяне», «могатырь», «могатство», «могучи», «летуны», «радиоклубы», «законоречь», «скорословарь», «тенепечать», «тенекниги», «тенеписьмена», «числаборцы», «кричаль», «житеул», «градоулы», «улицетворцы», «замкоулицы», «улочертоги», «дворцеул», «Солнцестан», «грозоходы», «облакоходы», «небоходы», «неболеты», «будетляне», «Трудомир» и др.

В декларации «Художники мира!» (1919) выдвигается задача создания нового письменного языка, общего «для всех народов третьего спутника Солнца». «Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода» [1, с. 621], – провозглашает В. Хлебников, предпринявший и попытки создания подобного («заумного») языка, новой азбуки, «гаммы будетлянина». Этот язык понесет с собой новые ценности и новые законы: подлинно человеческие.

В декларации «Всемир! Всемир! Всемир!» (1920-21) В. Хлебников призывает раз и навсегда отменить войну. Защищаемые – от противного – ценности – мир и гуманность.

В поэтической форме написано «Воззвание Председателей земного шара» (апрель 1917), а к числу каковых относил В. Хлебников и себя, собственно и придумав это звание.

От лица людей будущего поэт обличает развязавших Первую мировую войну с ее водопадами крови, клеймит современные государства, каковые кормятся людьми, характеризуя их как торговые дома «Война и К^о», приравнивая к людоедам. Им адресуется презрительный риторический вопрос, за которым стоит обвинение в бесчеловечности невиданных масштабов:

Если вы, о государства, прекрасны,
Как вы любите сами о себе рассказывать
И заставляете рассказывать о себе
Своих слуг,
То зачем эта пища богов?
Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях
Между клыками и коренными зубами?
[1, с. 610].

И В. Хлебников обращается к человечеству с укоризной: почему оно терпит происходящее:

Прилично ли Господину Земному Шару
(Да творится воля его)
Поощрять соборное людоедство?

[1, с. 611].

Человек, согласно поэту, тоже государство:

двурукое государство

Шариков кровавых и тоже соборен,

[1, с. 611], –

и он нуждается в защите. Таким образом, ценность человеческой жизни высоко поднимается, что оттеняет антигуманизм посягающих на нее государств-людоедов. Созданные ими законами тоже людоедские, если допускают все новые бойни, перемалывающие миллионы людей. От своей привычки пожирать друг друга нацеленные на прибыль и расширение своего господства государства просто так не откажутся, предупреждает В. Хлебников: они готовы проливать кровь и бунтарей – предостерегающе щелкают зубами и делают прыжки, запугивая недовольных и несогласных. Значит, это государства первобытно-исторической дикости, свое отжившие и терпеть их существование на Земном Шаре больше невозможно. В. Хлебников заявляет:

Мы так же хладнокровно относимся
К замене ваших государств
Научно построенным человечеством,
Как к замене липового лаптя
Зеркальным заревом поезда
[1, с. 613].

Другими словами, поэт призывает к смене устаревших общественно-политических систем новыми, несущими благо человеку, действующими в его интересах. У В. Хлебникова и таких же, как он, – особый вид оружия: слово, и это слово-знамя, которое должно поднять на борьбу:

Перерезанное красной молнией
Голубое знамя безволода,
Знамя ветреных зорь, утренних солнц
Поднято и развевается над землей,
Вот оно, друзья мои!
И подпись:
Правительство земного шара
[1, с. 613].

И в других случаях В. Хлебников насыщает поэтическую ткань своих произведений публицистическими призывами, воспламеняющими чистые сердца.

Неудивительно, что поэт приветствовал Октябрьскую революцию в России, воспринятую как начальный акт сокрушения власти государств-людоедов и «первые дни человечества» [1, с. 137] («О свободе», 1918,

1922); «Праздник труда», 1920; «Новруз труда», 1921; «Союзу молодежи», 1921 и др.).

Прибегая к метафорической условности, в стихотворении «Я и Россия» (1921) В. Хлебников показывает, что радуется каждый атом его тела, а сам он – свободное государство, сбросившее сковывавшие его путы:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани
[1, с. 149].

Далее выясняется, что лирический герой, как бы следуя примеру России, полностью освобождается от одежды, подставляя себя Солнцу, воздуху, свежему ветерку.

Ощущение общей радости сопровождает, как можно понять, мысль о том, что и каждый должен дать себе свободу сам – освободиться от сковывающих человека привычек. В данном случае отстаивается нудизм, для России непривычный, но давно прижившийся на пляжах, например, Германии. Обнаженный человек у В. Хлебникова полнее сливается с природой, дышит каждая клетка его тела, и загар ровный, без белых полосок на незагоревших местах. Это как бы один из примеров того, что с себя нужно сбросить груз прошлого.

Я-государство уравнивается с Россией, указывая тем самым, что каждый индивид должен быть для России такой же ценностью, какой и она сама для русского человека, и связывает их у В. Хлебникова соединительный союз и.

В поэме «Ладомир» (1920, 1921) – ярком явлении революционно-романтической поэзии – в условном виде отражена борьба с миром угнетения, победа революции, мечта поэта об объединении людей в “единую общину земного шара” – Людостан. Это, по представлениям В. Хлебникова, будет «ладный мир», что отражает заглавие.

Размах событий передает космическая образность:
Хватай за ус созвездье Водолея,
Бей по плечу созвездье Псов!
[1, с. 281].

Пришедшая свобода «материализуется», наделяется обликом женщины, имплицитно отсылающей к картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», но – с русским, даже фольклорным именем:

Идет свобода Неувяда,
Поднявши стяг рукою смело
[1, с. 287], –

что указывает на русскую революцию.

Но В. Хлебников надеется и на мировую революцию и сокрушение зла на всей земле, что подчеркивают варьируемые (по сравнению с процитированной) строки:

Свобода идет Неувяда
Пожаром вселенской души
[1, с. 289], –

опять вторгается космический размах.

Утвердится, согласно В. Хлебникову, демократия – власть перейдет к народным массам, трудящимся:

...числу, в понимании хаты,
Передастся правительств узда
[1, с. 289].

Труженики представлены у В. Хлебникова как новая аристократия: они не просто получили власть, но реализуют свои дела как творчество:

Это шествуют творяне,
Заменивши *Д* на *Т*,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте
[1, с. 281].

Значит, наряду со свободой и демократией воспевается и такая ценность как труд, причем труд-творчество.

Мысленно переносясь в будущее, автор прогнозирует, что совершат свободные люди-творцы на планете. Будут отменены деньги, так что, пишет В. Хлебников,

...будет некому продать
Мешок от золота тугой
[1, с. 283], –

деньги больше не будут восприниматься как главная в жизни ценность, поскольку каждый и так сможет получить от общества все необходимое.

Неравенство и горы денег,
– внушает В. Хлебников:

Заменит песней современник
[1, с. 292].

На помощь людям-труженикам придут машины:

Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь
[1, с. 291].

Над городами построят (раздвижной) стеклянный купол-потолок,
защищающий от снега и дождя:

Из звездных глыб построишь кровлю –
Стеклянный колокол столиц
[1, с. 290].

Установятся христианские, соборные отношения с миром природы;
человек

приютит посла коней
В Остоженке, в особняке Волконского
[1, с. 289], –

что возрождает идею русских космистов о наличии зачатков разума у
животных и возможности его развития, прерванного в свое время
завоеванием Земли человеком. Но у В. Хлебникова также

... будет липа посылать
Своих послов в Совет верховный
[1, с. 283], –

дабы согласовывать с людьми экологические проблемы – буквализируется
экологический посыл.

Вся предшествующая культура, убеждает поэт, станет достоянием
трудящихся, через творения авторов разных национальностей сближая
людей:

Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индрой,
Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо
[1, с. 288].

Будет создан универсальный («звездный») язык, способствующий единению человечества, да и вообще разумных существ Вселенной:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор,
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор
[1, с. 283].

Восторжествует в отношениях между странами и народами любовь, а ненависть исчезнет навсегда:

Где Волга скажет «лю»,
Янцекьянг промолвит «блю»,
И Миссисипи скажет «весь»,
Старик Дунай промолвит «мир»,
И воды Ганга скажут «я»,
Очертит зелени края
Речной кумир.
<...>
Язык любви над миром носится
И Песня песней в небо просится
[1, с. 285].

Объединенное человечество, чрезвычайно усилившись в научно-исследовательском отношении, начнет осваивать космос, причем возможен и вариант превращения самой Земли в управляемый космический корабль, на котором отправятся в просторы Вселенной:

Ты прикрепишь к созвездью парус,
Чтобы сильнее и мятежнее
Земля неслась в надмирный ярус
[1, с. 290].

Поэма проникнута духом дерзости, порыва, оптимизма, уверенности в том, что свободным людям по плечу самые грандиозные задачи. Любовь к познанию, открытиям, изобретениям – творчеству в широком смысле слова позволит добиться всего:

Черти не мелом, а любовью,
Того, что будет, чертежи.
И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи
[1, с. 293].

Нужно отметить, что, хотя В. Хлебников пишет о будущем, он часто использует глаголы в форме прошедшего времени, как бы подтверждая: самые невероятные дерзания исполнимы.

В «Ладомире» поэт суммировал, сконцентрировал идеи, разбросанные в разных его эссе, статьях, декларациях, стихах, и такая насыщенность усиливает воздействие произведения. В сущности, В. Хлебников дал проект «светлого будущего», снабжая современников оптимистической перспективой.

Трудно сказать, в какое столетие или тысячелетие будущего заносили поэта мысль и фантазия. Современному человеку нетрудно заметить в хлебниковском проекте печать утопизма. Однако не может не поражать, сколь многое поэт предугадал. Это:

- идея необходимости объединения расколотого человечества, предваряющая глобализацию (правда, у В. Хлебникова осуществляющуюся на братских началах);

- убежденность поэта в перспективности научно-технического прогресса (ср. отрицательной его оценкой в те же годы экспрессионистами);

- дерзкие градостроительные проекты – дома-книги и мобильные дома уже существуют;

- идея «уравнивания в правах» человека и природы, опережающая появление экологического движения;

- идея массовой коммуникации посредством использования новых технологий;

- «тенекниги» – прообраз Интернета;

- утверждение необходимости развития креативно-творческих способностей человека, превращения труда в творчество – на креативность сегодня большой спрос;

- идея выхода человечества в космос, уже начавшая осуществляться.

Отчетливо проступают у В. Хлебникова такие ценности, как мир, свобода, всеединство, универсальный гуманизм, как никогда актуальные для нашего времени.

Актуально и стремление поэта повысить роль литературы в жизни общества посредством воплощения в ней новых проектов существования, восходящее к послы Н. Федорова в «Философии общего дела» и впервые в русской литературе реализованное.

Далеко не все, прогнозировавшееся В. Хлебниковым, сбылось. Но это – судьба всех без исключения исторических проектов, в том или ином отношении тем не менее влиявших на движение человеческой цивилизации вперед. А вот ответ В. Хлебникова своим ругателям, обращенный и в будущее: «...мы улыбнемся и покажем рукой на солнце: “Поволоките его на веревке для собак, судите его вашим судом судомоек...”» [1, с. 544].

Незадолго до смерти поэт написал:
Мой белый божественный мозг
Я отдал, Россия, тебе:
Будь мною, будь Хлебниковым
[1, с. 149], –

дерзай, твори, живи высокими целями, соотноси день сегодняшний с идеалом будущего, дай людям вдохновение и надежду, свети, как Солнце.

И раз В. Хлебникова читают, значит, он стал неотъемлемой клеткой России, нашел приверженцев и в других странах.

Библиографический список

1. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.

КНИГА «ЭТИ ПИСЬМА» К. Я. ВАНШЕНКИНА: КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА, ПОЭТИКА

В статье рассматривается книга лирики «Эти письма» К. Я. Ваншенкина. Предлагается интерпретация тематики, проблематики, идеи, авторского идеала, художественного времени и пространства, образной системы; определяется роль сущностных изобразительно-выразительных средств в раскрытии идейного содержания представленных в книге стихотворений; выявляются автобиографические факторы, явившиеся предпосылкой для создания поэтической книги; изучается эмблематичность в художественном оформлении книги лирики «Эти письма». Литературоведческий анализ книги осуществляется впервые.

Ключевые слова: творчество К. Я. Ваншенкина, война, перестройка, лирическая исповедь, эмблематичность.

Мы предлагаем к обсуждению книгу «о ранней молодости, о войне, о дорогих друзьях и подругах» [5, с.288] – «Эти письма» – с целью «потревожить дух русского поэта»: раскрыть характер мастерства и убеждений автора книги – поэта Константина Ваншенкина. Задачи, которые мы ставим перед собой, традиционны для литературоведческого исследования. Они заключаются в определении концептуальной парадигмы «Этих писем» и формировании представления о поэтике К. Ваншенкина.

В известных нам научных трудах книга «Эти письма» не исследуется, ее литературоведческий анализ осуществляется впервые.

Константин Ваншенкин», по тенденциозной версии Д. Самойлова, – «патриарх средних поэтов [14, с.483]. «Неизвестный художник давнишнего века» [6, с.269] – первая строка одного из лирических стихотворений поэта К. Ваншенкина. Автор осознавал судьбу своего литературного имени и отождествлял себя с неизвестным художником. Впрочем, забвение «мечталось где-нибудь через триста-четырееста лет» [6, с. 269], со дня смерти К. Ваншенкина прошло всего десять.

И все же забвение его не пугает, ведь о произведениях говорится: «живет и поет о бессмертье картина, / Потому что написана кистью живой» [6, с. 269]. Долго оставались неясными строки: «Пусть живут мастеров Неизвестных полотна, / Как светильники в честь Неизвестных солдат» [6, с. 269]. Кажется, ни к чему это сравнение, когда речь совсем о другом, о возвышенном – творчестве, литературной памяти. Необычность художественного приема К. Ваншенкин парадоксально сочетает с пафосом, патетикой. Но для автора последняя, акцентная, строка «Как светильники в честь Неизвестных солдат» [6, с. 269], может быть, даже важнее предыдущего текста.

Будучи программным произведением, «Эти письма» открывают первую, одноименную книгу сборника «Примета». «Эти письма, что ... Перед самой войной и в войну, / Вы, страдая, писали друг другу» [5, с. 4]: «со страданием», очевидно, влюбленные переписывались не только в войну, что оправдано темой, но и «перед войной» не потому ли, что имели проблемы личного характера, переживали кризис взаимоотношений? (Не считаем верным, даже опираясь на словоформу «самой», утверждать о переживаниях, связанных с приближением войны. Она наступила внезапно.) Прошло время – и один из них, вопрошая: «Помнишь наши прощанья?» [5, с. 4], получает ответ «Мы с тобою и пишем о том» [5, с. 4]. «Свидетельства», воспоминания о прошлом уже не воспроизводимы в живой, человеческой памяти, о фактах заново получено представление единственно из читаемых писем. «Письма пронзали до дрожи / И по жгучей причине такой / Даже почерки стали похожи / Будто писано той же рукой» [5, с. 4] – привлекает внимание, что преодоление чувственных неурядиц между адресатом и адресантом вызвал общий ужас перед войной, выраженный в личных письмах. Подобным сплетением чувства и войны постулируется идея «факт войны есть неотъемная и органичная часть жизни», прослеживаемая во всем творчестве настоящей книги. «Средь иного, что есть на примете...» [5, с. 4], а «Примета» – название книги, в которую входит стихотворение «Эти письма», – «...Средь бумаг, накопившихся тут, / Сохраните свидетельства эти» [5, с. 4]. Свидетельства – контекстуальный синоним «этих писем», а точнее стихотворений К. Ваншенкина с тематикой памяти о войне в послевоенное время, объединенных в первую книгу. Они более им ценимы, нежели произведения не-военной темы. Письма «нынче сложены в папку одну» [5, с. 4], семейный или музейный архив, потому, думается, что уже нет в живых одного, а может, и двух адресатов; и потому же, что человеческая память угасла, «свидетельства эти» подлежат сохранению «потомками».

Начало второго стихотворения в книге «Улицу неспешно перейду...», знаменательно особым приемом избыточности: «Улицу неспешно перейду / Возле светофора» [5, с. 5].

Поэт Геннадий Григорьев (1950–2007) в 20 лет, то есть практически за два десятилетия до К. Ваншенкина, написал знаменитый (и уникальный) «Этюд с предлогами»: «Мы построим скоро сказочный дом / С расписными потолками внутри» [7]. (Интересно, что у Г. Григорьева есть стихотворение «Фронтное письмо» (1985) со строками: «Лишь «Здравствуй, **жизнь** моя!» – оставлено в начале. / И «Я **люблю тебя!**» – оставлено в конце» [7] (ср. «Я люблю тебя, **Жизнь**»). Уточним, что это, безусловно, ирония Г. Григорьева.) Как же – разве потолки могут «бытовать» вне дома, почему «с расписными потолками **внутри**»? Излишняя точность – это подвержение сомнению «сказочного дома», коммунизма, пропагандируемого к постройке. У К. Ваншенкина избыточность заключается в переходе улицы «возле светофора».

Ваншенкинское уточнение «возле светофора» может показаться само собой разумеющимся и не требующимся в поэтическом тексте. Однако дорогу должны переходить по регулируемому пешеходному переходу на зеленый сигнал светофора, а в разговорной речи эта обстоятельная синтаксическая конструкция компрессируется так: «**по** светофору». Но герой переходит еще и «неспешно» – он стар, ему тяжело дойти до светофора, однако низкая скорость движения понимается им не как досадная медлительность, а как новая жизненная философия. Понятно, еще более стар «наш полковник», делающий доклад перед учащимися профессионально-технического учебного заведения. Насколько велика может быть разница в возрасте между солдатом или «младшим командиром» и его (ср. «наш») полковником – старшим офицером? И сам уже немолодой, герой, а также его однополчане или сослуживцы (их несколько, так как «размышляем» в форме множественного числа), осознает: «И за этим нужен был догляд» [5, с.5]. Уже «готовый ответ» возрастным гостям, то есть заготовленная благодарственная реплика без проявления малейшего интереса к происходящему, имеется у учащихся (так всегда бывает на разнорядочных мероприятиях с приглашенными лицами).

Дальнейшие размышления героя перед выходом на сцену представляют аргументацию значимости произносимого о войне не только для молодежи, но и – поскольку может акцентировать лишь на чувственной стороне («зову... поверить ... в нашу юность в этот миг» [5, с. 6]) – еще и для себя, это интимное обоснование **необходимости выговориться**. Так, миг назван «этим», но каким именно: миг в войну, когда «мог сгореть не раз» или сиюминутный миг выступления, рассказа о былом (то-то доклад полковника был «длинноват»)? Заключительный аккорд (фраза восклицательная с соответствующим знаком конца предложения): «Несмотря на то, что с нами случилось!» [5, с. 6] – становится совершенно ясным в свете изложенных фактов о возрасте докладчиков, их видимой удаленности от современного (на любой момент современного) поколения.

В прозаическом варианте стихотворение, думается, отчасти звучит так: «Бывает, рассказывают ветераны школьникам про боевой путь своего корпуса – и ни одного живого слова, примера. Не надо говорить, что мы были замечательные, лучше всех. У каждого поколения свои задачи, свой путь. Лучше по-человечески объяснить: нам было по 17 лет, как вам сейчас, многие ушли на фронт и погибли. Говорить и писать надо бы с уважением к их возрасту, уровню понимания. Молодые не виноваты, что, слава Богу, нет войны и они не могут проявлять себя в бою» (К. Ваншенкин) [16].

Симптоматично название «Баллада о друге» – необъемного (одноименное произведение Э. Асадова о летчике в разы больше) лирического стихотворения героической проблематики. Баллада –

произведение лиро-эпического жанра, предполагающее событийность, масштабность содержания. «Автомат, граната. / И – **ничего**» [5, с. 10]. Одно парцеллированное предложение (чуть ранее говорилось, напротив, об избыточности), а по сути отсутствие информации за ее очевидностью, и предполагает трагичность, всеобщность – очевидность последствий войны для человека военного и послевоенного. Имплицитный паралепсис войны – магистральный прием К. Ваншенкина, реализованный через словесный комплекс «**давно**, в войну» [5, с.9], семантически перебиваемый **будущим** временем в значении прошедшего «лягу». Также «грозым временем, **ныне было**» [5, с.4], называется война в «Этих письмах» при основной идее: «сохраните свидетельства [о войне – Д. С.]» [5, с. 4], подчеркнутой актуализации последней.

Впервые в сборнике прямой намек на то, что видимое отстранение от войны на самом деле паралепсис, можем найти в стихотворении «Молодой пиит идею...». Война «зацепилась за нас» [5, с. 7], – объясняет лирический герой некоему не просто «молодому», но легко ассоциирующемуся с анакреонтикой «пииту», который высказал не «мысль», а чужеродную «идею одну» – не писать о войне «про запас». В то же время «Давней жизни продолжение, / Повторение пути» [5, с. 13] («Через сорок лет») – победа в войне как отражение жизни, проекция военного прошлого на сферу мирного, гражданского, поствоенного – лейтмотив ваншенкинского творчества.

«Демобилизовавшийся в самом конце сорок шестого в звании гвардии сержанта» [4, с. 6], К. Ваншенкин болезненно воспринимает несправедливое присвоение заслуг, в особенности – обхождение рядового состава армии. В стихотворении «Старшие командиры...», перечисляя классы офицеров – старшие, средние, младшие командиры, он обращается лишь к последним, что выражается аномальной пунктуацией. Хотя, думается, строка «Младшие командиры!..» [5, с. 8] – это обращение даже не к лейтенантам и капитанам, ибо «их могилы сиры, как подчиненных их», а к совести средних, старших чинов, то есть здесь типичная аверсия. Одновременно в стихотворении «Когда сгорит за бруствером заря» порицаются уже писари, «солдата оставляющие без медали» [5, с. 15] в угоду поварам, сапожникам.

В стихотворении-воспоминании «Когда мы вернулись с войны...» говорится: «Никто и не требовал льгот, / Кто вышел из той передраги» [5, с. 12], и в то же время в «Салюте» уточняется: «Не проявили свой напор... / Хотя и был при нас набор / Всех орденов и всех ранений» [5, с. 61] – в **конкретной, жизненной ситуации** солдатам-ветеранам не было воздано по заслугам, они «не высказали мнений», хотя и не смирились с произошедшим. Потому салют, к которому ради победителей в войне готовилась **парадновся** Москва, звучит двучленно, отстраненно, невовремя, ср. единоначалие, синтаксический параллелизм, усилительную частицу,

создающие насмешливую интонацию: «Тут и ударили стволы, / Тут и посыпались ракеты» [5, с. 61].

Таковая парадоксальность произведений в творчестве одного автора находит разрешение в различии художественного времени. Если первая строка «Когда мы вернулись с войны» [5, с. 12] дает наглядное представление о временном и ментальном пласте общества, а также о юном возрасте ветеранов (к примеру, Константину Яковлевичу исполнился 21 год), то в «Салюте» последних касается сравнение «А мы не хуже **старых бар**, / В гостиничный попали бар» [5, с. 61]. Однако ни в коей мере не несущее в художественном тексте негативной коннотации, сопоставление, на наш взгляд, едва ли применимо к ветеранам молодым. Уточним, что общегосударственный салют был ни к чему, когда новое по менталитету общество не ответило хотя бы чувством почтения к бывшим солдатам. Близость, отношение «по-человечески» к ветеранам в житейских мелочах входят в авторский идеал. «Были усилия их непрестанны. Их привилегии стали видны» [5, с. 55] – строка из стихотворения «Нас до сих пор именуют запасом...», заключающая названный идеал в более общем виде. Открытая синтаксическая позиция после «видны» требует ответа «кому?». Очевидно, им – всем, множеству, обществу. Следовательно, с течением времени память общества ослабевает, против чего методично борется поэт-фронтовик; прослеживается и антитеза «иностранный валюты» [5, с. 61] (материальное) и «всех орденов и всех ранений» [5, с. 61] (чувственно-ценностное). Подтверждает настоящее мнение коллега К. Ваншенкина по перу Г. Красников: «уже в так называемые перестроечные времена, более чем через полвека после Победы, [К. Ваншенкин – Д. С.] чрезвычайно болезненно переживал беспамятность, жестокосердность и неблагодарность новоиспеченной эпохи по отношению к ветеранам войны» [10, с. 5]. Таким образом, первопричиной выражаемого протеста стало не эгоистическое желание почивать на лаврах, а веяния времени и состояние умов. Итак, согласимся с А. Урбаном: «это вовсе не надо понимать в том смысле, что Ваншенкин хоть в самой малой степени становится эгоцентриком» [17, с. 129].

Загадочным произведением книги «Эти письма» представляются «Стихи о Николае Ивановиче». Внешне простые, будто бы зарисовка из жизни, доминантой их анализа становится вопрос о реальности-ирреальности заглавного героя, часто звонившего «автору», хотя, пишет К. Ваншенкин, «я его ни разу / В жизни не видал. / Только этот голос / Надо мной витал. / Возникал внезапно / В снегопад и в дождь / Знали этот голос / И жена, и дочь» [5, с. 17].

Можно представить лишь некоторые суждения по этому поводу.

- К. Ваншенкин ранее посвятил стихи Николаю Ивановичу – Рыленкову. «Он, как это у нас иногда водится, попросил посвятить это стихотворение ему. Я даже не посвятил, я просто назвал его – «Н. Рыленкову». Оно печаталось несколько раз еще при его жизни» [4,

с. 194] («Поиски себя»). Был в жизни Константина Яковлевича и «Николай Иванович [Радциг], преподававший историю средних веков» [4, с. 53] («Поиски себя»). Конечно, эти определенные люди не имели отношения к лирической ситуации стихотворения.

- В определенном умопомрачении находится герой «Был, как прежде, характером прыток...», который «накупил целый ворох открыток – / Посылать неизвестно кому» [5, с. 51], хотя в живых осталось лишь «три-четыре» [5, с. 51] товарища.

- «Стихи о Николае Иваныче», вошедшие в сборник 1987 года, характеризуются вхождением предметов разговора «Николая Иваныча» (наверное, третье по частотности сочетание имени и фамилии – после Ивана Ивановича и Петра Петровича) с адресатом коммуникативного акта («толковал о разном») в круг «интересов К. Ваншенкина», явным анахронизмом:

- «[толковал] чаще о войне» [5, с. 17];

- «красенького взял» [5, с. 17] (К. Ваншенкин говорил в интервью, что сам «чарочку выпить сможет»);

- упоминаемый как футболист Толя «Анатолий» Ильин завершил спортивную карьеру в 1962 году, за 25 лет «до описанных событий» (а К. Ваншенкин был завзятым болельщиком, написал книгу «Его опасные пасы», где первые 150 страниц исключительно о футболе с 3-я упоминаниями Ильина [3, с. 101, с. 103]). Конечно, временному несоответствию в стихотворении можно найти и другое объяснение, о котором позже, однако оно недостаточно для того, чтобы опровергнуть нашу гипотезу относительно «Стихов о Николае Иваныче»;

- «И неторопливо / А не впопыхах. / Рассуждал он также / О моих стихах» [5, с. 17] (как выразился Евгений Евтушенко, у К. Ваншенкина «были неторопливые стихи-посиделки» [8, с. 3]).

Таким образом, «Николай Иваныч» рекомендуется к рассмотрению в диапазоне от внутреннего голоса автора до обобщенного собирательного образа, идеями которых является скоропостижный уход друзей-ветеранов из жизни. Е. Евтушенко отмечал: «Телефонного одиночества у Ваншенкина нет. Но важно не только то, что звонят или не звонят, а кто звонит и кто уже больше никогда не позвонит» [8, с. 3].

Конструктивно-стилистической основой «Триптиха», отражающего эволюцию образа мальчишки – дитяти войны, становится последовательность интертекстуальных отсылок: стилизация фетовской аккумуляции (часть «В войну» и, возможно, «Перед войной»), фрактата лермонтовского «Паруса» («После войны»). Если же мотив «солдат-мальчишка одноногий... Плывет как парус одинокий» [5, с. 65] вполне ясен: символ пессимистического одиночества в судьбе периода поствойны, то проблема парадоксального «фетовского оптимизма» «в самую войну» у К. Ваншенкина разрешается не эйфорией победы («Эти давние утраты, / Это дальнее “ура!..”» [5, с. 66]), как можно подумать.

Утраты названы «давними» – значит, победа наступила, однако «ура» (победный клич) «дальнее» также. Очевидно, вновь обращаемся к ретроспективной романтизации себя на войне, то есть, по сути, к романтизации войны как времени становления в юности, что подтверждает пассаж «Их мальчишеские лица, / Их мужские костяки!» [5, с. 66] (ср. с фразой «Мы еще долго будем вспоминать военные годы – вернее, мы их



никогда не забудем, потому что в эти годы мы из **юношей** стали **мужчинами**» [2]).

Динамизм, асиндетон, свойствен первой «довоенной» и второй «военной» частям триптиха. Третья таковой прием не содержит, в ней показана размеренная («плывет»), в чем-то обывательская жизнь («уже идут занятия в школе» [5, с. 66]), хотя и с контрастирующей интеграцией в нее образа «мальчишки-солдата одноногого». Ретроспективная романтизация – это личное отношение К. Ваншенкина к военному времени, то есть юности, его сугубое авторское видение; образ одноногого мальчишки.

Рис. 1. Первая обложка книги

Послевоенное время – это последствие войны, которое принимается за неимением альтернативы (о задолго написанном до выхода настоящего сборника стихотворении «Я вздрогнул: одноногий паренек» А. Михайлов скажет: «Огромную роль играет нравственная атмосфера вокруг него [паренька – Д. С.]. Окружающие ... не видят в этом ничего ни смешного, ни героического. Нет ли в этом нравственном климате влияния последствий войны: ведь и после ее окончания сколько еще калек, изувеченных войною, было вокруг, и люди привыкли к этому» [13, с. 50]). В целом общепонятное, замечание критика наталкивает нас на мысль о том, что рецепцией, автоцитатой именно из своего творчества является третья, послевоенная, часть ваншенкинского «Триптиха». Здесь К. Ваншенкин как бы становится – сознательно или нет – равновеликим признанным мэтрам М. Лермонтову, А. Фету – но в лирическом изображении последствий войны. (Кстати, под А. Фета поэт уже стилизовал произведения, например: «О том, как рыжики растут / На солнечных полянах, / Какой невиданный уют / Среди озер стеклянных» [6, с. 32] и под. – ср. «Я пришел к тебе с приветом...». У К. Ваншенкина есть даже стихотворение «Афанасий Фет...»).

Перспекция и ретроспекция войны, которым подчинено творчество К. Ваншенкина, парадоксально отвергаются им же в словах: «Как многократно эта былль / Кругом пропета!..» [5, с. 44] («Как многократно эта былль...»). В строках поэт критически относится к присвоению номинации «Победа» автомобилю, часам и «мощному» (наличествует одобрительный эпитет) теплоходу. Между тем якобы отвергаемые им взгляды, присущие остальному творчеству, касаются лишь официального, обыденного, искусственного и единичного, десемантизации великого, замещения обывательским. Еще же поэт, видим, благоговееет перед победой, но фактически обходит ее стороной. Так, А. Михайлов, исследователь поэзии Константина Яковлевича, утверждает: «Ваншенкин вообще подошел к ней [теме войны – Д. С.] с большой осторожностью» [13, с. 33], «в самом почти начале возникла “армейская” тема, она проходит через все творчество поэта» [13, с. 34].

Хотим заметить, что не следовало бы дифференцировать строго темы армейскую и военную, особенно в настоящей книге. Константин Яковлевич пишет преимущественно об армейском укладе, полковых товарищах и проч., но за всеми перечисленными предметами поэтического изображения стоит, конечно же, война. Говорится об армейском укладе периода войны, о военных товарищах. Однако боевые действия, как правило, не затрагиваются предметно (в одном из стихов: «Я рассказать решил потомству, / Солдатских бед не утаив ... Про время то, когда впервые / Ребята в армию пришли» [6, с. 46]: в **армию** пришли во время **войны**). Да и сам А. Михайлов замечает: «В ранних стихах поэта большое место занимает тема солдатской службы, в них то и дело **слышатся отзвуки минувшей войны**, вспоминается «ротушка-матушка», наряды, учения...» [12, с. 283].

Дочь народного писателя Беларуси Ивана Шамякина Татьяна переводила на русский язык романы своего отца. Причем «перевод авторизованный. То есть, его вычитывал и согласовывал сам автор» (<https://nina.nashaniva.com/?c=ar&i=215251&lang=ru>). Кажется, что и те гравюры, которые Галина Константиновна Ваншенкина подготовила для оформления поэтического сборника, являются его продолжением, маркером идейной сути.

На первой обложке (*рисунок 1*) – пожелтевший осенний лист, падающий в открытую ладонь, прочерченную тонкой, но выразительной коричневой линией. Ладонь ловит этот лист, второй опускается ниже, и его уже не поймать. Над зарисовкой, рукописным шрифтом, надпись – «Примета». Имя автора пропечатано типографским набором, с засечками. Цветовая гамма – в пастельных тонах.

На второй обложке (*рисунок 2*) – лист пойманный, красуется, бережно поддерживаемый за черенок.

Семантику оформления находим в следующем:

•стилизованная под **рукописный** шрифт, надпись «Примета» представляется отсылкой к **написанным** и помещенным в книгу произведениям (хотя многие книги К. Ваншенкина оформлены таким образом);

•нижняя ситуация падения листа так же хорошо описывается словом «примета»: настало время, когда листья начинают опадать, осень. И многие уже опали («Что остались **на примете**, / Из оставшихся в живых / Многих нет уже на свете» [5, с. 74], последний стих книги «Эти письма», стихотворение «От великой дали той...»). На поэтическом вечере, посвященном шестидесятилетию, поэт прочитал строки, созвучные, но более точно объясняющие суть: «Постепенно и **листва**, шурша, / С почерневших веток **облетела**. / Постепенно вечная душа / Оценила временное тело. // Постепенно ветру все трудней / Пробивать туманов оболочку. / Постепенно **яркий круг друзей** / Сузился и превратился в точку» (<https://www.youtube.com/watch?v=JCagFPa36RU>). И автор составляет свою рукописную «Примету» – сборник, который мы рассматриваем.

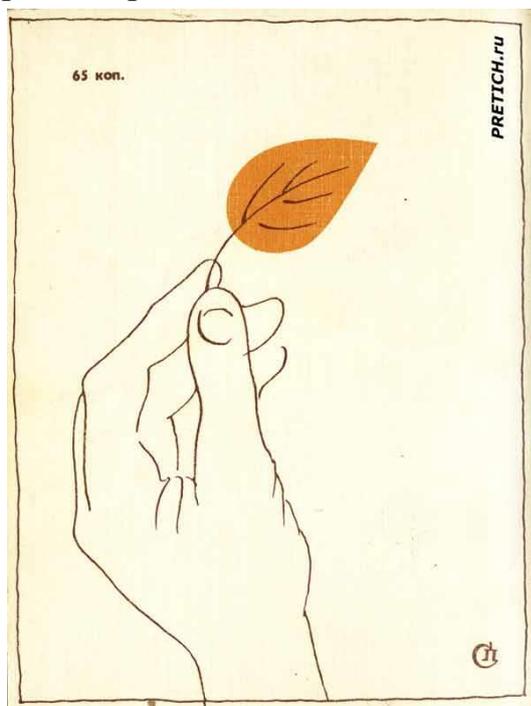


Рис. 2. Вторая обложка книги

тематикой памяти о войне в послевоенное время, объединены в первую книгу. И они, как мы убедились, более им ценимые, нежели произведения не-военной темы».

Вероятно, издавать малообъемные книжки невыгодно (книга «Эти письма» занимает всего лишь треть сборника), неэкономично, особенно в период перестройки. А следующая, «Встреча», близка первой хронологически, поэтому они объединились «под одной обложкой».

Профессор И. С. Скоропанова, строя концептуальную модель русской литературы конца XX – начала XXI века, справедливо отмечает: «Итожащий характер современной русской литературы выражается в появлении большого пласта произведений, в которых подводятся итоги советской, российской, мировой истории» [15, с. 12]. В числе причин создания авторами таковых произведений названы: «провал Проекта Коммунизма, распад СССР, необходимость выбора дальнейшего пути, потребность осознать, в какой точке исторического развития находится человеческая цивилизация» [15, с. 12].

Для Константина Яковлевича Ваншенкина первые результаты гласности и перестройки стали видны, по его собственным наблюдениям, не позднее 1986 года: «Советская власть ко мне, как ни странно, была сдержанна в отличие от тех, кто был своим человеком “наверху”. Я никогда ни в какие группировки не входил. А подписал постановление Горбачев. Так что удостоен этого почетного звания [лауреата Государственной премии – Д. С.] был уже в начале перестройки» [11]. Дает ли текст книги «Эти письма» основание для утверждения о том, что при указанных подходящих условиях отразился в стихах прямой и честный характер К. Ваншенкина?

Российский писатель и критик П. Басинский, читая поэтический сборник «Волнистое стекло» К. Ваншенкина, изданный в 2000 году, делает важнейшее замечание: «Книга странно построена, не так, как это делается обычно в подобных случаях. “Избранное”, составляющее основной корпус издания, отнесено в конец, а в начале представлены “Новые стихи”, занимающие приблизительно 1/3 общего объема. Но читать надо начинать все-таки с “Избранного”» [1, с. 11].

Мы уже писали ранее о выявленной отдельности книг в составе сборника «Примета», указывая в том числе на объем первой представленной – треть.

В сборнике «Примета» субститутром «Избранного» стала книга «Эти письма». В журнале «Знамя» за май 1987 года печатались следующие стихотворения Константина Ваншенкина:

- «Когда сгорит за бруствером заря...» (1964) [9, с. 33];
- «Старшие командиры...» (1977) [9, с. 33];
- Салют [= «Москва готовилась к салюту...»] (1980) [9, с. 35];
- Боль [= «В страшные часы твои ночные...»] (1983) [9, с. 36].

Все перечисленные произведения разных лет не выходили в печать до публикации журнала «Знамя» (в мае) и книги «Эти письма» (подписана в печать в январе 1987 года). Именно поэтому она носит «итожащий характер». Книга «Встреча» – это аналогия «Новых стихов» в анализированном П. Басинским «Волнистом стекле».

Делаем вывод, что опубликовать «Старшие командиры...» (с порицанием героев войны – полковников и генералов) или «Салют» (якобы

недостаточное внимание уделяется ветеранам) во времена их написания было затруднительно, да и нежелательно.

Поэтому они вошли в книгу, изданную в период перестройки. Таким образом, «итожащий характер» «Эти письма» имели в планах как лично-писательском (лирическая исповедь писателя дополнилась произведениями на любимую тему, дотоле недопустимыми), так и концептуально-литературном (это дополнение сыграло имманентную, но необходимую роль в глобальном процессе «подведения исторических итогов», критическом осмыслении войны в русской литературе).

Библиографический список

1. Басинский, П. Старое вино: Константин Ваншенкин / П. Басинский // Лит. газ. – 2001. – 20 июня. – С. 11.
2. Ваншенкин, К. Я. Армейская юность / К. Я. Ваншенкин [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litvek.com/book-read/50514-kniga-konstantin-yakovlevich-vanshenkin-armeyskaya-yunost-chitat-online?p=18>. – Дата доступа: 05.01.2022.
3. Ваншенкин, К. Я. Его опасные пасы: Проза. / К. Я. Ваншенкин – М.: Сов. писатель, 2006.
4. Ваншенкин, К. Я. Поиски себя: Воспоминания, заметки, записи / К. Я. Ваншенкин. – М.: Сов. писатель, 1985.
5. Ваншенкин, К. Я. Примета: Лирика в 2-х кн. / К. Я. Ваншенкин. – М.: Сов. писатель, 1987.
6. Ваншенкин, К. Я. Собрание сочинений: в 3-х т. / К. Я. Ваншенкин. – М.: Худож. лит., 1983-. Т. 1. Стихотворения, 1945-1967. – М.: Худож. лит., 1983.
7. Григорьев, Г. Небо на ремонте / Г. Григорьев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=653634&p=3>. – Дата доступа: 09.02.2022.
8. Евтушенко, Е. Скромное бессмертие Константина Ваншенкина / Е. Евтушенко // Лит. газ. – 1995. – 22 марта. – С. 3.
9. Знамя. – 1987. – №5.
10. Красников, Г. Н. Баллада о последнем: [90 лет назад родился Константин Ваншенкин] / Г. Н. Красников // Лит. газ. – 2009. – 17–23 дек. – С. 5.
11. Луконин, С. Поэт Константин Ваншенкин: «Не меняются сами события, но жестоко меняемся мы» / С. Луконин [Электронный ресурс] // Бел. цифровая б-ка LIBRARY.BY. Режим доступа: https://library.by/portalus/modules/various/readme.php?subaction=showfull&id=1308137167&archive=&start_from=&ucat=&. – Дата доступа: 31.12.2021.
12. Михайлов, А. А. Высокая служба стиха / А. А. Михайлов // Дружба народов. – 1964. – № 2. – С. 282–284.
13. Михайлов, А. А. Константин Ваншенкин: Очерк поэзии / А. А. Михайлов – М.: Художеств. лит., 1979.
14. Самойлов, Д. С. Перебирая наши даты / Д. С. Самойлов – М.: Вагриус, 2000.
15. Скоропанова, И. С. Концептуальная модель русской литературы конца XX – начала XXI вв. / И. С. Скоропанова // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сб. науч. статей. В 2 ч. Ч. 1 / редкол.: С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 12–26.
16. Терентьев, Л. Константин Ваншенкин / Л. Терентьев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://proza.ru/2010/05/02/1115>. – Дата доступа: 27.12.2021.
17. Урбан, А. А. В настоящем времени: Монография. / А. А. Урбан. – Л.: Сов. писатель, 1984.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

В статье рассматривается поэтическая философия Г. Иванова, восходящая к метафизическому идеализму и апробирующая различные его постулаты – от шопенгауэрских до теософских и сближающаяся с веяниями экзистенциализма, нацеливающего на выход за пределы своего «я» в акте трансценденции – в надежде спасения от драматических эмигрантских переживаний, мыслей о смерти, «мирового безобразья». Показано, что доминирует у поэта философский скептицизм и представление о «безгарантийности» обретения «мира иного». Прослеживается эволюция позднего Г. Иванова к оправданию феномена жизни и утверждению символического модуса бессмертия.

Ключевые слова: Россия, эмиграция, жизнь, смерть, рай, ад, вечность, экзистенциальное отчаяние, трансценденция, музыка, стихи, Красота.

Г. Иванов происходил из состоятельной дворянской семьи, провел детство и юность в семейном имении в Студенках под Ковно (ныне Каунас, Литва). Гостиная в доме сплошь была увешана картинами, комнаты украшали драгоценные вазы и изящные безделушки, так что мальчик рос, окруженный предметами искусства как чем-то родным, насущно необходимым, впитывал исходящую от них красоту. Неудивительно, что сблизившись в 1913 г. с акмеистами, и прежде всего Н. Гумилевым, он делает ставку на «прекрасную ясность» и панэстетизм, близкий к установкам «чистого искусства», театрализует свою жизнь в духе «уайльдовщины». С головой окунается семнадцатилетний Г. Иванов в литературную и светскую жизнь Петербурга Серебряного века, посещает не только «Цех поэтов», но чуть ли не все петербургские литературные собрания, кружки, салоны. Его, совсем еще молодого, переполнял пьянящий восторг общения с другими творцами искусства и его многообразными созданиями. Сам он позднее вспоминал: «Кончалась музыка в Павловске, начинался сезон в Петербурге. Ничего особенного не случилось – из года в год было все то же. Осень, вернисаж, первый снег, балет, новая книга стихов, крещенский мороз – так до первого дыхания ни с чем не сравнимой петербургской весны, до белых ночей, до новой “музыки”...» [4, с. 192].

И только. Но веял над нами
Какой-то божественный свет:
Какое-то легкое пламя,
Которому имени нет
[1, с. 64], –

цитирует Г. Иванов своего друга Г. Адамовича. В общем, жизнь поэта была сосредоточена, в основном, в искусстве, и казалось она ему одним сплошным праздником, в сущности, и была им.

Суровые пореволюционные большевистские порядки Г. Иванова отталкивали; потрясен он был и расстрелом Н. Гумилева, сам пережил обыск и арест. Осенью 1922, совместно женой И. Одоевцевой, Г. Иванов покидает Советскую Россию. «Уезжали мы “легально” и отъезда своего не скрывали, – вспоминает И. Одоевцева. – Конечно, мы не предчувствовали, что уезжаем навсегда» [6, с. 133]. Они думали, что просто прокатятся по Европе. Год провели в Берлине, в 1923 переехали в Париж. Особых материальных затруднений не испытывали – помогал отец И. Одоевцевой, владевший доходным домом в Риге. Но, по свидетельству И. Одоевцевой, никто так остро и болезненно не переживал эмиграцию, как И. Бунин и Г. Иванов. Ее муж буквально сходил с ума от утраты родины и всего, чем там жил, метался, не находя себе места и, как бы махнув на себя рукой, бросился в пьянство и наркотики.

На жизнь парижан, как русский аристократ и творческий человек, Г. Иванов взирал скептически: она представлялась ему мелочной и пошлой. Переживая сильнейшую душевную ломку, почти десять лет поэт ничего не пишет, а когда в 1931 г. вышла его книга стихов «Розы», перед читателем предстал совершенно новый, незнакомый Г. Иванов – не денди-эстет, а глубоко несчастный человек и поэт, насытивший свое творчество драматическими и экзистенциальными мотивами. Эмигрантская жизнь наделила Г. Иванова новым опытом, заставила по-настоящему страдать, и это сказалось на творчестве. И «Розы», и последующая книга «Отплытие на остров Цетеру» (1937), и стихи 1943–1958, составившие сборники «Портрет без сходства», «Rayon de rayonne», «Дневник», пронизаны философским пессимизмом, по словам А. Арьева, – «горестным нигилизмом». Этот нигилизм выражается в признании неподлинным и отрицании всего, что видит вокруг, и, более того, – распространении своего неприятия на всю земную жизнь, которая воспринимается Г. Ивановым как «мировая чепуха», «мировое уродство», «мировое безобразие». Из такой позиции вытекает утверждение о трагичности существования человека на Земле, так как он не только вписан в отвергаемый поэтом абсурд, но и обречен в конце концов на смерть. Некоторый выход для себя лично Г. Иванов находит в трансценденции – пересечении в своем сознании границ земного, границ своего «я» и выходе в сферу чисто духовного – «мира иного». Сам Г. Иванов констатировал, что ему присущ «талант двойного зренья»: рассмотрение конкретного, земного в соотнесении с Вечным, общемировым, метафизическим. Но – вопреки суждению А. Арьева – можно сказать, что у Г. Иванова «горестный нигилизм» неотделим от трансцендентального идеализма, и в этом себя выявляют крайности русского национального характера: тяга к абсолютному, запредельному, сверхземному, расцениваемому как идеал

(=Царство Божие), и – предельная степень отрицания воспринимаемого как зло, то есть присущий русскому человеку максимализм – черта, роднящая людей разных взглядов. Такие же крайности и в утверждении, и в отрицании присущи Г. Иванову. Отсюда – двоящиеся определения сущего, воспроизведение пограничных – между жизнью и смертью – состояний, драматическое оплакивание разрушенной жизни, эмигрантской судьбы, смертной человеческой участи, поразительная искренность в исповедальности, преобладание эмоционального над рациональным, вплоть до надрыва, готовности вывернуть душу наизнанку. «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащееся вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечи» [3, с. 8], – не без желания эпатировать восклицает Г. Иванов в повести «Распад атома» (1938), делая свои выводы из наблюдений над собой. Отмечается устремление русских к сверхвозможному, неотделимое, однако, от утопизма. Правда, у самого Г. Иванова полной уверенности в том, что он заслужит «мир иной», нет: во-первых, проступают и сомнения в реальности ожидаемого верующими посмертного бытия вообще, во-вторых, что еще более усиливает драматизм передаваемых переживаний.

Образная система, формальные признаки стиха также несут у поэта отпечаток его пристрастия к крайностям. Характерно для него структурирование высказывания по модели бинарных оппозиций:

Мы не молоды. Но и не стары.
Мы не мертвые. И не живые [2, с. 436]
или:
Ни жизнь ни смерть. Ни свет ни тьма
[2, с. 522].

Контрастные характеристики предметов и явлений у Г. Иванова нередко дополняют друг друга:

Миф печальный и прекрасный
[2, с. 270]

или:

С мукою и музыкой земли
[2, с. 428].

Все поэт воспринимает преувеличено эмоционально, нередко стремится проакцентировать высшую степень качества, довести до абсолюта:

Ярче блеснуть не могли
[2, с. 272]

или:

Ну абсолютно ничего!
[2, с. 356].

Г. Иванов любит играть на нервах, жаловаться, терзать мучительными признаниями:

Душа черства. И с каждым днем черствей.
– Я гибну. Дай мне руку. Нет ответа
[2, с. 258].

Ощущение, что гибнет, передают и другие произведения поэта. Вспоминая свою предыдущую жизнь, Г. Иванов признается:

Я жил как будто бы в тумане,
Я жил как будто бы во сне,
В мечтах, в трансцендентальном плане.
И вот пришлось проснуться мне.

Проснуться, чтоб увидеть ужас,
Чудовищность моей судьбы.
...О русском снеге, русской стуже...
Ах, если б, если б... да кабы...
[2, с. 555].

Как непоправимая драма расценивается утрата родины и всего, что с ней было связано: людей, с которыми был близок: Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, обожаемого Петербурга, той наполненной творческими открытиями жизни, которая пришлась на его молодость.

Контраст велик:

Я, что когда-то с Россией простился
(Ночью навстречу полярной заре),
Не оглянулся, не перекрестился
И не заметил, как вдруг очутился
В этой глухой европейской дыре
[2, с. 401].

Г. Иванов может себя и поправить: отнюдь не вся Европа – захолустная дыра, есть здесь и замечательные места, но пребывание в них не радует – все затмевает тоска по покинутому Петербургу, характеризующемуся эпитетом «чудный», то есть волшебного-чудесного:

Быть может, города другие и прекрасны...
Но что они для нас! Нам не забыть, увы,

Как были счастливы, как были мы несчастны
В туманном городе на берегу Невы
[2, с. 500].

То, с чем сроднен душою, оказывается самым важным, дорогим, незабываемым, если даже и в Петербурге жизнь состояла не из одних подарков. Подарком, как выяснилось, был сам Петербург, была сама Россия, и возместить их утрату не способно ничто.

И за рубежом Россия продолжает светить поэту как главная в его жизни ценность, ей он адресует свои стихи:

Полночь. Сиянье. Ты в мире одна.
Ты тишина. Ты заря. Ты весна
[2, с. 301].

Утраченная Россия ассоциируется с самым лучшим, самым желанным и благоприятным для жизни, ничто с ней не может сравниться.

Г. Иванов дает понять, что Россия – в его душе, и не расстанется он с ней и за гробом:

Это звон бубенцов издалика,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

... За пределами жизни и мира,
В пропастях ледяного эфира
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой
[2, с. 313].

Черная музыка у Г. Иванова – значит трагическая, и эту линию он подхватывает у Блока, но сама Россия у него – белая, то, что рождает и дает прозвучать его собственной музыке (музыке стиха): она от него и его поэзии неотрывна.

На антитезе счастливого российского прошлого и безрадостного настоящего построены стихотворения «В тринадцатом году, еще не понимая...», «Над розовым морем», «Как вы когда-то разборчивы были...» и др. Они передают ощущение, что раньше эмигранты находились вообще на какой-то другой планете, а оказались в загробном мире, где нет настоящей жизни, и ощущают себя заживо похороненными:

Как вы когда-то разборчивы были,
О, дорогие мои.

Водки не пили, ее не любили,
Предпочитали Ньюи.

Стал нашим хлебом – цианистый калий,
Нашей водой – сулема.
Что ж? Притерпелись и попривыкали,
Не посходили с ума.

Даже напротив, – в бессмысленно-зловном
Мире – противимся злу:
Ласково кружимся в вальсе загробном
На эмигрантском балу
[2, с. 363].

Произведение пронизывает настроение тоски, безнадежности, черной меланхолии. Ориентация на ритмику вальса лишь оттеняет аномальность происходящего: это вынужденная имитация желанного, тогда как в душах боль, скорбь, отчаяние. Солидаризируясь с Г. Адамовичем (строки которого представлены в эпиграфе), Г. Иванов приравнивает эмигрантскую судьбу к отраве, каковая губит людей, но они обречены потреблять ее изо дня в день, да еще делать вид, что все в порядке.

В эмигрантской жизни поэт не видит никаких перспектив, она тягуче-однообразна, в ней ничего яркого, радующего человека не происходит, не меняется – она просто длится: один день, как двойник, похож на другой. Никто никому здесь, по большому счету, не нужен, отношения людей формальные. В такой застойно-остановившейся, бессобытийной, лишенной внутреннего накала и душевной теплоты жизни лирическому герою Г. Иванова тошно и гадко. Насыщением стихотворений множеством однотипных бытовых деталей Г. Иванов подчеркивает автоматизм идущей жизни, например, в стихотворении «Зима идет своим порядком...», где, прибегая к передаче сильного лирического взрыва чувств, отражает ее неприемлемость для мыслящего человека:

Встаем-ложимся, щеки бреем,
Гуляем или пьем-едим,
О прошлом-будущем жалеем,
А душу все не продадим.

Вот эту вянущую душку –
За гривенник, копейку, грош.
Дороговато? – За полушку.
Бери бесплатно! – Не берешь?
[2, с. 445].

Душа человека никому не нужна, значит, никакой ценности для окружающих она не представляет. В мире прагматики котируются деньги,

а не душевность, сильно отчуждение. Никакой выход из создавшейся ситуации у Г. Иванова не просматривается.

Большое место в произведениях поэта начинают занимать повторы тавтологического характера:

Утро было как утро
[2, с. 445]

или:

Вечер как вечер. Зима как зима
[2, с. 303].

Они фиксируют отсутствие перемен, чувство безысходности, владеющее лирическим героем. Надежды, что что-то изменится к лучшему, у Г. Иванова нет.

В мелодии стиха у Г. Иванова нередко проступает рыдание, что выдает истинное состояние лирического героя, даже когда он ни на что не жалуется. Характерны для Г. Иванова ритмико-интонационные структуры романса, имеющего мелодический ореол печали, а также «жесточкого романса» со «слезой», с цыганщиной, что – при всей внешней «разудалости» – производит впечатление душераздирающего плача, тоскливой жалобы; правда, к этому все не сводится – музыкальный диапазон Г. Иванова достаточно широк. «Музыка, мелодия стихов была его стихией» [7, с. 96], – отмечает И. Одоевцева. Более того, Г. Иванов разделял положение А. Шопенгауэра, что музыка «предельно всеобщим языком выражает... внутреннее существо, в себе мира» [8, с. 261], «для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь в себе» [8, с. 259]. Музыка у него связывает личное со всеобщим, «договаривает» не выраженное словами, задает поэтический настрой.

Спокойно-умиротворенная жизнь чужой страны, в которую забросила судьба, только оттеняет переживаемую драму:

Ничего не вернуть. И зачем возвращать?
Разучились любить, разучились прощать,
Забывать никогда не научимся...

Спит спокойно и сладко чужая страна.
Море ровно шумит. Наступает весна
В этом мире, в котором мы мучимся
[2, с. 338].

Возникает, однако, вопрос: почему бы не внедриться в жизнь новой страны проживания, не слиться с ее людьми, жить новыми интересами? Однако для Г. Иванова неприемлем европейский образ жизни – мещанско-благополучной, но неодоухотворенной, мелочной по запросам, пошлой, скучной. Такая жизнь убивает человека (высшее в человеке) незаметно,

бескровно, превращая его в живого мертвеца, и вокруг поэт различает «живые трупы» и «мертвые души». В стихотворении «Все на свете не беда...» читаем:

Можно и не умирая,
Оставаясь подлецом,
Нежным мужем и отцом,
Притворяясь и играя,
Быть отличным мертвецом
[2, с. 389].

В своей характеристике автор выявляет внутреннюю сущность человека, высшие ценности в душе какового отсутствуют, и ничуть не удрученного этим: это духовный мертвец.

Хотя ничего ужасного на улицах Парижа не происходит, Г. Иванов вызывает ощущение ужаса от повседневной-обыденной, но механически-бессмысленной жизни, которую ведут люди, не задумывающиеся, зачем они живут, что собой представляют, удовлетворенные низшей планкой требований к себе. Такими их формирует массовая цивилизация, не нуждающаяся в вопрошающих и анализирующих, не стимулирующая философские раздумья и работу над собой, в общем, внимание к мировым вопросам, поощряющая посредственность:

Ну, мало ли что бывает?..
Мало ли что бывало –
Вот облако проплывает,
Проплывает, как проплывало,

Деревья, автомобили,
Лягушки в пруду поют.
...Сегодня меня убили.
Завтра тебя убьют
[2, с. 430].

Дело, конечно, не в парижанах – это, по Г. Иванову, – общий порядок вещей:

И шумит чепуха мировая,
Ударяясь в гранит мировой
[2, с. 520].

В другом стихотворении читаем:

Как все бесцветно, все безвкусно,
Мертво внутри, смешно извне
[2, с. 437], –

от наблюдаемого поэта тошнит.

И когда духовные мертвецы раздражаются речами о свободе или ярме, истории и человечестве, добре и вере, поэт испытывает злость – его тошнит от лицемерия и словоблудия людей, не способных изменить даже самих себя, да и не стремящихся к этому. С иронией пишет Г. Иванов «обо всех мировых дураках, / Что судьбу человечества держит в руках... обо всех мертвецах-подлецах, / Что уходят в историю в светлых венцах» [2, с. 328]. Жизнь человечества вообще воспринимается поэтом как бессмысленная, а потому безобразная. У него появляются строки о

Скуке мирового безобразья
[2, с. 384].

Только

Обедать, спать, болеть поносом.
Немножко красть
[2, с. 358], –

для полноценной жизни совершенно недостаточно, хотя духовных мертвецов она устраивает. О себе самом Г. Иванов говорит:

Нельзя сказать, что я скучаю.
Нельзя сказать, что я живу
[2, с. 345], –

но он от этого страдает, мучится, тогда как духовные мертвецы даже не сознают, что собой представляют. Себя же лирический герой стихотворений Г. Иванова ощущает пребывающим в моральном аду; в одном из стихотворений он неявно уподобляет себя лермонтовско-врубелевскому Демону, грустящему в оранжевом аду, какой видится земля сброшенному с неба. Используется также для обозначения земного ада метафора «черная пустота», ибо жизнь духовных мертвецов приравнивается к небытию, где

Так черно и так мертво,
Что мертвее быть не может
И чернее не бывать
[2, с. 276].

А так как Г. Иванов убежден в существующей незримой связи земного и запредельного, он предается трансценденции и прозревает приближение некоего сплошного вселенского обледенения, посылающего свои знаки на Землю:

Приближается звездная вечность,
Рассыпается пылью гранит,
Бесконечность, одна бесконечность
В леденеющем мире звенит
[2, с. 276].

Вот что рано или поздно ждет людей за сотворенный на Земле ад – гибель, как бы предчувствует поэт.

Да и без того все рожденное – природой ли, мировыми ли законами (точно неизвестно кем) – «приговорено» к смерти, рано или поздно ждущей каждого.

Все навек обречено
[2, с. 279], –

пишет Г. Иванов в стихотворении «Холодно бродить по свету...».

Это предопределяет трагическую подоплеку человеческого существования.

Человеческая жизнь употребляется поэтом горячей и в конце концов сгорающей свече, превращающейся в огарок. Сравнительно с Библией, откуда взят этот образ-символ, у Г. Иванова он дан в сниженном виде. Люди видятся поэту «комарами и мотыльками», суесящимися у зажженной свечки («То, о чем искусство лжет...»), а собственная жизнь – докуриваемому и растаптываемому окурку папиросы («Волны шумели: “Скорее, скорее!”»). Как бы не жил, все равно человека «в финале» ждет смерть.

Совокупное же человечество уже многое сделало для того, чтобы приблизить «конец света», уничтожить саму жизнь на Земле и опуститься

В непроглядную ночь мировой пустоты
[2, с. 515].

Именно таким прозревает Г. Иванов будущее:

Мир торжественный и томный –
Вот и твой последний час
[2, с. 518].

А сознание этого еще более усиливает муку лирического героя, живущего в настоящем, где действует один, по словам Г. Иванова, закон – закон бессмыслицы, абсурда («И нет и да. Блестит звезда»), в чем поэт перекликается с А. Шопенгауэром, утверждавшим, что мировая жизнь не имеет какого-то предзаданного смысла, движется слепой Мировой Волей – бессмысленна. И если, как пишет Г. Иванов,

поздно иль рано

Надо и нам умереть...
[2, с. 516], –

то получается, что человек рождается для того, чтобы умереть, и даже отпущенный ему миг умудряется прожить впустую. Отсюда – переполняющее Г. Иванова ощущение царящей абракадабры, как ни в чем не бывало – продолжающейся.

А пока «конец» еще не пришел, мировую жизнь, перефразируя Пушкина, Г. Иванов характеризует так:

Скрипящая в трансцендентальном плане,
Немазанная катится телега
[2, с. 378] («Полутона рябины и малины...»)

Проступает в используемом образе что-то доразумное, но связанное с мировыми процессами. Ничего хорошего человечеству оно не обещает.

Иногда у лирического героя Г. Иванова ощущение, что все наблюдаемое – кошмарный сон, то есть сама жизнь – кошмарный сон, а что-то привлекательное и прекрасное в ней – это сон, каковой можно увидеть в жизне-сне:

Не обманывают только сны.
Сон всегда освобожденье: мы
Тайно, безнадежно влюблены
В рай за стенами своей тюрьмы
[2, с. 432].

Тут Г. Иванов продолжает символистов К. Бальмонта, З. Гиппиус, М. Волошина, у которых земной мир – тюрьма, в какую от рождения попадает человек, мечтающий вернуться на свою «изначальную родину» – в «мир иной» (у Г. Иванова это «рай»). Но «влюбленность» в «рай» у Г. Иванова – «безнадежная» – ничто не гарантирует, что мечта исполнится.

Порою окружающее видится поэту как «наважденье» – род майи, побуждающей верить в иллюзию, что в свою очередь – образное обозначение отсутствия подлинной жизни:

С бесчеловечною судьбой
Какой же спор? Какой же бой?
Все это наважденье
[2, с. 347].

Г. Иванов передает своему лирическому герою переживаемое чувство экзистенциального отчаяния. Границы трагического расширяются у него до вселенских масштабов. Поэтику акмеизма в этом случае Г. Иванов совмещает с поэтикой символизма, немало восприняв из теософии и двигаясь в направлении к экзистенциализму. Его лирический герой –

конкретный человек в его реальной жизненной ситуации в мире, осуществляет трансцендентальные прорывы за пределы своего «я» в метафизическое измерение, воспринимаемое как вечное, надеясь обрести опору под ногами, как бы перебирая и апробируя различные концепции экзистенциализма, преломляющие и его собственные желания, но так и оставаясь не уверенным полностью ни в чем, а, следовательно, и не утешенным, не успокоенным. Подобный тип трансценденции называют «безгарантийным», хотя применительно к Г. Иванову он отнюдь не атеистический, а, скорее, релятивистский при скептическом отношении и к релятивизму.

В самом общем плане это философский скептицизм, сопровождающий трансцендентальный идеализм, поскольку выводы, к которым пришел, поэт отнюдь не радуют, и он продолжает всматриваться в себя и в мир, в очередной раз утверждает: «все вперед предрешено» [2, с. 399] и в очередной же раз задается вопросом:

А если не предрешено?
[2, с. 399].

Образными адекватными вечности, космической беспредельности становятся у Г. Иванова «ледяной безвоздушный эфир», «пропасти ледяного эфира», «вечности пустая гладь». Образы ледяных звезд, сияющих из невысказанной, страшной бездны контрастно противостоят образам хрупких роз, символизирующих земную красоту, но обреченных быстро увянуть и сгнить: живому вечность не суждена, настаивает поэт.

Произведения подобного типа создали так называемую «парижскую ноту» в поэзии русского зарубежья 1930-х годов. Для нее характерно рассмотрение бытия человека в прямой зависимости от феномена его смертности и выявления прямой связи единичного со всеобщим – мировым, вселенским. Восприятие трагической судьбы человека в «бессмысленно-злом» мире для представителей «парижской ноты» предельно обострено.

Возникает закономерный вопрос: стоит ли жить, если ничего хорошего не ждет?

Отношение к смерти у Г. Иванова двойственное. С одной стороны, она пугает, с другой – поэтизируется, поскольку после смерти есть как будто шанс попасть в «мир иной». В стихотворении «Теплый ветер веет с юга...» приводится такой диалог:

«Пожалей меня, подруга,
Так ужасно умирать!»
Только ветер веет с юга,
Да и слов не разобрать.

– Тот блажен, кто умирает,

Тот блажен, кто обречен,
В миг, когда он все теряет,
Все приобретает он
[2, с. 263].

Когда смерть рассматривается в ее «спасительном» метафизическом аспекте, она у Г. Иванова – предтеча новой жизни.

Но расставаться с земной человек, как правило, не хочет, боится смерти, тем более, что не всегда уверен, что его ждет посмертное блаженство.

Иное дело – лирический герой Г. Иванова. Жизнь воспринимается им как настолько невыносимая, что ей он готов в какой-то момент предпочесть смерть. У него возникает мысль о самоубийстве. Это один из «запасных выходов», какой оставляет для себя поэт на самый крайний случай. Суицидальные настроения отчетливы в стихотворениях «По улицам рассеяно мы бродим...», «Когда-нибудь, когда устанешь ты...», «Разговор», «Жизнь пришла в порядок...», «Голубая речка...», «А люди? Ну на что мне люди?», «На барабане мне б прогреметь...» и др. Диалог с самим собой о смерти-избавительнице воспроизводит Г. Иванов в стихотворении «Когда-нибудь, когда устанешь ты...»:

– Когда-нибудь, когда устанешь ты,
Устанешь до последнего предела...
– Но я и так устал до тошноты,
До отвращения...

– Тогда другое дело.
Тогда – спокойно, не спеша проверь
Все мысли, все дела, все ощущенья,
И, если перевесит отвращенье –

Завидую тебе: перед тобою дверь
Распахнута в восторг развоплощенья
[2, с. 435].

Возможность самоубийства оправдывается, так как не устраивающая поэта жизнь для него хуже смерти.

Лирический герой Г. Иванова как бы примеряет на себя мысленно разные способы самоубийства: утопиться, застрелиться, повеситься, принять яд и т. д.:

– Так нетрудно, так несложно
Нашу вылечить тоску –
Так нетрудно в черный кофе
Всыпать дозу мышьяку
[2, с. 497].

или:

Голубая речка
Предлагает мне
Теплое местечко
На холодном дне
[2, с. 398].

В стихотворении «Синеватое облако...» лирический герой показан уже поднесшим пистолет к виску:

Синеватое облако
(Холодок у виска)
Синеватое облако
И еще облака...

И старинная яблоня
(Может быть, подождать?)
Простодушная яблоня
Зацветает опять.

Все какое-то русское
(Улыбнись и нажми!)
Это облако узкое,
Словно лодка с детьми.

И особенно синяя
(С первым боем часов...)
Безнадежная линия
Бесконечных лесов
[2, с. 288].

В стихотворении два плана – внешний и внутренний, обозначенный вставками и отражающий то, что происходит в душе человека. Как можно понять, герой стоит у окна и видит через него плывущее, как лодка, облако, прекрасную цветущую яблоню, даль лесов; либо же, скорее, он воскрешает в своем воображении такую картину, потому что на всем лежит отпечаток русскости. Красота природы оттеняет драматизм переживаний решившегося на самоубийство. В его душе все перегорело, осело пеплом, просвета впереди он не видит и как бы прощается с жизнью прежде, чем застрелиться. Финал автор оставляет открытым – остановило что-то человека или он осуществил свое намерение, остается неизвестным. Но и само суицидальное проявление говорит о многом.

Согласно постулатам православия, самоубийство – грех, так как считается, что человек при этом убивает не только свое тело, но и душу, а потому не может рассчитывать на воскрешение в «мире ином». В какой-то

степени это удерживает поэта и его лирического героя от суицида; однако время от времени он чувствует себя готовым принять и это, настолько невыносима для него окружающая жизнь:

В самом деле – что я трушу:
Хуже страха смерти нет.
Ну и потеряю душу,
Ну и не увижу свет
[2, с. 344], –

ибо хуже того, что есть, кажется, быть ничего не может («Ветер тише, дождик глуше...»).

Но основная причина, удержавшая от самоубийства, признается Г. Иванов, иная – смерти он все-таки боится:

Порою мечтаю прославиться
И тут же над этим смеюсь,
Не прочь и «подальше» отправиться,
А все же боюсь. Сознаюсь...
[2, с. 424] («Чем дольше живу я, тем менее...»), –

как можно понять, в нем, несмотря ни на что, полностью не угас инстинкт жизни, во-первых, есть – сравнительно и с христианской религией, и с теософией – сомнения в характере загробного существования: а вдруг и там такая же тоска, как на земле:

Мертвый проснется в могиле,
Черная давит доска.
Что это? Что это? – Или
И воскресенье тоска?
[2, с. 325].

Абсолютно убедительных доказательств загробного блага нет, как и стопроцентного убеждающих доказательств самого воскрешения – это, допускает Г. Иванов, – «сны золотые» о желанном и богоискателей, и бомбометателей, и творцов искусства:

...И не восстанут из гробов
И не вернут былой свободы –
Ни светлым именем богов,
Ни темным именем природы
[2, с. 304], –

но это лишь одно из предположений, которое, однако, посещает поэта.

Хотя Г. Иванову «страшно жить», – еще «страшнее умереть» [2, с. 529].

Если же даже допустить существование потустороннего, метафизического мира, который даст бессмертие, полностью компенсировать то, чего лишится человек с утратой земной жизни, невозможно. Вот иное предположение Г. Иванова:

В совершенной пустоте,
В абсолютной черноте –
Так же веет ветер свежий,
Так же дышат розы те же...

Те же, да не те
[2, с. 517] («Разрозненные строфы»)

Они – метафизические, духовные, а не материальные (к чему привык человек): их нельзя взять в руки, составить букет, поставить в вазу с водой, например, или поваляться в зеленой траве, ощущая и ее мягкость, и аромат... Также неприемлем для Г. Иванова

Отвратительный вечный покой
[2, с. 429], –

понимаемый как измерение, где ничего не происходит и человек полностью бездеятелен («Мы дышим предчувствием снега и первых морозов»); такой «покой» напоминает поэту кладбищенскую мертвенность, отсутствие полноценного существования. Все-таки жизнь (феномен жизни как явление бытия) – это

Сиянье, волненье, брожение, движенье
[2, с. 392].

Поэтому, допуская все-таки существование запредельного мира, Г. Иванов тем не менее констатирует:

Если новая жизнь, о душа,
Открывается в черной могиле,
Как должна быть она хороша,
Чтобы мы о земной позабыли
[2, с. 501].

При всех колебаниях, сомнениях, допущениях разрыв мыслителя или поэта с мировой жизнью Г. Иванов считает ошибкой, лишаящей масштабов мировидения и способности заглянуть за тысячелетия назад или вперед, проследить судьбу человечества в веках. Когда

Меж тем и этим – рвется связь,

то

обреченный, погибая,
Летит, орбиту огибая,
В метафизическую грязь
[2, с. 521].

Г. Иванов, хотя и допускал, что его желания – лишь «золотые сны», от «мира иного» как идеала, не отказывался (другое дело, не был уверен, что его заслуживает). В целом ряде его стихотворений есть образ неба как своеобразной двери в Царство Духа:

Для чего, как на двери небесного рая,
Нам на это прекрасное небо смотреть
[2, с. 281], –

с ним связывается мечта об обретении своего «счастливого дома», тогда как на земле (по Г. Иванову) счастья нет. Солнце на небе для Г. Иванова – «словно свечка // Святого четверга» [2, с. 474]: обещанием воскрешения рассеивает мглу в душе.

И поэт прибегает к трансцендированию наподобие богореализации, дабы, отрешившись от всего чуждого, испытать слияние с Высшим миром, со светом и пережить состояние блаженства:

В глубине, на самом дне сознания,
Как на дне колодца – самом дне –
Отблеск нестерпимого сиянья
Пролетает иногда во мне.

Боже! И глаза я закрываю
От невыносимого огня.
Падаю в него...
и понимаю,
Что глядят соседи по трамваю
Странными глазами на меня
[2, с. 289].

Конечно, окружающих поражает поведение «падающего в себя» и пребывающего то ли во сне, то ли в каком-то блаженном забытии, то ли в «отключке» человека, – уж очень неподходящее место им избрано – трамвай. Обычно для медитации типа йоги избирают по возможности уединенные места. Но есть еще один способ достижения, так сказать, райских переживаний, помимо богореализации, – употребление наркотиков. В свое время под названием «искусственные раи» их действие описал Ш. Бодлер, также прибегавший к наркотическим средствам. И

Г. Иванов в 1930-е годы «спасался» (если так можно выразиться) от отвращавшего его в наркотиках. И. Одоевцева денег на наркотики, естественно, не давала, не желая, чтобы Г. Иванов себя губил, и он в эмигрантской среде всем был должен. Одалживали же ему потому, что после «Роз» Г. Иванов был признан первым поэтом эмиграции.

Как представляется, просветленно-райские описания, которые появляются у Г. Иванова в 1930-е годы, связаны с воздействием наркотических средств, хотя, конечно, и настроенность автора немаловажна. Поэт сам признается, выходя из транса:

Это все. Ничего не случилось.
Жизнь, как прежде, идет не спеша.
И напрасно в сиянье просилась
В эти четверть минуты душа
[2, с. 423].

Как бы там ни было, Г. Иванов запечатлел акты перехода творчества в трансценденцию. Можно сказать, это творчество-трансценденция:

Закроешь глаза на мгновенье
И вместе с прохладой вдохнешь
Какое-то дальнее пенье,
Какую-то смутную дрожь.

И нет ни России, ни мира,
И нет ни любви, ни обид –
По синему царству эфира
Свободное сердце летит
[2, с. 275].

В описываемом состоянии лирический герой показан полностью отрешенным от всего, в том числе самого себя (упоминается только сердце, летящее в неземную (эфирную) даль). Он слышит лишь некое дальнее (как бы ангельское пенье) и испытывает просветленную радость, как и дрожь переполняющего его волнения. Пусть такое состояние и краткое, оно наполняет поэта блаженством, давая силы вынести и то, что его мучит в повседневности. Поэтому сама поэзия была для Г. Иванова (наряду с Россией) величайшей ценностью.

Хотя он мог высказаться о ней и так:

О нет, не обращаюсь к миру я
И вашего не жду признания.
Я попросту хлороформирую
Поэзией свое сознание.

И наблюдаю с безучастием,

Как растворяются сомнения,
Как боль сливается со счастьем
В сиянии одеревенения
[2, с. 420].

Использование хлороформа в медицине позволяет не чувствовать боли, и психоаналитики отмечают терапевтическую для самого автора роль творчества как формы сублимации переполняющих человека тревог, на смену которым приходит временное спокойствие, а у Г. Иванова впридачу с наркотиками – радостно-счастливое состояние, но – в некоем «одеревенении», как бы выпадая из мира, причиняющего страдание.

И вообще, согласно Г. Иванову, максимализм идеальных устремлений часто и порожден болью, причиняемой реальностью, от которой в своих грезах как бы заслоняется поэт:

Поэзия: искусственная поза,
Условное сиянье звездных чар,
Где улыбаясь произносят – «Роза»
И с содроганьем думают: «Анчар».

Где, говоря о рае, дышат адом
Мучительных ночей и страшных дней,
Пропитанных насквозь блаженным ядом,
Проросших в мироздание корней
[2, с. 409].

Допускает Г. Иванов, что рай «только снится нам», но он есть в стихах как прообраз желанного, идеального, существующий в человеческих душах; следовательно, он нужен как высшая точка отсчета, с которой можно сверять и оценивать действительное.

Но в этом случае Г. Иванов касается самой психологии творчества, а не его значения для писателя и связанных с ним ожиданий, как и роли в судьбе человечества. Поэзия, по Г. Иванову, – это чудный дар человеку, сделанный судьбой, восхитительнейшее из занятий, основанное на таланте и воображении, переносящее в различные миры и измерения, позволяющее испробовать и пережить и то, что в действительности невозможно, но желанно. Вот почему можно сказать, что поэтическое творчество – это и исполнение желаний индивида, свободный полет его души. Да, в сочинении стихов Г. Иванов свободен от всего, что в жизни давит человека; значит, поэзия – это и свобода.

Болезненно воспринимая смертный удел человека, в поэзии Г. Иванов видит и символическую форму бессмертия:

...С детства знакомое чувство, –
Чем бы бессмертье купить,
Как бы салазки искусства

К летней грозе прицепить?
[2, с. 380].

Совершенное явление искусства остается в культуре, а с ним – и личность создателя, что подтверждает сам Г. Иванов многочисленными обращениями в стихах к дорогим для него именам и произведениям: Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Блока, Анненского, Гумилева, Ахматовой, Мандельштама и др. Да и непосредственно поэт формулирует:

Стихи и звезды остаются,
А остальное – все равно!..
[2, с. 449].

Тут вскрывается значение искусства не только для его творца, но и для человечества, для всего мира, так как стихи уравниваются со звездами: несут свет (как, например, «звезда по имени Солнце») – оказывают просветляющее, одухотворяющее, облагораживающее воздействие на человека:

Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один – неугасимый!– свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем
[2, с. 417], –

без чего люди полностью погрязли бы в материальном прагматизме, превращаясь в одномерных духовных мертвецов, столь отталкивающих Г. Иванова.

К тому же поэзия (по своему происхождению) неотделима от музыки, а музыка – это чистая гармония, прообраз мировой гармонии, что для человечества первостепенно важно как идеал. Поэзия же – это как бы заговорившая музыка, и ее сила видится Г. Иванову еще более действенной.

Также поэт сравнивается с розой, украшающей мир, цветущей, но рано или поздно вянущей, превращаясь в «вечерний свет» («Роза»):

И ты, прохожий,
Звался поэтом,
А будешь тоже
Вечерним светом
[2, с. 495].

И в вечерние «сумерки» человечества свет искусства не дает людям выродиться окончательно, хотя от духовных мертвецов Г. Иванов ждет всего, в том числе и самоистребления в Третьей мировой войне:

Не станет ни Европы, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы –
Припадок атомической истерики
Все распылит в сияньи синевы.

Потом над морем ласково протянется
Прозрачный, всепрощающий дымок...
И Тот, кто мог помочь и не помог,
В предвечном одиночестве останется
[2, с. 427].

Стихотворение написано уже после изобретения ядерного оружия, в 1950-е годы. Неужели катастрофы Второй мировой войны для человечества оказалось недостаточно, и оно дойдет до полного уничтожения жизни на Земле? Верить в это не хочется, но, к сожалению, возможно, и на подготовку новой войны тратятся и сегодня колоссальные средства – священная ценность человеческой жизни и жизни вообще так и не стала определять сознание расколотого человечества, а это главный критерий гуманности либо негуманности совершаемого.

Есть у Г. Иванова в его антиутопическом прогнозе не только обвинение людям, но и упрек Богу за то, что не остановил взаимное истребление. Однако можно понять высказывание и как наказание Бога духовным мертвецам за попрание Высших Ценностей: сами мертвы, и Бога и те Абсолютные Истины, которые стоят за этой культуремой, похоронили.

Так что поэзия, по Г. Иванову, это и предупреждение «слепцам», в какую «яму» они могут свалиться. Правда, достучаться до человеческих сердец непросто, подчас это напоминает раздаривание жемчуга свиньям («Как обидно – чудным даром...»). Но не писать поэт просто не может – в этом смысл его жизни, и высокий эстетический уровень воплощения как лелеемых идеалов, так и правды жизни, в том числе – в воссоздании собственных переживаний, – необходимое условие обретения стихами (а вместе с ними и автором) бессмертия:

В награду за мои грехи,
Позор и торжество,
Вдруг появляются стихи –
Вот так... Из ничего...

Все кое-как и как-нибудь,
Волшебна на авось:
Как розы падают на грудь...
– И ты мне розу брось!

Нет, лучше брось за облака –
Там рифма заблестит,

Коснется тленного цветка
И в вечный превратит
[2, с. 137].

В «Мелодии» Г. Иванов напоминает:

Подумай: сколько тысяч лет
Благоухают розы!
[2, с. 481], –

запечатленные в стихах поэтов минувших столетий. Подлинное искусство переживает века, несет в себе идеал прекрасного, способный одухотворить и сблизить людей.

Немало «превращений» тленного в бессмертное в стихотворениях самого Г. Иванова. Его поэтическая зрелость, уровень таланта с ходом времени настолько возросли, что стихи пишутся как бы сами собой, сохраняя полную естественность:

Так часто бывает: куда-то спешу
И в трепете света и тени
Сначала раскаюсь, потом согрешу
И строчка за строчкой навек запишу
Благоуханье сирени
[2, с. 407] («Я твердо решил и тут же забыл...»).

Обратим внимание: «навек запишу» – преходящее поэзия сохраняет, если это имеет общечеловеческую ценность, навсегда. В данном случае поэтизируется красота природы, олицетворяющая универсальную красоту.

Вместе с тем Г. Иванов не приукрашивает самого себя, не обходит и своих недостатков и пороков, часто ругает себя за то, что живет не так, так нужно.

Неудивительно, что и отношение к поэту в эмигрантской среде было неоднозначным. Зачастую его воспринимали как русского О. Уайльда.

В. Яновский в мемуарной книге «Поля Елисейские» пишет:

«Трудно сообразить, в чем заключался шарм этого демонического существа, похожего на карикатуру старомодного призрака... <...> Подчеркнуто подобранный, сухой, побритый, с неизменным стеклом, котелком и мундштуком для папиросы. Кривая, холодная, циничная усмешка, очень умная и как бы доверительная: исключительно для вас» [9, с. 153]. Вместе с тем, по словам В. Яновского, это человек беспринципный, лишенный основных органов, которыми дурное и хорошее распознается <...> существо его, насквозь эгоистическое, было совершенно безразлично к любому визави. <...> Но стихи он любил и для них, пожалуй, жертвовал многим. <...> молодежь его боялась, слушалась и любила. Он был умницей» [9, с. 154]. Трудно сказать, насколько В. Яновский объективен. Во всяком случае большой ум и имморализм (идуший от Ф. Ницше и

О. Уайльда) был Г. Иванову присущ: он ни на кого не оглядывался, говорил и делал то, что хочет; большой же талант сделал его авторитетным у молодых эмигрантских поэтов.

И. Одоевцева отзывается о Г. Иванове, естественно, много мягче: «В нем уживались самые противоположные, взаимоуничтожающие достоинства и недостатки. Он был очень добр, но часто мог производить впечатление злого и даже ядовитого из-за насмешливого отношения к окружающим и своего “убийственного остроумия”...» [7, с. 95].

Все же присущий Г. Иванову имморализм сыграл свою роль в поведении поэта в годы Второй мировой войны.

Надо сказать, что основные денежные средства, на которые жили, Г. Иванов и И. Одоевцева получали от дяди И. Одоевцевой, у которого в Литве был доходный дом и от которого к ним после его смерти перешло и наследство. Однако в 1940 г. Литва вошла в состав СССР, и получать оттуда деньги И. Одоевцева и Г. Иванов перестали, оказавшись на мели. Во время же начавшейся войны их дом в Биарицце сгорел, а парижская квартира оказалась разграбленной. И когда немцы вошли в Париж, эмиграция раскололась: одни заняли позицию сопротивления, другие стали в той или иной форме сотрудничать с немцами. В числе последних были Д. Мережковский и З. Гиппиус, почему-то рассчитывавших, что, когда Гитлер сокрушит СССР, в России начнется новая жизнь. Г. Иванов же продолжал посещать Мережковских, в основном потому, что там можно было «подкормиться», хорошо поесть, тогда как они с И. Одоевцевой совершенно обезденежили. Через Мережковских Г. Иванов познакомился и с некоторыми немцами, занимавшими приличные посты, и, обворожив их своим умом и хорошим знанием немецкой литературы, стал занимать у них деньги, так как из числа эмигрантов ему уже никто не одалживал, ибо долги Г. Иванов не отдавал. Так же, в общем, он действовал и по отношению к немцам. Это поведение поэта было признано безнравственным, от него многие отвернулись, что особенно явственно Г. Иванов почувствовал после окончания войны. Узнавший в 1930-е годы славу и привыкший быть любимцем эмигрантов, Г. Иванов оказался в изоляции, будучи подвергнут обструкции; на его голову пал позор. К тому же то, что еще оставалось от имущества, за время войны было прожито. В 1940-е Г. Иванов и И. Одоевцева буквально нищенствовали, иногда по несколько дней ничего не ели. С огромным трудом удалось устроить их в дом престарелых в Йере, на юге Франции, где, конечно, условия были очень скромные, но хотя бы кормили и поили.

Многое Г. Иванову пришлось переосмыслить, что отражают последние его книги стихов – «Портрет без сходства» (1950) и «Дневник» (1958).

Случившееся с ним в годы войны – подтекст, проясняющий некоторые признания Г. Иванова. Он изображает своего лирического героя

В печальном положении принца

Без королевского дворца.

Без гонорара. Без короны.
Со всякой сволочью на «ты»
[2, с. 448] («Туман. Передо мной дорога»)

и признается:

Пускай царапают, смеются,
Я к этому привык давно
[2, с. 449].

Дает поэт и нелюбезные для него самохарактеристики:

Что ж, поэтом долго ли родиться...
Вот сумей поэтом умереть!
Собственным позором насладиться,
В собственной бессмыслице сгореть!
[2, с. 456].

Выручает его, в который раз, само поэтическое творчество. В нем явственна ориентация на пушкинскую традицию; и произведения, пусть и грустные, даже тоскливые, все же более просветленные; возможно, и потому, что, приближаясь к смерти, Г. Иванов больше начинает ценить то, что привязывает человека к жизни, и все больше находит он в ней заслуживающего поэтизации. Прежде всего это – красота: в природе, человеческих чувствах; но также и сама жизнь (сам феномен жизни) в ряде стихотворений предстает как явление прекрасное, пусть в ней многое и не устраивает:

Отвлеченной сложностью персидского ковра,
Суетливой роскошью павлиньего хвоста
В небе расцветают и темнеют вечера,
О, совсем бессмысленно и все же неспроста.

Голубая яблоня над кружевом моста
Под прозрачно призрачной верленовской
луной –
Миллионнолетняя земная красота,
Вечная бессмыслица – она опять со мной.

В общем, это правильно, и я еще дышу.
Подвернулась музыка: ее я запишу.
Синей паутиной (хвоста или моста),
Линией павлиньей. И все же неспроста
[2, с. 450].

Поэтизируемая земная красота не имеет прагматического значения, не несет в себе какого-то поучительного посыла – она просто есть и бескорыстно одаривает всех, радуя глаз и душу. Так что одаренный этой красотой, человек уже не нищ, напротив, живет среди даров природы, пусть этого не ценит. Поэту же небо, яблоня, музыка словно посылают свои приветы, чтобы он о них написал и тем привлек бы внимание людей к красоте мира, побуждая и их самих соответствовать тому, что прекрасно. В этом тоже важная функция искусства. А кроме того, земная красота без слов пророчит о красоте запредельной, метафизической, по крайней мере – самому Г. Иванову. Принимая земной мир с его красотой, он не отказывается и от того, что по-прежнему «сердце бережет», а это –

Вечный свет, вода живая
[2, с. 351], –

символизирующие победу над смертью и вечную жизнь.

И, сколь ни прекрасной перед смертью кажется жизнь, предпочтение поэт отдает обретению «мира иного»:

Вечер. Может быть, последний
Пустозвонный вечер мой.
Я давно топчусь в передней, –
Мне давно пора домой
[2, с. 583].

«Передняя» – все-таки Земля, «счастливый дом» – райская обитель, о которой всегда грезил поэт.

И, конечно, Г. Иванов не может не думать о том, что от него, от его творчества останется на Земле:

Я не стал ни лучше и ни хуже.
Под ногами тот же прах земной,
Только расстоянье стало уже
Между вечной музыкой и мной.

Жду, когда исчезнет расстоянье,
Жду, когда исчезнут все слова
И душа провалится в сиянье
Катастрофы или торжества
[2, с. 456].

Стихи, надеялся поэт, будут его оправданьем на суде вечности за то, что он погубил («Остановиться на мгновенье»). Верил Г. Иванов и в выраженное в стихах «мертвого друга» (О. Мандельштама) пророчество:

В Петербурге мы сойдемся снова,

Словно солнце мы похоронили в нем
[5, с. 101], –

в возвращение на родину стихами («В ветвях олеандровых трель соловья»), а значит – в воскрешение в русской культуре и, таким образом, обретение символического модуса бессмертия. Это давало силы держаться.

Заглядывая вперед, Г. Иванов видел свое место в русской литературе рядом с Н. Гумилевым (последнюю книгу которого «Огненный столп» собрал и издал в 1921 г. уже после смерти расстрелянного друга, сильно на него повлиявшего). Вот что предсказывает Г. Иванов:

Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты
[2, с. 586] («Ликованье вечной, блаженной весны...»)

Предсказанье сбылось: и Н. Гумилев спустя десятилетия пришел к читателю, и Г. Иванов вернулся в русскую культуру – стихами, прозой, мемуарами, и уже от нее неотделим.

Библиографический список

1. Адамович, Г. Стихотворения / Г. Адамович. – Томск: Водолей, 1995.
2. Иванов, Г. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Согласие, 1994. – Т. 1. Стихотворения.
3. Иванов, Г. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Согласие, 1994. – Т. 2. Проза.
4. Иванов, Г. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Согласие, 1994. – Т. 3. Мемуары. Литературная критика.
5. Мандельштам, О. Стихотворения: [Стихотворения. Проза. Эссе] / О. Мандельштам. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ Москва, 2008.
6. Одоевцева, И. На берегах Невы / И. Одоевцева // Звезда. – 1988. – № 5.
7. Одоевцева, И. На берегах Сены / И. Одоевцева // Звезда. – 1988. – № 12.
8. Шопенгауэр, А. Собр. соч.: в 5 т. / А. Шопенгауэр. – М.: Моск. клуб, 1992. Т. 1: Мир как воля и представление.
9. Яновский, В. Поля Елисейские: книга памяти / В. Яновский / под. ред. Л.М. Суриса. – М.–Берлин: Директ-Медиа, 2016.

СПЕЦИФИКА РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮННЫ МОРИЦ

В статье рассматриваются стихи Ю. Мориц «оттепельных» и «послеоттепельных» лет, проникнутые духом романтизма. Изображение исключительного характера в исключительных обстоятельствах – основной принцип воссоздания образа лирической героини, исповедующей романтический максимализм, творческую свободу, духовную окрашенность, гиперболизм чувств, вечную молодость души. Поэтизации прекрасного у Ю. Мориц служат: метафорическая образность, фантастическая условность, романтические символы, красочность эпитетов, повышенная эмоциональность, музыка стиха.

Ключевые слова: романтизм, лирическая героиня, поэтический дар, творческая свобода, фантастическая условность, духовная окрыленность, максимализм, гиперболизм, музыкальность.

Юнна Петровна Мориц появилась на свет в 1937 году в Киеве. Училась в Киевском университете, была победителем различных физических и химических олимпиад, но тяга к поэтическому творчеству оказалась сильнее. Бросив университет, она поступила в Литературный институт в Москве (1957–1961). Первое время Ю. Мориц вела полуголодное существование, так как недовольные ее решением родители перестали ей помогать. Денег почти не было; ела раз в 3 дня, спала на вокзалах, скиталась, но продолжала учиться и писать. Никому не жаловалась, и однокурсники о ее положении сначала не знали. Была очень гордой и целеустремленной. Ни к какой группе никогда не принадлежала, оставалась сама по себе. В творчестве Ю. Мориц искала свободу и соответствующую ее духовным устремлениям насыщенную, яркую жизнь.

Время «оттепели», с которым совпала молодость Ю. Мориц, определило романтический дух ее поэзии. Внимание к ней привлекла книга стихов «Мыс желания» (1961), а упрочили ее авторитет книги стихов «Лоза» (1970), «Третий глаз» (1980) и др. Они отразили максимализм устремлений личности, которая хочет не просто состояться, а жить по самому высшему счету.

Автобиографические детали в произведениях Ю. Мориц немногочисленны. В центре ее внимания – духовный мир личности, которая превыше всего ценит наполненность и напряженность внутренней жизни, устремленность к высшим сферам сознания, неподвластность серости и пустоте. Действительность же у Ю. Мориц преломляется сквозь возвышенно-романтическую душу лирической героини.

Для обозначения тех процессов, каковые совершаются в душе, поэтесса нередко использует романтические символы, аллегории, прибегает к олицетворению, персонификации, фантастической условности. Так, в стихотворении «Всадники» три основных этапа человеческой

жизни: детство, юность, зрелость воспринимается лирической героиней как всадники, несущие ее по жизни.

Детство характеризуется как всадник малокровный – истощенный войной и ее невзгодами.

Юность – как всадник полнокровный, сумевший превратить ливень вонзившихся в него стрел (впечатлений) в музыку струн души.

Зрелость у Ю. Мориц – всадник хладнокровный; дитя и творчество в этом возрасте символизируют главные для поэтессы ценности жизни.

И только смерть не обретает в стихотворении конкретного облика, потому что вместо нее Ю. Мориц провидит впереди бессмертие, изображаемое как «свет и музыка».

Другими словами, смерть для себя Ю. Мориц отменяет.

Определяющие черты личности поэтессы, получающие воплощение в стихах, – ощущение своей исключительности, романтический порыв, неистовый темперамент, категоричность суждений. Критик Вл. Новиков отмечает: «...это племя людей навеки отмечено негаснущим пламенем в глазах, неиссякаемой, физически ощутимой жизненной энергией, которой заражает других». И далее: «...Юнне Мориц и ее единомышленникам ведом один ритм – предельный»[4, с. 5]. Чувствуется в этом что-то цветаевское.

Раскрывая незаурядность характера лирической героини, романтизм ее устремлений, Ю. Мориц прибегает к метафорической условности, фантастике.

Лирическая героиня поэтессы стремится быть существом крылатым, имеющим возможность не только ходить по земле, но и летать. О том, как трудно и болезненно осуществляется рождение крылатого существа, идет речь в стихотворении «Рождение крыла» (1964):

Все тело с ночи лихорадило,
Температура – сорок два.
А наверху летали молнии
И шли впритирку жернова.

Я уменьшалась, как в подсвешнике.
Как дичь, приконченная влет.
И кто-то мой хребет разламывал,
Как дворники ломают лед.

Приехал лекарь в сером ватнике,
Когда порядком рассвело.
Откинул тряпки раскаленные,
И все увидели крыло
[3, с. 90].

Метафорически Ю. Мориц повествует о рождении поэта-романтика. Пока у лирической героини одно крыло, но со временем появится и второе.

Крылатой, подобно ангелу, оказывается она в более позднем стихотворении – «Осень в Абхазии»:

Рассвета розовое дерево
Шумит надеждами во мне,
И тень моя уходит влево
С двумя крылами на спине
[3, с. 64].

И в этом просматривается воздействие М. Цветаевой, у которой «душа родилась крылатой», да и осталось такой навсегда.

Также лирическая героиня Ю. Мориц может изображаться в виде молодой, красивой ведьмы, летающей на метле, как Маргарита у М. Булгакова («Сыну»), или предстать в виде странствующей волшебницы, для которой нет тайн в окружающем мире («Мой плащ»).

Все это призвано подчеркнуть, что лирическая героиня обладает какими-то особенными качествами, выделяющими ее среди других людей, что она способна к чему-то необыкновенному. Главное из этих качеств – сила творческого воображения, поэтический дар. Он и позволяет видеть по-иному, чем другие, и понимать что-то лучше, и оказывать на людей почти волшебное воздействие. По представлениям Ю. Мориц,

Поэты, очи долу опустив,
Свободно видят вдаль перед собою
[2, с. 11],–

как пишет она в стихотворении «Приход вдохновения» (1965). Это некие прорицатели, постигающие тайнопись жизни, экстрасенсы, через которых говорит о себе мир. У них обострены внутреннее зрение и слух, они сильнее и эмоциональнее реагируют на постигаемое.

Но поэту необходима полная творческая свобода, без которой поставленная цель недостижима и которую отстаивает в стихотворении поэтесса:

Ни у кого не спрашивай: – Когда? –
Никто не знает, как длинна дорога
От первого двустушья до второго,
Тем более – до страшного суда.
Ни у кого не спрашивай: – Куда? –
Куда лететь, чтоб вовремя и к месту?
Природа крылья вычеркнет в отместку
За признаки отсутствия стыда.
Все хорошо. Так будь самим собой!
Все хорошо. И нас не убывает.
Судьба – она останется судьбой.
Все хорошо. И лучше не бывает

[2, с. 11].

В контексте времени, когда существовал государственный контроль за литературой, процитированное звучало достаточно крамольно («Ни у кого не спрашивай»). Но самое важное для поэта – чтобы получились стихи, а что за собой это повлечет (может, и искаленную судьбу) – отходит на второй план.

Что же интересует в жизни поэтессу? Об этом она пишет в стихотворении «Мой кругозор» (1977):

Я не владею испанским, немецким, французским.
Мой кругозор остается достаточно узким –
Только любовь, только воздух и суша, и море,
Только цветы и деревья в моем кругозоре.

Я не владею английским, турецким и шведским.
Мой кругозор остается достаточно детским –
Только летучие радости, жгучее горе,
Только надежды и страхи в моем кругозоре.

Греческим я не владею, латынью, санскритом.
Мой кругозор допотопен, как прялка с корытом –
Только рождение и смерть, только звезды и зерна
В мой кругозор проникают и дышат просторно
[2, с. 303].

В основе произведения лежит антитеза – противопоставление того, чем поэтесса не владеет и чем владеет. Таким образом, при отказе от самолюбования Ю. Мориц дает понять, что в ее кругозоре – звезды, воздух, земля, море, человечество, рождение и смерть: важнейшие универсалии и этические категории. Они вычлняются из конкретики своих проявлений, выходят на первый план. И в самом творчестве они направляют поэтессу по пути утверждения высоких жизненных ценностей, отрицающих примитивизм и приспособленчество, – это независимость, романтическая окрыленность души, служение прекрасному. Дело, которому посвятила жизнь, Ю. Мориц считает исключительно важным, облагораживающим людей.

Поэзия в восприятии Ю. Мориц – разновидность ясновидения, дающая возможность проникнуть и в прошлое, и в будущее, дать людям представление об идеале. Сама поэтесса предпринимает такую попытку в стихотворении «Воспоминание о будущем» (1978), где живописует мир, лишенный социально-экономических противоречий, антигуманизма, нравственной ущербности, – изобильный, цветущий, совершенный. Путь к нему как к идеалу способно указать искусство:

Счастливые и стройные народы
Гуляют в изобильной стороне,
У женщин безболезненные роды,
Мужчин не убивают на войне.

Упразднены судилища и судьи,
Никто не хочет ничего украсть.
Все ноги в моде, все глаза, все груди,
Все волосы, все люди, а не часть!

Там нет измен, там связей нет порочных,
Злоумышляющим шага не дают ступить!
Там нет завала ценностей непрочных,
И правде не приходится вопить
[2, с. 275–276].

К идеальным ценностям автор относит в создаваемой утопии мир, свободу, социальную справедливость, реальный гуманизм, всечеловеческое единство. Ю. Мориц подчеркивает высокий уровень жизни, культуры, нравственности, присущий описываемой цивилизации, так как деньги тратятся не на непрекращающиеся войны и на последующее восстановление разрушенного и не на борьбу друг с другом в более скрытых формах, а на созидание и благо людей, причем акцентируется ценность для общества каждой личности в ее индивидуальной неповторимости. Именно о таком совершенном обществе совершенных людей мечтает поэтесса.

Стихотворение входит в книгу «Третий глаз»; в произведении с таким же заглавием говорится о третьем глазе, каким обладает поэт. Данный образ пришел из индийской культуры, где третьим глазом – духовным – наделено божество. Он символизирует всевиденье, всеведение, проникновение в невидимое. Следовательно, Ю. Мориц сближает поэтов и богов.

Ценность поэзии высоко поднимается – сама поэзия с ее светом и красотой рассматривается как прообраз лучшей жизни, характеризуется как воздух свободы и совершенства, и, если бы ее не было, можно было бы задохнуться.

Ю. Мориц воспеваает человека, пронизанного поэзией, способного на прекрасные, возвышенные движения души, на огромные, предельно сильные чувства, в которые вкладываешь всего себя. Для их описания, по словам самой поэтессы, пригодны только гиперболы. За всем этим стоит и непомерность жизненных запросов, и максимализм требований к себе, и жажда полноты духовного бытия. Особенно остра потребность в большом, настоящем, озаряющем жизнь в молодости, когда все познается впервые, свежо и первоначально. В стихотворении «Невозвратно далеко» (1978) читаем:

Невозвратно далеко
(Лет двадцать позади!)
Все непомерно велико,
На что ни погляди, –
Огромна страсть,
Огромна грусть,
Огромен стыд и сад,
Огромна гроздь,
Огромна горсть,
Огромно все подряд!

Огромно все, что там летит
И тонет навсегда, –
Одни гиперболы плодит
Тот воздух, та вода!
[2, с. 64–65].

Жизненный путь человека с подобным мироощущением непросто, не скрывает Ю. Мориц, – ему нужны одни вершины, а не подножье. Конечно, можно было бы и «дать кругалю» (сделать крюк), но у нее сильная совесть, которая ею помыкает и не позволяет сбиться с избранного пути, идти на компромиссы с обстоятельствами, изменяя себе. Романтик в ней побеждает, сам не будучи побежденным.

Идеалами молодости стремится жить Ю. Мориц и тогда, когда молодость уже прошла. Сама ее душа остается молодой, горячей, ищущей, тогда как обычно человек утрачивает юный жар, остывает, покрывается изнутри коркой. Не случайно у Ю. Мориц большое место занимает поэтизация молодости как лучшего времени жизни, когда все – впереди, энергии с избытком, эмоции обострены, индивидом владеет чувство победителя, а не побежденного (жизнью). Каждое новое поколение ощущает себя как бы особой кастой, которая и мыслит, и чувствует не так, как все другие, и действительно несет с собой что-то новое. Ю. Мориц любит не только даруемой молодостью свежестью и красотой, но и молодой заносчивостью, дерзостью, уверенностью в себе – сама она прошла через это и, скорее, жалеет, что жизнь многих изменит и от амбиций молодости не останется и следа. Молодым не ведома их будущая судьба – пусть отпразднуют праздник жизни перед ждущими впереди (большинство из них) буднями, озарить которые можно только собственным неугасимым жаром. Подпитывающим его «топливом» является искусство, и не в последнюю очередь – романтическая поэзия, всегда куда-то зовущая, возвышающая над судьбой. Вот стихотворение «Хорошо быть молодым»:

Хорошо – быть молодым,
За любовь к себе сражаться,
Перед зеркалом седым

Независимо держаться,
Жить отважно – черново,
Обо всем мечтать свирепо,
Не бояться ничего –
Даже выглядеть нелепо!

Хорошо – всего хотеть,
Брать свое – и не украдкой,
Гордой гривой шелестеть,
Гордой славиться повадкой,
То и это затевать,
Порывая с тем и этим,
Вечно повод подавать
Раздувалам жарких сплетен!
[2, с. 7–8].

Особенно ценна у Ю. Мориц молодость по сравнению со ждущим человека «концом», и ее неприятности – ничто в соотношении со ждущей каждого смертью, и, таким образом, дух упадочничества поэта отрицает.

Воспевает Ю. Мориц молодость и в стихотворении «Когда мы были молодые...» (1968). Здесь молодость характеризуется как время открытий, переполняющего душу восторга, рождающего поэтические образы. Мир молодости в произведении красочный, яркий и словно переполнен музыкой:

Когда мы были молодые
И чушь прекрасную несли,
Фонтаны били голубые
И розы красные росли.

В саду пиликало и пело -
Журчал ручей и пел овраг,
Черешни розовое тело
Горело в окнах, как маяк
[2, с. 34].

Не в силах сдержать чувства, Ю. Мориц восклицает:

Тетрадку дайте мне, тетрадку –
Чтоб этот мир запечатлеть,
Лазурь, сверканье, лихорадку,
Давясь от нежности, воспеть
[2, с. 34].

Такой молодость видится спустя годы, и Ю. Мориц дает ее романтизированный образ – в воспоминаниях плохое куда-то ушло, а

бьющая в глаза красота мира, жажда интересной жизни, творческий порыв остались в душе навсегда. Значит, лирическая героиня вместе со зрелостью продолжает нести в себе и молодость.

И вместе с тем, по наблюдением Ю. Мориц, если в молодости человек часто напоминает прокурора, каковой судит мир, не приведенный в порядок к его приходу, и выносит ему суровый приговор, то с годами в нем появляется смягчившийся адвокат: и потому, что он на собственном опыте убеждается, как трудно по-настоящему состояться и чего-то добиться, что-то изменить к лучшему, и потому, что в большей мере начинает ценить то прекрасное, что открывается ему в жизни. Это подтверждает стихотворение «Ты молод и свиреп...» (1979):

Ты молод и свиреп, но знай, что будешь
Нежней, чем грусть, и ласковей, чем рожь.
И все, что ныне беспощадно судишь, –
Ты пощадишь, помилуешь, спасешь
[2, с. 139].

И все же именно на молодое поколение с его энергией, стремлением к новому, известным безрассудством Ю. Мориц преимущественно возлагает свои надежды, – может быть, потому, что у достаточно неопытной молодежи меньше страха перед властью и она еще не успела закоснеть в своих привычках.

Поэтесса хочет, чтобы от своей молодости люди сохранили все лучшее, а не растеряли его на трудных жизненных ухабах, становясь все более зрелыми. Относится это и к такой ценности, как любовь.

Любовь погружает человека в особое состояние, преобразует его мировидение. Обычное, повседневное воспринимается как необычное, волшебное, радующее:

Любви прозрачная рука
Однажды так сжимает сердце,
Что розовеют облака
И слышно пенье в каждой дверце
[1].

Приходит состояние эйфорического блаженства, ощущение, что переживаемое мгновение вечно. Так все обстоит с лирической героиней Ю. Мориц в стихотворении «Снегопад» (1983):

Снега выпадают и денно и ночью,
Стремятся на землю, дома огибая.
По городу бродят и денно и ночью
Я, черная птица, и ты, голубая.

Над Ригой шумят, шелестят снегопады,

Утопли дороги, недвижны трамваи.
Сидят на перилах чугунной ограды
Я, черная птица, и ты, голубая
[3, с. 31].

Из-за снега, все покрывающего, город кажется пустынным, как будто он отдан в распоряжение влюбленным. Белизна подчеркивает, какое светлое чувство испытывают герои. Оба они – существа крылатые, поэты, на что указывает их уподобление птицам. Но по отдельным деталям становится ясно и то, что бродят по городу влюбленные и потому, что деваться им некуда – они сбежали в этот город на время от буден, чтобы быть вместе, не привлекая к себе посторонних взоров (что прочитывается в подтексте), чтобы ничто любви не мешало. Их чувства прекрасны, пусть многое проступает из подтекста.

Поэтесса показывает, что у любящих друг друга мужчины и женщины как бы появляется общее кровообращение, настолько они близки друг другу. Все, что есть в мире, – на двоих, все у них единое. Таково общее настроение стихотворения «Дует ветер из окошка...» (1969):

Капля сока, хлеба крошка –
Для тебя и для меня.
В рай волшебная дорожка
Для тебя и для меня
[3, с. 101].

Поэтесса не приукрашивает реальные человеческие отношения – какие-то трения, конфликты в жизни неизбежны и у любящих друг друга, но это не отменяет самой любви, которая помогает преодолеть возникающие обиды. Лирическая героиня хочет, чтобы обретенный рай сохранился и подводит к мысли о том, что в состав любви должно входить и умение уступать друг другу.

Однако перерастание любви в охлажденную и скучную привычку – не для Ю. Мориц. Зная, что многие ее осудят, она, тем не менее, покидает дом, где чувства угасли – имитации любви романтик не признает («Я – хуже, чем ты говоришь...», 1977).

Вл. Новиков пронизательно заметил, что некий тезис, постулат выдвигаемый Ю. Мориц, «не доказывается в стихах, а, подобно музыкальной теме, настойчиво повторяется, варьируется, обогащается разными гранями, одаривается оттенками» [4, с. 5].

Стихи Ю. Мориц действительно очень музыкальны. Напевный тип стиха по интонации, система повторов, обилие аллитераций придает им большую степень ритмической и фонетической урегулированности, мелодичности. Не удивительно, что многие из них стали исполняться как песни («Хорошо быть молодым», «Когда мы были молодые...», «Пони

девочек катает...» и др.). Музыкальность подчеркивает лиризм, усиливает эмоциональность произведений.

Красочный характер имеют многие эпитеты Ю. Мориц. Она предпочитает чистые цвета, без оттенков – преимущественно золото, голубизну, белый цвет. Это просветляет стихи, делает их нарядными.

И музыкальность, и живописность, и возвышенная метафорическая образность служат у Ю. Мориц поэтизации прекрасного.

Прекрасно, по Ю. Мориц, то, что обогащает и возвышает жизнь, делает ее яркой, насыщенной, одухотворенной, многообразной.

Прекрасное способно дать наслаждение, умиротворение, восхищение, потрясать как явление совершенной жизни, к которому нечего добавить и от которого нечего отнять.

В посвященном Б. Окуджаве стихотворении (1979) Ю. Мориц утверждает:

Не бывает напрасным прекрасное.
Не растут даже в черном году
Клен напрасный, и верба напрасная,
И напрасный цветок на пруду
[2, с. 16].

Прекрасное – необходимо, оно вносит в жизнь свою долю блаженства. Поэты-романтики и обнажают эту сторону жизни, нередко от других скрытую. В их числе, безусловно, – Ю. Мориц.

Лучшее из написанного поэтессой с годами не только не устаревает, а, напротив, приобретает все большую актуальность.

Библиографический список

1. Мориц, Ю. Все стихи. / Ю. Мориц. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://45parallel.net/yunna_morits/za_nevlyublennymi_lyudmi.html. – Дата доступа: 15.09.2022.
2. Мориц, Ю. Избранное / Ю. Мориц. М.: Советский писатель, 1982. – 496 с.
3. Мориц, Ю. Лоза / Ю. Мориц. М.: Советский писатель, 1970. – 164 с.
4. Новиков, Вл. Ритм души / Вл. Новиков // Лит.газ. – 5 авг. 1981 г. – № 32. – С. 5.

ТЕОСОФСКО-АНТРОПОСОФСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ЕЛЕНА ШВАРЦ

В статье характеризуются концептуально-философские ориентиры, определяющие особенности тематики, проблематики, образной системы, языка и стиля произведений Е. Шварц позднего периода творчества и наиболее отчетливо выраженные в книгах стихов «Западно-восточный ветер» и «Дикопись последнего времени». Обосновывается приверженность поэтессы теософии и такой ее разновидности, как антропософия, к которым апеллирует Е. Шварц в акте экзистенциального трансцендирования. Возрождая и обновляя традицию модернистской литературы Серебряного века, поэтесса отстаивает приоритет духовного над материальным, жизнетворчество, всеединство, создание ценностей, которые переживут самого человека.

Ключевые слова: жизнь, смерть, человек, мироздание, экзистенциализм, экуменизм, теософия, антропософия, творчество-трансценденция, мифопоэтика.

Елена Шварц – коренная петербурженка, и сам Петербург, в котором, помимо православных, есть католические церкви, мечети, синагоги, буддийские храмы, представлены ответвления доминиканского и мальтийского орденов, оказал влияние на формирование мировосприятия поэтессы. Сама Е. Шварц называет Петербург «испанским городом», поясняя в каком значении использует это определение:

«В Испании (и, кажется, нигде больше) долго сосуществовали три веры: христианство, мусульманство (суфизм) и, в одном из самых изощренных своих проявлений (каббала), – иудейство. Три культуры жили как соседи, одождаясь друг у друга в случае нужды (алхимией, к примеру)» [3, с. 48].

Отсюда проистекает приверженность поэтессы к экуменизму как фактору, сближающему людей разных национальностей и верований, в свою очередь предопределившему движение к теософии и антропософии, наиболее отчетливо заявившим о себе в позднем творчестве Е. Шварц, ее поэтических книгах «Западно-восточный ветер» (1997), «Дикопись последнего времени» (2001), «Трость скорописца» (2004).

Влечет лирическую героиню Е. Шварц тайна мироздания и тайна человека в мироздании, а значит, и тайна своего собственного существования, и поэтесса не считает возможным ограничиться каким-то одним ее истолкованием – стремится вобрать в себя в с е накопленное в данном отношении человечеством и синтезируемое на основе эзотеризма.

Е. Шварц возрождает традицию поэтов Серебряного века с присущей им идеей культурного синтеза и тяготевших к эзотерической философии. В стихотворении «На прогулке» (1981) поэтесса восклицает:

О если б как она – все веры

Соединить в одной, одной
И, ощетинаясь будто солнце,
Большой взметнуться булавой
[3, с. 12].

В некоторых случаях Е. Шварц даже намекает на философские истоки своего творчества; в стихотворении «Гостиница Мондэхель» пишет об обнаруженной будто бы ею в одном из петербургских подъездов надписи «Я– Елена Блаватская», нацарапанной на стекле, а далее:

«Я здесь была и по этим ступеням спускалась,
Снова взойду, а ты мне спускайся навстречу»
[2, с. 30].

Это свидетельство нового витка интереса к наследию Е. Блаватской и неявное указание на приверженность поэтессы теософии.

Теософия – 1) «в широком смысле слова – мистическое богопознание», 2) «обозначение синтеза мистического богопознания иррациональной философии», 3) религиозно-мистическое учение Е. Блаватской, стремившейся «объединить различные вероисповедания через раскрытие тождественности сокровенного смысла всех религиозных символов и создать на этой основе род “универсальной религии”, не связанной какой-либо определенной догматикой» [5, с. 390–391], дабы объединить расколотое человечество и инспирировать его духовную эволюцию.

В «Тайной доктрине» (1888) Е. Блаватская обобщила тысячи азиатских и европейских источников древности оккультно-мистического характера и при их изучении с позиций эзотеризма выявила «тождественность корня каждой с основой всякой другой великой религии» [1, с. 16] и пришла к выводу, что у них у всех – общий духовный исток: «...Единая, Абсолютная Действительность, которая предшествует всему проявленному и условному Сущему. Эта Бесконечная и Вечная Причина ... является “Бескорним Корнем всего, что было, есть, или когда-либо будет”» [1, с. 63]. Так что смена мировых циклов и человеческих рас не отменяет в теософии Вечного, «Божественного и Абсолютного Принципа» [1, с. 16], что распространяется и на человека, вовлеченного в процесс космической эволюции.

И у поздней Е. Шварц доминирует интерес к сверхчувственному, визионерскому аспекту постижения бытия, включая такие разновидности оккультизма, как магия, каббала, астрология, алхимия, спиритуализм, розенкрейцерство, наконец, собственно теософия, перерастающая в антропософию. Об этом свидетельствуют такие произведения, как «Арборейский собор», «Алхимический рассвет», «Иудеям и всем», «Обрусение кундалини», «Маленькая рождественская мистерия», «Ум в поисках ума», «Астрология», «Ковчег», «Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отростками)» и другие.

Однако сверхчувственное, да и интеллектуальное познание для Е. Шварц не самоценно – это та духовная сфера, в какую входит, преодолевая границы своего «я», лирическая героиня поэтессы в акте трансценденции, в чем сказывается воздействие на Е. Шварц экзистенциализма. Предпринимает же это она для обретения смысла жизни, отрешаясь от неприемлемого и преследуемая мыслями о конце человека на Земле – смерти.

Окружающее не только не удовлетворяет поэтессу – земной мир воспринимается ею как неполноценный: он переполнен насилием, враждой, смертью, абсурдом. В «Стансах о неполноценности мира» говорится:

Весь мир неправильный–
Здесь время течет разно,
В душе иначе, чем на небе,
В уме инако, смерть заразна,
И яд незримо тлеет в хлебе
[2, с. 60].

То аномальное, что творится в мире, получает необычное объяснение в «Трактате о безумии Божьем»:

Бог не умер, а только сошел с ума,
Это знают и Ницше, и Сириус, и Колыма.
Это можно сказать на санскрите, на ложках играя,
Паровозным гудком или подол задирая
(И не знают еще насельники рая).

Это вам пропищал бы младенец шестимиллиардный,
Но не посмеет, сразу отправят обратно.
Но на ком же держатся ночи, кем тянутся дни?
Кто планет и комет раздувает огни?
Неужели ангелы только одни?
[2, с. 79].

Впрочем, у поэтессы мелькает подозрение и относительно ангелов: кажется, все обезумели, раз мир напоминает сумасшедший дом. Это произошло потому, что

Мира лопнула голова
[2, с. 79], –

формулирует Е. Шварц. Головой же многие века был Бог. Но отчего Он мог "сойти с ума"? Напрашивается: наблюдая, как живут и что творят люди. Не выдержал. Надежда у поэтессы только на добротолубие тех,

Кто даже безумье священное стиснет в арахис-орех
[2, с. 79], –

то есть совершит невозможное/сверхвозможное.

Е. Шварц преследует мысль о неотвратимости смерти, на которую с рождения обречен каждый на земле. Взгляд на жизнь сквозь призму конечности экзистенции – характерная черта экзистенциализма (жизнь есть бытие-к-смерти, по М. Хайдеггеру), сколь бы ни отличались между собой его разновидности.

Нас тьмы и тьмы,
И мы живем от тьмы до тьмы
[2, с. 54], –

констатирует Е. Шварц, фиксируя срок от до-рождения человека и после его смерти. Но, рассматривая жизнь как процесс движения к смерти, на этом точку поэтесса не ставит, а задается вопросом, чем проживаемую жизнь наполнить и главное – можно ли найти какой-то выход, преодолевающий трагическую подоплеку существования в бренном теле:

А нам все должно пожирать,
Мир собирать в сумы.
Скажи – что хочешь ты еще
От тьмы – до тьмы?
[2, с. 54].

Верить в смерть не хочется, настолько ужасают мысли о собственной кончине, и материалистическо-позитивистская ее трактовка Е. Шварц по настоящему не убеждает:

Что ты умрешь – ужели вправду?
Кто доказал?
[2, с. 68].

Заложенная в человеке на уровне бессознательного воля в жизни пропитывает все его существо и отрицает доводы разума, воспринимаемые как неубедительные, сомнительные.

Поэтесса берется перепроверить считающееся аксиомой и касается разных точек зрения на феномен человека – научных, религиозных, метафизических, оккультных:

О человеке я слыхала рано:
Венец творенья, призрак или сон?
[2, с. 59], –

сосредотачиваясь преимущественно на концепциях, обещающих возможность бессмертия, однако – не чисто религиозных, а представляющих собой синтез науки, религии, философии. Наиболее последовательна в данном отношении теософия, каковую Е. Шварц, в свою очередь, синтезирует с экзистенциализмом. На этой основе посредством использования мифопоэтики и теософской образности поэтесса выстраивает собственную концептуальную модель мироздания, включающую в себя и человека, выдвигаемого – в лице лирической героини – на первый план.

Е. Шварц оказались близки представления различных учений о человеке как микрокосме, подобном макрокосму, а таковой в этих учениях проистекает из Божественного, непроявленного Абсолютного Духа, которые есть во всем.

Согласно индуизму, у человека три тела: плотное, тонкое и причинное (упадхи); согласно Г. Гурджиеву – четыре: физическое, астральное, духовное, или ментальное, каузальное, или божественное; согласно Е. Блаватской – семь тел, включающих в себя три низших элемента человеческой личности: физическое тело, жизненная энергия (прана), эфирный двойник (фантом) человека и четыре высших его элемента: астральное тело, психоментальное тело, Духовное тело, Божественное тело. Человек у Е. Блаватской – вместилище всех семян жизни, и, освобождаясь после смерти от низших элементов своего существа и развивая Дух, пройдя камалоку, способен обрести бессмертие, вечную жизнь, которая в нем потенциально заложена. И данный акт неоднократный: меняя свои внешние формы, человек вовлечен в процесс вечного круговращения мироздания.

Позднее творчество Е. Шварц резонирует с данными и родственными им концепциями. Поэтесса неоднократно наделяет свою лирическую героиню девятью глазами, что имплицитно отсылает к символическому образу «Город Девяти Врат». Это «образ, обозначающий физическое тело, которое имеет два глаза, два уха, две ноздри, рот и два нижних отверстия» [4, с. 212]. Тем самым Е. Шварц демонстрирует, что она постигает мир и человека не только разумом, но всем своим существом. Однако на этом Е. Шварц не останавливается, в целом ряде случаев делает образ своей лирической героини концептуальным, исходя из представлений о человеке эзотерической философии, и прежде всего теософии Е. Блаватской.

Поэтесса отчасти спорит с М. Бубером как автором работы «Я и Ты» (1923), настраивавшей на диалог, в котором позиция Я – активно-пассивная, а «вечный Ты» у философа – Бог. Е. Шварц же считает:

В Боге нету «ты»,
«Ты» и «Оно» – где мир и ад,
Условные и временные «Я»
Даны от Бога напрокат
[2, с. 60].

Следовательно, земное «Я» не рассматривается как подлинное «Я». Предполагается, что это лишь временная оболочка истинного Я, принимаемая в процессе перевоплощения, а истинное Я-атма тождественно Высшему Единому Я – Абсолюту, и лирическая героиня поэтессы осознает Бога как свою сокровенную сущность. К своему подлинному Я она у Е. Шварц и пробивается.

В стихотворении «Гостиница Мондэхель» поэтесса уподобляет земной мир такой гостинице, где человек проживает временно (до смерти) и, хочет этого или нет, вписан в существующие здесь порядки:

Мир наш – гостиница, это известно младенцу,
Номер бы дали повыше, чистое полотенце,
Дали бы чашку, я б слезы туда собирала,
Слышь – монд э хель, переведи, что сказала.
Если одно ты наречеь возьмешь – то получишь сиянье,
Если второе и третье – то злое навек наказанье.
Ты надолго ли к нам, в наш отель, постоянная тень?
На один только долгий, прерывистый, на один только день.
Мир наш – гостиница, это младенцу известно –
Он ведь блуждал в коридорах и жил в номерах его тесных.
Слезную чашку возьму, выпарю, чтобы кристаллы осели.
Я сама солиной была, да растворили и съели
[2, с. 30].

Проясняя семантику слова «мондэхель», Е. Шварц в сноске сообщает: «Если читать это слово по-немецки (с французской связкой), выйдет – “ясная луна”, если же первую часть слова по-французски, а вторую – по-английски – то: “мир – ад”» [2, с. 30].

Адское в описании гостиницы перевешивает «яснолунное», заставляет страдать.

Все у Е. Шварц какое-то изуродованное, пошлое, пустое – «без любви, без креста». Себя же лирическая героиня характеризует как «свет и огонь», поэтому ей особенно тяжело. Ее отличие от других обитателей гостиницы заключается в самоотождествлении с вневременным, Божественным и неприспособленности к земному существованию, которое затягивает своим черным облаком и затмевает свет, так что лирическая героиня чувствует себя обездоленной и несчастной. Сосед – пародия на человека – ей заявляет:

– ну куда тебе деться? Ни бумаги, ни вида,
Из любого отеля прогонят, ото всех тебе будет обида.
Если себя ты не видишь, то как себя вспомнишь?
В зеркале нету тебя – так, лишь облако, эфемерида
[2, с. 32].

Женщина отвечает словами, ему непонятными, но соответствующими представлениям теософии:

Ничего – говорю – звезд так мало, а нас очень много,
Мы – набор комбинаций, повторений одних,
Как лекарство, составлены мы в аптеке небесной,
Как смешение капель и сил световых
[2, с. 32].

Она способна перемещаться (по крайней мере силой воображения) в разные тысячелетия, миры и измерения, вспоминать свои предыдущие (как верит) инкарнации:

И вернусь я Луной на Луну, и Венерой к Венере,
Не узнают они, пусть разодранной, дщери?
Семена мы и осыпи звезд.
Я дорогу найду, из ветвей своих выстрою мост
[2, с. 32].

Е. Шварц здесь художественно передает высказывания из «Тайной доктрины» Е. Блаватской: «В их <египтян> Эзотеризме человеческое существо пришло с Луны – это тройная тайна, астрономическая, физиологическая и психическая одновременно; оно прошло весь цикл существования и затем вернулось к своему месторождению, прежде чем снова выйти из него. Так умерший изображается приходящим на Запад, получающим свой суд перед Озирисом, воскрешающим, как Бог Гор, и вращающимся вокруг звездных небес, что является аллегорическим уподоблением Ра, Солнцу; затем, пройдя Нут, Небесную Бездну, снова возвращается в Тиану» [1, с. 308], то есть на тропу Ночного Солнца – Луны. Луна считалась «символом обновления жизни или перевоплощений по причине ее роста, убыли и умирания и нового появления каждый месяц» [1, с. 309].

Лунным символом у египтян была кошка (знак Изида), и в «Разговоре с кошкой» лирическая героиня как бы от своей домашней красавицы ждет ответа на вопрос о посмертной судьбе близкого человека:

Она не отвечает мне,
Упорно, молча гложет шпроту.
От мертвых нет вестей, а странно:
Из смерти ль трудно вырыть лаз?
Она, понурившись, мурлыкнет,
Но зорких не отводит глаз
[2, с. 26], –

как будто что-то знает, но не может сказать. Все же самим своим присутствием кошка с ее загадочностью – при ассоциации с Луной – как-то утешает.

При соответствующей настроенности творчество перерастает у Е. Шварц в творчество-трансценденцию, и теософия перетекает в антропософию.

Антропософия как одна из ветвей теософии – «мистическое учение о человеке как чувственно-сверхчувственном существе», ориентировавшееся не на восточную эзотерическую философию, а «на христианскую мистику неортодоксального характера и европейскую идеалистическую традицию» [4, с. 73] и предполагавшее получение посвящения не от махатм, а через самостоятельные усилия антропософа. Именно это мы наблюдаем у Е. Шварц. Земная жизнь поэтессы – напряженная духовная работа над собой, дабы через свое Сверх-Я– посредством определенных духовных практик, сверхчувственного прорыва в потустороннее – не просто ощутить свою связь с Вечным, а добиться ощущения: Вечное – это Я. В этом тоже наблюдается влияние Е. Блаватской, у которой «Одно лишь ВЫСШЕЕ Я, истинное ЭГО, божественно и есть БОГ в человеке» [1, с. 592]. А где Бог, там и Вечное.

Предпринимаемые усилия воспринимаются как необходимая подготовка к отъезду из гостиницы, то есть – к смерти. Надежда на обретение бессмертия дает лирической героине просветление. Она верит, что ей

земля не последняя будет могила.
Пусть погасла свеча, но огонь все горит
[2, с. 33].

Будет продолжать гореть огонь в оставленных стихах.

В одном из произведений Е. Шварц признается:

Мне – моя отдельность надоела.
Раствориться б шипучей таблеткой в воде!
Бросить нелепо-двуногое тело,
Быть везде и нигде
[2, с. 77].

Мотив стремления к беспредельности, «насыщения» себя мирозданием, «растворения» в нем достаточно характерен и для других стихотворений Е. Шварц.

Ассоциативная метафористика сопрягает у Е. Шварц далеко отстоящие друг от друга понятия, акцентирует их онтологическое единство, что может быть выражено и непосредственно:

Как странно – миллионы нитей

В одних и тех же сходятся руках!
Бессчетность маленьких событий
В морях и кровяных тельцах
Сокрыта...
[2, с. 70].

Любимейшее местопребывание героини Е. Шварц – небо: как реальное, так и метафизическое.

Неудивительно, что лирическая героиня «Смятенья облаков» ликует, когда облако уносит ее с лица земли; и ей нравится валяться в облаках нежнейших, купаясь в них, как дельфин, и ей не хочется оттуда возвращаться.

Как можно понять, уносится ввысь дух поэтессы, ведь тело облака не выдержали бы.

Но гораздо чаще изображается не «нежничанье»-созерцание, а активный прорыв в потустороннее, стремление «попасть в ритм» с мирозданием, стать «подобной» Вечному. Не так уж редко совершает лирическая героиня свои «паломничества» в иные измерения. Так, в «Вольной оде философскому камню Петербурга (с двумя отростками)» говорится:

Лечу я, вращаясь,
Туда, где – Грааль
[2, с. 42].

Здесь поэтесса описывает своеобразную «репетицию» посмертного вращения «вокруг звездных небес» (Е. Блаватская), предшествующую возрождению к новой жизни.

В стихотворении «Верченье» Е. Шварц прилагает идею вечного круговращения мира, или Вечного Возвращения, к себе самой, точнее, к своему Высшему Я, впрямую формулирует:

Но что «я»? Ось
[2, с. 57].

Такой «осью» Е. Шварц считает Я-атму – именно оно причастно к Вечному. Все же телесно-материальное в ней – временные двойники друг друга и одежды Я-атмы в различных измерениях, каковые Истинное Я сбрасывает с себя в процессе космической эволюции. Поэтому лирическая героиня отождествляя себя с Я-атмой, ощущает свою вовлеченность в мировой круговорот:

Ты превращаешься
В водоворот,
В безумный вихрь,
В вертеп, в вертель,

И вот уже вокруг тебя
Несется мира карусель
[2, с. 57].

Но испытываемое напряжение при самоотождествлении себя со своим Высшим Я – вещь чрезвычайно трудная: человек одновременно испытывает и земное притяжение, должен так или иначе удовлетворять и материальные запросы, потребности своего физического тела. Лирическая героиня стихотворения исповедуется:

Я устаю,
Смотрю я вкось
На звезд прилипших стаю, –
Все ж у земли сырой во власти,
Боюсь – я вылечу из вихря
[2, с. 57].

И тем не менее усилия отстоять свое Сверх-Я продолжают.

Чаще всего искомого состояния поэтесса добивается ночью, когда отрешена от суеты повседневности и предается «сну наяву» – творчеству-трансценденции. Лирическая героиня «Времяпровождения № 3» готова упорствовать в том, что ночь дается человеку не для реального сна, а для того, чтобы осуществлять мистическое прозрение в потустороннее, инобытие. Благодаря особой настроенности ей открывается глазами не видимое, но представляющее в умозрении. При этом у нее ощущение, что она «сама не своя» и «всегда не одна» – как бы идентифицирует себя с моделью человека, предложенной теософией. К тому же лирическая героиня показана не просто что-то наблюдающей, а активно вовлеченной в открывающееся ей:

Над ядром земным, обжигая пятки, пробегать,
Рассыпаясь в прах, над морями скользить,
Солью звезд зрочки натирать
И в клубочек мотать жизни нить.

Сколько слез! Сколько жемчуга!
Надо глотать их!
В животе они станут пилюлей бессмертья –
Это круг моих ежедневных занятий
[2, с. 20].

Чувствует себя лирическая героиня Е. Шварц ожидающей какого-то нового рождения, и в стихотворении «Перед рождением» поэтесса проводит сравнение своего Я-атмы с зародышем ребенка, появившимся в животе матери и призванном в определенный срок покинуть свой алый мрак, перейти в совершенно иную среду обитания, хотя, наверное, тот так

же боится завершения данной фазы своей жизни, как взрослый человек смерти. Тем самым поэтесса настраивает и саму себя, и потенциального читателя на обнадеживающую перспективу посмертного существования при условии готовности к нему – напряженной духовной работы над собой.

Собираясь покинуть свое пристанище, лирическая героиня стихотворения «Гостиница Мондэхель», подобно Е. Блаватской, оставляет свой знак на оконном стекле – может быть, кому-то он окажется нужен. Само позднее творчество Е. Шварц – род такого знака, нацеливающего на одухотворение, житнетворчество, всеединство, создание ценностей, которые переживут человека.

Библиографический список

1. Блаватская, Е. Тайная доктрина: в 3 т. Т. 1: Космогенезис / Е. Блаватская. – СПб.: Азбука, 2014. – 928 с.
2. Шварц, Е. Дикопись последнего времени: Новая книга стихотворений / Е. Шварц. – СПб.: Пушкин. фонд, ММ / 2001. – 88 с.
3. Шварц, Е. Западно-восточный ветер: Новые стихотворения / Е. Шварц. – СПб.: Пушкин.фонд, МСМХСVII / 1997. – 96 с.
4. Эзотеризм: Энцикл. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1040 с.
5. Энциклопедия мистицизма. СПб.: Литера; Виан, 1997. – 480 с.

ЧАСТЬ II

ЦЕННОСТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РУССКОЙ ПРОЗЫ И ДРАМАТУРГИИ

Инин В.В.

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА В КНИГЕ КОНСТАНТИНА ПАУСТОВСКОГО «ЗОЛОТАЯ РОЗА»

В статье рассматривается книга К. Паустовского «Золотая роза», посвященная феномену творчества. Выявляется лирико-романтический характер трактовки писательской работы, стремление опозитизировать литературное творчество, что не отменяет детальной разработки различных его этапов.

Ключевые слова: литература, писатель, творчество, замысел, вдохновение, воображение, правда жизни, язык, гуманизм.

С детства привыкший много читать, К. Паустовский всегда проявлял большой интерес к литературе, в том числе к творчеству писателей-современников. Занятие литературой казалось ему лучшим делом на земле – самым желанным, самым захватывающим, самым многообещающим, наполняющим до краев, побуждающим тянуться ввысь, к совершенству, дающим возможность – при всех возникающих трудностях – почувствовать себя счастливым. Прежде всего потому, что писательская деятельность основана на творчестве. В истоках своих это понятие восходит к слову «Творец» – Создатель мира. И писатель, руководствуясь идеалом прекрасного, выступает как создатель своего собственного художественного мира, раздвигая границы культуры, обогащая сферу духовной жизни, внедряя служащие благу людей ценности. К. Паустовскому хочется максимально приблизить читателей к тому, что так дорого ему самому, показать мир литературного творчества в его разных аспектах, вскрывая и не лежащее на поверхности, – касаясь психологии творчества, вводя в творческую лабораторию писателей, давая представление о том, как протекает творческий процесс. Но более всего, кажется, К. Паустовский стремится к тому, чтобы читатели влюбились в литературу, испытывали бы такое же восхищение этим великим чудом человеческого духа, как он сам, тянулись к нему. Такое впечатление производит книга К. Паустовского «Золотая Роза» (1956; новые главы опубликованы в 1982) – произведение о прекрасной сущности писательского труда – о творчестве.

Для времени появления это было произведение переломное, отражавшее настроения «оттепельных» лет (хотя работу над книгой писатель начал еще перед войной). Пронизывает «Золотую розу» дух раскрепощения, направленный как против «теории бесконфликтности», так и предзаданно-тенденциозной литературы лже-соцреализма, писателем отстаивается свобода творчества. Одним из первых К. Паустовский начал возвращать в литературу ранее запрещенных либо замалчиваемых авторов – И. Бунина, А. Куприна, А. Грина, И. Бабеля, М. Булгакова, Ю. Олешу, не отрицая в тоже время достижений признанных советских писателей – М. Горького, А. Толстого, К. Федина, Вс. Иванова, М. Пришвина, А. Гайдара. В его восприятии они дополняли друг друга, ибо первостепенное значение для К. Паустовского имел эстетический фактор. Разнообразие литературы его только радует. Перемены в жизни как будто обещают бережное к ней отношение. Чтобы еще более усилить значение искусства слова, К. Паустовский поэтизирует феномен литературного творчества. Общая тональность «Золотой розы» – лирико-романтическая, что окрашивает и фактический материал, представленный в книге. Авторские суждения несут в себе большой эмоциональный накал.

Произведения литературы, проповедует К. Паустовский, – это праздник, праздник творческой свободы, вдохновения, открытий, отточенного мастерства. И он стремится удостоверить свое суждение всем содержанием книги.

Замыслу писателя соответствует структура произведения: «Золотая роза» включает в себя размышления К. Паустовского о различных сторонах творчества, основанные на личном опыте, а также главы о самых любимых и наиболее близких К. Паустовскому писателях: А. Чехове, А. Блоке, И. Бунине, М. Горьком, М. Пришвине, Ю. Олеше, Э. Багрицком, А. Грине; законченные самостоятельные новеллы как бы подтверждают важнейшие для автора мысли.

Семантику заглавия раскрывает первая новелла «Золотой розы» – «Драгоценная пыль». В ней воссоздана история парижского мусорщика Жана Шамета, совершившего подвиг нравственной красоты. Нищий, голодный, никому не нужный человек, он создает для женщины, которую полюбил, символ счастья – золотую розу из собиравшейся им годами и просеянной ювелирной пыли.

Золотая Роза Жана Шамета выступает в произведении прообразом творческой деятельности.

«Каждая минута, каждое брошенное невзначай слово и взгляд, каждая глубокая или шутливая мысль, каждое незаметное движение человеческого сердца, так же как и летучий пух тополя или огонь звезды в ночной луже, – все это крупинки золотой пыли. Мы, литераторы, извлекаем их десятилетиями, эти миллионы песчинок, собираем незаметно для самих себя, превращаем в сплав и потом выковываем из этого сплава свою золотую розу – повесть, роман или поэму, – пишет К. Паустовский и

продолжает: ...подобно тому, как золотая роза старого мусорщика предназначалась для счастья Сюзанны, так и наше творчество предназначается для того, чтобы красота земли, призыв к борьбе за счастье, радость и свободу, широта человеческого сердца и сила разума преобладали над тьмой и сверкали, как незаходящее солнце... Недаром Салтыков-Щедрин говорил, что если хоть на минуту замолкнет литература, то это “будет равносильно смерти народа”» [1, с. 158].

«Писательство – не ремесло и не занятие», – настаивает К. Паустовский. – Писательство – призвание» [1, с. 158]: нести людям свет.

Что же зовет, призывает «писателя к его подчас мучительному, но прекрасному труду?

Прежде всего – зов собственного сердца. Голос совести и вера в будущее не позволяют подлинному писателю прожить на земле, как пустоцвет, и не передать людям с полной щедростью всего огромного разнообразия мыслей и чувств, наполняющих его самого.

Тот не писатель, кто не прибавит к зрению человека хотя бы немного зоркости.

Но писателем человек становится не только по зову сердца. Голос сердца чаще всего мы слышим в юности, когда ничто еще не приглушило и не растрепало по клочьям свежий мир наших чувств.

Но приходят годы возмужалости – и мы явственно слышим, кроме призывного голоса собственного сердца, новый мощный зов – зов своего времени и своего народа, зов человечества.

По велению призвания, во имя своего внутреннего побуждения человек может совершать чудеса и выносить тяжелейшие испытания» [1, с. 158].

В качестве примера К. Паустовский приводит судьбу голландского писателя Деккера, печатавшегося под псевдонимом «Мультатули». Будучи назначенным правительственным чиновником на Яву, он пытался взорвать практику порабощения яванцев голландскими властями. Во время восстания яванцев был смещен и отправлен в Европу, несколько лет добивался от парламента справедливости. В результате Деккера объявили сумасшедшим, лишили работы; семья его голодала.

Тогда, повинаясь голосу сердца, он начал писать – разоблачительный роман о голландских колонизаторах на Яве. Его книга «Письма любви» написана, по словам К. Паустовского, с потрясающей силой. Эту силу Мультатули давала исступленная вера в свою правоту.

Писатель так и умер, не дождавшись справедливости, но до конца не отступился от борьбы средствами художественного слова. К. Паустовский показывает, что подобными примерами самоотречения ради торжества правды, гуманизма, красоты буквально переполнены литература и искусство.

Конечно же, настоящий писатель стремится своими произведениями сделать мир и человека лучше, чем они были раньше.

Однако для того, чтобы эта потребность полноценно реализовалась, нужна масса предварительных условий, важнейшие из которых раскрываются на страницах «Золотой розы».

К. Паустовский рассказывает, как сам шел к овладению тайнами писательского мастерства.

Начал сочинять он еще в гимназии. Конечно, это были стихи. Исписывал за месяц общую тетрадь. Окружающая жизнь не представлялась тогда ему интересной, и стихи были переполнены экзотикой – «пышные, нарядные и никому не нужные» [1, с. 161].

Как и все в молодости, К. Паустовский жил в ожидании любви – и представлял ее тоже внежизненно, на экзотически-романтический лад. Совершенно случайно он узнал реальную историю любви еврейского юноши и русской девушки, по национальным и религиозным предрассудкам затравленной окружающей средой, – и был потрясен ею. В жизни любовь, оказывается, сопровождалась не «томлением умирающих лилий», а «комьями навоза, бросаемого в прекрасную любящую женщину» [1, с. 166].

К. Паустовский уничтожил свои тетради со стихами и об услышанном решил написать свой первый рассказ.

Долго он не мог понять, почему рассказ получился бледным и вялым, ведь писал его К. Паустовский искренне. И лишь через год, перечитав написанное, К. Паустовский понял, что в рассказе не было его самого – не чувствовалось автора: ни его гнева, ни мыслей, ни преклонения перед любовью Христи и Иоськи. Тогда он снова переделал рассказ, осознав, как важно для писателя, о чем бы ни писал, выразить себя, а сделать это можно по-разному, и этому тоже нужно учиться.

Во время работы над произведением, констатирует К. Паустовский, нужно забыть обо всем и писать как бы для себя или для самого дорогого человека на свете.

Но писателем может быть только тот, кому есть что сказать людям нового, значительного и интересного. Более того, это человек, который видит и многое из того, чего другие не замечают, на что не обращают внимание.

Сам молодой К. Паустовский осознал, что может сказать до обидного мало своего, до него не сказанного. Запас его жизненных впечатлений был небольшим.

Поняв это, К. Паустовский бросил писать на 10 лет – и «ушел в люди»: начал скитаться по России, менять профессии и общаться с самыми разными людьми. И лишь когда почувствовал себя наполненным жизнью до краев, снова взялся за перо.

Замыслы конкретных произведений, созданных им, рассказывает писатель, всегда были неожиданными. Замысел – «это молния, возникающая в до предела насыщенной атмосфере, воплощение замысла – это ливень. Это стройные потоки образов и слов. Это книга» [1, с. 168].

Первоначально замысел зачастую бывает неясным. Он обдумывается и усложняется. «Кристаллизация замысла идет непрерывно, необязательно за письменным столом – везде и повсюду. Наконец, приходит вдохновение – состояние душевного подъема, свежести, живого восприятия действительности, полноты мысли и сознания своей творческой силы. Вдохновение – как первая любовь, когда сердце громко стучит в предчувствии удивительных встреч, невообразимо прекрасных глаз, улыбок и недомолвок» [1, с. 169].

Писателю нужно спокойствие и, по возможности, отсутствие забот. Если впереди ждет какая-нибудь, даже отдаленная, неприятность... перо будет валиться из рук.

(Поэтому писатель нуждается в доброжелательном, а в случае неудачи – все-таки шадящем к себе отношении: в следующий раз может получиться шедевр; и тем более недопустима его травля).

К моменту, когда замысел прояснился, у большинства писателей уже имеются планы своих работ. Некоторые разрабатывают их подробно, другие – очень приблизительно. Например, «К. Федин садился писать, только полностью обдумав очередную главу в ее соотнесенности с общим замыслом. И только писатели, обладающие даром импровизации, могут писать без плана. Из русских писателей таким даром обладали А. Пушкин и А. Толстой» [1, с. 171].

Настоящий писатель настолько входит в свою работу, настолько проникается ею, что, «как Ч. Диккенс, плачет над страницами своей рукописи, жалея описываемых персонажей, либо заливается смехом, как Гоголь. Известно, что описывая смерть мадам Бовари от яда, Флобер почувствовал все признаки отравления, и ему пришлось прибегнуть к помощи врача. Для Бальзака его герои были живыми людьми: он то хрипел от ярости, обзывая их негодьями и дураками, то посмеивался и одобрительно похлопывал по плечу» [1, с. 213].

В процессе работы планы могут нарушаться. Случается, что второстепенный персонаж вытесняет остальных и становится главным героем, поворачивая весь ход повествования, как это случилось с Остапом Бендером И. Ильфа и Е. Петрова. «Герои перестают слушаться авторов, действуют согласно логике своих характеров. “Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна. Она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее”, – признавался А. Пушкин. “Я в самом разгаре работы не знаю, что скажет герой через пять минут. Я слежу за ним с удивлением”» [1, с. 172], – сообщил А. Толстой.

Писатель не может заранее предсказать, куда заведет его воображение – «свойство человека, пользуясь запасом жизненных наблюдений, мыслей и чувств, создавать наряду с действительностью вымышленную жизнь, с вымышленными людьми и событиями» [1, с. 225].

«– А для чего? – предвидит К. Паустовский вопрос читателей. – Есть же настоящая жизнь. Зачем же выдумывать другую?»

– А затем, что настоящая жизнь большая и сложная, и человеку никогда не удастся узнать ее целиком и во всем многообразии. Да многое он и не может увидеть и пережить. Например, он не может перенестись на 300 лет назад и стать учеником Галилея, быть участником взятия Парижа в 1814 году... или беседовать с Гоголем, бродя по улицам Рима... А человек хочет знать, видеть, слышать все, хочет пережить все. И вот воображение дает ему то, что не успела или не может ему дать действительность» [1, с. 225].

К. Паустовский подчеркивает, что для создания «золотой розы» писателю нужны «золотые слова». Это не значит, что они обязательно должны быть какими-то изысканно красивыми – они предельно точно должны отражать суть явлений и переживаний героев и авторов. А для этого русскому писателю нужно хорошо знать русский язык, «многие слова которого сами по себе излучают поэзию» [1, с. 193]. Приводится разговор с лесником, из которого К. Паустовский для себя уясняет, что слова «родник» – «родина» – «народ» – родня между собой: у них общий корень: «род» – это то, из чего произошли нация и государство. Или писатель рассматривает выражение «крапает дождь» – это значит, что дождь слабый, оставляет редкие крапинки на крышах и дорогах. То есть важно знать, что стоит за каждым словом, а не использовать слова привычно-автоматически.

Настоящий писатель любит свой родной язык и расширяет свой словарный запас. К. Паустовский признается, что специально составлял для себя словари, куда входили слова, обозначающие различные названия в мире природы, что оказалось насущно необходимым при создании книг о природе; а также словари с морской терминологией, технической лексикой, устаревшей исторической лексикой и т. д.

Крайне полезно и знание всех смежных областей искусства, откуда писатель может заимствовать ранее не испробованные литературой приемы, вообще прибегать к экфразису. Например, картина импрессиониста Монэ «Красный туман» отточила ему глаз, признается К. Паустовский, научила различать различные оттенки цвета, что пригодилось в литературе.

Немаловажны для писателя и бытовые условия работы. Желательны тишина и спокойствие. Спешка же – помеха работе. Так, Ф. Достоевский не выходил из безденежья и долгов и поэтому вынужден был писать очень много и всегда наспех. Обычно он садился писать, когда времени для сдачи рукописи по договору оставалось в обрез. Ни одну из своих вещей Ф. Достоевский не написал в полную силу. Какой же это был гений, если и при этом условии создал произведения, признанные шедеврами, хотя сам многое из написанного считал испорченным.

Но Ф. Достоевский – один, а вообще спешка писателю вредит.

Для многих писателей, отмечает К. Паустовский, имеет значение постоянное (привычное) время работы и приблизительно одинаковые ее

условия. Так, «О. де Бальзак и Ф. Достоевский писали по ночам, в полной тишине, а Л. Толстой и Э. Хемингуэй – по утрам, считая, что утром критик в писателе «злее» (требовательнее). Пока привычка не созрела, молодой автор может писать где угодно. Известно, например, что молодой А. Чехов умел писать свои рассказы на подоконнике в тесной и шумной московской квартире. Но с годами эта легкость в работе исчезла» [1, с. 215]. Рассказывает К. Паустовский, как работал А. Гайдар: он должен был обязательно поделиться придуманной фразой, иначе дальше дело не шло. Большинство же предпочитает полное уединение.

Навыки работы вырабатываются от конкретных условий жизни, удостоверяет писатель.

Таким образом, К. Паустовский делает более близкими тех, кто дает нам новое зрение, слух и сердце, завораживает актом творчества, и прочитанную книгу закрываешь с сожалением, что она кончилась.

Библиографический список

1. Паустовский, К. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3: Повесть о лесах. Золотая роза / К. Паустовский. – М.: Худож. лит., 1967. – 268 с.

ЦЕННОСТЬ «ПРИНЯТИЯ ДРУГОГО» В ЦИКЛЕ ИНТЕРВЬЮ Н.Д. ГОРОДЕЦКОЙ

На материале цикла интервью «В гостях у...», взятых Н.Д. Городецкой у писателей Русского зарубежья в Париже в 1930–1931 гг., посредством структурированности и художественной выразительности каждой из бесед выявляется общая аксиологическая концепция, ключевыми позициями которой стали образы творца-собеседника, Родины, литературного служения, миссии в искусстве. В совокупности материалов интервью имплицитно формулируются особенности нового художественного метода, предложенного Городецкой, – духовного реализма, а также черты его создателей – авторов глубокой мысли и религиозного духа.

Ключевые слова: аксиология, литература, служение, деталь, миссия, назначение искусства, духовный реализм, классики литературы.

Остается мысль и слово...

Н.Д. Городецкая

В биографии Надежды Даниловны Городецкой, писателя, богослова и литературного критика русского зарубежья, профессора Оксфорда и Ливерпуля, есть глава ее работы в знаменитой парижской редакции газеты «Возрождение». Здесь печатались А. Куприн, Б. Зайцев, И. Бунин, Тэффи – плеяда великих изгнанников. Поддержка некоторых из них была особенно важна для начинающей тогда беллетристки Наденьки Городецкой. Впрочем, на начало 1930-е годов приходится ее первый роман «Несквозная нить», а также десятки рассказов и эссе. Городецкая уже была членом РСХД, слушательницей Академии Н.А. Бердяева и духовной дочерью архимандрита Льва (Жилле). Ее писательское становление и духовные поиски со временем вплелись в единую «несквозную нить» ее существования в русской культурной эмиграции.

Итак, в 1930 году по заданию редакции Н. Городецкая взяла интервью у русских писателей, проживающих на тот момент в Париже: журналист побеседовала с А. Куприным, Тэффи, В. Ходасевичем, Б. Зайцевым, А. Ремизовым, М. Алдановым, И. Шмелевым, М. Цветаевой.

Эти интервью опубликованы [1] и имеют значение не только потому, что открывают новые грани образов мировых знаменитостей, но способом подачи материала, спецификой конструирования и выделением ключевых тем выражают аксиологическую цельность бесед Городецкой, их религиозно-философскую глубину, и демонстрируют уже на «раннем» этапе творческой деятельности будущего преподавателя богословия в Оксфорде задел духовной интуиции, скромности, деликатности, умения вслушиваться и всматриваться в ближнего, принимая его как самое себя. Кроме того, посредством материала Городецкой удастся воссоздать собирательный образ писателя нового направления в литературе, которое

сама журналистка назовет «духовным реализмом», и наметить его художественно-эстетические и этико-философские особенности.

Каждое интервью Городецкой в формально-смысловом плане четко структурировано, но эта логическая последовательность естественна и лишена «подглядываний в листки», чем напоминает беседу хорошо знакомых, а то и близких друзей: отсюда названия частей цикла «В гостях у...». Эта близость, естественность, расположение собеседника обусловлены следующими факторами.

Во-первых, большинство встреч, действительно, произошли в домах у интервьюируемых: читателю описывается обстановка комнаты, кабинета, детали интерьера; во-вторых, Городецкая представляет собеседника посредством некой характерной детали, характерного образа, символа, не обязательно материального. Например, кот, похожий на хозяина Александра Куприна: «Говорить об А. И. и умолчать о коте нельзя – хозяин обидится. Кот – член семьи, разговаривают с ним серьезно и иногда страдают от его плохих настроений» [1, с. 701]. Питомец подпускает к себе не каждого, он мнителен и капризен. Котенок Владислава Ходасевича, наоборот, маленький и черный с зеленым галстуком, но – «мой не хуже, чем у Куприна... Правда, мой еще начинающий, но перед ним будущность», – уверяет поэт [1, с. 720].

На зверька похож Алексей Ремизов, который в теплой комнате одет в какие-то шерстяные «шкурки»: «Потому и ходить никуда не люблю. В “шкурке” не пойдешь, а без нее холодно» [1, с. 707]. Пространство жилья автора наполнено загадочными вещицами: множество «игрушек дивных» – гном, чурка «esprit», клубок веревок – хвостики торчат; «клубок похож на зверька, вроде ежика». Чайник Ремизов заворачивает в плед, пеленает и кутает, гостью угощает крендельками и сухариками.

Борис Зайцев «людей и вещи ... воспринимает серьезно... со стороны сердечной их жизни». Он – «оседлый», все его бытие в любом месте – процесс обживания овеществленного пространства как испытания духа: на все он смотрит глазами родственной, кровной любви [1, с. 713].

Характерной деталью самого Ивана Шмелева и его окружения Городецкая называет звенящую тишину: гудок поезда – и попадание в дом, «где собак нет и надо прямо отодвигать изнутри щеколду» [1, с. 721].

С Мариной Цветаевой Городецкая встретила на парижском вокзале: «Если бы тема была – “как живет и работает” – я бы пригласила вас к себе именно для того, чтобы вы увидели, что работать в моей обстановке... невозможно. А так – предпочитаю встречу на воле» [1, с. 728]. Встреча на вокзале как намек на некую бесприютность, бездомность (дома неуютно, работать там невозможно, но приходится), бродячество, юродство поэтессы.

В-третьих, Городецкая всегда проявляет свое личное отношение к собеседнику, она не скрывает своих чувств, не всегда положительных, при этом никогда не позволяет себе перевернуть, унижать, навязывать свое видение собеседника читателю. «Когда говорит Куприн, хочется

улыбаться..». «Александр Иванович, – говорю я, – я о вас в газете писать буду. Что, если присочиню?» [1, с. 704]. В беседе отражается настроение собеседника, журналист понимает, с кем можно пошутить, а с кем не стоит.

Об А. Ремизове: «Странный и таинственный человек. По-своему, но, пожалуй, не менее таинственный, чем Гоголь, чем Розанов» [1, с. 708]. У Б. Зайцева Городецкая подмечает свойство, способность «все – вещи и дома – делать своими»; «Я уверена, весною он скажет: “Мои каштаны зацвели”» [1, с. 713].

На нервность И. Шмелева, поспешность его формулировок Городецкая реагирует взволнованно: «Я что-то бормочу. Мне не хочется ни о чем спрашивать. Думаю с испугом: вдруг кто-нибудь воспримет слова И.С. как простой газетный материал, все это ведь живое, из сердца, из боли» [1, с. 723]. Ей очень важны и близки его размышления о назначении искусства. Шмелев порывист, он вскакивает, волнуется, торопится, «почти крикнет низким, густым голосом» [1, с. 721].

В гости к Тэффи Городецкая приходит с улыбкой на устах, она настроена на шутки, но встреча оказалась непредсказуемой: Тэффи не шутит, «она смотрит печально». Одна шутка, сказанная будто мимоходом: «Театр – не только зрелище. Цирк – другое дело. “Хлеба и зрелищ”. Лошадь скачет, тигры жуют христианина... Я смеюсь. Н.А. смотрит на меня с удивлением, потом тоже улыбается» [1, с. 726]. «Падают редкие снежинки. Н.А. следит за ними усталыми светлыми глазами. Лицо ее спокойно и сосредоточенно – жаль и совестно ее отвлекать и выпытывать» [1, с. 725].

К Цветаевой Городецкая испытывает нескрываемую жалость. Саму поэтессу будто не видно – на переднем плане маячит ее сын Георгий Эфрон. Из-под синего берета Мура торчат светлые кудерьки – в скобку, как у русского парня. Поэтесса сама, как ребенок: «в ней есть нечто мальчишеское», и Городецкая обращается к ней ласково «голубчик» [1, с. 728, 730].

Используя приемы скрытого и явного психологизма, "вглядываясь" в собеседника, Городецкая представляет собирательный образ русского автора в изгнании. Контекст каждого из интервьюируемых ею априори окрашен красками печали, избрания, миссии, подвига.

Автор сравнивается с подвижником, монахом-аскетом: писать как перебирать четки, писание – молитва; отсюда постоянное внимание Городецкой на руки, пальцы собеседника, его движения.

Образ автора-молитвенника явен в рассуждениях А. Ремизова: писать как молиться по четкам – «нанизывать на четки слова». «Не писать не могу. А потом увидел, как женщина в церкви молится. И вдруг понял – да ведь и я так молюсь, когда пишу, "отложив попечение"» [1, с. 707].

Городецкая подчеркивает, как тепло и тихо у А. Ремизова. Его жилище напоминает келью: «ощущение некой кельи, закрытой от мира.

Тепло...» [1, с. 707]. Голос автора грудной, но тихий, «внутренний», «разговаривая, держит в руках карандаш, и свои слова отмечает какими-то черточками, запятыми, точками, усиками. Под конец беседы образуется сложная и выразительная фигура, часовня» [1, с. 705].

Мягкий неспешный говор и у Б. Зайцева: «отвечает задумавшись». Неспешность, немногословность – черта трезвения ума, особенность подвижников. Это признак вызревания мысли и сердечной мудрости, следствием чего является ответственность за каждое слово.

«От избытка сердца глаголют уста» у В. Ходасевича, М. Цветаевой и И. Шмелева. Городецкая отмечает порывистость, беспокойство этих авторов. Нервные длинные пальцы В. Ходасевича; сам он «нервный, худощавый, говорит отрывисто, покачивается на стуле, рукою тронет перо, подвинет его и вдруг отпрянет и выразительно смотрит на собеседника», «худые и очень длинные пальцы», «смотрит на свою руку», «поднимает обе руки» [1, с. 717]. Неотмирность автора, юродство очевидны в образе М. Цветаевой: «Право же, я не могу высказываться о западной литературе. Она – не моя, и эмигрантская не моя, и советская не моя, сама литература – не моя. Не хочу говорить о том, чего до конца не знаю. Я же не специалист – читаю, что люблю. А что я знаю, я одна знаю – мои вещи...»; «А написать нужно – раз навсегда, либо вовсе не браться» [1, с. 728–730]. «Ненавижу развлечений», «у меня руки рабочие». Городецкая делает акцент на руки ее сына Мура, которые он прячет в закатившиеся рукава вязаной курточки. У мамы «нет страстей», нет развлечений, а у него есть «страсти», и его маленькие руки еще не рабочие [1, с. 731].

Нервное и напряженное лицо, ласковая мягкая улыбка у И. Шмелева. Размахивая руками он вскакивает, бегает по комнате: «Я замечаю особенность жестов И.С.: в них есть острота и угловатость, и почти всегда это – параллельное движение обеих рук» [1, с. 722]. «Ничего, что я так много говорю? Я об этом намолчался и надумался, и наболело очень...»; «много я всем этим мучаюсь» [1, с. 723-724].

Это другой типаж – огненного пророка, который не может молчать, потому что наболело очень.

О чем писать и как должно писать, о назначении писателя – следующий блок вопросов Городецкой.

В беседе с В. Ходасевичем Н.Д. Городецкая предлагает ввести в литературный обиход новый художественный метод – духовный реализм: «что же может стать “предметом” русской поэзии? Не считаете ли вы, что после символизма стало дозволено говорить простым языком о иных реальностях? То есть, не стоим ли мы перед новым, духовным реализмом? [1, с. 720]. Данный термин нашел теоретико-литературную разработку в последующих исследованиях (В. Захарова, М.М. Дунаева, В.А. Котельникова, П.Е. Бухаркина, А.М. Любомудрова и др.), где под духовным реализмом понимается «художественное освоение духовной реальности, то есть реальности духовного уровня мироздания и духовной

сферы бытия человека, реальность присутствия Бога в мире»[2, с. 116]. Духовный реализм как отражение религиозной культуры в художественной литературе может пониматься в широком смысле: когда мы имеем дело с различными проявлениями духовно-нравственных констант в художественном мире автора (в этом русле позднее проводят исследования М. Дунаев, И. Есаулов, В. Захаров), а также в классическом, узком, когда речь идет о соответствии в художественной передаче материала *православных* догматически выверенных положений и идей религии, на чем настаивает, например, А.М. Любомудров.

В дальнейших беседах Городецкая явно или подспудно подводит авторов к рассуждению о том, какой должна быть новая литература в ее новом назначении – быть отражением и напоминанием о духовном, о горнем мире.

Более всего соответствует ее видению новой литературы И. Шмелев: «Необходимо выяснить себе самому – да зачем же пишешь? Ведь так просто – жизнь все равно лучше написанного, и природа, и деревья... А сегодня необходимость ответа еще настоятельнее.. <...> Все человечество в опасности отхода от своего Божьего образа, и мы все перед ним должники» [1, с. 721; 724]. Писатель подобно пророку: он послан в мир с миссией и слово его не должно быть праздным, оно выстрадано: «Кто через брожение лет вынес себя и уберег – то уже не может просто писать. Каждое слово – боль и все тот же вопрос: зачем?» [1, с. 725].

«Книги хорошо бы не читать, а переписывать – как в старину Библию», – замечает А. Ремизов. Карандашом писатель вычерчивает график-путь своих книг – и Городецкая видит часовню: «Я верю в неслучайность этого графического объяснения, творчество здесь и впрямь молитвенно», – подчеркивает она [1, с. 708].

Так, определив образ автора этой литературы: сравнив его с подвижником, юродивым, человеком не от мира сего, Городецкая обращается к вопросам об идейно-тематическом диапазоне новой литературы.

И здесь, в ответах писателей также обнаруживаем единодушие во взглядах: во-первых, автор должен наблюдать жизнь и брать сюжеты из реальности: «Собственно, не писать, а смотреть надо...; просто надо писать, вот как Чехов учил: про Марью Ивановну, как она дома сидит. <...> Ходить бы да наблюдать, а тут выдумываешь. И зачем пишем?» (А. Куприн) [1, с. 702]; «Поэзия не есть документ эпохи, но жива только та поэзия, которая близка к эпохе <...> дело в музыке времени. Поэзия движется, как пяденица, – знаете (большой и указательный палец растянулись на столе). Так, а потом подтянется и отдыхает, и осматривается, а потом встречается с новым» (В. Ходасевич) [1, с. 717].

Во-вторых, автор – творец миров, соратник у Бога, продолжатель Его творения: «Весь мир склеил бы и землю выкрасил бы в самые яркие краски» (А. Ремизов) [1, с. 706]. «Потянуло меня к тихости. Вот пишу

“Лето Господне благоприятно”», – говорит, скромно улыбаясь, И. Шмелев [1, с. 725].

В-третьих, писатель должен напоминать людям о том, что мир прекрасен: в нем есть лошади и собаки, женщины и дети (А. Куприн) [1, с. 703]; призывать к состраданию и милосердию, добру и любви: «Жалко человека. Всегда жалеть надо и быть внимательным. И стыдиться этого нечего», – говорит А. Ремизов, – и добавляет, что «с карнизов» ему стало видно, что люди друг друга не берегут, «и как все странно бывает, не в каких-нибудь там делах мировых, а в самой обыкновенной, незаметной жизни» [1, с. 707–708].

В-четвертых, писать нужно о святых и подвижниках, героях, людях, которые явили своей жизнью пример любви к ближнему и Родине.

«После России, после "взвихренной Руси" хочется милосердия, а куда милосерднее милостивого Николы, – рассуждает о героях литературы А. Ремизов, – Время-то в Византии такое было, вроде нашего. Злоба. И споры на религиозные темы <...> насчет Николая Мирликийского <...> было, конечно, духовное явление, истина о Человеке. Ведь не Бог, не ангел – простой и горе простое понимает. Потому и в России стал таким своим, точно у нас и возник»; «опора всему, и без чего жить нельзя – это Николай Чудотворец» [1, с. 707]. Известно, что в Париже А. Ремизов работал над книгой о Николае Чудотворце «Алатырь – камень русской веры» (1931 г.)

Б. Зайцев признается Городецкой, в каких лицах он хотел бы изобразить Русь: «И даже мне представлялось раскрыть Россию в трех лицах: Преподобный Сергей Радонежский, Тургенев и Суворов. Святой, художник и воин» [1, с. 715].

Нельзя писать о ком-то «со стороны», полагает Зайцев: «Надо, чтобы тот, о ком пишешь, стал в некотором роде своим человеком. Чтобы его судьба стала почти вашей, вашим личным делом, чтобы для вас внутренне стало важно, как у него разрешится тот или иной вопрос» [1, с. 714].

Так, говоря об И. Тургеневе, русском европейце, Зайцев переходит на себя и своих близких: «Какое там! Просто ценил он западную культуру и цивилизацию, многое в России его раздражало – но по существу Европа все-таки была ему чужда, и оставался он русским барином... *Какие мы европейцы!*» (курсив мой – Т.С.) [1, с. 716].

Все собеседники Городецкой тихи и печальны. «Не так сложилась жизнь...» – мог бы каждый из них повторить вслед за А. Куприным [1, с. 701]. Рефреном в беседе с писателем звучит слово «Атлантида», «все исчезает», «нету смены. Исчезает. Атлантида какая-то», «Атлантида. (...) – Неужели все исчезает?» [1, с. 702–705].

Но эта тоска не переходит в унылое бездействие: писатели ощущают свою миссию продолжать традиции русской классической литературы, полагая ее высочайший эстетический уровень и религиозно-философскую глубину.

«Задача эмигрантской литературы – сохранить этот (*духовный* – Т.С.) строй, присущий русской литературе»; эмигрантская литература должна иметь «русское лицо»; «роль эмигрантской литературы – соединить прежнее с будущим. С традицией надо, как с зерном. И вывезти его надо, и посадить, и работать над ним, творить дальше» (В. Ходасевич) [1, с. 719].

Сыпучим песком называет Тэффи иностранные театральные постановки: «Когда вокруг люди плачут, бледнеют, за руку хватают, – поневоле и сам подумаешь, что происходит нечто значительное. И только когда переведешь на нашу душу (если можно так выразиться), увидишь, как рассыпется весь этот песок» [1, с. 725]. «Русским лицом» театра она называет вечные темы, которые отражены, например, у А.П. Чехова: «Есть произведения вечные. А то что такое: довоенная пьеса, послевоенная пьеса. Существуют вечные темы: любовь. Смерть. А во что их одеть – не все ли равно. Дело автора [1, с. 726].

Говоря о новой эстетике духовного реализма И. Шмелев подчеркивает необходимость обожения искусства: «Вот когда я говорю о новой эстетике, я это так понимаю: надо *обожить* искусство, уяснить, что искусство, как и религия, из одного – божественного – источника... Да что там... Пушкин в «Пророке» все сказал. Уголь-то пылающий огнем» [1, с. 722].

Источником обожения искусства является Церковь, ее культура (духовные книги, священные артефакты): «Какое богатство дала Церковь нашим писателям, даже и неверующим! Помимо религиозных переживаний – экая красота. И какие высочайшие художники творили молитвы! Это источник вечный. В монастырских стенах, несмотря на лук да квас, да греховность, – все-таки хранится подлинное» [1, с. 723].

В главе «Идеал святости в русской художественной литературе» своей книги «Уничиженный Христос в современной русской мысли» (Лондон, 1938 г) Н.Д. Городецкая обращается к художественной литературе XIX века, отводя ей место миссионера святости и призвания России, выразителя ее ключевых духовно-нравственных ориентиров. «Литература приобрела то важное значение, которое долгое время было утеряно в других странах Европы, – полагала мыслитель, – и русские писатели, такие как Пушкин, Гоголь и Толстой больше рассказали о национальном характере, о заслугах и недостатках русского разума и сердца того времени, чем, например, историки и публицисты» [3]. В этой главе она обращается к жизни и творчеству русских писателей: Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова.

Открывает главу раздел о Гоголе. Гоголь – это путеводитель Н.Д. Городецкой. Она начинала свой путь литературного критика с доклада о его «Выбранных местах из переписки с друзьями» в 1930 году на семинаре у Н. Бердяева. Городецкая отводит Гоголю роль учителя, непонятого, униженного, осмеянного, а через то – стяжавшего смирение и мзду на Небесах. «Его художественное творчество является отражением

его духовного становления как христианина, где нашлось место и самосуду, и покаянию, и обретению славы духовного писателя России, обратившего художественную литературу к человеку, реализации высшего замысла о нем» [4, с. 5]. В ее творчестве и религиозной философии Гоголь – сквозной образ.

В своих беседах с писателями Городецкая постоянно упоминает Гоголя и «провоцирует» собеседников на высказывания о русском авторе-мученике.

Впрочем, русские изгнанники итак не были равнодушны к писателю: «Русская литература зачарована Гоголем!», – отмечал А. Ремизов. «Из “оркестра” Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, И. Тургенев <...> Ученики знали наизусть своего учителя. И самое значительное слово об учителе принадлежит “оркестру”» [5, с. 56, 278].

Можно продолжить – литераторы русского зарубежья также участники гоголевского “оркестра”. «Еще Гоголь сказал, что все русские – насмешники и не любят чувствительности» (А. Куприн) [1, с. 705]; «Стили его разные в «Портрете», разное в «Риме» и «Арабесках» (А. Ремизов) [1, с. 708]. Н. Городецкая: «Русская поэзия рисуется мне в гоголевском определении – происшедшей от восторга – Конечно, поэзия и есть восторг, – подтверждает В.Ф. (Ходасевич). – Верится, что восторг никогда не иссякнет. Здесь же у нас восторга мало, потому что нет действия. Молодая эмигрантская поэзия все жалуется на скуку – это потому, что она не дома, живет в чужом месте и отчасти как бы в чужом времени» [1, с. 719]; «Но нельзя же, чтобы произведение Гоголя становилось лишь поводом для восхищений! Особенно Гоголя: он то уж знал, чего хотел, и столько добавил объяснений и как играть, и как понимать роли» (Тэффи) [1, с. 726].

Кроме Гоголя, который «узнал, из какого он истока, какого духа и призвания», И. Шмелев отмечает Ф.М. Достоевского и А. Пушкина как авторов духовной интуиции: «Достоевский знал. Нес в себе бездну – идеал и Содом, и Мадонны, – но преодолевал силой покаяния, страданием своим. – *Страдание все предварит и искупит.* <...> Пушкина пытаются представить неверующим. Он себя еще не выяснил, но шел и к Богу, и даже к Православию. И знал великое значение слов. Добро! <...> Но ведь он умнейший был человек, и вот не побоялся элементарности. “Веленью Божию, о муза, будь послушна”. Тут не о вдохновении речь, а о Божием голосе. И тому, кто такого голоса не слышит, – и писать незачем» [1, с. 722].

О Л. Толстом, как о величайшем писателе, который коснулся всех тем жизни, восклицает А. Куприн: «Ах, Толстой – ненавидимый мой бог. Ведь что сделал! Ведь заслонил, буквально заслонил всю нашу эпоху – да и вашу, пожалуй. За что ни возьмись – все уже им написано» [1, с. 701].

Каждый из собеседников Городецкой верит в будущность литературы, которая обусловлена: новым автором в его подвиге вглядывания в жизнь,

личном становлении, духовном и интелектуальном: «Литература – дело органическое, сама созреет» (А. Куприн); умным и благодарным читателем: «и все-таки изумительный наш русский читатель. Ну, конечно, и вздор читают, и реклама действует, и все-таки есть у нас такая читательская масса, ее ничем не обманешь» (А. Куприн) [1, с. 703–704]; поиском и апробацией новых форм и художественных средств: «хочется обновления формы – мы все изменились, не та психология, не в том ритме живем, не тот пейзаж – все это хочется и выразить иначе» (Б. Зайцев) [1, с. 716]; наконец, деятельной верой в человека и в свою миссию:

«– Значит, успокоиться и ждать?»

– Ждать, – улыбнулась Н.А. (Тэффи), – но не успокаиваться. Кто успокоился, тот ничего не дожидается» [1, с. 727].

Своей фрагментарностью и недосказанностью из общей концепции интервью Н. Городецкой "выпадает" беседа с М.А. Аладановым. Она произошла в кафе: «С Алдановым как-то “стильнее” встретиться по-европейски» [1, с. 711]. Со стороны журналиста ощущается постоянное сомнение и недоверие к собеседнику, что выражается в образе тающего в стакане льда: «А.М. кладет в свой стакан кусок льду и следит, как по краям затуманившегося стекла рождаются пузырьки. А я не могу отделаться от ощущения, что ему нравится казаться пессимистичнее, чем он есть на самом деле» [1, с. 711].

Тема исторической достоверности и случайности, большевизма как веселого действия, где «ничего демонического нет», атмосфера некоего фейерверка слов и размышлений о Толстом, исторических событиях; ощущение рекламы, праздника, легкости (и даже на тему войны) – вызывает неприятный осадок не только у Городецкой, но и у читателя.

«А Вас не смущает?»; «и вы не преувеличиваете?» – подобные недоумения часты у журналиста. Наконец, Городецкая констатирует: «Я ухожу с тысячью незадаанных вопросов» [1, с. 712]. С натяжкой в этой беседе можно обнаружить прием намеренного заигрывания с журналистом, аллюзии на юродство, за которым скрывается личная Голгофа. Все же полагаем необоснованным дописывать беседу, которой не получилось.

Таким образом, представленный цикл интервью Н.Д. Городецкой, взятый ею в 1930–1931 гг у писателей русской эмиграции первой волны, четко структурирован, формально выверен и складывается в аксиологически-художественную концепцию. В нее входит: понятие автора как ценности (автор-подвижник, автор-соратник у Бога); творчество как служение, писательство как молитва и миссия. Каждое интервью Городецкой включает в себя следующие смысловые блоки: деталь, образ, характеризующий/указывающий на собеседника; личное отношение Городецкой к писателю; о назначении писателя; о современном состоянии литературы; отношение к классикам русской литературы; о

будущем литературы; ностальгия, пессимизм; А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский как «невидимые» собеседники.

Для обозначения способа художественного освоения духовной реальности Городецкая использует термин духовный реализм. Все рассмотренные структурно-тематические разделы поясняют данный метод. В отношении диалогичности, открытости, жертвенного оттенка творчества авторов этого метода, к которым обращается Городецкая нам представляется уместным употребление ценности «принятие другого» как образа и подобия Божиего, с наибольшей силой выраженного в личности художника-пророка, поэта-творца как ближайшего ко Христу.

Библиографический список

1. Городецкая Н.Д. Остров одиночества: Роман, рассказы, очерки, письма / Н.Д. Городецкая / Ред. А.М. Любомудров. – СПб.: ООО «Издательство Росток», 2013. – 845 с.
2. Любомудров, А.М. Духовный реализм как отражение религиозной культуры в художественной литературе / А.М. Любомудров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-realizm-kak-otrazhenie-religioznoy-kultury-v-hudozhestvennoy-literature>. – Дата доступа: 22.04. 2022.
3. Gorodetsky N. The humiliated Christ in modern Russian thought / N. Gorodetsky. – Leighton Buzzard: FAIT PRESS' LTD, 1938. – 185 P. (Of Gogol – P. 27–34) / Н.Д. Городецкая Уничиженный Христос в современной русской мысли / Пер. Т.П. Сидорова. В рукописи.
4. Сидорова Т.П. Н.Д. Городецкая о Н.В. Гоголе: к идее кенозиса / Т.П. Сидорова // Веснік Брэсцкага універсітэта. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2019. – № 1. – С. 5–9.
5. Трудный Путь. Зарубежная Россия и Гоголь / Сост., вступительная статья и коммент. М.Д. Филина. – М.: Русский Мир, 2002. – 448 с.

ОБРАЗ СТАРЦА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ОБРАЗЫ ЗОСИМЫ И ТИХОНА)

В данной статье будет рассмотрено художественное воплощение феномена образа старца в литературе. На литературных примерах рассматривается роль старчества в жизни человека, его влияние на духовную составляющую общества, а также динамика исторического развития данного феномена и отражение его русскими писателями.

Ключевые слова: русская литература, феномен, старец, духовность, прозорливость, духовный реализм.

Одним из приоритетных направлений в изучении русской литературы является рассмотрение творчества писателей XIX, а также XX в., в особенности, авторов русского зарубежья, в контексте духовного реализма.

Образ старца – явленное свидетельство Божиего присутствия и водительства в мире. Старчество – это духовное добровольное руководство опытного старца-наставника над духовным послушником (духовное чадо), который полностью отдает всего себя в руки старцу. Старец – проводник воли Божией во спасение человеку, отсюда – беспрекословное послушание старцу.

Такой феномен, как старчество, не мог не найти своего отражения в русской литературе, живо отзывающейся на любые явления действительности. Так появились легендарные образы старцев Зосимы из “Братьев Карамазовых” и Тихона из “Бесов” Ф. М. Достоевского, старцы из рассказов Лескова и др. Известно, что и Н. В. Гоголь не раз бывал в монастыре и даже собирался принять постриг, однако замысел этот так и не был осуществлен. Из 19-го века образ старца перешел и в современную литературу, что свидетельствует о его актуальности и привлекательности в наши дни. Примером может служить книга “Несвятые святые” митрополита Псковского и Прохоровского Тихона, “За старцем не пропадешь” Валерия Лялина и др.

Одним из самых известных старцев "от литературы" является старец Зосима из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Этот праведник представляет собой собирательный образ старчества на Руси, имеет реальные прототипы, которыми явились, в первую очередь, старцы Амвросий Оптинский и Тихон Задонский.

В истории жизни старца Зосимы можно обнаружить черты, которые свойственны реальным житиям православных святых (религиозная семья, раннее знакомство со Священным Писанием, череда ошибок мирской жизни, которая приводит в Богу). Отличие от “традиционной” агиографии состоит в отсутствии торжественной и величественной форм

повествования. Также Зосима практически не совершает поступков, которые можно было бы назвать “чудесами”.

Далее мы встречаем старца Зосиму, когда он, будучи уже больным на тот момент, решает выйти к людям, так долго его дожидавшимся. Старцы обыкновенно дают наставления ищущим людям, тем, кто просит у них совета. Они – посредники между человеком и Богом на этом свете, стоящие как бы между ними и помогающие молитвам мирян быть услышанными.

Во встречах с 3 женщинами (убитой горем в связи с потерей сына; потерявшей сына без вести; убившей мужа) Зосима проявляет три свойства старца, а именно: в первой он выступает как связующее звено между человеком и человеком (психолог), во второй – между человеком и Богом (пророк), в третьей – между человеком и Церковью.

Примечательно поведение старца на свидании с Карамазовыми. Встреча проходила в «вялого» вида келье. Вещи там находились самые необходимые и довольно бедные: иконы, несколько предметов мебели, портреты архиереев и литографии святых. Это подчеркивает скромность Зосимы. Он не нуждался в предметах роскоши, предпочитая хранить при себе простые и нужные вещи.

Как отмечает В. Н. Сузи: «Для него вещи церковной культуры, быта не являются предметами культа, упомянуты через перечисление: «около», «затем», «подле» (римский крест показательно выведен после «деланных херувимчиков»). Они находятся возле образов и Богородицы («огромного размера и писанной, вероятно, еще задолго до раскола. Пред ней теплилась лампадка» [3]. То есть первейшую ценность для Зосимы составляли только дорогие сердцу религиозные предметы, а предметы быта и удобства отходили на второй план.

Как и многие другие старцы, Зосима успел оставить братии наставления перед своей кончиной. Правда, Ф.М. Достоевский отмечает, что все они были записаны Алешей в том числе из личных воспоминаний и не обязательно могли быть сказаны в час перед смертью; но такой ход, на наш взгляд, используется, чтобы собрать воедино и представить читателю целостную картину мировоззрения святого старца.

Зосима завещает инокам любить народ и воспитывать его, «ибо сей народ — богоносец» [1, с. 333], выражает искреннюю веру в объединение людей с помощью Христа. Кроме того, просит молиться за всех, в том числе неизвестных и преставившихся. Он призывает любить все, созданное Господом, просить у Бога веселья и бежать уныния, никого не судить, бороться с грехами. Главным грехом Зосима считает гордость. Но главное, к чему призывает старец – верить, даже если на земле ты, верующий, останешься один. Он также обращается к теме самоубийц: Зосима признается, что, хотя это и признается грехом, но он молился о таких всю жизнь. «За любовь не осердится ведь Христос» [1, с. 342].

После смерти старца от его тела начинает идти запах тления. Окружающим кажется это странным, ведь подобное не должно случаться со святым. Все окружение разделяется на два лагеря: те, кто злословит и радуется падению старца, и те, кто пока находится в недоумении, нерешительности.

Ни один эпизод, диалог не является в художественной картине мира Достоевского случайным. В данном случае тлетворный дух, исходящий от тела Зосимы, не произошедшее, хотя так ожидаемое всеми, чудо – все это сделано для того, чтобы не подавить свободную человеческую волю, подобно тому, как Христос отказался сойти с креста. Вера должна быть не в чудо, но в Бога, и вера это должна быть не только осознанной, но и вполне свободной. Госпожа Хохлакова называет это именно «поступком» Зосимы. Достоевский через нее свидетельствует, что тлеющее тело – не дань законам природы, но осознанное действие святого старца. Т. Касаткина пишет по этому поводу: «Но такое истолкование недостаточно: можно сказать еще, что старец Зосима отступает в область действия законов падшего мира для того, чтобы вернуть (уже подавленную) свободу Алеше, которому он заслонил весь мир» [2, с. 16].

Как только старца вознесли, он стал в позицию, пускай и невольную, сходную с позицией сатаны, Алеша размышлял об этом так: «И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен!» [1, с. 357–358]. Падение и позор Зосимы – аллюзия на евангельскую цитату: «В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим ... Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Ис 14:11–15); «...возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то Я повергну тебя на землю, перед царями отдам тебя на позор» (Иез 28:12–17).

Ключевой главой всего романа «Братья Карамазовы» является «Кана Галилейская». Именно в Кане Галилейской Иисус явил первое чудо, и уверовали в Него Его ученики: Христос превратил воду в вино. Некоторые считают, что таким образом ознаменовался переход от Ветхого Завета к Новому. «Сделайте то, что скажет Он вам», – единственная заповедь Богородицы (Ин 2:5). Это и есть самое главное, то, что должно стоять в центре всей человеческой жизни. Алеша понимает способность Христа сострадать даже такому маленькому несчастью, как недостаток вина на свадьбе, и все его великодушие и любовь к людям. Во сне он видит именно этот пир, и за столом замечает старца Зосиму. И Алеша начинает понимать, что такое любовь деятельная; на пир приглашены не только праведники, но и те, кто всего одну луковицу в жизни подал. Этот момент можно интерпретировать как перерождение героя из «любящего мечтательно» в «любящего деятельно», чему и способствует мудрый старец, его наставник. С этого момента начинается духовное перерождение Алеши, его путь к вере выстраданной, истинной и безусловной, а сам Зосима,

исполнив свой долг духовного наставника, покидает этот мир и остается навечно пировать в Кане Галилейской.

В книге митрополита Русской православной церкви Тихона Шевкунова «Несвятые святые» в главе «Отец Иоанн» мы встречаем образ старца архимандрита Иоанна (Крестьянкина), с которым автор познакомился в 1982 году, когда приехал в Псково-Печерский монастырь.

Сам старец никогда не признавал такого «звания», говоря: «Какие старцы?! Мы в лучшем случае – опытные старички» [4, с. 40].

Архимандрит Иоанн прослыл одним из людей, «для которых раздвигаются границы пространства и времени, и Господь дает им видеть прошлое и будущее, как настоящее» [4, с. 40]. Очень часто люди приходили к нему не за советом, а просто, чтобы увидеть, движимые слухами о его мудрости.

Когда автор был еще молодым послушником, один паломник поведал ему историю о женщине, которая пришла просить благословения на операцию для своего трехлетнего ребенка. Проводится параллель с Зосимой и его советом женщине, которая давно не получала от сына никаких вестей. Оба старца четко знали, что Господь управит ситуацию, поэтому принимали такое решение.

Отец Иоанн никогда не навязывал свой совет. Он до последнего старался убедить человека, но если же у него это не получалось, грустно говорил: «Ну что ж, попробуйте. Делайте как знаете...» [4, с. 43].

Однажды к другу писателя, иеромонаху Рафаилу, приехал его племянник Валера. Он был далеко не церковный человек, а в церкви решил скрыться от милиции, так как был осужден в групповом преступлении, но, по его словам, осудили его ошибочно.

Его повезли к отцу Иоанну, чтобы решить, что с ним делать дальше. Он принял Валеру очень радушно, но сказал фразу, которая вызвала много непонимания: «А ведь пострадать тебе, Валерий, все-таки придется» [4, с. 58].

Прощаясь, Валерий спросил у священника, как вести себя в тюрьме, на что тот ответил: «Все просто: не верь, не бойся, не проси» [4, с. 58]. Он знал, о чем говорит, ведь когда-то и он сам побывал в этом месте.

Когда-то на отца Иоанна был написан донос, где его обвиняли в том, «что он собирает вокруг себя молодежь, не благословляет вступать в комсомол и ведет антисоветскую агитацию» [4, с. 58]. Вокруг него действительно собиралась молодежь, но как священник он был обязан всех принять и наставить. А благословить вступать в комсомол он не мог, поскольку эта организация являлась атеистичной. Просидев почти год в одиночной камере, старец не вспоминал это со злом или обидой, он лишь поражался, сколько жестокости было у следователей, которые переломали ему все пальцы. «Только помню: небо отверсто и Ангелы поют в небесах! Сейчас такой молитвы у меня нет...», - вспоминал отец Иоанн [4, с. 61].

Вторым рассказом о старце, включенным в сборник, стал «Архимандрит Серафим».

«Отец Серафим был для меня самым загадочным человеком в Псково-Печерском монастыре», – пишет автор [4, с. 75]. Это был старец-аскет. В отличие от уже проанализированных нами образов, старец жил в пещерной келье, сырой и темной, общался с братией изредка и почти не произносил каких-либо поучений, отсылая к почитаемому им Тихону Задонскому, чей образ также явился одним из прототипов старца Зосимы. При этом отец Серафим был уважаем в монастыре, к его словам прислушивались, даже наместник относился с почтением к старцу, а братия – с трепетом, «как к живому святому». Все это свидетельствует о его огромной духовной силе, которую архимандрит Серафим умел явить, даже будучи замкнутым и суровым человеком.

Автор приводит не один пример прозорливости отца Серафима. Так, отец Серафим предсказал одному иноку, что тот останется в монастыре вопреки своему желанию покинуть его, предсказал и самому митрополиту Тихону переезд в Москву.

Кроме того, отец Серафим был своего рода хранителем Печерской обители. Как пишет митрополит Тихон, он «зимой и летом, ровно в четыре часа утра, выходил из своей пещерной кельи и коротко осматривал монастырь, все ли в порядке. Только после этого он возвращался в келью и растапливал печь, которую из-за пещерной сырости приходилось топить почти круглый год» [4, с. 76].

На основании всего вышеизложенного очевидно, что образы старца Зосимы и старца Серафима нельзя назвать близкими.

В заключении мы приводим сравнительную характеристику образов старцев по нескольким пунктам, что поможет более точно понять их особенности, специфику отражения в произведениях и в целом характерные черты образа старца в русской литературе на примере произведений XIX и XXI веков.

1. Молодость

Молодости старца Зосимы посвящен немалый фрагмент текста. Мы точно знаем, как прошло его детство, как он пришел к тому, чтобы стать монахом, что сподвигло его на такой шаг и так далее. В жизнеописании старца прослеживаются черты, роднящие его с житием святого.

В «Несвятых святых» приводятся лишь фрагментарные, единичные сведения о молодости старцев. Отец Серафим, к примеру, происходил из знатного рода остзейских баронов. Он прожил в монастыре безвыходно 60 лет и даже помыслом не выходил из обители. Отец Иоанн имел опыт нахождения в тюрьме, где провел около года за нелегальный сбор молодежи и антисоветскую агитацию.

2. Приход в монастырь

Мы также знаем и о том, какое именно событие стало переломным в жизни старца Зосимы и что заставило его стать на иноческий путь. Сам

старец рассказывает это перед смертью братии в подробностях. В отличие от “Братьев Карамазовых”, в “Несвятых святых” подобных сведений не содержится, как и, собственно, описаний домонашеской жизни отца Серафима и отца Иоанна.

3. Наставления

Перед смертью старец Зосима собирает братию вокруг себя и делится своими мыслями по поводу ряда вопросов, дает подробные наставления, которые после запишет его ученик, Алеша.

Отец Иоанн в качестве наставлений использовал лишь форму совета, помогая принять правильное решение, а отец Серафим на наставления был скуп и часто ссылался на почитаемого им старца Тихона Задонского.

4. Советы мирянам и ученикам

Советы старца Зосимы женщинам имеют черты сходства с советами, данными старцами “Несвятых святых”. Люди обращаются к нему с вопросами и получают однозначные ответы. Однако советы старца Алеше имеют скорее характер назидания.

Отец Иоанн часто давал различные советы, которые в конечном итоге оказывались единственно правильным решением ситуации, что роднит его с образом старца Зосимы. А архимандрит Серафим, по всей видимости, советы давал так же редко, как и наставления. Вероятно, здесь мы имеем дело не с историческим или стилистическим отличием произведений, а с самой спецификой образов старцев, которые тоже бывают разными.

5. Чудеса при жизни

Старец Зосима обладал способностью исцеления. К нему часто приводили кликуш, которым после встречи со старцем становилось легче переносить болезнь. Так же, как и отец Иоанн, Зосима мог предсказать события будущего и дать мудрый совет. Сам же отец Иоанн так же обладал способностью предсказывать будущее. Он неоднократно предрекал трагические события, которые могли бы произойти в жизни людей, если бы они не послушали его совета. И отец Серафим обладал подобной способностью. К примеру, он предсказал митрополиту Тихону его будущее пребывание в Москве. Из всего этого можем сделать вывод, что все образы старцев наделены способностями пророков, что отвечает традиционному представлению о них.

6. Образ жизни

Зосима, будучи тяжело больным, чаще находился в келье за молитвой. Но несмотря на это, он вел открытый образ жизни: выходил на улицу, чтобы благословить всех собравшихся и уделить каждому внимание.

Как и Зосима, отец Иоанн был довольно общительным. Он проводил рядом с желающими его увидеть и поговорить так много времени, что рисковал вообще не дойти до службы.

В отличие от них, архимандрит Серафим всю жизнь довольствовался самым малым, причем это касалось не только еды, но и общения с людьми, и воды. Будучи монахом-аскетом, он проживал в пещерной келье и редко

принимал посетителей, но следил за жизнью монастыря и часто помогал советом братии.

7. Почитаемость при жизни

Старец Зосима был настолько известен, что к нему толпами приходили люди в надежде найти утешение в своей горе. Многие считали, что он обладает целительной силой и приводили к нему тяжело больных людей. Он пользовался большим почетом, а общество было уверено, что после смерти его определять святым. Эта черта сближает его с отцом Иоанном, который был очень прославлен своей мудростью. К нему приходили тысячи людей, кто-то, чтобы просто его увидеть, а кто-то, чтобы получить совет.

Отец Серафим был особенно почитаем братией, которая относилась к нему трепетно и с большим уважением. Слово архимандрита часто было решающим при решении важных для монастыря вопросов. О почитаемости мирянами в рассказе о нем не упоминается.

8. Смерть и чудеса после смерти

Старец Зосима умер от болезни, из-за которой становился слабее с каждым днем. Перед смертью он давал братии наставления и советы на будущую жизнь. Все люди, которые его знали, ожидали, что после смерти произойдет чудо и его тело останется нетленным, но этого не случилось. Чудом явился сон Алеши, в котором Зосима опроверг все его сомнения в вере.

После смерти любовь и молитву отца Иоанна чувствовали все, его знавшие. О смерти и чудесах после нее митрополит Тихон не упоминает в “Несвятых святых”, как не описывает и кончину отца Серафима.

Из сравнительной характеристики мы видим, что герои произведений, имея в себе общие черты старцев, глубоко индивидуальны. Архимандрит Серафим заключает в себе черты аскета, обособливаясь от всяческих проявлений мирской жизни. Образы Зосимы и отца Иоанна имеют большую схожесть по характерам и образу жизни друг с другом, нежели со старцем Серафимом. Но тем не менее все они объединены уже обозначенными нами общими чертами старчества, к которым относится любовь к Богу, отказ от мирской жизни, посвящение себя молитве и праведным поступкам, а также направление послушников на путь истинный.

Таким образом, образ старца в литературе в целом сохраняет свои традиционные черты. Наблюдаются незначительные отличия, обусловленные разностью личностей авторов, эпохой и стилем произведений. Если Ф. М. Достоевский руководствовался своими собственными представлениями (многие современники, знавшие лично прототипа старца Зосимы - преподобного Амвросия Оптинского, говорили, что они все же не похожи), то митрополит Тихон - своими личными воспоминаниями, поэтому данный источник мы признаем более

объективным в изображении реалистичного образа старца, тогда как первый несколько более субъективен.

Библиографический список

1. Достоевский, Ф. М. братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский – Санкт-Петербург: Азбука, 2019. – 829 с.
2. Касаткина, Т. Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых» / Т. Касаткина // Достоевский и мировая культура. – М., 2007.
3. Сузи, В. Н. Серафимический старец в «Братьях Карамазовых»: проблемные аспекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/seraficheskiy-starets-v-bratyah-karamazovyh-problemnye-aspekty>. – Дата доступа: 28.03.2022.
4. Шевкунов, Т. Несвятые святые / Т. Шевкунов – М.: Вольный Странник, 2020. – 640 с.

ХРИСТИАНСТВО, СВОБОДА, ДЕМОКРАТИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

Рассматривается публицистика А. Солженицына, созданная в изгнании и отражающая его взгляд на христианство, свободу, демократию. Отмечается, что нацеливает писатель на возвращение к Богу, христианские ценности, и вместе с тем некоторые его суждения противоречат духу свободы и гуманизма. Мировоззрение А. Солженицына проясняется с большей определенностью.

Ключевые слова: Бог, безбожие, война, репрессии, бездуховность, свобода без нравственного обеспечения, демократия, местное самоуправление.

А. Солженицын в своих произведениях 1950–1960-х гг. выступил с обличением массовых репрессий и тоталитарных порядков в СССР, отстаивая в противовес веру в Бога и жизнь по-божески, идеал христианского гуманизма. Все наиболее близкие писателю по духу персонажи – верующие, православные люди, либо обретающие веру в Бога. С наибольшей определенностью А. Солженицын сформулировал основы своего мировоззрения в публицистике и публичных выступлениях периода эмиграции и в годы перестройки на родине. Таковы: «Гарвардская речь» (Кэмбридж, 8 июня 1978), «Темплтоновская лекция» (Лондон, Гилдхолл, 10 мая 1983), «Измельчание свободы. Слово при получении премии «Фонда свободы» (Стэнфорд, 1 июня 1976), «Как нам обустроить Россию? Посильные соображения» (1990), «Игра на струнах пустоты. Ответное слово на присуждении литературной награды Американского Национального Клуба Искусств» (Нью-Йорк, 19 января 1993), «Мы перестали видеть цель. Речь в Международной Академии Философии» (Вадуц (Лихтенштейн), 14 сентября 1993) и др.

Сквозная мысль, которая пронизывает солженицынскую темплтоновскую лекцию, – «Люди забыли Бога, оттого и все» [2, с. 101] плохое. Эти слова повторены трижды. Прежде всего писатель имеет в виду Советский Союз, но подчеркивает, что это процесс всеобщий: «Если бы от меня потребовали назвать кратко главную черту *всего* XX века, то и тут я не найду ничего точнее и содержательнее, чем: «Люди – забыли – Бога». Пороками человеческого сознания, лишенного божественной вершины, утверждает А. Солженицын, «определились и все главные преступления этого века. И первое из них – Первая Мировая война, многое наше сегодняшнее – из нее. Ту, уже как будто забываемую войну, когда изобильная, полнокровная Европа как безумная кинулась грызть сама себя, и подорвала себя может быть больше, чем на одно столетие, а может быть навсегда, – ту войну нельзя объяснить иначе как всеобщим помрачением разума правящих, от потери сознания Высшей Силы над собой. И только в этой безбожественной озлобленности христианские по видимости

государства могли тогда решиться применять химические газы – то, что так уже явно за пределами человечества»[2, с. 101–102].

С объяснением причин войны можно не соглашаться, но в том, что она была антихристианской, А. Солженицын прав. А он свою мысль развивает:

«Таким же пороком сознания, лишённого божественной вершины, уже после Второй Мировой войны было – поддаться сатанинскому соблазну “ядерного зонтика”. То есть: снимем заботы с себя ... не будем делать усилий защищать себя или тем более кого других, – заткнем наши уши от стонов с Востока и будем жить в погоне за счастьем, а если грянет и над нами опасность – то нас защитит ядерная бомба, а нет – ну тогда пусть сожжётся к черту весь мир!» [2, с. 102]. Частично А. Солженицын прав – настоящей разрядки не наступило, и во многом именно по вине Запада.

Изнутри зная пороки советской системы, А. Солженицын в то же время отчасти идеализирует Запад и упрекает его за недостаточную борьбу с коммунизмом. Получается, писатель был бы не против, если бы Запад вторгся в СССР, чтобы что-то в нем изменить, начал бы войну с ним? Запад, конечно же, это и сделал бы, если бы не предусмотрел получить ядерный ответ, и в этом – не его слабость, как доказывает А. Солженицын, а – его трезвость. Подход А. Солженицына не воспринимается как христианский, хотя он как будто отстаивает именно христианский гуманизм. Это подтверждают и рассуждения писателя о войне США во Вьетнаме, куда они вторглись под предлогом утверждения в этой стране демократии; а жертвы этой войны оказались столь огромны, что вызвали протест против нее части либералов в самих США, выступавших с требованием войну прекратить. А. Солженицын называет их предателями, спасовавшими перед коммунизмом. Помощь же СССР, скажем, Анголе, которая вела антиколониальную борьбу, он осуждает. Получается, насилие одних – ради «светлых целей» – он осуждает, других – оправдывает. Складывается впечатление, что сам христианский гуманизм А. Солженицына имеет воинствующий характер – заидеологизированный ненавистью к коммунизму и отчасти искаженный. Из христианства он берет не мир, а меч, точнее мир через меч (=насилие).

Но можно согласиться с общей оценкой А. Солженицыном происходящего:

«Сегодня мир дошел до грани, которую если бы нарисовать перед предыдущими веками – все бы выдохнули в один голос: “Апокалипсис!”

Но мы к нему привыкли, даже обжились в нем»[2, с. 102].

И А. Солженицын возвращается к тому, с чего начал: «Весь XX век втянут в крутящую воронку атеизма и самоуничтожения. И в этом падении мира в бездну есть черты несомненно глобальные, не зависящие ни от государственных политических систем, ни от уровня экономики и культуры, ни от национальных особенностей»[2, с. 103]: наблюдается

падение веры в Бога (по сравнению с предшествующими веками) и роли церкви в мире.

Объясняется это постепенным утверждением научной картины мира, согласно которой существование Бога не находит реального подтверждения; но, как и любого верующего, А. Солженицына это не убеждает. Он восхищается Россией прежних веков, когда общественным идеалом, по его словам, была – «святость образа жизни. Россия тогда была напоена православием... В те века православная вера у нас вошла в строй мысли и людских характеров, в образ поведения, в строение семьи, в повседневный быт, в трудовой календарь... Вера была объединяющей и крепящей силой нации» [2, с. 103]. Можно было бы уточнить, что все это не отменяло ни крепостного права, ни деспотизма власти, в чем ничего христианского нет. А. Солженицын настолько влюблен в дореволюционную Россию, что сильно ее идеализирует. Но он, безусловно, прав в том, что атеизм, в значительной степени пришедший с Запада, неправомерно было насаждать после революции насильственным путем – путем репрессий. Писатель приводит такие факты:

«20-е годы в СССР – это длинная вереница поголовного мученичества православных священнослужителей. Два расстрелянных митрополита, из них петроградский Вениамин, избранный всенародным голосованием. Сам патриарх Тихон, прошедший ЧК-ГПУ, а затем умерший при загадочных обстоятельствах. Десятки архиепископов и епископов. Десятки тысяч священников, монахов и монахинь, которых чекисты, заставляя отказаться от слова Божьего, пытали, расстреливали в подвалах, слали в лагеря, ссылали в безлюдную тундру на крайний Север, выбрасывали стариков голодными и бездомными на бедствия. И все эти христианские мученики стойко шли на смерть за веру, лишь редкие единицы дрогнули и отказались. И десяткам миллионов мирян загородили путь во храм, запретили воспитывать в вере детей, отрывали от них в тюрьму...»[2, с. 105]. Вместе с репрессиями подрывалась сама традиционная основа национальной жизни – вера в Бога заменялась верой в коммунизм, для необразованных масс остававшимся чистой абстракцией, к тому же – оправдывавшей революционное насилие, и вообще во многом людей пытались перевоспитать запретами и репрессиями. Гуманизма в этом нет. Злоупотребление насилием вылилось в политику массовых репрессий, справедливо осуждаемую А. Солженицыным. Но писатель отмечает: несмотря ни на что, сохранились и миллионы верующих, они лишь вынуждены молчать, не демонстрировать своей веры в Бога. А. Солженицын делает вывод: «...как бы ни был коммунизм оцетинен ракетами и танками, и как бы успешно он ни захватывал планету, – он обречен никогда не победить христианство»[2, с. 106], поскольку при всем своем утопизме христианство более гуманно. То, что Запад точно так же оцетинен ракетами и танками и точно так же на свой лад пытался захватить планету, писатель умалчивает. Вместе с тем он показывает

разницу в отношении к религии и церкви в СССР и на Западе: правда, и в СССР в позднесоветский период отношение к церкви смягчилось, но на Западе религия и церковь преследованиям не подвергались, оставались свободными. Однако и на Западе, несмотря на это, произошло, по словам А. Солженицына, «иссушение религиозного сознания», то есть под воздействием восприятия научных открытий все больше людей становилось неверующими безо всякого принуждения.

В своей «Гарвардской речи» (1978) А. Солженицын объяснял это так:

«...Остается искать ошибку в самом корне, в основе мышления Нового Времени. Я имею в виду то господствующее на Западе мировоззрение, которое родилось в Возрождение, а в политические формы отлилось с эпохи Просвещения, легло в основу всех государственных и общественных наук и может быть названо рационалистическим гуманизмом либо гуманистической автономностью – провозглашенной и проводимой автономностью человека от всякой высшей над ним силы. Либо, иначе, антропоцентризмом – представлением о человеке как о центре существующего.

Сам по себе поворот Возрождения был, очевидно, исторически неизбежен: Средние Века исчерпали себя, стали невыносимы деспотическим подавлением физической природы человека в пользу духовной. Но и мы отринулись из Духа в Материю – несоразмерно, непомерно» [2, с. 64]. Произошел, считает А. Солженицын, перекося в обратную сторону: подавление духовного в человеке материальным. «Гуманистическое сознание, заявившее себя нашим руководителем, не признало в человеке внутреннего зла, не признало за человеком иных задач выше земного счастья и положило в основу современной западной цивилизации опасный уклон преклонения перед человеком и его материальными потребностями. <...> Запад наконец отстоял права человека, и даже с избытком, – но совсем поблекло сознание ответственности человека перед Богом и обществом. В самые последние десятилетия этот юридический эгоизм западного мироощущения окончательно достигнут – и мир оказался в жестоком духовном кризисе и политическом тупике» [2, с. 64–65]. А. Солженицына это очень беспокоит, так как в Западе он видит противовес тоталитарному Советскому Союзу, не замечая, что по методам своей международной политики они – «близнецы-братья». Писатель упрекает Запад в «ослепении превосходства», недооценке будто бы угрозы с Востока. Ошибкой Запада А. Солженицын считает союзнические отношения с СССР в годы Второй Мировой войны: «Так, во Второй Мировой войне против Гитлера, вместо того, чтобы выиграть войну собственными силами, которых было, конечно, достаточно, – вырастили себе горшего и сильнее врага...» [2, с. 62]. Писатель как будто забывает, что и Европа, а не только Германия, в значительной своей части была фашизирована и поддерживала Гитлера, у остальных же стран как раз не было достаточно сил, чтобы

самостоятельно одержать победу, и далеко не сразу и вынужденно они пошли на союзничество с Советским Союзом, к тому же не желая отдавать ему победу над фашизмом целиком.

Дебатировавшуюся идею конвергенции между Западом и СССР А. Солженицын отрицает, будучи убежденным, что Запад и СССР «непревратимы друг во друга без насилия» [2, с. 50]. О том же, что «худой мир лучше доброй ссоры», он словно не помнит. К тому же конвергенция, согласно А. Солженицыну, повлечет за собой и вбирание «пороков противоположной стороны» [2, с. 50], что не сделает СССР лучше.

Из рассуждений А. Солженицына видно, что он считает пороками Запада, в других отношениях им превозносимого.

«Запад необратимо сползает в пропасть. Западные общества все более теряют религиозную суть и беззаботно отдают атеизму молодежь» [2, с. 107], – доказывает писатель. Какие еще нужны свидетельства безбожия, если по Соединенным Штатам, имеющим престиж одной из самых религиозных стран в мире, шел глумливый фильм об Иисусе Христе?

А. Солженицын как будто забывает, что настоящая свобода допускает как свободу религиозных верований, так и свободу атеизма. Критикуя запрет на религию в СССР, он сам в чем-то уподобляется критикуемому, и, думается, – если бы это было в его власти – ввел бы запрет на атеизм.

Так что позиция этого писателя далеко не однозначная; и в современной ему русской литературе на родине А. Солженицын ценит только писателей-«деревенщиков» с их почвенническими упованиями, доказывая, что больше ничего достойного в русской литературе второй половины XX века будто бы нет, или, как он сам выражается, – «литературы нет». Проступает в его позиции что-то одномерное, не желающее принять реальную жизнь во всей ее полноте, хотя на словах он к этому призывает.

«Обезбоживанием» А. Солженицын объясняет и бездуховность Запада, где счастье большинству видится в достижении лишь высокого уровня материальной обеспеченности, смысл жизни многих свелся к потреблению и обогащению, так что сам человек примитивизируется, стандартизируется, деградирует. «Новая вера» – культ доллара – признается для человечества недостаточной и неполноценной. Полуоправдание слышится в солженицынском утверждении: «...пороки капитализма есть коренные пороки человеческой природы...» [2, с. 107], ведь и о социализме можно сказать то же самое (просто это разные пороки), но социализму они не прощаются.

«Обещательные социальные теории – обанкротились, покинув нас в тупике» [2, с. 109] – заявляет А. Солженицын, имея в виду прежде всего коммунистическое учение, которое действительно много обещало людям (почему за ним и потянулись), но мало из обещанного дало. Потому, согласно А. Солженицыну, выход из общего тупика, к которому пришло человечество, один: вернуться «раскаянно к Создателю всего» [2, с. 109].

«Наша жизнь, – резюмирует писатель, – не в поиске материального успеха, а в поиске достойного духовного роста. Вся наша земная жизнь есть лишь промежуточная ступень развития к высшей, и уйти из жизни нужно, став лучше, чем был» [2, с. 110]. Высказывание писателя содержит противоречие: конечно же, человек должен стремиться к самосовершенствованию, стараться стать лучше – в этом А. Солженицын прав; но, рассматривая земную жизнь лишь как подготовку к жизни вечной – в Царстве Божием, он, руководствуясь религиозной утопией, обесценивает земную жизнь, а ведь, скорее всего, кроме нее, ничего другого человеку и не дано.

Поэтому, в отличие от светского христианства, скажем, М. Булгакова и Б. Пастернака, солженицынское христианство можно охарактеризовать как церковное христианство: суженное, достаточно агрессивное и далеко не всех устраивающее.

Как бы там ни было, брать Запад за образец желающей меняться России А. Солженицын не советует.

Особо касается писатель качественного наполнения понятия «свобода», которая, безусловно, необходима гуманному обществу. Об этом идет речь в его выступлении «Измельчание свободы» (1976).

Современное понимание свободы, считает А. Солженицын, почти исключительно свелось в западном мире к свободе от наружного давления, к свободе от государственного насилия. А вот для чего используется полученная свобода? Чем ее люди наполняют? Выясняется, что немало свобод порочных: и свобода выпускать фильмы и издавать журналы порнографического характера, развращающие молодежь (зато дающие заработать этому отсеку рынка); и свобода «сбора сплетен, когда журналист для своих интересов не пожалеет ни отца родного, ни родного Отечества» [2, с. 43]; и свобода «бизнесмена на любую коммерческую сделку, сколько б людей она ни обратила в несчастье или предала бы собственную страну» [2, с. 43] и т. д. Юридически это свободы безупречны, то есть законом подобное не запрещено, но они – нравственно порочны; получается, что многие типы свободы, наблюдаемые А. Солженицыным, – без морального обеспечения, в то время, как нравственный фактор для общества чрезвычайно важен, иначе оно начинает разлагаться. Так что большую роль играет, чем будет заполнена полученная свобода.

По А. Солженицыну, свобода – это лишь предпосылка, условие полноценного существования.

«Я сторонник того взгляда, – говорит А. Солженицын, – что жизненная цель каждого из нас – не бескрайнее наслаждение материальными благами, но: покинуть Землю лучшим, чем пришел на нее, чем это было определено нашими наследственными задатками, то есть за время нашей жизни пройти некий путь духовного усовершенствования. (Сумма таких процессов только и может назваться духовным прогрессом

человечества.) Если так, то внешняя свобода оказывается не самодовлеющей целью людей и обществ, а лишь пособным средством нашего неискаженного развития; только *возможностью* для нас – прожить не животным, а человеческим существом; только *условием*, чтобы человек лучше выполнял свое земное назначение» [2, с. 42]. А высшим ориентиром для него, по А. Солженицыну, должен быть Бог.

«Одна рыночная экономика и даже всеобщее изобилие – не могут быть венцом человечества. Чистота общественных отношений» важней, «чем уровень изобилия, – внушает А. Солженицын в работе «Как нам обустроить Россию»: «Если в нации иссякли духовные силы – никакое наилучшее государственное устройство и никакое промышленное развитие не спасет ее от смерти, с гнилым дуплом дерево не стоит. Среди всех возможных свобод – на первое место все равно выйдет свобода бессовестности...» [2, с. 203–204].

Вместе с тем писатель предсказывает, что слепое копирование Запада и господствующих там норм может привести к превращению России в колонию, что в 1990-е и произошло. Предлагает А. Солженицын определиться и с типом демократии, которой все загорелись, предупреждает: «Несправедливости творятся и при демократии, и мошенники умеют ускользать от ответственности. <...> Что ж отрицать, что при демократии деньги обеспечивают реальную власть, неизбежна концентрация власти у людей с большими деньгами» [2, с. 219–220]. Поэтому писатель предлагает идти к демократии от народного самоуправления на местах.

Чтобы не утратить национальную идентичность, нравственно преобразиться, крайне важно, по А. Солженицыну, возродить в православную национальную традицию, «вспомнить» о Боге, которого «забыли», принести покаяние за совершенные в XX веке грехи, а атеизм в школах запретить. А как же свобода совести, за которую так ратовал всегда писатель? Чем насильственно насаждаемая религия будет отличаться от насильственно утверждавшегося атеизма? И почему начинать «обустройство России» нужно с запрета? И писатель отсекает своей постановкой вопроса, во-первых, неверующих, во-вторых, людей других верований: католиков, мусульман, буддистов, а Россия – страна многонациональная и разнoverующая, тогда как критику А. Солженицыным тоталитаризма принимали все его читавшие. В отрицании он, безусловно, сильнее, чем в утверждении. Тип солженицынского мышления оказывается черно-белым, отнюдь не лишенным тоталитарности. Видимо поэтому, на роль пророка новой России А. Солженицын (при самом благожелательном к нему отношении) не потянул.

Публицистика А. Солженицына, таким образом, выявляет не только сильные, но и слабые стороны его программы, в художественных произведениях более скрытые. Тем не менее она побуждает о многом

задуматься и нацеливает уравновесить материальные и духовные запросы, побуждая вспомнить слова М. Горького: «Человек выше сытости»[1, с. 170]. А также демонстрирует, насколько разные выводы могут делаться из христианского учения.

Библиографический список

1. Горький, М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 6 / М. Горький. – М.: Госиздат худож. лит., 1950. – С. 103–175.
2. Солженицын, А. Подлинная свобода: Избранная публицистика в годы изгнания / А. Солженицын. – СПб.: Азбука, 2015. – 320 с.

МЕЖДУ ДЕМОКРАТИЕЙ И ХРИСТИАНСТВОМ: РОМАН ВЛАДИМИРА КОРМЕРА «НАСЛЕДСТВО»

Рассматривается роман В. Кормера «Наследство», посвященный политическому и религиозному диссидентству 1960–1970-х. Выявляются как демократические, так и христианские настроения, существовавшие в неофициальной среде, характеризуются различные идеи преобразования России, преломляемые в произведении. Констатируется актуальность романа для нашего времени.

Ключевые слова: диссиденты, демократия, христианство, полемика, нравственный фактор.

Роман В. Кормера «Наследство» (1970–1975) – явление неофициальной русской литературы и посвящен настроениям, характерным для диссидентской среды 1960–1970-х годов. Отличительная особенность произведения – изображение не только политического, но и религиозного диссидентства в многофигурном их представительстве. «...Разнообразие мировоззренческих голосов, звучащих в романе», соединяет его с «великой традицией русского философского романа XIX века в той ее “полифонической” ипостаси, которая представлена романским творчеством Достоевского» [3, с. 5].

Какой-то единой сплоченной силой, имеющей общий центр, диссидентство отнюдь не было, показывает писатель, – возникли лишь небольшие группы единомышленников или единоверцев, часто не знавших о существовании других и как бы выпадавших из советской системы, следующих не характерным для нее и даже преследуемым устремлениям; но в совокупности их было не так уж мало, хотя и разрозненных, старавшихся не привлекать к себе внимание, чтобы не подвергнуться преследованиям. Во всяком случае так обстояло в Москве, на которой в основном сосредоточен В. Кормер. В «Наследстве» появляется такой персонаж, как Вирхов, интересующийся подобными людьми и подобными настроениями, мечтающий стать писателем и собирающий материал для книги, которую хочет написать, а в ней предполагает дать картину жизни страны обобщающего социально-экономического и культурологического характера. Это не автобиографический персонаж в полном смысле слова, и дан он хотя и с симпатией, но не без юмора и иногда даже не без иронии, ибо это – укореняющийся в Москве провинциал, пусть и оппозиционных настроений, и многое он слышит впервые, раскрыв рот. Возможно, этим В. Кормер стремился показать, насколько нехарактерны для советского общества были описываемые им явления. Главное же, что он подчеркивает, – то, что люди самостоятельно, никем не направляемые, в общении и спорах друг с другом ищут некие прогрессивные идеи и верования, которые можно противопоставить отрицаемому и, основываясь

на каковых, следует менять общество. Но тех, кто, как пишет Игорь Виноградов, «составлял цвет и славу нашего диссидентства, – людей типа Сахарова, Солженицына, Владимирова, Буковского, Войновича и др.» [1, с. 5], – на страницах романа нет. Лично автор, как и его герой Вирхов, с ними не был знаком, в их круг не входил, и предпочитает писать о том, что видел и слышал сам, – логика повествования здесь в том, что и изображаемые диссидентствующие группы никакой связи с вышеназванными не имели, далеко не все до них доходило, да и вообще авторитет «главных диссидентов» 1960–1970-х сформировался не сразу – до поры многим эти имена ничего не говорили. Да и их сила была в большей степени в критике неприемлемого, а позитивная программа (если была) в определенных аспектах сама могла вызывать критику. А люди, пробивающиеся к новому самостоятельно, в изолированной среде, неизбежно допускают и ошибки, абсолютизируют свои взгляды, не ищут компромисса с людьми других взглядов, что потенциально содержит в себе опасность нового диктата, если они придут к власти. Поэтому у В. Кормера диссидентская среда дана реалистически, без приукрашивания, в стремлении показать как сильные, так и слабые ее стороны, что для времени создания произведения необычно, ведь сочувствующими принято было воспринимать и подавать диссидентов как героев. Между тем у В. Кормера это люди как люди – с безусловными достоинствами, но и недостатками.

Из «Наследства» явствует, что чаще оппозиционные группы возникали вокруг фигуры человека, незаконно репрессированного в сталинские годы, прошедшего тюрьмы и лагеря и реабилитированного в хрущевские времена. Жизнь его была сломана, власти он не верил, ожидая от нее всего, и нередко избирал путь несотрудничества с системой, своеобразной самоизоляции, надеясь при этом условии оставаться свободным. Такого жадно расспрашивали о пережитом, смотрели на него как на мученика и героя, перенимали его взгляды. Собирались у кого-то, не боявшегося предоставить квартиру для сборищ, за скромным ужином с выпивкой беседовали, спорили, набирались ума. Так, показаны сборища у Ольги Веселовой, где главная фигура – диссидент Хазин, вокруг него группируется молодежь. Изучая уроки прошлого, она стремится жить не по лжи – не на словах, а в реальности. «...Новые друзья почти не скрывали своих мыслей о <...> Суть была именно в самой жизни... и их собственной жизни, какую они хотели отныне для себя строить. Они не просто знали что-то, не просто отыскивали книги и находили там подтверждение своим чувствам, но они решились распространить это свое понимание на ж и з н ь в ц е л о м , свою и чужую, говорили, что <...> не сделают и шага в в е р х , что предпочитают бедность карьеризму и благополучию людей, тоже все знающих и ни во что не верящих, но тем не менее из корыстных побуждений стремящихся <пробиться наверх>. Потому что каждый шаг в в е р х в любой области, в любой самой

абстрактной сфере деятельности казался им <предательством идеалов, необходимостью молчать, принимать злодеяния и ошибки власти, вообще вышестоящих, чтобы продвигаться к более высокому и лучше оплачиваемому социальному положению>» [3, с. 35]. Можно сказать, это были идеалисты, решившие не ждать, пока общество изменится, а уже сегодня самим жить праведно, несмотря ни на что. На новом историческом витке часть из них избрала такую ценность, как толстовство, и связанное с ним опрощение. Рассказывается о группе молодых семейств, которая добровольно поехала в деревню, чтобы нести в массы культуру, но выдержала только два года из-за отсутствия элементарных бытовых условий: купленный дом не выдерживал зимний холодов, хотя топили с утра до вечера, постоянно мерзли, дети болели, пеленки и одежду просушивать не успевали, не хватало и дров, а, будучи честными, воровать из лесу не хотели; плохо было с продуктами; все время, свободное от работы в школе, уходило на бытовое выживание; уже почти не читали; во внешнем виде, выполняя грязные работы, невольно опустили, что особенно было видно по женщинам. К тому же никакой поддержки «со стороны», в том числе моральной, не было, наоборот: на приезжих, променявших Москву на деревню, смотрели как на «сдвинутых» или дураков, никакой культуры набраться у них не старались. В конце концов благое начинание потерпело крах.

Оставшиеся в Москве старались на свой лад жить «простым трудом», занимая самую маленькую должность, чтобы меньше зависеть от начальства, и посвящая основное время творчеству. «Они все писали, – говорится в романе. – Собираясь, они читали друг другу написанное: эссе, робкие, неумелые переводы из неизданных на русском языке экзистенциалистов или наброски к каким-то большим будущим вещам. Уже пьяные – пили много – хвалили друг друга, радуясь такому удачному сочетанию стольких талантов сразу, в одной точке, заранее мысленно как бы распределили роли, подумывая и о том, как лучше всего переправить эти вещи за границу, и не выждать ли еще время, чтобы вновь слишком быстро не угодить туда же, откуда они только что вернулись, ибо все это была, конечно, подпольщина, и никто из них не помышлял серьезно выступить в легальной печати» [3, с. 35]. Сочиняли и Ольга Веселова, и ее рано умерший муж, подорвавший в лагере здоровье, и подруга Ольги – до времени – Таня Манн. Единственная, она решила подвергнуть написанное критике как не имеющее эстетической ценности, но была осуждена обиженными и вынуждена от группы отойти.

Действительно, любой, вступивший на литературную стезю, всегда рискует не состояться, даже если он свободен. Ведь человек еще не проверил на этой стезе себя и сам не знает: получится из него писатель или не получится, хотя, конечно, надеется на это. Одной свободы, сколь она ни важна, для творчества недостаточно. Требуется сочетание многих условий: конечно, это талант, каковым люди наделены в разной степени (или

вообще обделены им), основательная образованность (без чего на философский уровень осмысления жизни вряд ли поднимешься), способность меняться, развиваться (может быть, и освобождаясь от определенных заблуждений), готовность к самокритике (без чего нет движения вперед), нравственная чистоплотность (не позволяющая сбиться с избранного пути). А кроме того, для любой книги немаловажна и проверка ее необходимости (либо ненужности) читателю. Самодеятельные авторы-диссиденты, показанные В. Кормером, лишены такой возможности и переоценивают себя, еще более раздражаясь на окружающий мир (каковому не нужны считающие себя гениями).

Однако, пусть не эстетической, а социокультурной значимостью литературные труды показанных диссидентов обладают: они преломляют определенные настроения, существовавшие в обществе, но не имевшие выхода на поверхность, и представляют интерес для социологов и культурологов, почему В. Кормер на этом и останавливается.

ИХазин, на которого по выходе из лагеря молились, начинал с рассказов, напоминавших притчи с довольно наивной моралью, думал создать большую вещь, осмысляющую и суммирующую его опыт, но с ходом времени все более убеждался сам, что не рожден для литературы. Между тем он был энергичен, но долго не находил применения своим силам. Все его затеи (типа огородничества, на которое он сможет жить и содержать семью) проваливались. Но все-таки нашел себе единомышленников, связанных с «Голосом Америки» и «Би-би-си», и вскоре его имя стало звучать по «голосам» как имя видного будто бы оппозиционера, и Хазин безмерно возгордился, стал называть себя лидером русской демократии. Между тем уже повзрослевшая молодежь, набравшаяся жизненного опыта, общаясь с ним, видела, что кроме общих слов, никакой реальной программы демократизации России у Хазина нет, ничего нового и важного он предложить не может, без конца пересказывает неопитам истории из своей лагерной жизни, которые они уже знают наизусть. Помимо того, Хазин уже два года не работает – только числится в одном из институтов и ходит туда лишь получать деньги – его устроил туда фиктивно начальник отдела Целлариус, сочувствующий диссидентам и поверивший, что Хазин – крупный деятель русской демократии, которого нужно поддержать материально. Хазин же всем этим пользовался и к тому же делал начальнику гадости – таскался в институт пьяный, нес, что попало, поджег какие-то плакаты, отчего у Целлариуса неприятности, и по требованию Первого отдела он уволил Хазина. По «Голосу» же «Свободы» это будет преподнесено как преследование инакомыслящего. Поэтому отношение к Хазину диссидентствующей молодежи уже отнюдь не уважительное, напротив, полунасмешливое, тем более после того, как выясняется, что тот с е л с л у ч а й н о , то есть попал под общий репрессированный каток 1930-х, а сам реально ничего

направленного против власти не сделал. Ольга Веселова говорит все-таки появившейся у нее Тане Манн:

«...– Какова молодежь? Ты помнишь, как их травили? А теперь? Это мы с тобой, дуры, считали нужным спать с этими идиотами, потому что они вернулись из лагеря и мы держали их за героев! А этим уже все равно. Они их в грош не ставят!»[3, с. 37].

Касаясь же фигуры вознесшегося без особых оснований Хазина, возмнившего себя бог знает кем – без реальных дел, Ольга сравнивает «позднего» Хазина с Петенькой Верховенским из романа Ф. Достоевского «Бесы». Тот, создав небольшой кружок социалистов, врет им, что это лишь одно из разветвлений огромной организации, имеющей связи с заграницей, с Internationale, вообще всячески обманывает, что есть полная уверенность в успехе их дела, да и от запугивания и прикрикивания не отказывается, признаваясь Ставрогину: «Я вам говорю, он у меня в огонь пойдет, стоит только прикрикнуть на него, что недостаточно либерален»[2, с. 404]. И Хазин, вспоминая Ольга: «Так он горел, так ждал, пока у него будут единомышленники, так презирал нас за бездействие... А теперь, когда эти единомышленники появились, то что же оказалось? Вздор! <...>

– Нет, а самое главное, – снова перебил ее Митя, – что все это, в сущности, о б м а н . Ведь что он обещал? А что сам сделал?» [3, с. 39].

Ответ: ничего, никакой оппозиционной партии в стране нет – как и раньше, одни разговоры о необходимости борьбы.

Кроме того, настаивая на важности свободы, своих сторонников права выбора, то есть реальной свободы, Хазин лишает: они должны во всем подчиняться ему, а то будут обвинены в недостаточном либерализме. Ольга Веселова выражает неприятие диктата в словах: «Меня хотят заставить делать то, чего я не хочу! <...> Почему если кто-то думает иначе, чем они, то это уже подлость, это приспособленчество?! Это трусость? Я хочу быть человеком со своим мнением и жить, как я хочу, а не как они хотят... А то как они говорили, когда бегали с этим письмом в защиту Иркиного хахаля? Нас, видите ли, не интересует, почему ты подписываешь и о чем ты при этом думаешь! Подписывая, ты становишься просто с о ц и а л ь н о й е д и н и ц е й и в качестве таковой только и имеешь значение...»[3, с. 40].

Неэтичен тот факт, что подписываемое письмо без согласования с хозяйкой принесли к ней домой, когда было довольно много людей и кто-то мог донести, так что у Ольги возникли бы неприятности; он свидетельствует об игнорировании интересов и желаний конкретного человека, а ведь та новая Россия, о которой пекутся диссидентствующие, состоит из конкретных людей, но, получается, за абстракциями им не видных. Достижение своей цели признается более важным, чем судьба тех, кого «подставляют».

Вместо извинения Хазин поносит Целлариуса:

«— ... Ты понимаешь, б..., что я идеолог русского демократического движения или нет?! <...> Ты понимаешь, что я за вас всех кладу голову?!

— Иди ты на хер, — сказал тот без особой злобы, лишь с некоторым раздражением... — Двести миллионов хочет осчастливить, говно. А одному человеку можно за это на голову...» [3, с. 48].

Все же, в отличие от Петеньки Верховенского, Хазин — действительно пострадавший и не притворяется, а искренне хочет перемен, хотя и завышает свое значение (зарубежные похвалы вскружили ему голову) и действует, не считаясь с другими. Еще и к власти не пришел, а уже всем рот затыкает.

Пусть описываемое и не совсем бесовщина — это, по словам Мити, «хазинщина»: допущение исключения из сферы политической борьбы нравственного фактора, когда это «потребуется», то есть политический цинизм.

Поддерживает Митю эссеист, который говорит: «Во всем этом я замечал присутствие некоторой антикультурной тенденции, присутствие отвратительного мне нигилизма. Я Хазина ценю как мужественного человека, но я не принимаю этого разрушения жизни» [3, с. 44]. Если основываться только на отрицании, глобальной критике всего русского, то ведь люди лишатся всех ценностей, а это приведет к упадку жизни и культуры.

Звучат голоса:

«... Еще вопрос, осталось ли что-нибудь...» [3, с. 44], ибо отрицание негативного у некоторых перерастает по всеотрицанию, полный нигилизм, расправу с Россией, будто бы не имеющей никаких достижений, и ничего не давшей миру.

То, что звучало только в некоторых диссидентских квартирах, в 1990 годы вышло и на страницы печати, вызвав возмущение диссидента же Владимира Максимова, выразившего его в эссе «Поминки по России» (1993), где он писал:

«... Какая корысть, каков расчет, какие комплексы заставляют заморского Бориса Парамонова и отечественного Виктора Ерофеева, вполне, казалось бы, психически нормальных людей, страстно доказывать своей многомиллионной аудитории, что у России никогда не было ни истории, ни культуры, а была, как утверждает та же Новодворская в тех же журналах <каковую В. Максимов критиковал и раньше — за «смердяковщину»>, “историческая клякса, нонсенс, несданный урок” » [5, с. 54].

В резонансе с Ф. Достоевским В. Максимов заявляет: «...берусь утверждать, что в наше время нигде, ни в цивилизованной, ни в нецивилизованной стране, никто и никогда не позволит безнаказанно напечатать и произнести вслух ничего подобного ни об одной истории ни одного народа... А вот о русских и России можно. Но я также берусь

утверждать, что до бесконечности плевать в лицо целому народу безнаказанно не придется. Рано или поздно расплата наступит...»[5, с. 54].

Так что В. Кормер ничего не выдумал, напротив, первым привлек внимание к одной из негативных – нигилистических – тенденций в российском демократическом движении, из чего вытекает и все остальное.

Страстно и негодуяюще отвечает Хазину на страницах романа Митя:

«... Это ужасно, это самое ужасное, что только можно придумать! Это вырождение! Вам должно быть стыдно. Как же так?! Ведь есть же и такое понятие как русская святость?! Вы же верите в Бога! Неужели вы думаете, что она могла исчезнуть в русской земле? Неужели вы полагаете, что пророчества великих русских были ложны? Когда Достоевский говорил о народе-богоносце, мог ли он ошибаться? Нет, нет, я уверен, что нет! Это замутнено, и вы не видите за этой мутой ее лика. Но вы просто не понимаете ее. А я вижу, я чувствую, что Россия избранница, избранница между остальными народами. Вы посмотрите сейчас на Запад. Он, конечно, решает свои проблемы успешно, но разве вы не понимаете, что и он чувствует, что внутри себя он не решит проблемы устройства мира. История, он чувствует это, зависит сейчас от него в очень малой степени. Он ждет, что произойдет с Россией, тут что-то зреет, тут совершаются какие-то процессы... И он дождется!.. Потому что Россия взяла на себя грехи мира, да, потому что никому как ей, не дано такого дара понимать другие народы! <...>

– Неужели вы правда верите в это? – спросил Мелик из своего угла.

– Верю ли я? – побледнел Митя. – Я не только верю, я строю на этом свою жизнь...» [3, с. 44].

Через высказывания данного персонажа в романе утверждаются такие ценности, как русская святость и всечеловечность. Это то наследство, которое получено от предков и которое сохраняет свою значимость, дает понять автор. Вновь цитируется Ф. Достоевский: «Наш русский удел, как сказал Федор Михайлович Достоевский “всечеловечность”» [3, с. 53]. Как, однако, это понимать и непосредственно реализовать?

Разгорается спор и скандал, едва не доходит до драки, что, впрочем, для изображаемой среды характерно.

Хазина упрекают в том, что свою критику он доводит до абсурда. Подчеркивается, что крайне важны нравственные принципы, которые кладутся в основу любой доктрины. Предполагается избрать такие принципы, «из которых никаким манером нельзя было бы, доведя их до логического конца, извлечь кровавых последствий. Коммунисты, как мы знаем, вообще не боятся этого... Христианские принципы тоже допускают такую интерпретацию. Недаром коммунизм – это и есть перевернутое христианство»[3, с. 45]. Существует христианский социализм. Последователь буддизма Захар доказывает, что в данном отношении наиболее миролюбивое учение – буддизм.

Другие же, тем не менее, предпочитают христианство, хотя и подходы неоднозначные, показывает В. Кормер. Высказывается даже точка зрения, что политика должна быть христианизирована.

При всех гонениях на православную церковь, при которых храмы закрывались, а тысячи священнослужителей находились в лагерях, с верой в Бога в СССР покончено не было. Оставшиеся на свободе «ушли в катакомбы», находили поддержку у представителей простого народа. Даже жена крупного чиновника, Варвара Николаевна, помогает скрываться отцу Ивану, напутствует его словами:

«Мы, оставшиеся, должны сберечь свет Христовой Церкви в этих новых ужасных гонениях. Тьма подступает со всех сторон, но Свет светит во тьме. Несите этот Свет. Мы сделаем для вас все. Найдем вам убежище. Ничего не бойтесь, предателей среди нас нет. Поддерживайте людей, укрепляйте их веру, наставляйте их во взаимной любви, будьте им духовным руководителем. Исполняйте то, к чему вы призваны Господом»[4, с. 114].

Пришедший на встречу с отцом Иваном и тоже скрывающийся епископ предсказывает: будет война, она уже близко (имеется в виду Вторая мировая война).

«Государство должно будет опереться на Церковь. Без нее народ ему не поднять...»[4, с. 115]. Данный аспект почти не учитывается при характеристике Великой Отечественной войны, а он достаточно важен. Церковь внушала, что защита Отечества – святое дело, как бы благословляла на битву с фашизмом. Нельзя сказать, что она была полностью восстановлена в своих правах – находилась под контролем государства, и тем не менее начала функционировать.

В хрущевские времена были реабилитированы многие священнослужители, оставшиеся в живых вернулись к своей пастве. К церкви потянулась значительная часть интеллигенции (а не только простого народа). Для одних это было скрытой формой оппозиционности, другие открывали незнакомый для себя мир. Увлечлись и русской религиозной философией – в романе упоминаются и устами персонажей цитируются В. Соловьев, П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев, Г. Федотов, Л. Шестов. Вместе с тем Таня Манн, с которой познакомился Вирхов, говорит: «Сейчас, кого ни спроси, обязательно будет богослов или специалист по делам Русской Церкви. Этого всегда так ждали, на это так надеялись, и вот сейчас, когда это происходит, видно, как это ужасно! Это так быстро стало модой, стало так доступно... как бы уже и неприлично: интеллигентный человек и вдруг не...» [3, с. 33] (женщина недоговаривает, но ясно: не верующий). Сама Таня Манн – искренне верующая, и то, что для нее – святое, а для других – просто мода, женщина воспринимает болезненно.

К тому же она, как и некоторые другие, официальной РПЦ не доверяет, тянется к неофициальным ее кругам, которые тоже появились.

Таня –траппистка, хотя имеет контакты с людьми других конфессий. Именно она сводит Вирхова с различными почитаемыми представителями неофициальной церкви; он лучше узнает и эту сторону жизни. Первый из описываемых им деятелей церкви – отец Владимир. К нему тянутся неофиты, ищущие ответы на имеющиеся у них вопросы. Публика здесь разная.

Описывается группа лиц, которые решили креститься, «но обязательно только в старообрядческой церкви. Чистоты хотят. Эта церковь, видишь ли, продана Антихристу, а та нет»[3, с. 57], – разъясняет Вирхову постоянный посетитель отца Владимира Мелик. При воссоздании обстановки квартиры отца Владимира и других представителей церкви всегда подчеркивается большое количество книг и икон в доме. И действительно, отец Владимир – человек хорошо образованный, и не только в истории религии. Побывать у него и получить благословение считается честью.

Вот что отец Владимир отвечает на вопрос, что такое Армагеддон:

«– Армагеддон... Имеется в виду поражение ханаанских царей при Мегиддо. Мегиддон находится в Галилее, недалеко от Назарета. Сказано: “Сразились цари хаанские у вод Мегиддонских, но не получили нимало серебра”. В Откровении Иоанна Богослова говорится, что готовящееся последнее сражение с Антихристом окончится для него тем же, чем был для царей ханаанских Армагеддон, то есть решительным поражением!»[3, с. 56].

Также интересуются отношением церкви к науке, каковая многие положения религии опровергает. И на это есть у отца Владимира ответ:

«...Бог дал человеку мир во владение для того, чтобы человек осваивал этот мир, преображал бы его. Наука играет в этом не последнюю роль. Почитайте книгу “Философия хозяйства” отца Сергия Булгакова. Не читали? Очень рекомендую. Хотя, конечно, нужно предостеречь и от излишнего преувеличения ее роли. Человек ведь обладает удивительной способностью извратить вообще все, чего ни коснется»[3, с. 57].

За этим проступает стремление церкви примирить науку и религию. Главное все же, по-видимому, заключается в том, что наука должна быть нравственной и нести ответственность за свои изобретения перед человечеством. Ведь наука не только продвинулась вперед, скажем, в области медицины и излечения от болезней, каковые раньше считались смертельными, но – и в создании средств массового уничтожения. В предотвращении конфликтов церковь могла бы сыграть свою роль, но в данном отношении в современном мире не особо влиятельна. Главное, говорит отец Владимир, – «суметь остаться человеком и не забыть Бога»[3, с. 57].

Касаются и вопроса «конца света». Отец Владимир цитирует философа Георгия Федотова, согласно которому, «нужно жить так, как будто завтра конец мира, а работать, творить, как будто впереди

вечность...»[3, с. 58]. Замечает он, что люди всегда ждали «конца» света, их собственная эпоха представлялась им самой страшной и греховной, самой апокалиптической; последующие же поколения над этим только усмехались.

Все-таки нужно готовить себя к «концу света» (пусть он все время переносится) и жить добродетельно, – внушает отец Владимир.

Один из «своих» поднимает проблему: допустимо ли верующему христианину, интеллигенту, работать в советском учреждении, где царит атеизм, или нравственнее выйти как бы за черту «нормальной жизни».

«– В Писании сказано: “Кесарю кесарево, а Богу богово”, – отвечает отец Владимир... – А этот антикультурный нигилизм, он чрезвычайно вреден»[3, с. 59–60], и явно намекает на Хазина, тоже у него бывавшего.

Всякая же власть (получается, и атеистическая), согласно Писанию, – от Бога. Не все в этом понятно, это Тайна Божественного Промысла, заключает отец Владимир.

Нельзя не обратить внимание, что в большинстве случаев отец Владимир отвечает подходящими цитатами. В старину таких называли «книжник». Более того, выясняется, что он внимательно следит за всеми появляющимися религиозно-философскими новинками, ранее запрещенными работами. Другими словами, чтобы сохранять статус почтенного религиозного деятеля, он следит за модой в данном аспекте жизни. Это становится понятно из сцены появления в узком кругу оставшихся, доверенных лиц отца Владимира, иностранца.

Обсуждаются новые формы существования церкви, которые соответствовали бы современному, «изменившемуся с тех пор, как было проповедано Евангелие, миру»[3, с. 63]: и в России, и на Западе. В частности, западный гость в неканоническом ключе трактует известное высказывание Ф. Ницше «Бог умер». Согласно Гри-Гри, человек всегда боялся Бога, но был прикован к Нему. И Бог, воплотившийся в «ИезусКристос», убил себя, полностью освободил человека от страха перед трансцендентным, от своей власти – это его искупительная жертва: «Трансцендентный бытие угнетает человека. Только без него мы обретаем свобода. Всевышний Бог видял это и в акте своей неизреченной любви к грешный человек... уничтожил сам себя»[3, с. 65].

Таня Манн подхватывает это высказывание со ссылкой на Баллармина, который доказывал, что «Бог хочет дальнейшего развития человека, и опыт Средних веков недостаточен, чтобы раскрыть человека во всей его полноте»[3, с. 66].

Конечно, могут быть разные точки зрения; но ведь отец Владимир – представитель РПЦ, незадолго до того вещал, что нужно жить по Писанию, церковь же тезис: «Бог умер» не принимает, а Гри-Гри он не возражает, чтобы не предстать отсталым, немодным, к тому же

предполагая, что тот из некоего заграничного Ордена и желая иметь с ним контакт.

Так В. Кормер вскрывает и в какой-то степени спекулятивное использование религии в своих личных интересах, чтобы возвыситься, — хотя бы морально, прозвучать по «голосам».

Еще более критично его изображение официальной Русской православной церкви, в чем убеждается искренне уверовавший, получивший необходимые знания Мелик, вот уже 15 лет не могущий добиться рукоположения и исполнять церковные службы. Поневоле Мелик лучше узнал эту организацию. Она — под контролем Первого отдела: по согласованию с ним назначаются и высшие церковные чины, и устраняются неудобные; поощряется и стукачество, хотя исповедь должна оставаться тайной. Поведение некоторых служителей вне церкви — также не вполне нравственно, зато живут на полном обеспечении, разъезжают по границам на конгрессы по борьбе за мир. И только когда сломавшийся Мелик доносит на некоторых диссидентов в КГБ, он получает долгожданную церковную службу и исповедует Слово Божие.

Это объясняет, почему многие ищут необходимого им успокоения и наставничества сами, и в стране не так уж мало истинно православных. Есть и такие же честные священнослужители, например, отец Иван.

Пытающиеся жить во Христе, показывает В. Кормер, испытывают просветленную радость, как бы ни трудна была их жизнь. Вот признание Тани Манн:

«— Вот я и причастилась, наконец, — сказала она, подходя. — Как хорошо! Церковь Всех Святых, и все они были передо мной на большой иконе — и Владимир, и Серафим, и Сергей, и так радостно было увидеть в их толпе и Михаила Тверского, и Филиппа Московского, и Бориса и Глеба. Славные люди!»[4, с. 130].

Чувствуется, что русские святые для Татьяны — живые, главный пример для подражания и утешения: «Я ... не могу б е з н и х »[4, с. 130].

Таким образом, В. Кормер дает понять, что, несмотря на несамостоятельность церкви, такая ценность, как христианство (евангельское христианство), для многих жива и является опорой в трудных обстоятельствах бытия, определяет отношение к окружающему.

«... меня город раздражает»[4, с. 131], — говорит Тани Манн во время прогулки Вирхов. <...>

«Нет, — твердо сказала она. — Здесь тоже преобразенный мир. Смотрите, какой садик в переулке, — ведь это р а й , видите, совсем рай! <...>

Ведь что за Царствие внутри нас, если мы не видим его во всем? Где Бог — там рай, где нету, там неизвестно что»[4, с. 131].

Правда, Таня чрезмерно экзальтированная и совершает «странные» поступки, но взгляд на мир как творение Божие близок и автору, а, значит, требует и истинно христианского отношения к себе.

Надеждой на духовное возрождение страны завершает В. Кормер роман, изображая празднование Пасхи, причем людей так много, что всех церковь не вмещает. Звучат слова церковной службы, и завершает писатель произведения словами: «Благословен Грядый во имя Господне!...»[4, с. 110].

Христианство, по В. Кормеру, – то главное наследство, которое получено русским народом; несмотря ни на что, оно устояло, вросло в души верующих, и христианский гуманизм как ценность, призванная вытеснить революционный (социалистический) гуманизм, подается как обнадеживающая историческая перспектива, хотя, учитывая, сколь многое ископано, вряд ли все пойдет гладко, – своим романом как бы предупреждает В. Кормер.

Библиографический список

1. Виноградов, И. О В.Ф. Кормере и его романе «Наследство» / И. Виноградов // Октябрь. 1990. – № 5. – С. 3–7.
2. Достоевский, Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 7 / Ф.М. Достоевский. – М.: Гос. издат. худож. лит., 1957. – 760 с.
3. Кормер, В. Наследство: роман / В. Кормер // Октябрь. 1990. – № 5. – С. 7–91.
4. Кормер, В. Наследство: роман / В. Кормер // Октябрь. 1990. – № 7. – С. 91–110.
5. Максимов, В. Поминки по России // Литература русского зарубежья. Третья волна эмиграции. — Киев: Рута, 2003. – С. 53–59.
6. Солженицын, А. Подлинная свобода / А. Солженицын. – СПб.: Азбука, 2015. – 320 с.

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА ТЕНДРЯКОВА «ПОКУШЕНИЕ НА МИРАЖИ»

Рассматривается роман В. Тендрякова «Покушение на миражи», выявляются особенности трактовки в нем Проекта Христианизации и Проекта Коммунизма с учетом присущего им утопизма. Роман нацеливает избавляться от иллюзий при сохранении положительной составляющей данных проектов.

Ключевые слова: история, Христос, Кампанелла, электронное программирование, реальный гуманизм.

Развенчание сталинизма, осуждение массовых репрессий, предпринятое Н.С. Хрущевым, повлекло за собой переоценку ценностей, культивировавшихся в советском обществе. Вовлеченной в этот процесс оказалась и литература, как советская, так и диссидентская. В числе таких произведений – роман В. Тендрякова «Покушение на миражи». Для своего времени это произведение, подготовленное к печати в 1982 году, оказалось настолько смелым, что смогло увидеть свет только после смерти писателя – в «перестроечном» 1987 году. Роман не был обойден вниманием критики, но после распада СССР и возникшей необходимости нового исторического выбора зазвучал по-новому, нацеливая соотносить современность с многовековым историческим опытом и, основываясь на нем, просчитывать вперед возможные перспективы своих начинаний, как позитивные, так и негативные. Автор романа исследует вопрос: почему все-таки так и не воплотились за века существования человеческой цивилизации, во всяком случае, в полном объеме ценности христианства, почему столь уродливо воплощается в СССР проект коммунизма и будет ли он вообще когда-нибудь воплощен? А ведь это два, может быть, самых авторитетных проекта исторического развития, христианский и коммунистический, обещающие людям, каждый по-своему, торжество в мире блага; так почему же они не сбываются?

Писатель побуждает размышлять об этом героя-рассказчика, профессора Гребина. Приводятся его мысли:

«Наше время... Насколько известно, люди почти никогда не бывали довольны своим временем, с завистью вглядывались или в прошлое – мол, вот тогда-то была жизнь, не чета нынешней, золотой век, – или с надеждой в будущее.<...> Чтоб хоть как-то понять будущее, следует обратиться к прошлому, уловить в нем особенности развития»[5, с. 69], – считает Гребин. И поскольку он физик, связан с точными науками, прибегает и к помощи техники, компьютерно-электронного программирования. Заодно производимый эксперимент должен помочь уточнить роль личности (великой личности) в истории. Значит ли она реально хоть что-то.

Сразу весь ход истории в программе охватить невозможно, и Гребин и его помощники решают избрать небольшой, но важный исторический отрезок, а важен он тем, что связан с появлением Христа, значит и его учения. На традиционные, религиозные представления об Иисусе Христе в машину заложен запрет – Гребин считает Христа реальным историческим лицом, и под таким углом зрения должна выдать сведения о нем компьютерная программа.

Следует «СКАЗАНИЕ ПЕРВОЕ» – то, что выдает алгоритм, и все подается в настоящем времени, с использованием стилизации библейского дискурса, хотя и отдельные античные источники и работы последующих веков цитируются. Искусно воссоздается исторический и национальный колорит:

«По земле Палестинской издавна бродили пророки, вещающие надежды, грозящие гибелью» [4, с. 61]. Одному из них, пророку из Иудеи Иоанну, тетрарх, то есть правитель Галилеи (наиболее населенной после Иудеи области Израиля) Ирод Антипа, только что отрубил голову, чтобы не вносил своими речами и предсказаниями смуту. А ныне пришел еще один пророк из Иудеи, родом же, однако, из Назарета. Этот город вошел в Палестине в поговорку: "Не жди из Кесарии привета, а путного из Назарета"» [5, с. 62], то есть у города – плохая слава, и пришедшему оттуда особенно трудно оказать влияние на людей. Смута и недовольство вызваны тем, что Иудея, как и Палестина, вошли в состав Римской империи, находятся под властью римского прокуратора, да вдобавок еще собственного тетрарха и Синедриона, и каждый из людей что-то тянет.

Воссоздается эпизод появления пророка из Иудеи в Капернауме. Приплыл он туда по Галилейскому морю вместе с учениками и, увидев на берегу братьев Ионовых – Симона и Андрея – позвал их с собой:

«– Идите со мной ... ловцами человеков сделаю вас» [5, с. 62].

Сам пророк у В. Тендрякова неказист на вид. Вот его портрет: «мал ростом, длинная одежда мешковато спадала с узких плеч и лицо худое, темное, с перекошенным носом, но красила его улыбка и взгляд черных блестящих глаз был прям и весел» [5, с. 62]. Приведенные приметы облика пророка периодически повторяются, закрепляясь в сознании читателей. Тем самым автор полемизирует с традицией изображения Христа как божественно-прекрасного, следуя канонам красоты, утвердившимся в европейском искусстве (например, у Тициана). В большей мере доверяет писатель свидетельствам античного философа-платоника Цельса и римского писателя-теолога Тертуллиана. Хотя один из них – противник христианства, другой – его неистовый сторонник, оба указывают на малый рост и некрасивое лицо пророка. Даже критиковавший Цельса Ориген некрасивость(уродливость) Христа не отрицает, но доказывает, что важнее всего дух, возвышающийся над бренным телом. А если все обстояло так, значит признанному со временем Христом: «...приходилось преодолевать не только косность сознания своих слушателей, но и невыгодное

впечатление, которое поначалу он у них вызывал» [4, с. 97]. Вместе с тем у В. Тендрякова явившийся пророк не стремится себя приукрасить какими-то атрибутами – приходит к людям таким, каков есть. Силой убеждения (слова) он преодолевает недоверие, приобретает последователей.

«– Кто ты? – непочтительно спросил Симон.

– Сын Человеческий» [4, с. 62].

Это мессианский титул, значит, пришедший считает себя мессией. Высказывание очень смелое, но чем-то надо еще это доказать. У явившегося, оказывается, есть и медицинские знания и опыт, и наложением рук пришелец избавляет тещу Симонову от головной боли. Видимо, это род гипноза. Неудивительно, что гость усажен за стол, когда посадил еще и подобранного по дороге мытаря Матфея-Левия. Автор как бы выражает точку зрения местных на последнего: «Нет презренней службы, чем мытарь – сборщик податей: бродячие псы, они охраняют Иродовы законы, нарушают Моисеевы – дерут мзду со всякого, степенного и богатого не пропускают, бедного не милуют» [5, с. 62].

И местный житель Капернаума Бен-Рувим, «человек благочестивейший и очень ученый, не переступив порога, укоризненно заговорил в распахнутую дверь:

«– Разве ты не знаешь – не сядят фиговое дерево среди лозы и злак среди осота? Что они родят тогда?

– Тебе не нравится, с кем я сижу? – спросил пророк.

– Зовешь себя Сыном Человеческим, а сидишь с грешниками и мытарями, ешь с ними хлеб, пьешь вино!

Сын Человеческий усмехнулся:

– Не здоровые имеют нужду во враче, а больные. Я пришел призвать не праведников, но грешников.

И не только сидящие за столом удивились, в толпе стоящей за спиной Бен-Рувима, раздалось:

– Авва!..» [5, с. 62].

Нужно отметить, что ни разу пришедший не назван у В. Тендрякова Христом – в романе он либо «пришелец», либо «назаретянин», либо «пророк», либо «учитель», либо «гость». Следовательно, это еще не тот Христос, образ которого представлен в Библии, а как бы его прототип или один из его прототипов. Выданный компьютерной программой пророк терпим к людям, уравновешен, уверен в себе, за словом в карман не лезет, и его высказывания не просто мудры и убедительны, а еще и образны, афористичны и в дальнейшем попали в Библию, то есть их запомнили и воспроизвели.

Первоначальную славу, узнаем из романа, принесла ему Мария из Магдалы, которую он излечил от бесовства.

И все-таки Бен-Рувим не желает признать пришельца как нового пророка, так или иначе стремится с ним расправиться, может быть потому, что в словесном поединке потерпел поражение. И в конце субботнего дня,

когда, как всегда, собрались в синагоге, он решил уличить пришельца, которого днем вместе с появившимися учениками видели в поле, и кое-кто из них походя срывал колоски. Между тем для сынов Израилевых существует заповедь: «А день седьмой – суббота Господу Богу твоему: не делай в оный никакого дела ни ты, ни сын твой, ни дочь твоя, ни раб твой, ни рабыня твоя, ни скот твой, ни пришелец, который в жилищах твоих» [5, с. 63]. Этот день для иудеев свят. И Бен-Рувим прицепился к пророку: якобы сорвать колосок – это тоже труд, а значит «грех перед благочестием» [5, с. 63]. Он провозглашает:

«– Всякий, кто делает дело в день субботний, да будет предан смерти...» [5, с. 63] – и требует от пришельца признания, что тот совершил указанный грех.

Назаретянин встал и в нависшей тишине двинулся к кафедре. Шел он босиком – «невысокий, большеголовый, в тяжко обвисшем, собравшем пыль иудейских дорог плаще... Лицо пророка было спокойно и строго» [5, с. 63]. На задней скамье пристроился Маной, у которого плетью висела рука, по каким-то причинам омертвевшая, так что он не мог заниматься кожевенным ремеслом. «Назаретянин вызвал его на середину синагоги. И, обращаясь к людям, возгласил:

– Должно ли в субботу добро делать? Или зло делать?.. Вот он, видите?.. – указал на Маноя. – Спасти в субботу его или погубить?

Молчание в ответ, только настороженно скрипели синагогские скамьи.

– Суббота для человека или человек для субботы?..

Несмелая тишина.

– Руку! – Маной резко, окриком. – Протяни руку!

Бескостная рука Маноя шевельнулась и поднялась... <...>

– Посему Сын Человеческий есть господин субботы! – возвестил гость...» [5, с. 64].

Назаретянин посмел оспорить 4-ю священную заповедь Танаха иудеев, но при этом совершил чудо (воспринятое как чудо), сделал доброе дело, как и учит Господь. Не побоялся правоверных ортодоксов, обвинений в кощунстве, каноническую формулу сделал более христианской, что ли, – повернутой к человеку.

Себя отстоял, забросил в мозги людей новые мысли, но еще более настроил против себя недоброжелателя:

«Капернаум славил пророка, а Бен-Рувим был посрамлен. Женщины сходились к источнику с кувшинами и толковали о том, что Сын Человеческий – тот самый, кого выжидали евреи многие века. Он послан Иеговой вернуть величие дому Давидову...» [5, с. 64]. Так местные сплетни неученых женщин стали одной из предпосылок последующей мифологизации, включая выдумку, что пророк – будто бы из колена царя Давида, дает понять В. Тендряков.

Но настоящая схватка с радетелями иудаизма, изображаемого в романе, была еще впереди, когда Сын Человеческий отправился проповедовать в Вифсаиду – глухой галилейский городишко на окраине израильского мира, от других отрезанный горами и Иорданом и потому особенно крепко державшийся за веру, через нее как бы поддерживавший связь с остальными израильтянами, не чувствуя себя уж совсем заброшенным, никому не нужным.

«Самый благочестивый в Вифсаиде – фарисей Садок, не похожий на всех других фарисеев, покрытых жиром и гордыней. Он жилистый, обгоревший на солнце, как головешка, ходит во вретище, ест что придется, не ищет себе ни выгоды, ни славы. Его боялись по всему побережью вплоть до суетной и спесивой Тивериады» [5, с. 64]. То есть это фанатик своей религии, полностью следующий ее постулатам и непримиримый к людям, хоть в чем-то отступающим от Танаха. В слух о новом пророке он не поверил, заранее окрестив Сына Человеческого лжепророком, вещающим от лица Господа.

Все жители Вифсаиды высыпали, однако, на берег поглядеть на того, о ком уже разошлись слухи. Сплоченная толпа встречает прибывших на лодке молчаливо, недружелюбно: ни одного возгласа не раздается, ни одного взмаха руки нет.

«– Учитель наш, – сказал Симон, – похоже, недоброе там затеяли.

Учитель из Назарета, сидевший на носу, оглянулся с блуждающей улыбкой. Он не боялся толпы, он верил в свою силу над ней» [5, с. 65].

Разрешили высадиться только называющему себя Сыном Человеческим. Ученики за него боятся. В сравнении с толпой их мало.

Назаретянин, однако, говорит:

«– Кто может спасти того, кто пришел спасать других?..» [5, с. 65].

Со всех сторон оказывается окруженным Сын Человеческий толпой, достаточно настороженной и враждебной: «Он дерзнул прийти к ним, позвать в вымечтанное царство, где нет несчастных, нет ни обидчиков, ни обиженных, но вот обложен со всех сторон, как опасный зверь» [5, с. 65]. Садоку толпа как бы предоставляет право судить.

Немало поражает собравшихся и самого Садока «спокойствие гостя – стоит в пустоте, маленький, нелепый, в тяжело обвисшей одежде, беззащитно жалкий, но глаз не прячет, затравленно не озирается и не храбрится вызывающе. Прост до оторопи, до смущения» [5, с. 66].

«– Правда ли, что ты говорил – послан от Бога?– начинает «допрос» Садок и слышит:

– Правда.

– <...> Кто из нас посмеет сказать людям: меня послал Бог?! Таким был один Моисей.

– Ты ошибаешься. Каждый из нас послан на землю Богом.

Толпа замороженно замерла, а Садок озадаченно промолчал. Но он ничуть не смутился, он еще только прощупывал приезжего, не наносил удара. Теперь пришло время...» [5, с. 66].

Из-за высказывания: «Суббота для человека, и мы ее господя» [5, с. 66], Садок обвиняет пророка в попрании Закона и вседозволенности: что, дескать, хотим, то и творим. Сын Человеческий отвечает:

«— Если каждый примет в себя Бога, как тогда можно будет обидеть кого-то? В каждом человеке – Бог, каждого уважай, как Бога!» [5, с. 67].

Но малообразованные, фанатичные люди образного иносказания пророка не понимают. Оно же обозначает, что все заветы Бога человек должен нести в своей душе, реально жить по-божески. Толпа же, как видно из романа, думать, размышлять не умеет, все воспринимает буквально, движима в большей степени инстинктами. И от слов Сына Человеческого толпа ахнула, почувствовав себя оскорбленной за Бога: «впустить его, великого, в себя, ничтожных, – да как он смеет!» [5, с. 67].

Садок же, как бы выражая общее мнение, восклицает:

«— Слушай, Израиль!!! Он хочет, чтоб мы имели – сколько людей, столько и богов! Посрами язычников, Израиль! Откажись от единого Бога! Не сам ли сатана перед нами?!

– О-он!.. О-он!! Вельзевул!!! – Толпа закипела, ломая круг, стена и давя друг друга.

И тряс над головой немощными кулаками Садок – судья, призванный народом:

– Спасай, Израиль, веру свою!!

– Сме-е-ерть!!! – режущий визг, захлебывающийся от счастья.

– Сме-е-ерть!! – громово отозвалась на него толпа» [5, с. 67].

Так в корне не понят был Сын Человеческий считавшими, что защищают свою веру.

Но, по положениям Танаха, нельзя было коснуться руками нечестивого – себя испоганишь. Поэтому пророка забивают насмерть бросаемыми в него камнями:

«Сын Человеческий упал...

...Он уже перестал шевелиться, а камни все еще летели в него. Камни отцов, камни матерей, камни детей... Садок тоже бросил свой камень. Никто не смей остаться в стороне!» [5, с. 67].

Считалось, что при такой казни виновников в убийстве человека нет: «Гнев народный – гнев Божий» [4, с. 67] – такова логика действий вифсаидцев, полагавших, что сделали доброе дело, защитили Бога и веру. Так бывает – люди убеждены, что творят добро, его попирая.

Все происходящее видели сидевшие в барже и так и не уплывшие ученики, «но не посмели заступиться. Их кучка, а расправлялся народ. В каждого вместе с ужасом прокрадывалось и сомнение – а праведным ли был их учитель, собиравшийся спасти других, но не спасший себя?» [5, с. 67].

Идилличности В. Тендряков избегает, не приукрашивает ни массу, ни учеников. Тем самым он подчеркивает, сколь новыми и дерзновенными для современников были слова пророка.

Заканчивается эта часть изображением наступившей ночи. Все разошлись по домам, на каменистом берегу остался лишь забросанный камнями, изувеченный труп. Образ ночной тьмы –это и олицетворение тьмы в человеческих душах, когда, как бы руководствуясь лучшими побуждениями, люди творят зло.

Такую версию истории Сына Человеческого выдает у В. Тендрякова компьютерная программа: вероятнее всего, что выразитель Нового Завета между Богом и человеком был убит, уж слишком революционным для своего времени было его учение. Но он не успел еще стать тем Иисусом Христом, образ которого дан в Библии. У него еще нет Нагорной проповеди, постулата «возлюбить ближнего и врага своего», смерти на кресте и последующего воскресения. «Как много подвижников, не уставших доказать свое, ныне напрочь забыто!» [5, с. 68], – делает вывод обобщающего характера Гребин и провозглашает: «Слава тем, кто заражает род людской неисполнимыми желаниями!» [5, с. 79], задавая тем самым более гуманную перспективу развития человеческой цивилизации.

И все-таки образ библейского Христа, ставший каноническим, возник. Правда, со всевозможными напластованиями, прибавлениями, мифами и легендами. Христианским учением жадно интересовались, потому что после трагической смерти Христа в жизни обывателей как бы ничего не изменилось: по-прежнему вдоль дорог от селения к селению на десятки километров тянулись столбы с перекладинами, на которых были распяты рабы, и от их истлевающих трупов шел страшный смрад. По дороге шествовали римские легионеры, и все знали: где они появятся, прольется новая кровь, нагромоздятся новые трупы. Физических сил противостоять имперскому Риму у покоренных народов не было, и многие тянулись к утешительному учению, внушавшему философию любви и обещающему будущее спасение, пусть и в «мире ином».

Но почему христианство зародилось именно в Иудее, бывшей в то время захудалой провинцией Римской империи? – задаются компьютерщики вместе с Гребиным вопросом. – Да именно по той причине, что Иудея находилась на окраине, в глухом углу, далеко от центра. Гребин рассуждает:

«– Рим не был бы эпицентром насилия, если б не создал внутри себя мощного механизма, охраняющего сложившийся насильнический порядок. Проповедники любви душились бы в Риме при первом же изданном ими звуке...» [5, с. 95], а Иудея все-таки была на «отшибе», не на глазах, и там было больше шансов возникнуть чему-то ненормативному, хотя и в религиозной оболочке.

Однако заложить основы нового учения должна была очень яркая, исключительная, выдающаяся человеческая личность, пусть и

представленная в Евангелиях. Так как главным «оружием» Иисуса было слово, часто метафорическое слово, пробивающее корку равнодушия, доходящее до человеческих сердец, Гребиним высказывается предположение, что скорее всего, Иисус Христос был поэтом, а не строгим мыслителем.

Евангелия дошли до потомков на греческом языке, но специалистам было ясно, что Христос проповедовал не на греческом, а на арамейском языке. Еще в начале XX века английские библеисты «осуществили эксперимент по “обратному” переводу отдельных евангельских афоризмов на арамейский язык. Как пишет С.С. Аверинцев, “результат превзошел все ожидания: то, что выглядит по-гречески как проза с довольно тяжелым и не очень четким ритмом, зазвучало по-армейски как ритмические, энергичные стиховые присказки, щедро оснащенные аллитерациями, ассонансами и рифмами”» [4, с. 272]. На русский язык перевод евангелий сделан не с арамейского, поэтому поэтической основы текстов, приписываемых Христу, мы не чувствуем. Но предположение В. Тендрякова, что Христос (I) был поэтом, имеет под собой основу. Подтверждает это в «Покушении на миражи» и некоторая романтическая безоглядность Иисуса, видимо, часто «витавшего в облаках», в своих речах изрекшего то, что ему только что пришло в голову, «с такой беспечной безответственностью перед логикой» [5, с. 96]. А поэтам часто приходит в голову то одно, то отрицающее его другое, вообще они несколько оторваны от жизни, не могут без фантазии. Иначе трудно объяснить многочисленные противоречия в высказываниях Христа, которые содержат Евангелия. В «Покушении на миражи» они приводятся:

«В одном месте с покоряющей страстью призывать: “Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас!” В другом с той же страстью заявить прямо противоположное:

“Не думайте, что Я пришел принести мир на землю, не мир пришел Я принести, но меч”» [5, с. 96].

К тому же жена Гребина – Катя оценивает провозглашающуюся Христом любовь как условно-абстрактную, а не реальную – то-то мир переполнен ненавистью и враждой, тогда как «наиблизких» действительно могут любить и даже ради них убивать других. Так действовало и само христианство в эпоху инквизиции: любовью к Христу оправдывала смерть признанных «врагами своими». И это не просто искажение заповеди Христа. Сама заповедь представляется женщине не вполне исполнимой, нежизненной: «Не надо от человека требовать невозможного – люби всякого» [5, с. 102], значит, и любое чудовище; предполагается, люби условно-божественное начало, скрытое в нем; и если таковое отсутствует? никак себя не выявляет?

В приводимых спорах В. Тендряков ставит под сомнение основополагающий постулат христианства, представляющий собой, скорее, благое пожелание, и не ставший реальностью самой истории, в

которой и страны, считавшие себя христианскими, обнажали друг против друга «меч».

Как безусловные воспринимаются Гребиним и его окружением и некоторые другие высказывания Христа.

Так, Христос не считает наличие ума исключительным достоинством человека – ум «мешает безоглядно предаваться вере и основанным на ней мечтам: “Блаженны нищие духом...”, и лучше всего “умалиться, как это дитя”» [5, с. 96]. Дитя, может быть, существо действительно чистое, но без взрослого, наделенного все-таки каким-то умом и жизненным опытом, скорее всего просто не выживет.

«По-детски наивный и доверчивый человек, по мнению Христа, не должен ни о чем задумываться, обременять себя никакими заботами. Чем поддержать свое существование? Каким способом добыть себе пропитание?... Христос разрешает с умиленной простотой:

“Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, а тело одежды? Взгляните на птиц небесных – они не сеют, не жнут, не собирают в житницы; и Отец Ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?”

О последствиях такого прекраснодушного наставления Христос беспечно не думает» [5, с. 96], – делает вывод Гребин: переставшее сеять и жать человечество просто-напросто вымерло бы от голода. Даже нищий просит подаяние у людей – с Неба, от Отца Небесного ему ничего не падает.

Сам Христос, конечно, ведет аскетический образ жизни, скитается из селения в селение; а как быть тем, у кого маленькие дети, нуждающиеся в элементарном благоустройстве?

Христос, отмечает Гребин, «откровенно осуждает, тех, кто “служит Богу и мамоне”»: “Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие”...» [5, с. 97]. Тем не менее Христос в восприятии Гребина «уклончиво наставляет: “Отдай кесарево кесарю, а Божее Богу”. Опять чисто поэтическая непоследовательность!» [5, с. 97]. Но в этом Гребина, не вполне вникшего в ситуацию, можно оспорить. В «Жизни Иисуса» Э. Ренана говорится следующее:

«Фарисеи постоянно стремились втянуть Иисуса въ политическiя дѣла для того, чтобы затѣм обвинить его... Однажды подошла къ нему кучка фарисеевъ и такъ называемыхъ “Иродiанъ”... и съ невиннымъ видомъ спросила: “Учитель! мы знаемъ, что ты справедливъ, и истинно пути Божiю учить, и не заботишься объ угожденiи кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лицо; итакъ скажи намъ, какъ тебѣ кажется: позволительно ли давать подать кесарю, или нѣтъ?”

Они ожидали отвѣта, который далъ бы имъ возможность отправить его к Пилату. Отвѣтъ Иисуса удивителенъ. Онъ велѣлъ показать себѣ изображенiе на монетѣ и сказала: “отдайте Кесарево Кесарю, а Божiе

Богу». Глубоко-знаменательный отвѣтъ, рѣшившій судьбу христианства! Отвѣтъ, свидѣтельствующій о возвышенномъ образѣ мыслей и въ то же время полный остроумія! Отвѣтъ, проводящій грань между земнымъ и небеснымъ! Отвѣтъ, основывающій истинный либерализмъ и истинную цивилизацію!» [3, с. 150].

Э. Ренан, скорее всего, имеет в виду секуляризацию – отделение церкви от государства, что со временем было и осуществлено.

"Противоречивость" Христа, вычитываемая из Евангелий, предполагает и сам Гребин, может иметь другую причину: в образе новозаветного Христа слились фигуры нескольких, по меньшей мере двух, проповедников христианства, взгляды которых отчасти отличались. Ведь тексты, «вошедшие в Новый Завет, создавались авторами, которые принадлежали к различным христианским общинам. С течением времени, однако, были отобраны 4 Евангелия, которые в наибольшей степени соответствовали определившимся к IV–V вв. основам христианской догматики» [4, с. 272].

Почти все считают второй фигурой в христианстве апостола Павла. Решают проверить примкнувшие к Гребину и эту версию, то есть не добавлены ли в образ Христа черты Павла. В романе появляется «СКАЗАНИЕ ТРЕТЬЕ. О Павле, не ведающем Христа».

Известно, что Павел, ранее Савл, сначала был яростным гонителем христианства, вообще всяких ересей, жестоко расправлялся с их носителями. «“Лучше убить одного, чтобы спасти весь народ!” – эти слова постоянно провозглашались в синагогине» [5, с. 112]. Савл так и действовал, причем совершенно убежденно. Сцены жутких расправ «жестоковѣйных» с христианами производят гнетущее впечатление, но Савл за расправы с иноверцами отмечен: «Богу угодно твое усердие» [5, с. 114] – и как особо доверенный отправлен «тайным соглядатаем» (шпионом) в Дамаск (Сирия), где, по сведениям правителей Иудеи, «кой-кто утратил крепость веры» [5, с. 114], примкнув, как можно понять, к христианству. Все разведав, Савл должен был нанести по ним сокрушительный удар. Однако с ним произошло странно-необыкновенное происшествие: перед входом в Дамаск, согласно Деяниям Св. Апостолов, «внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! Что повелишь мне делать. И Господь *сказал* ему: встань и иди в город; и сказано будет тебе, что надобно делать» (Деян 9:3–26). Но то ли от света с небес, то ли по другой причине Савл перестал видеть. И три дня был в слепоте. Господь же повелел своему ученику Ананию, жившему в Дамаске, сходить к Савлу и возложить на него руку, чтобы он прозрел. Тот напомнил, сколько зла Савл сделал христианам, но «Господь сказал ему: иди, ибо он есть Мой

избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое перед народами и царями и сынами Израилевами» (Деян 9:15).

Освещая данный эпизод, в его трактовке В. Тендряков, однако, в большей степени основывается на работе «Святой Павел» Э. Ренана, согласно которому в Дамаск Савл шел через большую Дамасскую долину, и его глаза были воспалены; при переходе из палящей пустыни в прохладе городских садов, окружавших Дамаск, от перепада атмосферного давления случился удар, сопровождавшийся помутнением сознания и галлюцинациями, и когда Савл пришел в себя, то расценил произошедшее как «грозное божье остережение – не смей жить, как жил, творить, что творил, вступай на новый путь, который тебе открылся» [5, с. 116]. А полной противоположностью тому, что Савл делал, был путь Христа, и принявший имя Павел стал христианским подвижником.

При всем том, указывает В. Тендряков, последователь разительно не похож на избранного им своим духовным учителем: «Павел громко славит Христа и постоянно противоречит ему» [6, с. 89].

Если Христос особо не ценил ум в человеке, провозглашал: «Будьте как дети», Павел же взывает: «Братия! Не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни» [6, с. 89]. В «Первом послании к коринфянам» Павел признается: «Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое» (1 Кор 13:11). «Детьми Христа» называет его последователей Павел в переносном смысле слова: Господь – их Отец духовный.

Далее: «Христос беспечно наставляет: “Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут... Итак, не заботьтесь и не говорите: “что нам есть?” или: “что пить?” или: “во что одеться?”... Ищите прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам”. А Павел и помыслить не может, что все приложится “само собой”, он настойчиво призывает трудиться, именно ему приписываются знаменитые слова: “кто не трудится, тот не ест!” («кто не работает, тот не ест!»)» [6, с. 89].

То есть в сравнении с поэтичным и несколько оторванным от жизни Христом, Павел более рационален, деловит, умен. Именно он сумел превратить христианство в достаточно широкое духовное движение, создать христианскую церковь – наднациональную («нет различия между Иудеем и Еллином, потому что один Господь у всех...» (Рим 10:12)), стремился придать христианству характер мировой религии (что в конце концов и произошло), тогда как у Иисуса были лишь немногие последователи. Можно сказать, что, увлекшись христианством, своими проповедями Павел «сделал имя» Иисусу Христу.

Этот апостол систематизировал основные положения христианского учения, придав им четкость. А его послания предшествовали евангелиям. Поэтому, хотя черт личности Павла в каноническом образе Христа компьютерная программа не обнаруживает, становится ясно, что он оказал

решающее влияние на мифологизацию, обожествление пророка из Назарета и внесение в евангелие определенных постулатов. К тому же Павел вполне мог считать, что малообразованные ученики не всегда понимали притчи Иисуса верно, и он поправлял не Христа, а его учеников.

Трудно признать Господом человека, с которым лично знаком, так как видишь не только его достоинства, но и слабости. Но Павел как раз с Христом никогда не встречался, и ему легче было поверить в божественную природу называвшего себя Спасителем. Апостол проповедовал в Дамаске, Иерусалиме, Палестине, на о. Кипр, в Македонии, Греции, на западе Испании, в других местах, в «Послании к Римлянам» сам подчеркивал: «благовествование Христа распространено мною от Иерусалима и окрестности до Иллирика» (Рим 15:19), и всегда утверждал: «Бог же терпения и утешения да дарует вам быть в единомыслии между собою, по *учению* Христа Иисуса, дабы вот единодушно едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» (Рим 15:5–6). Эти утверждения повторяются в «Послании к Римлянам» постоянно. Пошли же за Павлом, потому что он трактовал христианское учение как «благовестие о спасении и свободе». Спасение у него «осуществляется в духовном единении с Христом через доверие к Нему, веру в Него. Вера есть акт свободной воли. Вера не сводится к исполнению того или иного обрядового и этического регламента, она – “жизнь во Христе”, “подражание” Ему, мистический союз с Ним, делающий верных единым Телом Христовым» [1, с. 2177], – говорится в Комментариях к Библии брюссельского издания 1989 г. За это обещано обретение после смерти царства Божьего и райской жизни. «Последний же враг истребится – смерть...» (1 Кор 15:26), – говорится в «Первом послании к коринфянам».

Продолжение Павлом традиции Христа вникающие в ход истории персонажи романа В. Тендрякова видят в том, что он стремился усовершенствовать нравы, воздействовать на человека, а через изменившегося в лучшую сторону человека надеялся изменить в лучшую сторону и окружающий мир, социум. Так и любовь у Павла – не что иное, как «исполнение моральных законов» [6, с. 90]. Сквозной мотив посланий Павла – «побеждай зло добром» (Рим 12:21); на зло же злом не отвечай. Менять же существующую (рабовладельческую) систему он отнюдь не призывал, хотя и обронил: «Худые сообщества развращают добрые нравы» (1 Кор 15:33), тем не менее вещал: «раб люби хозяина своего, хозяин, люби раба своего будь к нему милосерден» (см. более развернутое в «Послании к ефесянам»: «Рабы, повинуйтесь господам своим по плоти со страхом и трепетом, в простоте сердца вашего, как Христу, не с видимой только услужливостью, как человекоугодники, но как рабы Христовы, исполняя волю Божию от души, служа с усердием, как Господу, а не как человекам, зная, что каждый получит от Господа по мере добра, которое он сделал, раб ли или свободный. И вы, господа, поступайте с ними так же, умеряя

строгость, зная, что и над вами самими и над ними есть на небесах Господь, у Которого нет лицемерия» (Еф 6:5–9)). В общем, это идея классового мира, проповедь терпения, далеко по сути своей, не гуманный и в силу этого не жизнестойкая. Неудивительно, что работающие с «электронным оракулом» именуют Павла «путаником». Возникает и вопрос: «А зачем нужно судить человека, который так давно умер?» [6, с. 93]. Ответ таков: «Мы должны знать Павла, чтоб не походить на него в своих поступках» [6, с. 93].

При всем благородстве помыслов Павел односторонен и однолинеен. Но каждой научной победе предшествовало «исступленное мечтание», и это нужно ценить, продвигаясь вперед и не идеализируя предшественников.

Гребин замечает: «Парадоксально – для того чтобы учение жило, оно должно объединять в себе крайне несходные, противоречивые утверждения. Различие взглядов в массовом движении – явление обычное. Кому было выгодно верить Христу, тот продолжал верить. Кого Христос не устраивал – обращались к Павлу. А так как помимо несходства в учениях Христа и Павла существовали и общая непримиримость к жестокости, и общий мотив любви к ближнему, то это создавало впечатление единства. Резко несходные по образу жизни, взглядам, интересам люди, каждый цепляясь за наиболее приемлемое для него, вливались в общее течение, ширили его. И все же забитый раб вылавливал утешающее – “трудно богатому войти в Царство Небесное”, а владетельный господин тащил себе – “каждая власть от Бога”.

Как для дела Христа нужен был Павел, так и для дела Павла – Христос. Друг без друга они оказались бы всего-навсего временщиками, каких множество в истории, и почти все забыты» [6, с. 118].

Так объясняются противоречия в христианском учении, со временем породившие раскол на разные христианские церкви и секты.

Машину же запрограммировали на «развитие возникшего движения, а сохранить его с одним Павлом было невозможно» [6, с. 118], поэтому убитый Христос воскресает в компьютерной программе вновь, но уже в новом облике – не человеческом, а богочеловеческом, как его воспринимали составившие христианскую церковь.

Проповедь христианских постулатов не помешала утверждению инквизиции и благословению войн в виде крестовых походов. Клялись Христом, а вели себя не по-христиански. Единым мир христианское учение не сделало, в корне преобразить социальные порядки тоже не смогло. Для многих его роль свелась к роли утешения загробным воздаянием, хотя по-своему и стимулировало нравственное поведение. Христианские заповеди составили основу и светской морали.

Так как и апостол Павел, подобно Христу, оказал влияние на ход истории, Гребин и помогающие ему сотрудники обсуждают роль личности в истории вообще. Не все подчинено Провидению или так называемым

историческим законам – свое влияние на ход истории могут оказывать и исторические личности, но, как правило, если их программы и действия созвучны назревшим потребностям больших масс людей. Однако определенное влияние на историческое развитие оказывают не только выдающиеся личности типа Христа и Павла, но и не выдающиеся, обычные, заурядные, и далеко не всегда такое влияние положительное. Это подтверждает моделирование изучающими историю с помощью компьютерной программы ситуации с рабовладельцем Статилием Аппием, на время подпавшим под влияние павлианца Лукаса. Желая быть более гуманным, Аппий освободил от надсмотрщиков и раздал участки земли рабам, обретшим благодаря этому большую степень свободы и самостоятельности, хотя часть урожая они должны были отдавать хозяину. Оказалось, что попавшие, казалось бы, в лучшие условия рабы работают очень плохо, гораздо хуже, чем под бичами и палками надсмотрщиков, так как привыкли ненавидеть подневольный труд (не случайно в русском языке слова «раб» и «работа» имеют общий корень); по разным же причинам не получившие землю (в основном, лентяи и бездельники), видя послабление порядков, взбунтовались и все, что могли, разгромили, причинив Аппию большой ущерб, так что, отринув христианские постулаты о «взаимной любви», хозяин подавляет бунт с помощью римских легионеров.

Теория и реальная жизнь – не то же самое, а когда жизнь заставляют существовать по нежизнеспособным искусственным правилам, толку не будет, заключают исследователи.

Недостаточность программы христианизации Гребин и его коллеги видят в том, что при всей ее, казалось бы, гуманности, она не ставит задачу изменения социально-экономических основ человеческой цивилизации в гуманном же направлении, то есть создавая реальные предпосылки для нравственного улучшения человека.

Сотрудники Гребина обращают внимание на то, что не все зависит от индивида, даже желающего быть нравственным и одухотворенным: немаловажно, в каких условиях он живет, – может быть, невыносимых, и вести себя безнравственно (скажем, воровать или продавать свое тело) его побуждают обстоятельства. Значит, нужно стараться изменить и социум, делая его благоприятным для полноценного развития личности. На каких, однако, началах? Ведь подобные, уже не религиозные, а социальные проекты (а иногда соединяющие в себе то и другое) в истории тоже были.

«Из века в век, – говорится в романе, – эпизодически предлагались проекты идеальных общественных устройств, при которых должны отсутствовать насилие и вельможное тунеядство, побуждения для зависти и корыстолюбия, необузданная роскошь и унижительная нищета. Платон, Ян Гус, Томас Мор, Кампанелла – сколько таких благородных проектировщиков прошло по земле, не все получили широкую огласку.

Скорей всего и у апостола Павла существовал свой проект, основанный на принципе “если кто не хочет трудиться, тот и не ешь”.

И ни один не принят жизнью. Отвергнуты все.

Почему?» [6, с. 128].

Чтобы разобраться в этом вопросе, Гребин и его сотрудники, опять-таки обращаясь к компьютерной программе, осмыслиют проект утопического коммунизма, предложенный Томмазо Кампанеллой в диалоге «Город Солнца», написанном в тюрьме в 1602 году, где итальянский философ находился, преследуемый за свои взгляды инквизицией (попутно упоминается, что у него был предшественник – Томас Мор с его «Утопией»).

В кампанелловском Городе Солнца – «коммунистическом государстве, о котором рассказывает посетителю гостиницы вернувшийся из плавания генуэзский мореход, нет частной собственности; нет праздных негодяев и тунеядцев; все трудятся; все всесторонне развиты – и физически, и умственно»; «художества, труды и работы распределяются между всеми; каждый получает по потребностям ... народ избирает правителей государства и т. д.» [2, с. 545]. В то же время Т. Кампанелла приписал коммунистическому обществу и некоторые отталкивающие черты – «такие, как власть своеобразной духовной аристократии – правителей-священников; мелочная регламентация быта; отсутствие семьи; черты уравнительности» [2, с. 545] и др., которые, возможно, были созвучны времени, когда жил философ, но в дальнейшем вызывали у последователей (не говоря уже о противниках) критику.

Гребин с помощниками и пытаются смоделировать, что было бы в жизни, если бы проект коммунизма, изложенный в «Городе Солнца» и нацеленный на изменение самого социума, реально осуществился.

Ясно, что предлагал Т. Кампанелла, как ему казалось, самое лучшее, – получилось же совсем не то. И В. Тендряков в романе как бы дает своему персонажу возможность узнать, что «СКАЗАНИЕ ПЯТОЕ» называется «Прощание с городом Осиянным».

Не секрет, что многие из прокладывавших новый путь, пострадали: Христа распяли, апостолу Павлу отрубили голову, Кампанелла 33 года провел в заточении, подвергаясь чудовищным пыткам. Самой страшной из них была велья – «человека в течение сорока часов постепенно насаживали на заостренный кол, который медленно входил в тело, рвал внутренности» [6, с. 129]. 34 часа длилась эта пытка – Томмазо выдержал: не выдержали, очень устав, палачи. Силу духа Т. Кампанеллы поддерживало сознание, что как мыслитель он еще не сказал главного: «О городе, который ему открылся» в претерпеваемых мучениях, о городе, «где нет несчастных, счастливы все!» [6, с. 129]. И в полубреду он мысленно «шел к своему заветному городу», «издалека видел его белые, одна над другой возвышающиеся стены, плавающий на солнце купол... А перед городом зеленые поля и цветущие сады, в них с песнями работает народ в

одинаковой одежде, с одинаково веселыми лицами. Население города работает все, только старость и болезнь освобождают от труда. И здесь нет ни своих полей, ни чужих – общие...» [6, с. 129]. Идею всеобщего труда Т. Кампанелла (изначально – образованный монах) скорее всего взял у апостола Павла, а идею «коммьюнити» (от «община») – общности людей, включая общую для всех собственность, скорее всего, у ессеев, одного из течений иудаизма, – и развил их до всеобщности, распространяющейся на все человечество.

«Окованные железом городские ворота подняты – входи каждый, кто несет в себе добрые чувства...

Внутри эти стены расписаны превосходной живописью – геометрические фигуры и карты разных земель, алфавиты стран и виды деревьев, трав, животных, минералов, портреты великих людей и орудия труда... Вдоль красочных стен ходят группами дети в сопровождении ученых старцев. Весь город, школа, дети, глядя на стены, играючи постигают науки. Невежественных в городе нет» [6, с. 129], – концентрируя главное в трактате Т. Кампанеллы, передает его В. Тендряков.

В центре города, на подъеме – величественный круглый храм. «Внутри он просторен и прохладен, освещен светом, падающим из отверстия купола. В алтаре два глобуса – Неба и Земли. И семь золотых лампад, знаменующих собой семь планет...» [6, с. 129]. То есть при сохранении внешней религиозной формы поэтизируются открытия науки, ее взгляд на мировую жизнь.

Каждому пришельцу в городе рады. Его встречают правители города: высший священник Сол, то есть Солнце, за ним три его помощника – Пон, Син и Мор, или иначе Мощь, Мудрость и Любовь. Эти имена олицетворяют ценности, царящие в городе Солнца.

Сол – не избран: таковым делается тот, кто выделился среди других наивысшей мудростью и знает все.

Главное в городе – общее благо. Потому даже мужчины и женщины сходятся не по личному выбору – «это вопрос государственной важности. Здесь издеваются над тем, что в других странах, заботясь усердно об улучшении пород собак и лошадей, пренебрегают породой человеческой, – передает автор и этот аспект «диалога» Т. Кампанеллы: «Женщины статные и красивые соединяются только со статными и крепкими мужами; полные же – с худыми, а худые с полными, дабы они хорошо и с пользой уравнивали друг друга» [6, с. 130], – все это тоже есть в трактате. Но люди Города Солнца так воспитаны, что им подобное не кажется странным, вообще нарушением свободы выбора, свободы личности. В изображении Т. Кампанеллы в городе царят мир, процветание, счастье.

Перед нами жанр утопии, и изображена утопия прекрасного коммунистического будущего.

Но, видимо, что-то тревожит Кампанеллу-персонажа, скорее всего – что́ может помешать мечте сбыться. Во всяком случае В. Тендряков приписывает Кампанелле незадолго до его смерти последнее путешествие в Город Солнца, более родной, чем родина.

Путь к городу знаком, но почему-то ранее тучные поля вытоптаны и заброшены, сады засохли:

«За воротами – стража, раньше ее не было» [6, с. 131]. Спрашивают:

«– Кой бес тебя гонит к нам?

– Пришел проститься... В последний раз.

– Раз пришел – иди, а проститься – шалишь! Пускать сюда дозволено, а выйти – нет.

И толкнули в спину...

Не успел даже оскорбиться, как бросилось в глаза... Казалось бы, пустое, не стоит внимания – просто трава густо пробилась сквозь камень на мостовой. Но такое, знал Кампанелла, бывает, когда по городу проходит чума или моровая язва!» [6, с. 131].

Взглянув на стену, Кампанелла видит, что она облезла, потрескалась, а главное – поперек нее – истлевший повешенный, лицо которого черно и безглазо.

Герой уже догадывается: что-то произошло, но спросить неугого: людей на улицах почти нет, и они жмутся к стенам домов, исчезают при приближении, словно сквозь землю проваливаются.

За четвертой стеной Кампанелла видит нищих, и это в Городе Солнца! Расспрашивает их, что за беда стряслась, и слышит:

«– Откуда ты взял, пришелец, что в нашем благословенном городе стряслась беда? – просипел один с красными вывернутыми веками и белыми, как отснятое молоко, глазами. – Мы радуемся жизни, славим бога за это» [6, с. 131].

Оказывается радоваться всем жителям приказано правителями города. А «нерадостные» висят по стенам повешенные.

«...– У вас что-то случилось. Что-то страшное. Прошла чума? Власть захватил тиран? Что?..<...>

– Вы слышали?! Вы слышали?.. Это сказал не я! Это сказал он! Вы все это подтвердите!» [6, с. 132].

И не успел Кампанелла дойти до храма, чтобы встретиться с правителями, как уже был взят под стражу и заточен в глубочайшей подвал. А ведь у себя в трактате философ допускал существование «соглядатаев», которые доносят владыкамобо всем, что услышат. Но для этого государство должно поощрять доносчиков, и в изменившемся Городе Солнца данная норма действует.

В подвале тюрьмы, куда его втолкнули, Кампанелла встречает бывшего правителя Сола, изувеченного, еле живого, и от него узнает, что произошло. Тот рассказывает, что пытались следовать обозначенным в «Городе Солнца» принципам, а они оказались нежизнеспособными.

Вот принцип: «Все, в чем нуждаются, они получают от общины...» [6, с. 134]. Но как обозначить «рубеж желаний» – люди всегда хотят большего. И исподволь зреет недовольство. Когда все получают все поровну, это тоже оказывается несправедливым: «Вдумайся, Томмазо: способный труженик, не жалеющий себя на работе, дает общине много, а рядом с ним другой по неумелости или по лени еле-еле пошевеливается, от него мало пользы. Но получали-то они одинаково необходимое – пищу, одежду, крышу над головой. Поставь себя на место добросовестного гражданина, надрывающегося на работе. Как ему не задуматься: я добываю, а за мой счет живет бездельник. И справедливо ли это, Томмазо?<...>

И вот наши лучшие труженики перестали надрываться, начали подравниваться под тех, кто работал из рук вон плохо» [6, с. 134]. Постепенно это привело к экономическому упадку, а город оказался переполнен бездельниками.

Власть, добиваясь порядка, потребовала сообщать о тех, кто плохо работал. И началась эпидемия доносов. Причем часто оговаривали именно тех, кто «старательно работал и своим трудом мог подвести бездельников» [6, с. 135]. Репрессии нарастали, а, чтобы обуздать недовольство, был издан приказ: не радующихся жизни в городе вешать.

Хотя Сол вынужден был этот приказ подписать под давлением охвативших город настроений, он публично не радовался, молчал, за что и попал в тюрьму. В оправдание говорит: «Мы-то живем по твоему слову, старательно выполняем все, что ты сказал, но теперь ты нам страшен, учитель» [6, с. 136]. От услышанного Кампанеллу поражает смерть.

Сол упрекал философа за то, что Томмазо упрощал жизнь, утопически-химерические желания подавал как вполне реализуемые. Получился же кошмар.

Таким образом, В. Тендряков избавляет от иллюзий, что справедливое социальное устройство автоматически создаст и совершенного человека – немало находится желающих процветать за счет других. Как и Христос, Кампанелла идеализировал человека. К тому же известно, что человек вообще более ценит то, чего достиг сам определенными усилиями, а блага, получаемые от социума бесплатно, – далеко не всегда, считая их само собой разумеющимися.

Да и идея равенства не должна выливаться в уравниловку – одно дело: признать всех равными перед законом, а вот за свой труд человек должен получать все-таки в соответствии с объемом и качеством выполненной работы – это более честно и справедливо.

Гасить недовольство репрессиями вместо изменения того, что «не работает», значит попирает гуманизм, создавать государство-чудовище. Поставленная прекрасная цель так и не будет достигнута.

«Сколько прошло по земле людей глубочайшего ума, поразительной проницательности, но как только они предлагали конкретно-наглядные

картины идеального общества, так оказывалось – историческое развитие не совмещается с ними» [5, с. 137], – вынужден признать Гребин.

Хотя пишет В. Тендряков о прошлом, он наводит на мысли о современности и продолжавшем в СССР оставаться главной целью коммунизме. Правда, тот уже объявлен научным коммунизмом, но автор вызывает параллели между ним и утопическим коммунизмом, причем даже в области теоретической платформы, не говоря уже о практике. Вот, например, обещают, что при коммунизме каждый даст обществу по способности, а получит по потребности. Последнее трудно признать реальным: не исключено, что каждый захочет иметь то, что сегодня имеют миллиардеры, но на это всех ресурсов Земли не хватит. Необходимо уточнить и что имеется в виду под равенством: будет ли оно распространяться, например, на людей преклонного возраста, каковые во всем мире подвергаются сегодня дискриминации по возрастному признаку: часто без их собственного согласия по достижении пенсионного возраста их отправляют на пенсию, тогда как одно дело дать возможность сделать это, если человек того хочет, другое – принуждать к этому насильственно. Да и потом сомнительно, будут ли все люди работать на общее благо столь же старательно, как на себя. И неизвестно, станет ли человек лучше, если социум изменится к лучшему. Оказывается, прямой зависимости между этими факторами нет, в чем Гребин убеждается на примере собственного сына Севы. У того были все условия для полноценной самореализации, а вырос эгоист, которому ни до кого другого, по большому счету, нет дела, Не говоря уже об общественном благе. Воспроизводится такой диалог:

«– Ты хочешь сказать, папа: следует отдавать себя безвозмездно стране, народу, грядущим потомкам?

– Тебе это совсем кажется диким?

– Старомодным.

– Прости. Отстал. Как же выглядит новая мода?

– Живи и жить давай другим, папа.

– Не такое это уж и новое.

– Но со времен моего деда – забытое.

– Наверяд ли. Всегда хватало тех, кто старался жить тихой сапой.

– Вот-вот. Тихой, прячась. Потому что наши деды установили: не смей жить для себя, живи для будущего, для далеких потомков. Ну так я уже тот самый потомок, папа. А разве оттого, что мой дед себе во всем отказывал, мне жить стало лучше?.. Я и решил, папа, жить для себя...» [6, с. 119].

Сева Гребин прав в том, что в советском обществе с самого начала существовал переко́с – пренебрежение личной жизнью человека; действительно ценным считалось служение обществу; оно и породило противоположный переко́с – пренебрежение общей жизнью страны, ставку на индивидуализм, наплевательское отношение к происходящему. Следуя

данному принципу, думая только лишь о себе, Сева в определенных обстоятельствах ведет себя подло: бросает женщину, у которой от него появился ребенок, не оказывает им никакой материальной помощи, подставляет Мишу Копылова, спасшего его от хулиганов, так что у того возникают проблемы с милицией.

Молодой помощник Гребина, Толя Зыков, резонно говорит:

«— Сытый человек необязательно должен быть добрей и отзывчивей. <...>Теперь многие страны живут сытно, но ни одна, Георгий Петрович, ни одна не может похвастаться, что нравственность стала выше. Напротив, сытые-то и стонут о падении нравов.<...>

– Что ты хочешь сказать?

Толя вздыхает.

– Думается, вы и сами это хорошо понимаете, Георгий Петрович. Способ производства изменился, благоприятно изменился, а люди лучше относиться друг к другу не стали. Выходит, Пушкин и прочие страдавшие за народ поэты и моралисты правы – не в способе производства беда, а в самом человеке сидит ущербность. Как ее выкорчевать? Проповедью “люби ближнего” не получается, стихами – тоже...» [6, с. 151].

Опять-таки проводится мысль: не надо идеализировать человека, рассчитывать, что он обязательно изменится к лучшему в лучших условиях. Но это не значит, считает Гребин, что не надо и нацеливать людей соотносить свою жизнь с жизнью других людей, общества в целом, тем более что и индивидуалисты пользуются определенными благами, каковые есть в обществе (скажем, бесплатной медицины, бесплатным образованием). Значит, у человечества двоякая задача: усовершенствование как социума, так и человека. Но утвердить благо на Земле никак не получается. К тому же научно-технический прогресс и ускорение темпа развития требуют жертв: «Стоит только пожалеть труженика, сократить убийственно-непосильный рабочий день, увеличить заработную плату – и... темп затормозился» [5, с. 138]. А «с темпом развития шутки плохи...» [5, с. 138] – замедление влечет отставание, экономический упадок и связанные с ним проблемы. С этим тоже надо как-то справляться.

Между тем Гребин замечает, что появляется все больше молодых акселератов, готовых признать, что людям нужен хлеб насущный, нужна нравственность, но «не способных поверить, что когда-нибудь не станет обиженных и униженных, обманщиков и корыстолюбцев,— противоречия неистребимы, рай земной такая же наивная выдумка для простаков, как и рай небесный» [6, с. 94]. Гребин затрудняется уяснить для самого себя: хорошо это или плохо. Вроде бы трезво мыслят, отринули иллюзии, но сама история при таком подходе лишается перспективы. Разочаровались в коммунизме? Считаете его утопией? Предложите что-то иное, лучшее, способное увлечь многих. Этого не наблюдается. Другими словами, при всей трезвости оценок положительной программы у критиков реального

социализма и утопического коммунизма нет. Это-то и тревожит Гребина, так как утратившее перспективу общество неизбежно будет загнивать и деградировать. Каждый раз начинать с нуля, как показала история, накладно. Конечно же, от миражей и всякого рода перекосов нужно отказаться, но что дальше? какой путь избрать? Гребин сам точно не знает, но убежден: от позитивных тенденций в жизни социалистического общества отказываться неправомерно, в том числе – от чувства ответственности за происходящее, готовности протянуть руку помощи нуждающемуся. Персонаж это демонстрирует своим поведением. Вместе с женой Катей они забирают на воспитание внука (на что согласилась женщина, забеременевшая от Севы и оказавшаяся в тяжелых обстоятельствах). Делает Гребин и выбор в пользу своего ученика Миши Копылова, а не совершившего по отношению к нему безнравственный поступок Севы. В ситуации с милицией профессор лучше понял характер этого молодого человека, Миши: «он исключителен, от природы наделен редчайшим даром доброты, какого нет ни у меня, ни у моих знакомых, быть может, только у Кати. Я считал его легкомысленным и несобранным – вертопрах, прости господи, – а он разбрасывался потому, что каждый встречный был для него не безразличен, каждому стремился помочь»[6, с. 163].

Значит, и в новом, молодом поколении есть не только Севы, а и Миши – люди совести, отзывчивости, благородства.

И хотя В. Тендряков так и не формулирует какую-то новую общественную программу, побуждая к размышлениям самих читателей, писатель подводит к мысли, что она должна быть антиутопической, сочетать интересы конкретного человека и общества, базироваться на реальном гуманизме.

Библиографический список

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. 4-е изд. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1989.– 2544 с.
2. Кампанелла, Т. [Энцикл. справка] // БСЭ. – М.: Госнаучиздат БСЭ: в 51 т. Т. 19, 1953. – С. 545–546.
3. Ренан, Э. Жизнь Иисуса: Репринт. изд. / Э. Ренан. – М.: Музыка, 1990. – 203 с.
4. Синило, Г.В. Евангелие / Г.В. Синило // Религии мира: Энцикл. словарь. – Минск: Книжный Дом, 2012.– С. 272–286.
5. Тендряков, В. Покушение на миражи / В. Тендряков // Новый мир. – 1987. – № 4. – С. 59–116.
6. Тендряков, В. Покушение на миражи / В. Тендряков // Новый мир. – 1987. – № 5. – С. 117–164.

КУЛЬТУРА КАК ЦЕННОСТНЫЙ ОРИЕНТИР В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

В статье рассмотрен социокультурный аспект романа «Кысь» Т. Толстой, показавшей, насколько отброшенной назад оказалась Россия в постсоветские 1990-е годы, сосредоточившись на такой причине «катастрофы», как многолетняя борьба с культурой и «дремучесть» населения. Писательница обновляет традиции М. Салтыкова-Щедрина, А. Зиновьева, Р. Брэдбери, обращаясь к реалиям современности и высмеивая дурь как «верхов», так и «низов», и создавая постмодернистскую антиутопию, основанную на ретротравестии, пародировании, гротеске, комическом абсурде. Важнейшая ценность, без которой духовно-нравственное возрождение российского общества не произойдет, отстаиваемая Т. Толстой, – культура.

Ключевые слова: антиутопия, фантастика, ретротравестия, «старорусский» стиль, гротескный образ Федор-Кузьмичска, комический абсурд, зло в маске добра, пародирование новых клише, культура.

Большую тревогу русских писателей конца XX – начала XXI вв. вызывает состояние культуры, ибо доминирует на современном этапе опрIMITивизированная массовая культура, формирующая малоразвитых, стандартных, дезориентированных людей.

Существует точка зрения, что в своих истоках понятие «культура» восходит к выражению «культ Ура». Ур в древнеиндийской философии – Бог Света. Значит, в самом широком смысле слова культура – это совокупность достижений человечества, пронизанных культом света: просветляющее и облагораживающее начало жизни, способствующее совершенствованию людей. Культура передает из поколения в поколение духовные ценности, рассматриваемые как благоприятные для развития личности и организации социальной сферы жизни. Они «выступают в форме идей добра и зла, справедливости и несправедливости, прекрасного и безобразного и т. д.» [1, с. 87]. Благоприятными для человека ценностями ориентирами признаны свобода, справедливость, гуманность, милосердие, благородство, любовь, дружба, красота и др.

В постмодернистском ключе проблему значимости культуры в жизни социума рассматривает Т. Толстая в романе «Кысь» (2000). Вытеснение из жизни культуры, гонения на нее, утрата культурной традиции приравниваются к катастрофе, соотносимой с последствиями Третьей мировой войны. Писательница создает антиутопию, описывающую существование выживших после Взрыва и глобального разрушения цивилизации как деградацию и возвращение в раннее Средневековье. Но Третья мировая война, сокрушившая вместе с человеческой цивилизацией и культуру, у Т. Толстой – лишь фантастическая условность, позволяющая

зримо показать степень отката назад общества, лишившегося культурного наследия, культурной памяти, культурного творчества. Поэтому послевоенная и послекультурная жизнь персонажей представлена с использованием не трагических, а сатирических красок, включая ретротравестию, гротеск, комический абсурд. Метафорическим обозначением случившегося с людьми и искаленной ими природой служит в романе понятие «мутация». Традиционно под мутацией (от *лат. mutation* – изменение, перемена) понимают внезапное появление нового признака у животного или растения. Т. Толстая же распространяет это явление и на людей, причем данные признаки – уродливо-атавистические, смешные, сближающие людей с животными или фантастическими чудовищами. В романе не только черные зайцы перепархивают с верхушки на верхушку деревьев, а шишки на клелях (елях) с человеческую голову, да и сладкие огнецы, светящиеся во тьме на них растут, но и люди награждены всевозможными изъянами: «У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что. А бывает, что никаких Последствий нет, разве к старости прыщи из глаз попрут, а не то в укромном месте борода расти учнет до самых колен. Или на коленях ноздри вскочат» [3, с. 18]. Формально это объясняется воздействием радиоактивного облучения. Но поскольку перед нами антиутопия иносказательного характера, наподобие антисказки-небылицы, воссоздаваемое визуализирует изуродованность человеческих душ, каковых не коснулась культура, зато несущих отпечаток домостроевско-тоталитарных порядков и антикультурных веяний.

«Кысь» отражает воздействие «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина и «Зияющих высот» А. Зиновьева, у которых гротескные образы города Глупова и города Ибанска метонимически представляют – соответственно – самодержавную Россию и Советский Союз. Но традиции предшественников писательница обновляет, обращаясь к реалиям современности, дабы осмеять негатив уже нового времени, и город Федор-Кузьмичск (далее переименованный в Кудеяр-Кудеярычск) олицетворяет в романе постсоветскую Россию 1990-х. Ни из чего не видно, что после распада СССР жизнь изменилась к лучшему, напротив, и признаков цивилизации не наблюдается – просто один тип оболванивания людей сменился другим; царит какая-то идиотическая дурь, чему служит в романе «сгущение красок». Настоящее изображается как давно минувшее, допотопное прошлое, и это «застревание в прошлом», «дремучесть» персонажей, «пошехонскость» нравов, подчеркивает имитация «старорусского» стиля, в котором перемешаны речевая архаика, переделки фольклора, просторечье, неграмотные обороты, полуискаженные слова, узнаваемые советские клише, бранная лексика. Повествование от лица одного из «мутантов» – Бенедикта Карпова делает избранный стиль оправданным, хотя и комичным, пусть сам персонаж этого не осознает. В

подтексте проступает скрытая авторская ирония, распространяющаяся на весь роман, периодически вырываясь наружу, трансформируясь в гротеск и сарказм.

Город Федор-Кузьмичск (бывшая Москва) напоминает у Т. Толстой захудалую деревню с нищими избами, полупровалившимися плетнями, допотопными нравами обитателей. К тому же при его изображении используется принцип «мир как текст», предполагающий соотнесение воссоздаваемого с культурным интертекстом. Последний представлен цитатами из Библии, Данте, У. Шекспира, Ф. Шиллера, А. Шопенгауэра, О. Шпенглера, русских сказок, песен, поговорок, потешек, произведений Г. Державина, Д. Фонвизина, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Н. Некрасова, Ф. Достоевского, А. Фета, Ф. Тютчева, Н. Кольцова, Л. Толстого, В. Соловьева, А. Апухтина, И. Анненского, К. Бальмонта, А. Блока, М. Волошина, С. Есенина, Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Маяковского, Н. Заболоцкого, И. Ильфа и Е. Петрова, А. Платонова, А.Н. Толстого, Н. Крандиевской-Толстой, Б. Окуджавы и др. Если даже что-то из этого попадает в сферу внимания «голубчиков» (того же Бенедикта, служащего переписчиком в Рабочей Избе), остается непонятым, трактуется примитивно, искаженно, вызывает смех. Прием «заостренного оглупления» персонажей-«мутантов» в романе – один из основных. Он призван подчеркнуть неразвитость, невежество, малокультурность жителей Федор-Кузьмичска. – немаловажную причину социальной «пошехонщины», отсутствия свободы, подлинного гуманизма. Немногочисленными хранителями культуры являются у Т. Толстой т. наз. Прежние – бывшие интеллигенты, выжившие после Взрыва, почему-то нестареющие и доживающие до 300 лет. К ним относятся как к полоумным, произносимых ими слов часто не понимают, безбожно перевирают: «ЭНТЕЛЕГЕНЦЫЯ», «ШАДЕВРЫ», «МОЗЕЙ», «МЕТ», «МОГОЗИНЫ», «АРУЖИЕ», «ОСФАЛЬТ», «ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ», «ФЕЛОСОФИЯ», «ИЛИМЕНТАРНЫЕ ОСНОВЫ МАРАЛИ», «не ВРАСТЕНИК», «ТРОДИЦЫЯ», «РИНИСАНС». Речь же самих «мутантов» – просторечно-малограмотная («пинзин», «тубаретка», «секлетарь», «проконпасируют», «канпот», «каклеты», «впуклое», «супризы», «канплимент», «сужет», «волоса», «прздравить», «обчество», «диалехтика» и т. д., да и мат в ней присутствует). «Потенциал» Бенедикт произносит как «пуденциал» и полагает, что это обозначение полового члена. Точно так же он расшифровывает слово «писдолет» (ибо что такое «пистолет» не знает). У него есть некоторый интерес к сказкам и стихам, поскольку Карпов в Рабочей Избе аккуратно, для продажи, переписывает сочиненное, как считается Федором Кузьмичем, Набольшим Мурзой. Тот же, желая набить себе цену, действует как плагиатор: скачивает текст за текстом из спецхрановских книг, для других запрещенных. Более того, владельцев старопечатных книг здесь, как и в романе Р. Брэдбери «450° по

Фаренгейту», преследуют. Параллельно распространяется массовая культура на берестяных грамотах, безопасная для власти.

Когда же в руки Карпова попадает для переписки что-то действительно ценное, он воспринимает прочитанное превратно, в соответствии со своим низким интеллектуальным уровнем – буквализируя метафоры. В этих случаях Т. Толстая использует травестию – прием комедийного снижения высокого. Так, Бенедикт называет песню «Миллион алых роз» – «Миллион алых розг» (что такое «розы», он не знает, а что такое «розги» знает). А вот как интерпретирует Бенедикт строки стихотворения И. Анненского «Среди миров»:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной молю ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света
[1, с. 388], –

лучше загасить свет у женщины, к который пришел «побарахтаться» в постели, «побаловаться», – зачем зря свечку жечь. Впрочем, Бенедикт признается: «На то и стихи, чтоб ни бельмесу не понимать» [3, с. 64]. Что уже говорить о философии, а пришлось ему как-то то перебелять А. Шопенгауэра. Конечно, считается, что это изволил «Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказ, только ни хрена не разберешь. <...> Константин Леонтьич хвастал, что все понял, – ну, это он всегда хвастает: все смеялись. <...> А называлось: мир как воля и представление; хорошее название, зазывное. Всегда ведь чего-нибудь в голове представляется, особенно когда спать ложишься; зипун под себя подоткнешь, чтоб не дуло, голову тряпьем укроешь... И представляешь» [3, с. 97].

Представляет же герой Т. Толстой то нравящуюся ему Оленьку Кудярову, то будто кошелек с бляшками (деньгами) на улице нашел, то пошел будто бы туда, куда никто не ходил. Так незаметно и уснет. Концептуально-философское наполнение используемых понятий заменяется фантазиями, привязанными к прагматике дня. Оценка книги А. Шопенгауэра у Бенедикта, скорее, отрицательная: «если по правде, то нудьга такая, что не приведи Господи» [3, с. 98].

Узнав же, что на Муркиной Горе на месте бывшего МОЗЕЯ под землей погребены ШАДЕВРЫ и среди них «мужик каменный, огромный и сам ДАВИД», персонаж комментирует: «А у нас тут есть кому нас давить, лишней-то нам без надобности...» [3, с. 44]. Мирового значения

древнегреческой классики Бенедикт не осознает, скульптуры, поэтизирующие красоту человеческого тела, расценивает как срамные, социуму не нужные.

Точно так же, как от античной традиции, далек Бенедикт Т. Толстой и от христианской – кто такие ангелы и ангелочки, увиденные на картине, понятия не имеет, рассуждает так: «...целая толпа голубчиков, и ребятенки малые с ними, а только все голые, только тряпки цветные на них накручены, и будто летят куда вверх, а цветов да венков набрали, – ужаси. А должно, на прополку всем семейством ходили, а лихие люди их ограбимши, зипуны-то посрывамши» [3, с. 229]. Все трактует персонаж в приземленно-опрIMITивизированном ключе, накладывая на полотно реалии федоркузьмичской жизни. Характерно, что ценности цветов он тоже не ощущает, полагая – это сорняк, каковой после прополки выбрасывают.

В своем невежестве и бескультуре Бенедикт не слишком отличается от остальных. Вот Набольший Мурза говорит переписчикам в Рабочей Избе:

«– Картину я хочу такую нарисовать: “Не ждали”, ага» [3, с. 75].

Оленька Кудеярова спрашивает:

«– А картины – это что?» [3, с. 77].

Варвара же Лукинишна интересуется:

«– ...У вас в стихах все настойчивее превалирует образ коня...

Поясните, пожалуйста, “конь” – это что?..

– Чой-то? – переспросил Федор Кузьмич.

– Конь...

Федор Кузьмич улыбнулся и головой покачал.

– Сами, значит, не можем... Не справляемся, ага... Ну-ка? Кто догадливый?

– Мышь, – хрипло вышло у Бенедикта...

– Вот, голубушка. Видите? Вот голубчик справился.

– Ну а “крылатый конь”? – волнуется Варвара Лукинишна.

Федор Кузьмич нахмурился и руками пошевелил.

– Летучая мышь» [3, с. 79].

Мыши в изображаемом социуме – основной продукт питания, а шитые их шкурки используют для одежды. Ими переполнены подполы домов, постоянно шныряют они и по комнатам. От описаний мышиных супов и салатов тошнит, но для жителей Федор-Кузьмичска все это привычное и нормальное, и знакомым, хорошо известным они подменяют незнакомое. Попутно выясняется, что не меньший невежда сам Набольший Мурза, каковой присваивает себе чужие достижения, не понимая, о чем в них идет речь; тем не менее официально он превозносится как великий человек, который чуть ли не дал огонь людям. В абсурдизирующей форме Т. Толстая высмеивает безмерное захваливание первого лица страны, каковому приписываются немыслимые заслуги и добродетели.

Несоответствие дифирамбов и реальности оттеняет изображение Федора Кузьмича в виде карлика размером с табуретку.

Сама же сцена в Рабочей Избе – пародия на встречи Хрущева с интеллигенцией в 1962–63 гг.: малообразованный генсек поучал творческую интеллигенцию что и как писать, какие картины и скульптуры создавать. Как глупость и дикость подаются подобные порядки в «Кыси». Набольший Мурза, подобно Хрущеву, считает, что руководствуется «благом народа», но в силу своей малокультурности и идеологической зашоренности понимает «благо» уродливо – как подчинение всем глупостям власти (она же лучше знает, что делать) и покорное исполнение людьми верховных предначертаний.¹ К каким комическим ситуациям это приводит, видно из буквалистского следования тексту Указа о Женском дне – 8 марта, где разъясняется:

«× Этот праздник не выходной.

× Значит на работу выходить, но работать спустя рукава. <...>

× В этот день всем бабам почет и уважение как есть они Жена и Мать и Бабушка и Племянница или другая какая Пигалица малая всех уважать.

× В этот Праздник их не бить не колошматить ничего такого обычного» [3, с. 129].

Всех подряд переписчиц в Рабочей Избе мужчины, будто пристукнутые, и поздравляют бессмысленно заученными словами:

«– Желаю вам Жена и Мать и Бабушка и Племянница или другая какая Пигалица малая счастья в жизни успехов в работе мирного неба над головой» [3, с. 136], – хотя ни одна из них не является кому-то из поздравляющих ни Женой, ни Матерью, ни Бабушкой, ни Племянницей, а Оленька Кудеярова даже, засмеявшись, говорит:

«– Какая же я вам жена?..

– Так в Указе...» [3, с. 137].

Пустоголово-невежественные персонажи превращают дурацкий текст поздравления в окончательный комический абсурд; личной же склонности сказать какие-то добрые слова женщинам не испытывают – просто исполняют Указ, к тому же опасаясь в нем что-то менять и проявлять «своеволие», так как власти и возможного наказания боятся.

И многие другие поступки и высказывания персонажей «Кыси» демонстрируют прежде всего дурь в сочетании с оглядкой на карательные органы. Подобострастное отношение к власти, перед которой холопски заискивают, и одновременно страх перед ней укоренены в изображаемых простофилях-придурках. Занимающим высокое положение завидуют; те же непрочь покочевряжиться над нижестоящими и проявляют при этом собственную дурь. Да и «сюрпризы» «государственным людям» остаются от

¹ В дальнейшем образ Федора Кузьмича вберет в себя и черты Горбачева (манера говорить какового в некоторых местах передразнивается); в общем это тип сравнительно «либерального правителя».

обратившихся к ним с какими-то проблемами. Взятничество в Федор-Кузьмичске в порядке вещей; «голубчики» мыслят: кто бы не воспользовался занимаемым положением?

Организация общества у Т. Толстой – тоталитарного типа, правда, это уже отчасти «расслабившийся» тоталитаризм: заподозренных в нелояльности не сразу убивают, как «при Сергее Сергееиче» (намек на Сталина), а – лечат (намек на карательную медицину с непредсказуемыми последствиями, характерную для брежневских времен). «Все ж таки у нас неолит, а не какое-нибудь дикое общество» [3, с. 166], – говорит один из персонажей. Есть и поминающие добрым словом «Сергея Сергееича», когда «порядок был», хотя царил произвол, повседневностью стали репрессии. Приводится такое соображение Бенедикта по поводу МОГОЗИНОВ в прошлом, каковые целый день открыты были: «Что-то не верится. Ведь это ж каждый забеги и хватает? Это ж сторожей не напасешься? Нас ведь только пусти: все разнесем до щепочки. А сколько народищу передадим? Ведь и в Склад идешь – глазами по сторонам зыркаешь: кому что дали, да сколько, да почему не мне?» [3, с. 16]. Тут проакцентированы и вечная нехватка всего, и готовность пограбить общее добро, и непривычка к самообузданию, стихийная деструктивность. Даже праздники не обходятся без пьяных драк и увечий – чем занять себя в свободное время из-за отсутствия культурных запросов не знают. Силушка есть, но тратят ее люди часто на какую-то ерунду, ту же дурь. Запомнилось Бенедикту, как его покойная матушка (принадлежавшая к Прежним) спрашивала у расхваставшегося старика:

«– А конкретную пользу вы из своей силы извлекали? Что-нибудь общественно-полезное для коммуны сделали? –

так тот даже обиделся, ответив:

– Я, голубушка, в молодые-то годы мог на одной ноге отсюда вон до того пригорка допрыгать! А не пользу. Я, говорю тебе, бывало, как гаркну – солома с крыш валится. У нас все в роду такие. Богатыри» [3, с. 14].

В подобных эпизодах проступает душевно-духовная незрелость федоркузьмичцев, до старости остающихся неразумными детьми. Нечто инфантильное есть и в их дурацких забавах, наподобие прыганья в темноте с печи: «интересно», на кого свалится? или нос расшибет? Смеются часто и с удовольствием, но по глупейшим поводам. Например, если девушка, впереди тропинки идущая, вдруг голую попу заднему покажет. Видевшие это умирают от хохота. А спроси у них: «“Что смешного-то?!” – дак и не скажут. Не знают» [3, с. 35]. А прибегают к оскорблению потому, что уважения к друг другу не испытывают и хотят хоть немного да возвыситься над кем-то: «чтоб помнил ты свое место: ниже нижнего – и не высывался. Ежели кто над тобой посмеялся – он словно как бы власть свою показал, а ты, брат, словно в ямку скатился» [3, с. 36].

Обижается Бенедикт только, когда идиотские забавы направлены против него самого, а в остальном незамысловатые глупости горожан одобряет и сам принимает в них участие – веселится.

Присуше речи персонажа большое количество словопотреблений грубого и оскорбительного характера, используемых применительно к своим же горожанам: «разворотят тебе мордавасию», «рыло неудобосмотримое на морде висело», «мордovorot как бы на сторону съехамши», «скотина перекурил да сплюнул наземь», «закрой пасть», «мусорная гнида, вонючее животное», «чучело четвероногое», «рыло носить надоело?» и др. Сюда же примыкают переделанные под местные реалии пословицы, поговорки, присказки: «в три дня, как говорится, не обгадишь»; «Сосед человеку даден, чтоб сердце ему тяжелить, разум мутить, нрав распалить», «А хрен вам в жопу заместо укропу!» и т. п.

Из-за неразвитости разделяют федоркузьмичцы всевозможные предрассудки и суеверия: верят и в лешего, и в русалок, и в прочую нечисть, но особенно боятся незримую сверхъестественную Кысь, живущую будто бы в лесной чаще, избирающую себе жертву, рано или поздно настигающую ее и разрывающую главную жизненную жилу. Слово «Кысь» рифмуется со словом «рысь», только это существо невидимое и потому еще больше пугающее, хотя – в большей степени воображаемое. Олицетворяет оно хищную, злобную силу, несущую человеку смерть. А поскольку Кысь предстает в романе как явление природы, присутствует оно и в человеке как ее порождении – в качестве негативной ипостаси архетипа; но, поскольку он имеет и позитивную сторону, может до поры пребывать в «дремлющем» состоянии. Если человек ощущает себя незащищенным перед внешним миром и ждет от него каких-то бед, в нем пробуждается иррациональный страх перед символизируемым Кысью. Также у постоянно погруженного в повседневные практические жизненные заботы и ни о чем другом не задумывающегося может появиться свободное время, каковое он не знает, на что потратить, и тогда могут появиться мысли о собственной смерти, которая ждет впереди, а с ними и попытки размышлений о смысле жизни; если устраивающих его ответов человек не находит, он переживает угнетенное состояние, впадает в хандру, его пронизывает какой-то необъяснимый страх. Нечто подобное испытывает Бенедикт в моменты смуты, тоски, когда непонятно, чем себя занять и в чем искать спасения, на что можно в этой жизни опереться. Религия в жизни федоркузьмичцев еще не зародилась, до философии им далеко, и каждый справляется со страхом перед необъяснимым, потенциально чем-то угрожающим, как может: чаще напиваясь вусмерть либо используя что-то среднее между табаком и наркотиком, растущем на гнилом болоте.

И тем не менее Бенедикт среди других считается более развитым, подающим надежды, ведь он умеет читать и писать, знакомится с текстами переписываемых книг, хотя мало что в них понимает. Вот почему старый

друг покойной матери Бенедикта, Пржедрожденный Никита Иваныч, Главный Истопник, хотя и называет Бенедикта раззявой, невеждой, духовным неандертальцем и депрессивным кроманьоном, все же пытается на него воздействовать, привить какие-то культурные навыки и привлекает к созданию памятника Пушкина, который собирается поставить на Страстном бульваре. Это – составная часть его программы национально-культурного возрождения, согласно которой нужно «сберечь духовное наследие» и на нем воспитывать население Федор-Кузьмичска. Воспринимают же Никиту Иваныча как неменяемого: «Несет Бог знает что, сам небось половину слов не понимает». Бенедикту имя Пушкина поначалу тоже ничего не говорит:

«– Кто это Пушкин? Местный?

– Гений. Умер. Давно.

– Объемшись чего?

– О Господи, твоя воля!.. Прости, Господи, но что ж ты за дубина великовозрастная!.. митрофанушка, недоросль, а еще Полины Михайловны сын!» [3, с. 161].

Старик внушает Бенедикту, что Пушкин – наше все: «и звездное небо, и закон в груди» [3, с. 195]; побуждает благоговеть перед его гением. И хотя памятник получился карикатурный («Пощечина общественному вкусу», по определению приятеля Никиты Иваныча, бывшего диссидента Льва Львовича), все же его воздвигают (правда, не на площади, занятой теперь огородом, хозяин которого против, а – на противоположной стороне, в щели между заборами), дабы пробудить и сохранить культурную память. Своей цели Никита Иваныч, однако, не добивается: по памятнику лазают малые ребята, а взрослые зацепили за шею поэта веревку, соединенную с забором, и сушат на ней белье; народная тропа к Пушкину зимой заметена снегом, летом на ней прорастает укроп.

Между тем после женитьбы на Оленьке Кудеяровой жизнь Бенедикта резко меняется, ибо он попадает в семью Главного Санитара Федор-Кузьмичска Кудеяра Кудеярыча. Орган, которым тот руководит, аналогичен у Т. Толстой КГБ и выполняет репрессивные функции: занимается арестами признанных «больными» и нуждающимися в «лечении», причем в одном из разговоров тесть проясняет, что «болезнь» у людей в головах. В частности, выявляются и конфискуются хранящиеся старопечатные книги, играющие в романе Т. Толстой роль запрещенных книг (с каковыми в годы советской власти велась активная борьба и за одно только хранение которых человек мог получить срок). В описании писательницы деятельность санитаров вызывает ассоциацию с разнузданной опричниной. При всем том Кудеяр Кудеярыч преподносит ее как дело государственной важности, внушает: «К светлой жизни народ должен прийти али нет? Брату подмочь надо? Надо! Не спорь. Задача у нас, мил человек, благороднейшая, а народ отсталый, недопонимает. Страхи глупые, сплетни распускает. Дикость!» [3, с. 226]. Это чистая

демагогия, дабы склонить колеблющегося зятя к работе в тайной полиции, осуществляющей контроль за обществом и расправляющейся с думающими людьми. Дальняя цель Кудеяра Кудеярыча – получить всю полноту власти. Главный Санитар у Т. Толстой – мутант: человек со звериными когтями на ногах, а зверю нужна «пища», нужна кровь: такова его природа. При этом материально обеспечен Кудеяр Кудеярыч по-королевски. И Бенедикт здесь, как сыр в масле, катается: с утра до вечера объедается и наслаждается сексом с Оленькой. Но в какой-то момент наступает пресыщение. Он скушает, сам не может понять чего, – но чего-то ему не хватает. Заметив это, чтобы сильнее привязать к себе, Кудеяр Кудеярыч разрешает пользоваться библиотекой, составленной из изъятых книг, сообщив, что «спасал искусство», ибо и хранят запрещенные книги черт знает в каких местах, и пачкают, и страницы вырывают, в общем – варвары; он же – хранитель культуры. Это была долгоиграющая тактика, призванная зацепить зятя за живое. И Бенедикт с головой уходит в книги, почти не замечая окружающего, пусть по-прежнему не все понимая. Чтобы легче было отыскивать необходимое, он рассортировывает книги по-своему и для просвещенного человека – наивно-забавно: не по отраслям знания, а, скажем, – по наличию в названии общего слова («Дети Арбата», «Дети Ванюшина», «Дети подземелья», «Дети Советской страны», «Детки в клетке», «Детям о Христе» – без указания фамилии) или – по цветовому признаку («Голубая чашка», «Аленький цветочек», «Алые паруса», «Белый пароход», «Белые одежды», «Белый Бим Черное ухо», «Женщина в белом», «Багровый остров» и др. – опять-таки без указания фамилий). Проступает в этом опять-таки детски-инфантильное, не вполне разумное, но Бенедикт чувствует себя богачом, одаренным сверх меры, и просто счастлив. Жизнь его заполнена интереснейшими историями, извлекаемыми из книг, удивительными рассказами о необыкновенной любви, о прекрасных красавицах, которые никогда не ходят по нужде и не отбеливают лицо сметаной, подобно Оленьке. О том, что за каждой книгой стоит чья-то погубленная Главным Санитаром жизнь, персонаж не задумывается.

Шоком оказалось, что все, предоставленное в его распоряжение, наконец, прочитано. У Бенедикта чувство, что его обокрали, лишили смысла существования. И тесть, проницательно разглядев, что зять созрел, подключает того к работе санитаров по изъятию запрещенных книг. И если первым, словно ненамеренным, убийством Бенедикт потрясен, то постепенно втягивается в эту кошмарную работу:

«А была б моя воля, – весь город перетряхнул бы: сдавай книги, тудить! А тесть не дает, сдерживает: умерься, зять, всех лечить заберем – кто работать будет?» [3, с. 265].

Гуманные моральные принципы, внушаемые классикой, не стали собственными моральными принципами Бенедикта. Так, строку «Пророка» Пушкина (отчасти видоизмененную): «Глаголем жечь сердца людей!»

[3, с. 326]. Бенедикт воспринимает как оправдывающую его участие в репрессиях, ибо крюк, каковым цепляют изымаемые старопечатные книги, загнут, как буква «глаголь» (в древнерусской азбуке). То-то Никита Иваныч говорит, что азбуку жизни (понимаемую как азбуку гуманизма) Бенедикт не освоил.

Кудеяр Кудеярыч умело переключает недовольство зятя на Набольшего Мурзу, именно по вине которого в городе будто все не слава Богу, настраивает «совершить революцию», хотя это просто борьба за власть с целью полностью развязать себе руки. Уговаривая Бенедикта, Главный Санитар спекулирует на революционной терминологии:

«– Нам нужен кант в груди и мирное небо над головой, – вспомнил Бенедикт.

– Верно. И чтоб вместе – против тиранов. Согласен?

– А то.

– Разорим гнездо угнетателя, лады?

– Ох, папа, там книг, как снега!» [3, с. 342], –

именно последний довод – наличие в Красном Тереме спецхрана с книгами – оказывается для героя Т. Толстой решающим. Инфантильная дурь в нем, несмотря на чудовищную перемену, не исчезла.

Совершаемая «революция» представлена в романе в комедийном ключе, причем Федор Кузьмич показан как мышь, перебегающая между мебелью, дабы ее не поймали, и все-таки оказавшаяся прихлопнутой. В неявном форме Т. Толстая отсылает к фактам отстранения от власти Хрущева, а позднее Горбачева, вытесненных более пробивными конкурентами, ничего к лучшему менять отнюдь не собиравшимися либо просто не способными к этому.

Показательны первые же указы, сочиняемые Кудеяр Кудеяровичем. Указ Первый гласит:

1. *Начальник теперь буду я.*

2. *Титло мое будет Генеральный Санитар.*

3. *Жить буду в Красном Тереме с удвоенной охраной.*

4. *На сто аршин не подходи, кто подойдет – сразу крюком без разговоров.*

Кудеяров» [3, с. 352–353].

Созвучие словосочетаний «Генеральный Санитар» и «Генеральный Секретарь» отсылает к фигуре Брежнева, с приходом которого к власти хрущевская «оттепель» была свернута, произошло «завинчивание гаек». Впрочем, у Т. Толстой фигура Кудеярова условно-обобщенная, впитывающая в себя и новые реалии и отражающая опасение возрождения в новой оболочке тоталитарных порядков уже в постсоветскую эпоху.

В пародийном виде представлен и Указ Второй – о гражданских свободах. Даже от понимания того, что это такое, пришедшие к власти далеки:

«– Так... Свободы... Тут у меня записано... памятка... не разберу. У тебя глаза помоложе, прочти-ка.

– Э-э-э... Почерк какой корявый... Кто писал-то?

– Кто-кто, я и писал. Из книги списывал. Консультировался, все чтоб по науке. Читай давай.

– Э-э-э... свобода слева... или снова... не разберу...

– Пропусти, дальше давай.

– Свобода... вроде собраний?

– Покажи-ка. Вроде так... Ну да. Значит, чтоб когда соберутся, чтоб свободно было. А то набьется дюжина в одну горницу, накурят, потом голова болит, и работники с них плохие. Пиши: больше троих не собираться» [3, с. 355–356].

Бенедикт же, увлеченный чтением доставшихся ему («спецхрановских») книг, постепенно все более отходит от Кудеяра Кудеярыча и членов его семьи, и незаметно его место занимает циничный и наглый перерожденец Терентий, который в силу своей лакейской угодливости сделался в доме необходимым: и к Кудеяру Кудеярычу своей лестью подобрал ключик, и «достанет, и принесет, и посмешит, и форшмак состряпает, и румяна похвалит, и белила.

Увидит Оленьку в калобашках, в сметане и будто в сторону, будто сам себе, не сдержавшись: “Ну до чего ж баба красивая, е-мое!”» [3, с. 304].

Перерожденцев после Взрыва и за людей не считали, так как ходили они на четвереньках и использовались, чтобы на них ездить. Терентий же сумел добиться своей приближенности к самым верхам, но так и остался скотиной с крайне суженным кругозором и эгоистично-потребительскими пристрастиями. Угадывается в этом персонаже его прототип – Ельцин², добившийся высокого поста путем «перерождения»: сначала сделавший карьеру успешного чиновника-коммуниста, затем переметнувшийся на противоположную позицию, став антикоммунистом, и – в угоду продвигавшим и наставлявшим его американцам – разваливший Советский Союз, доведший до ручки и Россию, ставшую в 1990-е криптоколонией Запада. «Мы же теперь страна ОПЕК» [3, с. 363], – заявляет Терентий, умалчивая, ценой какого ущерба для России получили поддержку Запада в качестве его марионетки.

Несмотря на самодовольство Терентия, испытываемое им упоение самим собой, при изображении данного персонажа Т. Толстая акцентирует его несусветную дурь. Вообще дурь у писательницы – это то, что сближает власть и массы. Однако руководство имеет возможность развернуть ее в самых широких масштабах и навязать остальным. Реализует себя дурь деструктивно, но на официальном уровне превозносится.

² На это указывают характерные для Ельцина речевые обороты типа: «Мы тут, понимаешь, судьбоносные бумаги составляли...» [3, с. 355]. Есть и некоторое отдаленное созвучие имен собственных: Ельцин – Терентий.

Для укрепления захваченной власти и установившихся порядков Кудеяр Кудеярыч и Терентий под фальшивым предлогом стремятся известить оппозиционера Никиту Иваныча, нацеленного как раз на национальное возрождение и тем самым мешающего политике развала России под эгидой ОПЕК. Но подступиться к Главному Истопнику непросто – он производит огонь внутри себя и при необходимости выдыхает его, разжигая печи федоркузьминцев, позднее кудеяркудеяровцев, то есть использует в помощь людям. Это олицетворенное пламя души человека, пытающегося спасти свой народ. От Бенедикта, каковому Никита Иваныч доверяет, тесть требует связать того, прикрепить веревками к памятнику Пушкину, чтобы затем совершить публичное сожжение крамольника.

«– Не позволю казнить Никиту Иваныча, что такое?!?! – закричал Бенедикт. – Старый друг... ватрушки пек, пушкина вместе долбили, и... это... вообще!!!» [3, с. 364].

Но Генеральный Санитар набрасывается на зятя, начинает его душить и жечь лучами, испускаемыми из глаз. Не выдерживающий Бенедикт в ответ орет:

«– Чего вы вообще?.. Вы вообще... вы... вы... вы – кысь, вот вы кто!!!», – но в ответ слышит:

«– Кысь-то – ты.

– Я-а?!?!?!

– А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть...» [3, с. 365].

И с опозданием Бенедикт начинает осознавать, что все так и есть. Для обитателей города он стал Кысью, питающейся кровью. Также Кысь (каковая «лишает разума» [3, с. 258]) можно рассматривать как активизацию вырвавшегося из человека наружу разрушительного потенциала коллективного бессознательного, делая его неменяемым, фанатично убежденным, что спасает искусство. Т. Толстая, в сущности, воссоздает не столь уж редкий вариант социального поведения, когда человек творит зло, будучи убежденным, что отстаивает добро. Его сознание в этом случае забито спекулятивной пропагандой (в романе – во многом заимствованной у диссидентов) и диссоциировано разрушительными импульсами бессознательного. Обретший качества Кыси сам себя не узнает: «...глаза кровью налиты, под глазами провалилось, притемнилось личико, кудри притемнились, слиплись, нечесаны, немывты, – голова стала плоская, как ложка...» [3, с. 327].

Опоили его, думает герой, вокруг пальца обвели, а что делать, не знает. И когда Бенедикта начинают шантажировать выбором: книги в Красном Тереме, которых он никогда больше не увидит, или казнь Никиты Иваныча, выбирает последнее, хотя ему и стыдно.

Происходит, однако, непредсказуемое: когда неразумно плеснули бензинчика в костер, бензин потек и в сторону, дотек до стоявших на улице бочек с бензином, приготовленных на экспорт, по нему от костра

пробежал огонь, и раздался взрыв невиданной мощи, разворотивший половину города, включая Красный Терем. Плакавшего Бенедикта против его воли отнесла отхлынувшая толпа народа, а «поджигатели» – Терентий и Кудеяр погибли. Копавшие яму другому из-за своего невежества и дури сами в нее попали. Так в иносказательном виде Т. Толстая отражает крушение тоталитарной власти в России, но – какой ценой и с какими разрушительными последствиями. Остается, образно выражаясь, пепелище, и Россию нужно возрождать заново.

А Бенедикт помнит, как Никита Иваныч говорил не совсем понятное ему и передаваемое своими словами: «Чаю, говорит, допрежь всего, РИНИСАНСА духовного, ибо без такового любой плод технологической цивилизации обернется в ваших мозолистых ручонках убийственным бумерангом, что, собственно, уже имело место» [3, с. 33], – только в масштабах всей человеческой цивилизации, а теперь Карпов увидел такие плоды собственными глазами. Пребывает он в крайне угнетенном состоянии – и из-за гибели Никиты Иваныча, и из-за того, что книги вместе с Красным Теремом сгорели.

«Пахло гарью. Жизнь была кончена. За спиной у идола сплюнули и пошевелились.

– Подай руку, слезу. Тут высоко, – прохрипел Никита Иваныч» [3, с. 377]. Он у Т. Толстой чудесным образом остается в живых – может быть, из-за «Последствий» приобрел и сопротивление огню, только закоптился.

«– Кончена жизнь, Никита Иваныч, – сказал Бенедикт не своим голосом. Слова отдавались в голове, как в пустом каменном ведре, как в колодце.

– Кончена – начнем другую, – ворчливо отозвался старик» [3, с. 377]. Тут же он вступил в полемику о том, как возродить Россию, будто и не прерывал разговора, с хмуро бродившим по пепелищу Львом Львовичем. Один почвенник, другой западник, но решили они в этот раз не пререкаться, а прямо по Б. Окуджаве, отрешиться и воспарить, что и сделали – поднялись в небо. И на вопрос Бенедикта:

«– Так вы не умерли, что ли? А?.. Или умерли?.. – отвечают:

– А понимай как знаешь!..» [3, с. 379].

Следовательно, на что-то опираться можно.

Правда, Т. Толстая не отказывается от юмористических красок и при изображении выживших Прежних – интеллигентов. В шутивно-пародийном ключе писательница воспроизводит споры Никиты Иваныча и Льва Львовича, обнажая и присущее им при всех благих намерениях – прекраснодушие, у каждого свое. Никита Иваныч, представляющий, как можно понять, либерал-христианскую ветвь почвенничества, не принимая тоталитаризм, нацелен вместе с тем на восстановление «светлого прошлого во всем его объеме» [3, с. 166]. Т. Толстая же, реализуя прием ретротравестии, показывает, что прошлое отнюдь не было светлым,

и из традиции, следовательно, нужно отбирать лучшее, а не все подряд, включая отсталость, убогость и всевозможные предрассудки. Лев Львович у Т. Толстой – персонаж диссидентских вкладов, но предлагает России путь копирования Запада, наивно повторяя уже осмеянные И. Ильфом и Е. Петровым слова: «Запад нам поможет!» [3, с. 272], – что Запад и не собирается делать, напротив, настроен на ослабление и расчленение России, в которой видит своего конкурента (страной ОПЕК, то есть криптоколонией, она же побывала); да и сохранится ли он после Третьей мировой войны (в романе представленной как уже совершившаяся), неизвестно (по крайней мере, персонажам произведения). Тем самым Т. Толстая как бы предлагает отказаться от иллюзий, ставку делать на собственные силы, извлекая из пережитого необходимые уроки.

А заключает роман подводящее всему итог стихотворение «Мое смирение лукаво...» Н. Крандиевской-Толстой, отсылающее к «Божественной комедии» Данте и преломляющее готовность выстоять, несмотря ни на что.

О миг безрадостный, безбольный!
Взлетает дух, и нищ, и светел,
И гонит ветер своевольный
Вослед ему остывший пепел
[3, с. 379].

Таким образом, надежду на воскрешение России, но не «лопатной», «деревянной», а просвещенной, высокотехнологизированной, Т. Толстая оставляет, хотя и предупреждает, что без культуры дороги в будущее нет.

Библиографический список

1. Анненский, И. Среди миров / И. Анненский // Чудное мгновенье: Любовная лирика русских поэтов: в 2 кн. – М.: Худож. лит., 1988. Кн. 1.
2. Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995.
3. Толстая, Т. Кысь: роман / Т. Толстая. – М.: Подкова; Иностранка, 2001.

МАСТАЦКІ ТЭКСТ ЯК ГЕНЕРАТАР СЭНСАЎ: ІНТЭРПРЭТАЦЫЙНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ ТВОРА “ПЛАТОН І СІМУЛЯКР” ВЕРЫ БУРЛАК

У артыкуле разглядаецца парадыйны раман Веры Бурлак “Платон і сімулякр” з “Прозы для чытання ў мінскім метро” (2011). Аналіз твора дае падставы сцвярджаць, што сучасны тэкст – дынамічнае поле сэнсаў, якія нараджаюцца на перакрываванні аўтарскай канцэпцыі і чытацкай рэцэпцыі. Мастацкае слова – метафарычнае, дыялагізаванае – дазваляе разбурыць стэрэатыпы чытацкага ўспрымання, з’яўляецца генератарам сэнсаў і можа прадудыраваць шматлікія інтэрпрэтацыі. Такая спецыфіка мастацкага слова вымагае стратэгіі інтэрактыўнага чытання: актуалізацыі інтэртэкстуальных сувязяў, асацыяцый, эстэтычнага вопыту чытача.

Ключавыя словы: постмадэрнізм; Вера Бурлак; аўтар – тэкст – чытач; рэцэпцыя; інтэрпрэтацыя; гульня.

Беларуская культурная сітуацыя памежжа 1980–1990-х гг. згенерывавала магчымасць пераходу да канвергентнага ТЫ – менталітэта (па вызначэнні В. І. Цюпы [1]) – радыкальна дыялагізаванай свядомасці – і абвясціла культ чытача і смерць аўтара. Заканамерным бачыцца сцвярджанне: “рэцыпіент тэксту – утваральнік сэнсу. З другога боку, сэнсаўтварэнне не тоеснае разуменню. Разуменне ў дадзеным выпадку – суб’ектыўная інтэрпрэтацыя сэнсу” [2, с. 7]. Змена культурнай парадэгмы прыводзіць таксама да адмаўлення ад мімезісу і стварэння ў мастацкім творы віртуальнай фантазійнай прасторы. У сувязі з гэтым праблематызуецца пытанне аб сутнасці мастацтва: мастацкі свет – гэта адлюстраванне рэальнага вопыту ці стварэнне віртуальнай фантазійнай прасторы? Новая генерацыя мастакоў прыходзіць да высновы: мастацкі свет, які імкнецца адлюстраваць рэчаіснасць, непазбежна становіцца яе сімуляцыяй, і наадварот, народжанае аўтарам мастацтва, з’яўляецца арыгінальным, першасным.

Адпаведна паўстае пытанне аб стратэгіях чытацкай рэцэпцыі: чытаць – імкнуцца ўзнавіць рэчаіснасць, адлюстраваную ў творы, ці генерываць уласную інтэрпрэтацыю? Па-новаму раскрываюцца праблемы сутнасці літаратурнай камунікацыі (“аўтар – тэкст – чытач”), ролі чытача, правілаў і межаў чытацкага ўспрымання.

Гэтыя пытанні актуалізуюцца ў сучаснай беларускай навуцы. Так, Л. Г. Кісялева канстатуе “цікавасць да вывучэння камунікатыўнай прыроды літаратуры і перамяшчэнне цэнтра цяжару ў даследаваннях з Аўтара на Чытача” [3, с. 13].

У артыкуле “Сучасны літаратурны працэс: актуальныя стратэгіі выжывання нацыянальнай літаратуры” Г. Кісліцына разважае аб пісьменніцкіх стратэгіях выхаду з “катакомбаў сучаснай культуры”:

слэмах (паэтычныя выступы А. Хадановіча, В. Жыбуля, В. Бурлак, В. Куставай, С. Прылуцкага і інш.), інтэрнэт-праектах (інтэрнэт-раман “Дом” Адама Глобуса, інтэрнэт-дзёнік Віктара Шніпа “Пугачоўскі цырульнік”, кніга “Матылі” Паліны Качаткавай, ідэнтычная інтэрнэт-блогу) і сеціўных практыках (Сяргея Дубаўца). Ставячы праблему дыялогу аўтара і чытача, Г. Кісліцына зазначае: “не варта здзіўляцца таму, што пісьменнікі ў пагоні за чытачом ствараюць не раманы-эпапеі, а творы-для-тых-хто-чытае-на-бягу” [4, с. 169]. Такі тэкст пішацца “ў фармаце Твітэра і Фэйсбука”, творца пры гэтым “адмаўляецца ад выпрабаванняў вечнасцю і гамбургскіх рахункаў з сучаснікамі, пагаджаючыся на кароткатэрміновую славу” [4, с. 169].

У сваім даследаванні мы далучаемся да праблемы дыялога аўтара і чытача, а дакладней, да такіх аспектаў, як эфектыўнасць, прадуктыўнасць, крэатыўнасць гэтага дыялога; уздзеянне тэксту, абумоўленае яго мастацкімі вартасцямі. Але разглядаем гэтую праблему з іншага боку – з боку чытача. Вядома, што ўзаемадзеянне чытача з літаратурным творам выклікае сур’езныя цяжкасці, бо створаны свет мастацтва слова не дадзены ў прамым ўспрыманні. Акрамя таго, ён арыентаваны на водгук чытача і патрабуе сумеснай творчасці. Але і сёння мы сутыкаемся з праявамі “кансерватыўнасці, непадрыхтаванасці чытацкай аўдыторыі, выхаванай пераважна на ўзорах рускай класікі і творах сацыялістычнага рэалізму” [5, с. 104].

Як распачаць дыялог паміж аўтарам і чытачом у сучаснай культурнай прасторы? Ці здольны чытач (які чытач?) рэалізаваць інтэрпрэтацыйны патэнцыял сучаснага мастацкага тэксту? Якімі сродкамі робіцца выклік чытачу?

Аб’ектам нашай увагі стаў упадабаны шматлікімі чытачамі ў нашай педагагічнай і трэнінгавай практыцы твор Веры Бурлак “Платон і сімулякр” з “Прозы для чытання ў мінскім метры” (“Творы соннага жанру” (2011) [6, с. 27–28]. На наш погляд, гэты маленькі раман – твор, характэрны для эпохі “закату вялікіх наратываў”. Гэта твор, які сапраўды бянтэжыць, уцягвае ў гульню, дазваляе разбурыць стэрэатыпы ўспрымання, з’яўляецца генератарам сэнсаў і можа прадудцыраваць розныя інтэрпрэтацыі.

Тэкст скіраваны на актыўнае чытанне (“Хороший автор – мертвый автор”, – зазначала Вера) [7, с. 72]. Гульня з чытачом распачынаецца ва ўступе-прадмове да зборніка: *“Есць такі сон. Спачатку трэба скочыць з вышкі 1 метр. (...3, 9, 27, 81, 243, 729) І гэтак далей. У пэўны момант скоканне ператвараецца ў палет, цягам якога змяняюць адна адну розныя фазы сну. Падчас фазы хуткіх рухаў вачэй сны маюць выяву і сюжэт. Часам досыць мастацкія. Гэта творы соннага жанру”* [6]. Сапраўды, “аўтарка прапануе чытачу паблукаць па лабірынтах сноў і пагуляцца ў гульні па няісных правілах” [6, с. 2].

Сама ідэя кнігі як вышкі для скокаў [8], а таксама ўяўленне творчасці як палету, скокаў уверх-уніз настройвае чытача на гульню, выпрабаванне эстэтычнага пачуцця і гумару, крэатыўную інтэрпрэтацыю і інтэлектуальнае задавальненне. Гэта таксама пэўная рэмінісцэнцыя з Платона, які тлумачыў, што “пярэчанне, скачок убок, вяселы недавер, схільнасць да насмешак – усе гэта прыкметы здароўя” [9], душэўнага здароўя.

Алюзіўныя спасылкі на Платона, Сакрата, сафістаў заклікаюць чытача да інтэртэкстуальнай гульні.

Назва актуалізуе аднайменную працу Жыля Дэлеза 1969 г. [10] Для філасофскага асэнсавання і мастацкай анатоміі культуры постмадэрнізму Вера Бурлак услед за Жылем Дэлезам прыцягвае Платона.

Ж. Дэлез канстатуе: у наш час не ідэя афармляе матэрыю і надае ей сэнс, а наадварот. Гэту рэвалюцыю Дэлез узводзіць да Ніцшэ. Па словах Дэлеза, “менавіта такім чынам вызначаў Ніцшэ задачу філасофіі”: “перакуліць платанізм уверх нагамі. Перакуленасць звязана з узвышэннем сімулякра і зацвярджэннем яго ў сваіх правах сярод копіі і малюнкаў”. Адсюль, постмадэрнізм – перамога сімулякра над падабенствам, ці як плод “дэградацыі, кульмінацыя якой звязаная з тым, хто валодае хіба што сімулякрам, міражом, сам з’яўляючыся ў гэты момант толькі міражом і сімулякрам” [10].

У філасофскім рамане “Платон і сімулякр” распавядаецца гісторыя пра Платона, які атрымаў ад сафіста сімулякр і спрабаваў спасцігнуць яго сэнс. Гэтаму аповеду надаецца мастацкая, гульнева-іранічная форма.

Пачатак: “Аднойчы адзін ...” інтрыгуе, фарміруе гарызонт чытацкага чакання нечага незвычайнага. У творы 4 сэнсавыя часткі, выдзеленыя абзацамі, з іх 3 пачынаюцца з інтрыгі: “Аднойчы..”, “А на тым месцы...”, “А хітры сафіст...”, што ўцягвае чытача ў мастацкую прастору. Адкрыты фінал – “...назіраў за тым, чым гэта ўсе скончыцца...” – дае чытачу магчымасць уявіць незвычайныя перспектывы. Пры тым, адкрытыя канцоўкі выяўляюць незавершанасць, жывы кантакт з “негатавай”, рухомай сучаснасцю (М. М. Бахцін), што з’яўляецца жанравай прыкметай рамана. Аўтар-філолаг ведае прыкметы жанру рамана, вядзе кваліфікаваную гульню з імі і разлічвае на смехавое ўспрыманне раманага коду.

У прадмове даволі іранічна акрэслена менавіта часовае вымярэнне задумы раманаў: “У гарадах, дзе доўгае метро, праехаўшы па лініі з канца ў канец, можна прачытаць маленькі раман, сярэдняю апавесць або доўгае апавяданне. Абавязкова цалкам. Або некалькі апавяданняў. Абавязкова некалькі. Дагнаць развіцце машынай тэхнікі развіццем тэхнікі чытання. У мінскім метро лініі параўнальна кароткія. Даўжэйшая, Аўтазаводская, пераадоўваецца з канца ў канец прыкладна за 28 хвілін, Маскоўская бярэ пакуль не болей за 20. Яны патрабуюць адпаведных раманаў” [6, с. 24]. Вядома, што катэгорыя часу вельмі значная характарыстыка раманага

апаведу, паколькі раман – эпас прыватнага жыцця; працягласць падзей у часе вызначае раман і адрознівае яго ад апавядання і аповесці. Смехавы эфект выклікае таксама падкрэсленая тыпова раманная “зона кантакта” з сучаснасцю (падлічаны да хвіліны шлях у мінскім метро, злабадзеныя рэаліі: сімулякр, імэйл).

Зададзены Верай Бурлак ў прадмове раманны часавы вектар апавядання падтрымліваецца структурай апаведу. Наратар вызначае моманты часу – так звязвае падзеі, нібы падхоплівае петлі (аднойчы – да самай ночы – пад канец – уранку – з таго часу не здымаў ніколі – за ноч – пераचाкаў тры дні – і потым назіраў). У аснове будовы сюжэту – наапаўненне (“Платон сеў, паклаў перад сабой сімулякр, каб даўмецца яго сэнсу пры дапамозе дыхатаміі. Ён разрэзаў сімулякр надвое, потым тую частку, якая яму спадабалася, ён разрэзаў яшчэ надвое; адна з атрыманых частак яму спадабалася больш за другую, і ён гэтую першую зноў разрэзаў надвое; з тых частак адна была відавочна лепшай за іншую, і Платон разрэзаў надвое гэтую лепшую, гэтаксама ён зрабіў з той паловай яе, якая падалася яму проста цудам побач з другой, астатняй, і чым далей ён рэзаў, тым болей адчуваў смак да гэтай справы” [6, с. 27]). Кумулятыўная мадэль апавядання робіць апавед падобным данадакучлівых казак. Вядома, што першасным у гісторыі апаведу быў менавіта кумулятыўны тып сюжэту – простае злучэнне, нанізванне падзей (герояў, дзеянняў) [11]. Вызначальнай уласцівасцю гэтай сюжэтнай мадэлі з’яўляецца парадокс: мізэрнасць і выпадковасць прадстаўленых падзей кантрастуе са значнасцю наступстваў. Характэрна, што ў выніку з сімулякра атрымаецца рэч, прычым рэч каштоўная: “Так Платон да самай ночы краіў сімулякр, ад таго пад канец застаўся зусім дробны, меншы за пясчынку, кавалачак, які Платон урэшце рэзіт палічыў за рэч, якую сапраўды варта пакінуць пры сабе. Уранку Платон найшоў да залатара і загадаў, каб той уставіў кавалачак сімулякра ў срэбны сігнет, які з таго часу ён не здымаў больш ніколі” [6, С. 28]. Адсюль адчуванне перакуленасці, аб чым пісаў Ж. Дэле: “цяпер не Ідэя, але сімулякр стаіць у пачатку. Ён пазіцыянуецца як ісціна і норма, а ідэя адціскаецца ў вобласць зданяў, фантамаў. Такі вынік барацьбы творчасці супраць быцця, статуі супраць стваральніка: поўнае паражэнне Пігмаліена” [10]. Таму адчуваецца дэманічны характар сімулякра: “А на тым месцы, дзе Платон займаўся дыхатаміяй, засталася вялізная куча абрэзкаў ад сімулякра. За ноч сабакі, шаленыя і проста звычайныя, паразносілі іх па ўсёй ваколіцы і наішмат далей. Жыхары гэтых месцаў адчулі няпэўную таямнічую трывогу, але тым усе й скончылася” [6, С. 28]).

Гэты механізм расказвання, заснаваны на прыемах парадоксу і псеўдалогікі вымагае ад чытача адпаведнага: гульневага, іранічнага, крэатыўнага прачытання.

Так ствараецца вобраз з няўлоўным сэнсам (“сімулякр”, “рэч”); чытач спрабуе ўявіць, якім быў той самы сімулякр, што ад яго засталася, які ж

гэта кавалачак сімулякра (“дробны, меншы за пясчынку”) уставіў залатар у срэбны сігнет, што за і-мэйл атрымаў Платон ад сафіста.Пытанне “што маецца на ўвазе” непазбежна паўстае перад чытачом.Суб’еседнік-рэцэпіент, трапляючыўтакі мастацкі свет,“знаходзіцца адначасова ў сітуацыі пазнавання і непазнавання кодаў тэксту” [12, с. 201], ён вымушаны “ўключыць” уласныя асацыяцыі, узнавіць культурныя коды. Выкліканае мастацкімі вобразамі “мігценне” сэнсаў правацыруе чытача на сумесную творчасць, дапрацоўку, канкрэтызацыю сэнсаў. Сама Вера так уяўляе працэс камунікацыі чытача з яе тэкстам: «Маю такі грэх – намякі на тое ў культуры, да чаго сама не абьякавая. Нават не ведаю, наколькі лёгка яны прачытваюцца, але ведаю выпадкі, калі чытачам такая забаўлянка з маімі тэкстамі падабалася. Для мяне самой працэс, у якім гэтыя "інкрустацыі" "залятаюць" у тэкст, захапляльны, нагадвае тое, як у школе вырашаліся забытаныя задачкі, і ў галаву трапіла і ў час заляталі патрэбныя правілы, формулы, суадносіны. Прыемна. Думаю, ёсць чытачы, якім гэта цікава і прыемна таксама» [13].

Тэкст становіцца сапраўдным генератарам сэнсаў. Практыка чытацкага ўспрымання і асэнсавання гэтага філасофскага рамана³ адлюстроўвае розныя мадэлі і кантэксты інтэрпрэтацыі: псіхалагічную (раскрыццё матыву падману); палітычную (стратэгія маніпуляцыі); сацыяльную (нараджэнне і распаўсюджанне плёткі); эстэтычную (творца і нараджэнне мастацкага свету, творчасць); філасофскую (асэнсаванне сучаснасці ў парадэгме Платона-Дэляза).

Галоўная герменеўтычная выснова, да якой прыходзяць чытачы: мастацкі тэкст – гэта дынамічнае поле сэнсаў, якія нараджаюцца на скрыжаванні аўтарскай канцэпцыі і чытацкага ўспрымання. Так, “душу” сапраўднага тэксту можна прыпадобніць “злітай разам сіле запрэжкі крылатых коней і возніка” [9].

У гэтым маленькім рамане рэфлексуюцца метатэмы, якія прасякаюць сучасныя філасофскія працы, мастацкія творы, літаратуразнаўчыя даследаванні. Ці магчыма знайсці баланс паміж сутнасцю і бачнасцю, ідэяй і вобразам, арыгіналам і копіяй? Што ёсць першааснова мастацкай думкі? Як суадносяцца мадэль і сімулякр? З асаблівай абвостранасцю апазіцыя існасці і ілюзіі, рэальнасці і віртуальнасці паўстала напрыканцы XX – пачатку XXI стст., калі выкрылася залежнасць ад сродкаў масавай камунікацыі, татальнае пранізванне жыцця мадэліраваннем, сімуляцыяй.

³Для раскрыцця рэцэптыўнага патэнцыялу твора мы разглядалі водгукі чытачоў-прафесіяналаў (Павал Абрамовіч [8]), а таксама разважанні чытачоў-школьнікаў (матэрыялы нашага інтэрактыўнага анлайн-праекта “Чытанне ў Web 2.0 Раман з тэкстам”, распачатага ў Мінскай вобласці (мадэратары Л. В. Камлюк-Ярашэнка, А. Ч. Сяліцкая [14], звярнуліся да аўтаінтэрпрэтацыі (інтэрв’ю з Верай Бурлак/Жыбуль)[13]).

Увогуле правядзенне мяжы паміж існасцю і ілюзіяй страчвае ўсякую рэлевантнасць.

Негледзячы на ўстаноўку пісаць “для-тых-хто-чытае-на-бягу”, Вера Бурлак не пазбягае глабальных праблем, не згаджаецца на ролю усяго толькі наратара, апавядальніка, які канцэнтруе свой погляд на “дробных праўдах” жыцця. Яна стварае тэкст гульневы, іранічны, з элементамі дэканструкцыі (дэканструкцыя таксама выступае як гульня), але вельмі насычаны, скіраваны да пошуку сапраўднасці. Як і ўсе, што стварае Вера Бурлак, гэты твор мае патэнцыю эстэтычнага выпрабавання і выхавання чытача. Можна нагадаць выказванне пра твор “Ціхі Ніл”: “гэты твор напісаны філолагамі не дзеля філолагаў, але з надзеяй на тое, што сярэдні ўзровень філалагічнай падрыхтоўкі насельніцтва вышэй, чым ён на самай справе ёсць. Можа быць, у гэтым як раз нейкая звышмэта рамана – павысіць ўзровень філалагічнай успрымальнасці” [7, с. 73].

Па сутнасці, мастацкая рэфлексія і дыскурсіўная практыка Веры Бурлак ў “Платоне і сімулякры” – уласная тэорыя мастацтва, якая дае “ключ” для чытання і інтэрпрэтацыі мастацкага свету аўтара і з’яўляецца мадэллю для разумення сучаснай літаратуры. Гэты твор мае значны мастацкі патэнцыял для таго, каб “распакаваць” чытача, здзейсніць дыялог з тэкстам, засвоіць сучасныя правілы і спосабы чытання і ўспрымання твора мастацтва.

Бібліяграфічны спіс

1. Тюпа, В. И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике / В.И.Тюпа. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.
2. Караткевіч, В. І. Тэарэтычныя і гістарычныя аспекты постмадэрнізму ў беларускай літаратуры другой паловы 1980 – 1990-х гадоў XX ст.: Матэрыялы да спецкурса / В.І.Караткевіч. – Магілёў: МДУ, 2003.
3. Кісялева, Л.Маргіналіі: беларуская гумарыстычная літаратура XIX – пачатку XX ст. у святле сучасных літаратуразнаўчых канцэпцый / Лія Кісялева. – Мінск: Медисонт, 2007.
4. Кісліцына, Г. Сучасны літаратурны працэс: актуальныя стратэгіі выжывання нацыянальнай літаратуры / Г.Кісліцына // Вестник МГПУ. – Сер.1. – Филология. – №4 (65). – 2013. – С.163-170.
5. Дзенісюк, Н. В. Перадумовы станаўлення новай культурнай парадэгмы і постмадэрнісцкае яе засваенне ў беларускай літаратуры / Н.В.Дзенісюк // Сучасны літаратурны працэс: пісьменнік і жыцце: матэрыялы Рэспубліканскай навуковай канферэнцыі (Мінск, 11 мая 2006). – Мінск: «Беларуская навука», 2006. – С.101–106.
6. Бурлак, В. Платон і сімулякр // Бурлак В. Творы соннага жанру. – Мінск: Логвінаў, 2011. Далее спасылкі на это издание приводятся в круглых скобках с указанием страницы.
7. Трунин, С. «Хороший автор – мертвый автор»: Интервью Сергея Трунина с писательницей Мавруней Лемурской / С. Трунин // Слово и культура. – 2004. – №7.
8. Абрамовіч, П. Скокі з вышыні[Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://lit-bel.org/by/news/2769.html>. – Дата доступа: 02.08.2020.
9. Платон, Избранные диалоги / Платон. – М.: Худож. лит., 1965.

10. Делез, Ж. Платон и симулякр. Перевод Е. А. Наймана фрагмента «Platon et le simulateur» выполнен по изданию: G. Deleuze. Logique du sens.- Paris: Editions de Minuit, 1969. Р. 292-307. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/>.– Дата доступа: 16.04.2022.
11. Лотман, Ю. М. О типологическом изучении литературы / Ю.М. Лотман // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С.123-133.
12. Бязлепкіна, А. 100 слоў пра сучасную беларускую літаратуру / А. Бязлепкіна. – Мінск: Лімарыус, 2012.
13. Камлюк-Ярашэнка, Л. Прастора тэксту: паміж працай і гульнёй (інтэрв'ю з Верай Бурлак) // [у друку]
14. Камлюк-Ярашэнка, Л., Сяліцкая, А. “Чытанне ў Web 2.0 Раман з тэкстам”: інтэрактыўны анлайн-праект [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: https://docs.google.com/document/d/1cHLLTyIj_45JOq8dx5I7_KE8D_ZK6m1zA7iJuDq2g4Q/edit?usp=sharing. – Дата доступа: 05.04.2022.

АБСУРД КАК СРЕДА СУЩЕСТВОВАНИЯ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Раскрывается эстетический код драмы абсурда в новейшей русской и белорусской драматургии на материале пьес О. Богаева, Л. Петрушевской, А. Казанцева, П. Пряжко, А. Курейчика и др. Отмечаются традиции классической драмы абсурда, констатируется нарушение нормативности этой жанровой модели, что привело к ее модификации и обновлению. Речь идет о новом периоде в ее развитии – постабсурдистском.

Ключевые слова: драма абсурда, русская и белорусская драматургия, традиции, поэтика, постабсурд,

В современной русской и белорусской драматургии (особенно модернистской и постмодернистской) эксплицитно проявляется эстетический код драмы абсурда (парадоксальность, алогизм, совмещение несовместимого, редукция комического и трагического, нарушение постулата коммуникации, нарушение причинно-следственных связей и др.). И это закономерно, так как в модусе существования человека конца XX – начала XXI веков абсурд стал неотъемлемой средой существования, обусловленной кризисом бытия, который драматурги стремятся выразить средствами абсурдистов, уже известными как русской (Д. Хармс, А. Введенский), так и европейской драматургии (С. Беккет, С. Ионеско, С. Мрожек, Х. Пинтер, Т. Стоппард и др.). При этом наблюдается явное нарушение нормативности драмы абсурда, что приводит к ее модификации и обновлению, но не отказу от конвенциональности. Об этом свидетельствуют такие пьесы, как «Вагончик» М. Павловой, «Гвоздь» А. Железцова, «Семья уродов» Д. Липскерова, «Следствие» С. Шуляка, «Комната» А. Бартова, «Opusmixtum: смешанная кладка», «Девять легких старушек» М. Курочкина, «Братья и Лиза» А. Казанцева, «Русская народная почта» О. Богаева, «Бифем», «Опять двадцать пять», «Певец Певица» Л. Петрушевской. В белорусской драматургии в качестве примера можно привести «Ас - линия» Г. Богдановой, «Урожай» П. Пряжко, «Настоящих» А. Курейчика и др.

Как известно, в основу драмы абсурда была положена философия экзистенциализма (Серен Кьеркегор, Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Габриэль Марсель, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, в России – Лев Шестов, Николай Бердяев). Оказала влияние и философия Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше, Освальда Шпенглера, Анри Бергсона.

Абсурд возникал в кризисные моменты истории, когда наблюдается кризис бытия, а вслед за ним кризис мысли и языка. В модернистских и постмодернистских пьесах абсурд проявляется в большей степени, что

обусловлено модернистским и постмодернистским сознанием – художественная анархия, нонселекция (смещение явлений разного уровня), самопародия. Бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается осмыслить и понять.

В центре внимания «драмы абсурда» – реакция на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденную кризисом, т. е. острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла. Их внимание было обращено к человеку, оказавшемуся в противоречивом, чуждом ему мире. Основной темой становится одиночество, безысходный трагизм бытия, текучесть и хрупкость всех основ и, в связи с этим, чувство неуверенности, сомнения, страха, а порой и метафизического ужаса индивида перед лицом Вселенной. Герои подобных произведений чаще всего помещены в пограничную, кризисную ситуацию, получая шанс «прозреть», осознать смысл собственного существования перед лицом смерти.

Прежде всего, стоит отметить, что для драмы абсурда характерен синтез трагического и комического, их взаимосвязь. Однако трагического в прежнем понимании уже не существует, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [1, с. 387].

Как правило, в ней отсутствует интрига в традиционном понимании. Преобладает словесное действие, заложенное в акты высказывания вне их результатов, так как важен сам акт речи. Он состоит из «псевдодialogов», «dialogов глухих» («Anainendervobeisprechen» – «говорить, проходя мимо друг друга» [1, с. 76]), наложения монологов, создающих «поток сознания». «Dialog глухих» и пауза молчания свойственны и пьесам А.П. Чехова, но носят иной характер. В драме абсурда молчание передано на метафизическом уровне, не имеет словесного эквивалента. Для него «нет иной причины, кроме изначальной невозможности общения» [1, с. 191], так называемой «трагедии коммуникации». Между прочим, подобное молчание у Беккета быстро становится «чересчур болтливым»: герои легко переходят от полной афазии к словесному бреду [1, с. 191]. Персонаж волен говорить все, что придет ему в голову, не заботясь о логике и допустимости слов и законченности фраз (техника «потока сознания»), ведь он может обнаружить себя лишь в процессе говорения. Таким образом, язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией.

Специфичен и герой в драме абсурда. Он метафизически дезориентирован, не влияет на события, у него отсутствует позиция по отношению к реальности, «он не способен отыскать точку опоры в безысходном поиске постоянно ускользающего от него смысла» [1, с. 191]. Это – герой-марионетка в руках драматурга. Он может отсутствовать в тексте вообще («Лысая певица» Ионеско, «В ожидании Годо» Беккета). Иногда его функцию выполняют предметы (реквизиты). Художественный текст изобилует случайностями, алогизмом, отсутствием причинно-

следственных связей. Специфичен в драме абсурда и хронотоп. Художественное пространство становится миром вообще, т.е. собственно безмолвной Вселенной. Время либо существует имплицитно, либо вообще не существует в привычном понимании, либо «зациклено». В данном случае огромное влияние оказал взгляд Шопенгауэра на время, как явления цикличного, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Этим обусловлена и кольцевая композиция данных пьес.

Конфликт носит универсальный характер: попытке индивида справиться со страхом, непознаваемым миром. Конфликт не разрешим, а форма пьесы является открытой, что допускает множество смыслов и трактовок, то есть дает возможность разного прочтения и толкования.

Для драмы абсурда важны фрагментарность, эклектичность как образ мышления, игровое мироощущение, оправдание насилия, образ-гибрид, интертекстуальность, сленговые образования, остроумное, лексическое изящество, бурлеск и цирк, структурная изошренность, боязнь морализаторства, деструкция сознания индивида.

Как правило, выделяют *языковой абсурд*, *ситуационный* (метафизический) (Д.А. Кондаков). Заметим, что классификация довольно условна: есть пьесы, в которых языковой и ситуационный абсурд неотделимы и взаимообусловлены (пьесы обэриутов). Во второй половине XX – начале XXI вв. языковой абсурд присущ пьесам В. Казакова («Врата», «Окна», «Отражения»), в то время как ситуационный абсурд используется часто, что обусловлено характером современной жизни. Выделяют *нигилистический абсурд* как структурный принцип (хаос), распад языка и *сатирический абсурд* (П. Пави). Нигилистический связан с языком, поэтому фактически это «языковой абсурд». Что касается сатирического, то это тоже способ подачи абсурда, несущий критическую оценку. Сатира в драме абсурда (как правило) присутствует на уровне сюжета или подтекста.

Истоки абсурда в русской драматургии XX века связаны с пьесами А.П. Чехова («отца драмы абсурда»), творчеством обэриутов («Елизавета Бам» Д. Хармса, «Елка у Ивановых» А. Введенского), которые полноправно можно отнести к драме абсурда. Абсурд активно проявился в пьесах В. Набокова («Изобретение вальса»), «синтезах» футуристов. В советский период элементы абсурда стихийно преломлялись в некоторых пьесах, не являясь доминантой.

В русской драматургии второй половины XX века абсурд присутствовал в пьесах А. Вампилова, за что автора обвиняли в пессимизме. Ему следовали представители «новой волны» (Л. Петрушевская, Вл. Арно, В. Славкин, А. Галин, Л. Разумовская и др.).

Абсурд стал активно утверждаться в русской драматургии конца XX – начала XXI вв., для которой свойственно стремление к художественному эксперименту, эстетическим метаморфозам,

обусловившим ее переход в новое качество. На нее оказали влияние драмы абсурда Д. Хармса («Елизавета Бам») и А. Введенского («Елка у Ивановых»), западноевропейский театр абсурда. Поиски средств, позволивших отразить реалии современной жизни, привели к эстетике абсурда. Его элементы органично вошли в пьесы Н. Коляды, Н. Садур, А. Шипенко, О. Ернева, А. Слаповского, А. Железцова, Д. Липскерова, Л. Петрушевской и др. Особенно это касается постмодернистских произведений, для которых абсурд стал приемом поэтики. Среди них — «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева; «Черный пес», «Стереоскопические картинки частной жизни» Д.А. Пригова, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» В. Коркии, «Зеленые щеки апреля» М. Угарова; «Страшный суП, или Продолжение преследует» О. Богаева; «Дисморфомания», «Свадебное путешествие, или Hochzeitreise», «Dostoevsky-trip», «Щи» В. Сорокина и др.

При этом канонических драм абсурда встречается не так много, в большей степени абсурд становится неотъемлемым признаком новейшей драмы. В теоретическом плане интерес к драме проявили такие современные исследователи, как О. Буренина, Е. Истомина, И. Бражникова, Е. Ярошевич, Г. Нефагина, О. Богданова, И. Шайтанов, С. Бирюкова, Л. Гервер, Вл. Марков, И. Левшин и др. Вышли материалы конференции «Абсурд и славянская культура» (Цюрих, 2001), сборники «Абсурд и вокруг». Отметим кандидатскую диссертацию Е. Шлейниковой («Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков». – Санкт-Петербург, 2008).

Абсурд стал неотъемлемым элементом в пьесах О. Богаева («Русская народная почта», «Страшный суП, или Продолжение преследует» и др.). Его творчество ярко демонстрирует сочетание постмодернизма и реализма. Его пьесы нельзя отнести к «чистой» драме абсурда. Но в то же время абсурд в них играет важную роль. Эта тенденция стала характерной для новейшей драматургии. Наступил период *«постабсурдистской пьесы, в которых абсурд выступает средой существования»*. При этом драматурги продолжают традиции классической драмы абсурда, но в то же время наблюдается поиск новых способов организации драматургического материала, диктуемого временем. В практике драматургии утвердились новые эксперименты в моделировании мира и языка. Стал доминировать *ситуационный абсурд*. Довольно распространено ощущение социума как сумасшедшего дома, показаны трагикомически алогичные поступки, фантазмагорические ситуации. Создаются «нехорошие» пьесы, в которых странные герои произносят странные слова [2, с. 128–129]. Внесли свою лепту в постабсурдистскую драму и пьесы Н.Коляды, О.Ернева, О.Богаева и др.), которые используют приемы сгущения быта («чернуха», гипернатурализм), шокируя откровенным цинизмом. Личный апокалипсис начинает соседствовать со всеобщим (Н. Садур, А. Шипенко, Д.

Липскеров, А. Железцов, М. Курочкин и др.). Сыграла роль и постмодернистская драма. Не случайно самым распространенным стал жанр трагифарса («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева, «Черный пес» Д. Пригова, «Дисморфомания» В. Сорокина. Использование абсурдной ситуации, совмещение несовместимого, трагического и комического становится нормой. Драма абсурда модифицировалась, исчерпала свои возможности, перейдя в другую стадию – *постабсурдистскую*. В этом плане могут быть примером пьесы О. Богаева.

В основе сюжета его пьес, как правило, присутствует привычная бытовая ситуация, превращенная в фантасмагорию, выстроенная по принципам постмодернистской игры, тесно переплетенная с элементами реалистической драмы. При этом бытовая ситуация насыщается абсурдными моментами, тесно связана с актуальными социальными проблемами общества. Синтез комического и трагического присутствует в драматической основе, придавая ей трагикомический модус. Вот почему в жанровом отношении пьесы этого драматурга следует отнести к трагикомедии, трагифарсу.

Герои его пьес принадлежат к социально-экзистенциальному типу, имеют вполне конкретную характеристику. Иногда это герои-симулякры: имиджи исторических личностей (Ленин, Елизавета II, Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов). Традиционный для русской литературы «маленький человек» в его пьесах наделен стремлением справиться с бременем своей судьбы. Но это необычные люди, они «немного сумасшедшие», для них присуща дезориентация и утрата опоры в жизни. События, происходящие в пьесе, поданы глазами героя, что свойственно монодраме. Алогизм действия не влияет на причинно-следственные связи, так как (ирреальное, фантастическое, сон) возвращают нас в реальный мир.

Конфликт его пьес носит экзистенциальный характер, не разрешимый по своей сути. Он выстроен на оппозиции «отчужденный человек – безответный мир», где человек отчаянно борется с одиночеством, но, являясь бессильным в реальном мире, отвергает привычные основы его существования. Исчезает грань между реальным и ирреальным, разрываются причинно-следственные связи, разрушаются категории времени и пространства. В новом мире человек уже не одинок: резиновые куклы, радиоприемники, давно умершие классики литературы, персонажи телепередач, актеры, исполняющие определенные роли за деньги, кажутся куда более правдоподобными и человечными, чем обычные люди. Хронотоп его пьес специфичен, так как во многом метафоричен. Достигает этого драматург путем смешения в пьесе реального и ирреального пластов. По сути, действие разворачивается в воображении персонажа (чаще во сне). Автор помещает своих героев в такую ситуацию, где тайное становится явным, а внутренний мир оборачивается внешним и становится гораздо более реальным, чем сама реальность. Происходит наложение

времен (настоящего, прошедшего, будущего), иногда безвременье (сон). Подобное присуще пьесе «Страшный суП, или Продолжение преследует», где время вообще является главным действующим лицом. Все происходящие события выстроены по принципу «повтора», наслаения «прошлого и настоящего», однако герои не замечают метаморфоз времени. Это подчеркивает одну из основных проблем богаевских пьес – в современном мире нивелируются подлинные общечеловеческие ценности и человеческая жизнь вообще. Возникает вопрос: «Какой же из миров, реальный или ирреальный, является более “сумасшедшим”?»

Прием «цикличности» (повторяемости) является характерным для пьес О. Богаева. Обычно сюжет строится на повторении схожих, однотипно выстроенных ситуаций, различающихся лишь набором действующих лиц либо их реакцией на происходящее. Это схоже с абсурдистским восприятием жизни и человеческой истории как явления циклического, бесконечно повторяющегося и бессмысленного. Но у О. Богаева при каждом повторении привносится и нечто новое, чем объясняется спиралевидная, а не кольцеобразная структура, присущая драме абсурда.

Следует отметить, что стремление этого драматурга к обобщению, к постановке общечеловеческих проблем ведет к тому, что последние пьесы («Марьино поле» и особенно «Dawnway») приобретают притчевый характер. В пьесе «Dawnway, или Дорога вниз без остановок» читатель становится соглядатаем Бога и дьявола, спорящих о том, есть ли на земле хотя бы один Человек. Решив проверить этот факт, они выбросили на дорогу полумертвого ангела, которого вновь и вновь сбивали машины, но никто не желал помочь ему. И никто не знал, что за следующим поворотом их ждет пропасть, так как «если падаешь вниз, то падаешь навсегда и без остановок».

В качестве примера приведем пьесу «Русская народная почта», получившую премию «Антибукер». В ней постмодернистские интенции соединяются с реалистическими, создавая фантазмагорию бытия одинокого пенсионера – Ивана Сидоровича Жукова. Как верно отмечает Е.Е. Шлейникова, герои О. Богаева реализуются «в играх фантазии, снах и воспоминаниях, граничащих с безумием и забвением» [3, с. 9]. В этой пьесе так все и происходит: грань реального и ирреального стерта, царит фантазмагория сна.

Сюжет выстроен на абсурдной ситуации: одинокий старик-пенсионер пишет письма «сам себе» от лица исторических деятелей (Ленина, Любови Орловой, Елизаветы II, Чапаева и др.). Поднимая проблему тотального одиночества, социально значимую для общества, драматург в реалистической манере описывает его биографию, быт и философию «маленького человека» постсоветской действительности (небольшая пенсия, умерла жена, детей нет, скромная обстановка в квартире: телевизор, радиоприемник, стол, накрытый клеенкой, комод, кровать,

коврик, табуретка). Повседневная жизнь после смерти жены сводилась к тому, что рано утром он шел за молоком, днем сидел на скамеечке с приятелями, а вечером смотрел телевизор, слушал радио и переживал «за жизнь». О. Богаев реактуализирует образ «маленького человека», следуя классической традиции (Н. В. Гоголь, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский и др.). Фамилия и имя главного героя (Иван Жуков) отсылает нас к Ваньке Жукову (А.П. Чехов «Ванька Жуков»), пишущему письма (без адреса) на деревню дедушке, уповая на его помощь.

Драматург создает экзистенциальную ситуацию абсурдного плана: Иван Сидорович «играет» в переписку. С одной стороны, можно предположить, что он таким образом «борется» с одиночеством, но с другой – эта «игра» – метафора абсурда, в которой пребывает человек, доведенный до отчаяния. Письма, написанные им самим от лица знаковых исторических лиц, вошедших в массовое сознание советского человека (Ленин, Сталин, Любовь Орлова и др.), усиливают безысходность, выводя сюжет на уровень социально-философский, общечеловеческий. Второй посыл (имя Иван) связано с простонародным, часто встречающимся на Руси, нашедшем интерпретацию в сказках об Иванушке-дурачке. На первый взгляд, протагонист пьесы О. Богаева тоже «дурачок», но не в комическом, а трагикомическом плане. Художественная рецепция этого образа и его трактовка несут в себе заряд критики, направленной на социум, в котором пребывает Иван Жуков, заставляя ощутить трагедию одинокого человека. Так интертекстуальность способствует выражению идейно-содержательного, концептуального уровня пьесы.

Абсурдистская эстетика пьесы в большей степени обусловлена постмодернистской стилистикой (вариативность, интертекстуальность, игра с пространством, чужим словом, образами героев (гибридно-цитатные персонажи). Включен в систему персонажей и Президент, фантастические герои – Марсиане, Клопы, присутствие которых усиливает фантазмагорию и абсурдность атмосферы.

Содержание писем реалистично раскрывает жизненные проблемы:

«Здорово, ребята! Это я! Ваш настоящий Ванька Жуков! (*Думает, пишет.*) Очень радуюсь, что вы окончательно нашли меня. (*Думает, пишет.*) Получил ваше счастливое письмо и тут же отвечаю. (*Думает, загрустил, пишет.*) Как же вы жили все это время? А? Мишка, Гришка, Федор. Как же вы на войне не погибли? Я думал – погибли. (*Думает, пишет.*)...Небось, у Мишки внуки да правнуки, а Федор женился ли на Анфисе-школьнице? А стал ли Гришка милиционером, как мечтал? ...У меня в Великую Отечественную дочка потерялась. В общем жили мы с женой скромно..» [12, с. 24]. В одном из писем он сообщает, что является русским человеком – «у меня течет и течет унитаза», но он готов принять королеву Англии. Подписывается генералом Стратегических войск Быстрого Реагирования. Так он самоутверждается и хочет, чтобы его заметили, не забыли, напомнить, что он есть.

По поводу «одиночества» рассуждают Елизавета II и Ленин. Елизавета пишет, что «одиночество – это состояние души человека, когда душа презирает собственное тело». Она сочувствует Ивану Сидоровичу, узнав, что он сам себе пишет письма; Ленин считает, что «одиночество – один из психогенных факторов, влияющих на эмоциональное состояние человека, находящегося в привычных условиях общественной изоляции... в ряде случаев возникает шоковое состояние, характеризующееся тревожностью, депрессией...» [12, с. 32]. Елизавета упрекает Ленина в том, что он довел Ивана Сидоровича до такого состояния. На вопрос: «Кто виноват в этом?» – драматург предлагает ответить читателю после прочтения пьесы.

В письмах Иван Сидорович просит повысить пенсию, лишить квартплаты. Президент награждает его орденом «За особые заслуги перед Родиной и Отчиной!», хочет присвоить ему звание Заслуженного пенсионера, получает поздравления с днем рождения от других адресатов. Последнее письмо – от Смерти, завещавшей ему «вечную жизнь». Постмодернистская игра в переписку принимает реалистический оборот. Трагикомическое переходит в трагедию Ивана Сидоровича, вызывает катарсис, боль за него.

Просьбы пенсионера, выдаваемые за желаемое, тщетны, что усиливает трагикомическую ситуацию. В большей степени она проявляется в «разделе наследства». В безоговорочное пользование Ленину, Сталину и Чапаеву передается холодильник, награды времен Финской и Великой отечественной войны, топор, инструменты, журнал «Советская милиция» и др.

«Любовь Орлова. А вам?

Елизавета II. А мне... Мне домино и эта комната. (Все изумленно смотрят).

В.И. Ленин. Бей! Бей капиталистов!» [12, с. 33–34].

Так дискредитируются исторические имиджи, подвергаются деструкции, критической оценке. Самообман Ивана Сидоровича свидетельствует о трагизме его одиночества и нереализованной мечты, поселившейся в его сознании. При этом в письмах он приукрашивает жестокую реальность («воровства нет, все у нас дешево и добротно, про бедноту читаем только в старых книгах, начальство в политику не лезет»...). Этот прием «от обратного» подчеркивает доброту и скромность Ивана Сидоровича. Счастливая фантазия и жесткая реальность выстроены по принципу антиномии. Их столкновение, выраженное в глубоком конфликте реалистического пласта пьесы, нацелено на объективную оценку трагедии личности.

Таким образом, реалистический и постмодернистский принципы в изображении действительности талантливо совмещены драматургом. Это «свидетельствует не только о кризисе постмодернизма и нежелании молодых авторов абсолютизировать его "каноны", но и переосмыслении

теперь уже наследия самого постмодернизма, позволяющем использовать его достижения для решения новых художественных задач» [4, с. 200].

Среди пьес, относящихся к драме абсурда, следует отнести и пьесы Л. Петрушевской, с трудом поддающиеся жанровому определению, так как балансируют между психологической драмой и драмой абсурда. Приемы последней представлены в пьесах Петрушевской довольно широко. В первую очередь, внимание привлекает необычная форма подачи: во многих пьесах нет ничего, кроме монологов-исповедей или обмена словами, в процессе которого люди не слышат друг друга (чаще всего это диалоги-споры, перебранки, «выясняловки»), т.е. типичные коммуникативные сбои. Пьесы Петрушевской чаще всего одноактны, объединены в циклы и характеризуются замкнутым сценическим пространством, ограничением во времени, почти полным отсутствием событий и узким кругом действующих лиц. Кроме того, в произведениях наблюдается синтез комического и трагического: Петрушевская блестяще владеет языковыми средствами выражения комического, однако читателя не покидает ощущение «смеха сквозь слезы». Больные точки современной жизни, на которых концентрирует свое внимание автор, не поддаются лечению смехом, он лишь снимает предельную напряженность.

В особую группу выделяются цикл диалогов «Темная комната» и сцена под названием «Опять двадцать пять» из цикла «Песни XX века», в которых Петрушевская заглянула в бездну человеческой души. Они наиболее близки к драме абсурда как таковой и по способу формального выражения, и по глубине поднимаемых проблем. Примером может быть одноактная драма абсурда «Опять двадцать пять» (1993), в которой дана тотальная дискредитация идеологии, которой был подвержен человек, контролируемый во всех сферах жизни. Конфликт между личностью и обществом неразрешим. В основе сюжетной ситуации, на первый взгляд обыденной (Девушка должна помочь устроиться в новой квартире вышедшей из тюрьмы Женщине), кроется алогизм: Девушка – не доброжелатель, а надзиратель. Она олицетворяет безграничную власть государства: игрушки, еду, посуду, мебель, даже имя для «загадочного ребенка» выбирает она. Бесцеремонно вторгаясь в личную жизнь Женщины, государство навязывает ей «политику уравниловки», полностью лишая ее выбора, нарушает человеческое право на свободу: и внутреннюю, и внешнюю (в пьесе Женщина находилась в заключении 16 лет и вновь попадает в тюрьму):

Девушка. Значит, будет спать на диванчике. Шесть лет назад... Это от кого?

Женщина. Вы его не знаете.

Девушка. Имя, фамилия, отчество есть? Я же должна записать.

Женщина. Что это, я же вышла на свободу...

Девушка. Да, вы на свободе. Но ведь я должна оформить документы" [5, с. 215].

Осознание невозможности сохранить личную жизнь неприкосновенной приводит уже не к возмущению и протесту, а к полному равнодушию со стороны Женщины, ведь конфликт неразрешим: о том, что она не сможет вырваться из этого «круга ада», свидетельствует само название пьесы. Проблема свободы человеческой личности – одна из основных в экзистенциальной философии – находит интерпретацию и в этой пьесе, как и проблема ликвидации человека как индивида.

Сюжет выстраивается на парадоксе (на языковом уровне, взаимоотношениях героев, их трактовке. Так, внесценический персонаж (предполагаемый ребенок), постоянно меняющий свою сущность, выступает в разных ипостасях: человека, животного, предмета («Валентина Валентиновна Валентинова, шесть лет»; «Он ведь не ребенок. Я его привезла как экспонат. У него кличка Жучка»). Данный прием типичен для драмы абсурда.

«Это вашему ребеночку. У вас кто – девочка или мальчик? Я купила и кукол, и машины, посуду, солдатиков. Бывает, что мальчики играют в кукол.

Женщина молчит.

У вас сколько ему лет? Или ей? Я купила и для большого мальчика конструктор с реле времени. И для большой девочки набор для вышивания и швейную машинку. Можно шить тамбурным швом. И велосипед для них обоих» [5, с. 215].

«Герои Петрушевской становятся и знаками экзистенции, где открывается условный план конкретной ситуации, и архетипами, располагающимися в общем потоке культурного контекста. Драматическое состояние мира достигается воссозданием автором противоречий – несоединимости воли индивида и условий, цели среды и обстоятельств. Персонаж осознает свою цель и осознает несовпадение ее с целями других людей» [6, с. 18]. Экзистенциальная ситуация (свобода-несвобода) раскрывает пограничное состояние героев, которое все же сливается с абсурдом среды. Коллизия не разрешается, так как все возвращается на круги своя. «Закольцованность» действия придает замкнутость и бесконечность происходящего.

Л. Петрушевская изображает абсурд, используя приемы уже известные этой драме (герои-марионетки, «диалог глухих» и др.), но усиливает его постмодернистскими интенциями (симуляция реальности, игра на словесном уровне), достигая показа бесчеловечности, царящей в мире. Оппозиция жизни и смерти нивелируется. Хаос и бессмысленность, отсутствие причинно-следственных отношений раскрывают суть трагифарсовой, абсурдной ситуации, принимаемой за норму.

Так, используя условность и обнажая абсурд происходящего, Л. Петрушевская выступает против вмешательства в личную жизнь людей. Драматург защищает либеральные ценности, право на «инаковость».

Ярко выражены элементы драмы абсурда и в пьесе «*Братья и Лиза*» (1997) А. Казанцева. На первый взгляд, она выдержана в рамках социально-бытовой драмы (внятный сюжет, персонажи деятельны, их поступки мотивированы, композиция логична, диалоги осмысленны, имеет место и конфликт). Вспомним Э. Олби, утверждающего, что театр абсурда – это аналог «реалистического театра нашего времени» [9, с. 289]. Тем не менее, перед нами «драма абсурда», так как в ней присутствует «своя логика».

Сюжет в пьесе «*Братья и Лиза*» притчеобразен, пронизан философским подтекстом. Ее художественная структура сложна. В ней царствует условный мир, раскрывающий метаморфозы жизни героев и действительности, в которой они пребывают. Но жизнь – это театр, в нем каждый играет свою и чужую роль. Станный дом, в который попадает Лиза – реальность, «клубок», который сложно распутать. Библейская легенда об учениках Христа – Петре и Симоне – пророках, перенесших страдания, и культурологема «бедная Лиза» переосмысливаются драматургом, обретая реалии современности.

На протяжении пьесы каждый из героев примеряет на себя множество других ролей, и, если бы не конкретная принадлежность реплик Петру, Симону или Лизе, читатель мог бы подумать, что действующих лиц гораздо больше или что в пьесе всего лишь одно действующее лицо, потому что три основных персонажа попеременно играют роль других. Метаморфозы, происходящие с героями, можно представить следующим образом: мать Лизы = Лиза = Петр = отец Лизы; Мать Лизы = Лиза = Симон; отец братьев = мать братьев = Джим. Подобная контаминация обусловлена не только приемом абсурда, но и фактом мифологии о Петре и Симоне.

Драматург позволяет персонажу вообразить себя кем-то другим, он верит внушению, что он не есть он, похож на всех и может принять их роль. Автор заранее лишает их самоидентификации («есть, но его как бы и нет»). В этой игре не принимают участия лишь внесценические персонажи (Эдвин, Юля).

Герои пребывают в состоянии сна-реальности, меняясь местами, проигрывая различные жизненные ситуации. Братья одиноки в этом доме, им необходима Лиза, ее забота и любовь. Она уходит и возвращается. Автор приводит к мысли, что главное в этой жизни – вернуться в свой дом, к своим близким и любимым, вернуться к себе. Симон пишет книгу «Религия Разума», но приходит к выводу, что мир безумен, вместо разума – пустота. И эта пустота должна быть вытеснена разумом, справедливостью, любовью и взаимопониманием.

Специфичен в этой пьесе и хронотоп, время и пространство в котором тоже подвержены игре. И хотя художественное пространство замкнуто (события происходят в доме), оно условно. При этом оно разделено на два мира (внутри дома и вне его, реальное и ирреальное). И если Петр живет и в том мире, и в другом, то Симон – постоянный обитатель дома. Время в

доме остановилось, все происходит по инерции, без изменений, хотя дискретно (1-ое действие - июнь, ночь, гроза, приходит Лиза; картина вторая – утро следующего дня, напольные часы бьют двенадцать раз и играют менуэт; картина третья – прошел год, июнь, ближе к вечеру; картина шестая – утро, напольные часы бьют двенадцать раз и играют менуэт; второе действие – через три года – Лиза возвращается, июнь, вечер). Фиксируется повтор одного и того же: месяц июнь, двенадцать часов, ночь / день, что создает с одной стороны, цикличность, с другой – постоянство, неподвижность.

Вторжение внешнего мира нарушает привычное спокойствие (появление Лизы, непонятные телефонные звонки, загадочный стук в дверь). О том, что происходит снаружи, мы узнаем из телефонных разговоров и бесед. К тому же, внешний мир неоднороден: он разделяется на пространство мечты (Париж, Австралия) и реальности (жизнь богемы, в которой вращался Петр, а затем Симон, жизнь Лизы до встречи с Петром).

Пространство дома братьев разделено на реальное и ирреальное. В доме два этажа: внизу постоянно живет Петр (пока не становится Симоном). Наверху находятся комнаты родителей. Верх и низ символизирует земное и небесное. Об этом свидетельствует фраза Симона, пребывающего в этот момент в роли матери:

«Симон. ...Мы с отцом оттуда, с небес... (*запнулся*) отсюда, со второго этажа... будем наблюдать за вами» [10, с. 173].

Симон является ключевым персонажем, соединяющим всех. Он пытается соединить и два мира (реальный и ирреальный): подметает ступеньки лестницы, вытирает перила, расчищая путь к недостижимому. Иногда это ему удается сделать: кажется, что родители и в самом деле появляются в доме, когда кто-либо нуждается в утешении. При этом Симон, пребывая в ирреальном мире, верит в его реальность (отказывается верить в смерть, а чтобы убедить себя и окружающих в том, что все по-прежнему «живут и радуются», заменяет собой и отца, и мать, и даже пса).

И, наконец, все персонажи балансируют на грани реального мира и игрового пространства, поддаваясь действию то того, то другого попеременно:

«*Петр*. Никогда не вступай в круг его игры. Это опасно. Это затягивает.

Лиза. Но вы же сами...

«*Петр*. Я вступаю и выхожу обратно... Но боюсь однажды не вернуться» [10, с.176].

Опасения Петра, между прочим, были небезосновательны: воспользовавшись случаем, Симон меняется местами с братом, которому всегда завидовал из-за его необыкновенной удачливости, и, если бы не возвращение Лизы, Петр не вернулся бы в действительность.

Лиза родилась в обыкновенной семье, когда ей было четырнадцать, умерла мать, потом отец начал пить, стал принимать ее за мать, добиваться. Она убегает из дома и приходит в дом братьев Петра и Симона, таких же одиноких, как она.

В мире ирреальном главенствует не разум, а сумасшествие, воспринимаемое как первичное и доминирующее над разумом: «Безумие как разум» – одна из глав «Книги Разума», написанной Симоном, исповедующим Религию Разума. В пьесе затрагивается проблема относительности разграничения рационального и иррационального: в зависимости от точки зрения разум также предстает как сумасшествие, а сны и явь меняются местами. Сумасшествие предстает как спасение от действительности:

«Симон. У меня мечты разные есть... Вот вырасту и стану самым главным в нашей стране... чтобы все было справедливо... Или стану известным художником... Или поеду в Париж и там женюсь... (Улыбается.) Или еще, мама: я вырасту и сойду с ума...»

Лиза. Что за глупости, Сема...

Симон. Потому что тогда все мои мечты сбудутся... И Петька не сможет смеяться надо мной...» [10, с. 190].

В итоге он приходит к выводу, что жизнь есть «вечное движение из тьмы во тьму, из никуда в ничто» (философия чань-буддизма).

«Симон: ...как долг путь к себе. Думаешь, бывало, что ты то да се, а потом, глядишь, вдруг все открывается... И Великая Пустота вокруг... Как мог я столько лет поклоняться Религии Разума? ...Какого Разума? Где ты видишь его? Философия Пустоты – вот что занимает меня теперь. Великая Пустота обволакивает мир и лежит без конца и края под моими ногами. Отсюда с высоты все так замечательно видно. ...я начинаю работать над Книгой Пустоты... Чем больше наполняется сей мир людьми, тем пустынее он становится. (Вздрагивает.) Кто здесь? Кто здесь? Никого...» [10, с. 187].

Интересно, что, прикоснувшись к истине, герой падает в обморок, а очнувшись, все забывает:

«Симон. Нет, ничего... Я словно должен

Лишь вспомнить что-то... Пустяк...

Петр (смотрит на Симона).

Нет ничего, что нужно вспоминать

Об этих днях... Все сон, все дым...

...Все очень просто...

Все безумно просто...» [10, с.169].

Кольцевая композиция, присущая драме абсурда, присутствует и здесь. Последнее действие пьесы зеркально отражает первое, но с той разницей, что Лиза не приходит в дом, а покидает его, но есть надежда, что вернется вновь.

Интерес в этом плане представляет и пьеса белорусского драматурга П. Пряжко «Урожай» (2009), в которой ярко выражен эстетический код «драмы абсурда» (антидрамы). Как и представители неоавангардистского театра второй половины XX века (Г. Грасс, С. Мрожек, Х. Пинтер, В. Гавел и др.), он стремится сделать театр «аналогом жизни» (Э. Олби). Следуя этому постулату, П. Пряжко выстраивает сюжет пьесы «Урожай» на привычном бытовом материале. Характеристика мира и героев изначально не выглядит (как и у С. Беккета) условной. Скорее, напротив, все подчеркнуто обычно, почти «реально»: сад, деревья, яблоки. Место локализовано и в то же время открыто. Время выражено порой года (приближается зима). Реалистическая достоверность – только первый слой пьесы «Урожай». Гораздо важнее подтекст, его метафоричность. П. Пряжко избегает единственно возможного смыслового наполнения. Автор стремится универсализировать узнаваемую жизненную ситуацию (сбор урожая яблок), экстраполировать ее на модель социума в целом, подать бытовые проблемы как проблемы бытийные.

Как и в драме абсурда, в пьесе отсутствует интрига, однако соблюдается традиционная структура (завязка, кульминация, развязка). Молодые люди (Егор, Валера, Ира и Люба) собирают яблоки и кладут их в ящики.

«В а л е р и й. Только их нельзя бить.

Е г о р. В смысле?

В а л е р и й. Ну, в смысле, что их надо очень аккуратно класть в ящики, тогда они будут лежать долго. Ронять нельзя.

Е г о р. Понял. Прикольно» [11, с. 89].

П. Пряжко делает акцент (как и С. Мрожек) на парадоксальности ситуации, в которую попадают герои: они знают, как правильно собирать яблоки, но делают все наоборот. Их действия сводятся к тому, что вместо бережного отношения к яблокам они прибегают к варварским методам их сбора: сбивают их ящиками, трясут деревья, ломают ветки. Процесс сбора яблок считают «прикольным». В финале мы видим, что урожай собран, при этом его объем превышает тот, что оставили их предшественники. Герои покидают сад, считая, что все сделали «нормально».

Сад в пьесе является семантическим и структурообразующим началом. Это метафора, расшифровать которую нетрудно. Дерево обозначает символ жизни, символ познания. Это фундаментальный культурный символ, репрезентирующий вертикальную модель мира, аккумулирующую бинарные оппозиции (земля – небо, добро – зло). Сад – это и символ гармонии, упорядоченности бытия. Его плоды – материальные и духовные блага, которыми распоряжается человек. П. Пряжко в простом сюжете показал жестокое и потребительское отношение молодых людей к этому благу. Концепт «сад» вызывает у нас ассоциацию, связанную с «Вишневым садом» А.П. Чехова, но там он

получает другую каннотацию. В данном случае герои безразличны и к саду, и к собственному существованию.

Если в европейской драме абсурд представлял реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, его безнадежность и безвыходность, то в современном контексте эти противоречия расставляют другие акценты. Молодые люди П. Пряжко – «одноклеточные», простейшие (М. Давыдова), для которых высокие материи недоступны, а жизненные потребности низменны. Драматург показывает деградацию индивида как социокультурный знак. Если беккетовский человек – потерянный в мире, то герой Пряжко в этом мире существует сам по себе.

Универсальная мифема «маленький человек», сконструированная драматургами-абсурдистами (Беккет, Пинтер, Мрожек), претерпевает метаморфозу: оппозиция «маленький человек – dasMan» выражается оппозицией «маленький человек – социум». В пьесе П. Пряжко образ-мифема «маленький человек» утрачивает мифические черты. Драматург демонстрирует его деградацию, констатирует необратимую редукцию до «простейшего», живущего по инерции, поступающего так, как удобно.

«Маленький человек» (Валерий – Ира, Егор – Люба) в пьесе «Урожай» представляет деконструкцию образа-мифа Адама и Евы. Запретный плод – яблоко, сорванное в саду, – лишило когда-то Адама и Еву рая. Однако не «по зубам» оно оказалось героям П. Пряжко: Люба решила попробовать яблоко, но сломала зуб. Вот почему в их определении яблоки «дебильные». Налицо горькая ирония. Путь познания человека чреват, а путь, избранный героями пьесы, страшен своими последствиями: собранный ими урожай оказался непригодным. Молодые люди самоутверждаются, но каким способом?

Конфликт данной пьесы отличается от классического варианта конфликта: он разрешается в подчеркнуто умозрительном плане, выстраивается на противопоставлении правильного – неправильному, нормального – парадоксальному. Он носит универсальный характер и заключается в попытке молодых людей справиться с поставленной задачей – сбором яблок. Естественно, данный тип конфликта не находит разрешения в рамках пьесы и допускает множество трактовок. Последнее тесно связано с пониманием абсурдистами человеческой истории как бесконтрольного слепого механизма (влияние философских взглядов Шопенгауэра), как явления цикличного, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Вот почему в пространственно-временной структуре «Урожая» важную роль играет мифологема круга, свойственная поэтике абсурда (С. Беккет «В ожидании Годо», Ф. Аррабаль «Фандо и Лис»). Круг выражает идею единства, бесконечности, выступает универсальной проекцией. Его внутренний простор ограничен и в то же время безграничен, он символизирует космогонию и эсхатологию. Как и С. Беккет, П. Пряжко точку не ставит. Эта принципиальная незавершенность вытекает из «философии абсурда», которая сводится к

тому, что разрешимых проблем вообще нет, все повторяется по спирали или по кругу. Очевидность иронического универсализма в пьесе выражена буквально: яблоки, которые были собраны другими, тоже были сложены в ящики без дна.

Как известно, в драме абсурда наблюдается корреляция комического и трагического, что дает право пьесы этого ряда атрибутировать как трагикомедии, трагифарсы и фарсы. Жанровый подзаголовок «Урожай» – комедия. Комическое в данной пьесе выражено в противоречии, заложенном в ее идейно-эстетической концепции: несоответствии желаемого и истинного, логики и антилогики. Стремясь к правильному сбору урожая, герои постоянно нарушали его правила. Попытка починить ящики оказалась тщетной. Повторяемость иррациональных действий превратилась в порочный круг. Причина всему – не только отсутствие навыков забивать гвозди, но и «болезни», обусловленные пребыванием человека на свежем воздухе: аллергия – у Игоря, насморк – у Иры, давление – у Любы, агорафобия – у Егора. Обыгрывая мифему-образ «сизифов труд», драматург бытового уровня выводит на универсальный, придавая ему иронический характер.

Трагическое – в подтексте пьесы, вербально оно выражено в заключительной ремарке: «Над истерзанным садом опускается ночь, всходит луна. Идет снег» [11, с. 101]. Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [1, с. 387]. При этом финал свидетельствует о нарушении механизма жанрового ожидания, механизма психологического ожидания зрителя/читателя.

Что касается вербального уровня пьесы «Урожай», то он выражается средствами скорее комизма, чем абсурда. По форме диалог в ней вполне традиционен, реплики и отдельные фразы в основном закончены. П. Пряжко не использует «языковой абсурд», в котором язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией, формальным выражением «эмоционального и когнитивного смятения» [8, с. 192]. В его диалогах просматривается традиция С. Беккета, проявляющаяся в повторах (диалоги в «В ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетообразующим, а смыслообразующим, раскрывающим отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

Как и в пьесе Х. Пинтера «Сторож», в «Урожае» важную и значимую роль играет реквизит. В данном случае – это ящики и яблоки. Они являются героями пьесы, вступают в конфликт, ведя собственную интригу. Создавая сценическую атмосферу, они не только характеризуют героев, но обладают собственным символическим значением, открывая тем самым дополнительные смысловые перспективы. Битые яблоки и дырявые ящики олицетворяют ложность, псевдоплоды, псевдорезультаты человеческого труда, демонстрируют отношение человека к миру. Так П.

Пряжко постигает онтологическую абсурдность мироздания, делая установку на такой вид абсурда.

Пьеса «Урожай» – *постабсурдистская*. В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий уровень условности. Такое понятие «философии абсурда», как самосознание, трансформируется драматургом в соответствии с жизнью и культурой XX века, соединяя современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни.

Белорусский драматург Г. Богданова в пьесе «Ас-линия» (1997) отмечает, что это «абсурд в стиле посткоммунизма». Она следует определению абсурда, данного Ж. Делезом: «абсурд – это то, что существует без значения, но открывает возможности возникновения значения» [13, с. 103].

Современное общество в ней представлено в аллегорической форме (очередь стоит за яйцами и меняет свое направление в зависимости от того, куда указывает рука Ленина, памятник которому стоит на городской площади). В очереди стоят представители разных социальных слоев, начиная от пенсионера-ветерана, ученого до независимого художника и поэта. Здесь же и соломенные ослики и куклы, тени в кожаных куртках, «манекены» – представители той части общества, которая давно стала ко всему равнодушной.

Сюжетно-композиционное действие пьесы обрамляют пролог и эпилог, создавая кольцевую замкнутость, что свойственно драме абсурда. Пьеса начинается со сказки про «курочку – рябу» и завершается спорным философским вопросом, на который автор не дает ответа: «Что было раньше – яйцо или курица?» Драматург поднимает широкий круг проблем (государственный суверенитет, дефицит продуктов, выборы в думу, коммерция). Подчеркивает абсурдность бытия и язык пьесы: «Чыкі-бак, чыкі-бак, мусі-пусі, кавардак, і-а, і-а, і-а...». При этом абсурдное не приобретает гротескную преувеличенность и не деформируется, а отражает реалии действительности. Оно становится не только средством постижения комического, но и содержит в себе оценку окружающего, элемент самоиронии. В пьесе много колких частушек, которые, подобно брехтовским зонгам, объясняют и комментируют происходящее, давая ему свою оценку. Пьеса Г. Богдановой свидетельствует о мобильности жанра, его стилевых новациях, о том, что абсурд отражает состояние мира.

Пьеса А. Курейчика «*Настоящие*» (2006) является фактом экспериментального театра нашего времени. В ее основу положена традиционная метафора «жизнь – сумасшедший дом», которая использовалась А.П. Чеховым («Палата № 6»), В. Ерофеевым («Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»), В.Сорокиным («Дисморфомания»), позволяющая передать отношение человека к современному состоянию мира. В данной пьесе абсурд выступает как

реакция на окружающую действительность, как попытка самоидентификации личности в социуме, который подвергается со стороны этой личности критической ревизии. Бунт молодежи решается в жанровом русле драмы абсурда, в котором комическое коррелирует с трагическим.

Синтагматика пьесы, ее глубокое значение на семантическом и философском уровне не так проста, как кажется на первый взгляд. В ней нашли отражение постэкзистенциалистские философские концепции, которые рассматривают попытки человека сделать осмысленным его «бессмысленное положение в бессмысленном мире» (Э. Олби). В пьесе А. Курейчика герой пытается осмыслить позицию «настоящего» человека в обществе «ненастоящих» людей. Быть настоящим — значит быть свободным от условностей, поступать так, как хочется, ибо это «главный инстинкт человека, его естественная потребность» [13, с. 366]. Для «настоящего» человека не должно быть государственных границ, паспортов, прописок — всего того, что ограничивало бы его существование. Модель такого поведения и демонстрируется в пьесе, героем которой является молодой человек, без конкретного имени (Он).

Абсурд как прием, положенный в основу художественной структуры, актуализирует нравственно-философскую проблему и находит свою реализацию в эксперименте главного героя, объектом которого становятся родители его жены. Фарсовая ситуация (Он заставляет их раздеться догола, прыгать и резвиться подобно гориллам на лоне природы) оборачивается трагикомическим пассажем: эксперимент удался, родители ощутили себя «настоящими», но оказались в дурдоме. Туда же попадают и другие жертвы его эксперимента — представители власти (военком, чиновник, участковый).

Ключевая фраза («Когда ты в последний раз спал со свиньей?») становится лейтмотивом драматического нарратива. Вопрос абсурден, но в его подтексте явно заложена провокация. Этим вопросом герой тестирует окружающих и приходит к выводу, что все на него бояться дать ответ, потому что «настоящим» человек бывает только во сне, там он правдив. В реальной жизни он лицемерит, лжет, притворяется, приспосабливается, подчиняется расписанию, которому обязан следовать.

Соединяя смеховое и трагическое, автор выстраивает пьесу по законам комедии положений, совмещая разнородные дискурсивные элементы (абсурд, гротеск, игру, черный юмор). Драматург деконструирует мир, меняя местами бинарные полюса «настоящих» и «ненастоящих», которые оказываются на грани разумного и безумного, явного и мнимого. Парадоксальность и необычность ситуации, которую моделирует драматург, основана на игре. Завязка действия (философско-бытовой диалог между мужем и женой) является своеобразной экспозицией главной интриги – эксперимента.

В пьесе абсурд осуществляется не на уровне языка, а на уровне деструкции мышления индивида. Глобальные проблемы (расизм, экология), соединяясь с проблемами личными (пятнышко на сарафане жены), аккумулируются в его сознании, приводя к мысли о самоутверждении в роли «настоящего». Вместе с женой они освобождаются от всего, что ограничивает их свободу: сжигают паспорта, медицинские карты, студенческие билеты, избавляются от денег, используя их в качестве бумажных голубей. Апогеем их самоутверждения становится заброшенный, полуразрушенный дом, в котором они ощутили себя «пятым измерением, главнее всех...» [13, с. 333].

Кульминация пьесы – сцена в психбольнице, где оказались жертвы эксперимента и сам экспериментатор. Конфликт, выстроенный на конфронтации героя с представителями социума, фактически не разрешается, он уходит в подтекст. Круг замыкается: все оказались в психиатрической лечебнице, в ситуации несвободы, подчиняясь распорядку этого заведения. Парадокс в том, что в итоге герой становится «невменяемым», не отвечает за последствия своих действий. Метафизика реального и ирреального, «настоящего» и «ненастоящего» демонстрирует переход одного в другое. Грань между здравомыслящими и сумасшедшими стирается, они меняются местами. Игра завершается трагикомическим финалом.

Традиционной драме абсурда присуща кольцевая композиция, подчеркивающая неизменность абсурдного мира. По ее законам действие возвращается к исходному моменту, подчеркивается бессмысленность и невозможность его изменения. В пьесе А. Курейчика финальная сцена не повторяет первую, о замкнутом круге и безысходности свидетельствует ремарка: «Дальше начинается то, что должно было начаться, и продолжается до конца» [13, с. 361].

Боясь морализаторства, А. Курейчик предлагает зрителю полемично-философский дискурс, позволяющий самому сделать вывод, в каком мире мы живем и настоящие ли мы.

Как видим, абсурд стал активно проникать в драматургию, что обусловлено не только постмодернистским влиянием, но и состоянием общества, его кризисом, теми условиями, когда драма абсурда получает питательную среду для развития. И в то же время она модифицировалась, продолжая традиции классической драмы абсурда, обновляя приемы и средства, что дает основание говорить о новом периоде в ее развитии.

Библиографический список

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991.
2. Громова, М. И. Русская современная драматургия / М.И. Громова. – М.: Флинта, 2002.

3. Шлейникова, Е. Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX- XX1 веков: Автореф. канд. дис. / Е.Е. Шлейникова. – Санкт-Петербург, 2008. – 18 с.
4. Мережинская, Ю., Коминарец, Т. Русская постмодернистская литература конца XX начала XX1 века: знаковый код и стратегии художественного поиска (на материале прозы и драматургии) / Ю. Мережинская, Т.Коминарец. – Херсон, 2007.
5. Петрушевская, Л. Опять двадцать пять/ Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX – начало XX1 века) / Л. Петрушевская. – Минск:БГУ, 2002.
6. Каблукова, Н. В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: Автореф. канд. дисс. / Н. В. Каблукова. – Томск, 2003. – 20 с.
7. Бражников, И. Смысл и чистота абсурда //Соврем.драматургия. –1994. – №2. – С. 199–208.
8. Олби, Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы / Олби Э. – М., 1976.
9. Казанцев А. Братья и Лиза / Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX–начало XX1 века). –Минск:БГУ, 2002.
10. Пряжко, П. Урожай // Соврем.драматургия. – 2009. – № 1.
11. Богаев, О. Русская народная почта / Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX–начало XX1 века). –Минск:БГУ, 2002.
12. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – Екатеринбург, 1998.
13. Курейчик, А. Настоящие / А. Курейчик // Скорина : сб. пьес. – Мн., 2006.

КУЛЬТУРНЫЙ КОД КАРНАВАЛА В ПОЭТИКЕ РОМАНА К. ВАГИНОВА «БАМБОЧАДА»

В статье рассматривается карнавальный код в романе К. Вагинова «Бамбочада». Культурный код карнавала играет ключевую роль в раскрытии мировоззрения Константина Вагинова. Этот код мы можем проследить в первую очередь через образы главных героев романа «Бамбочада» Евгения Фелинфлеина и инженера Торопуло. Герои «Бамбочады» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне культуры. Вместо культуры духовной – ценность культуры материальной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика перевернутости. Культурный код карнавала помогает раскрыть вагиновскую концепцию искусства как игры жизни. Искусство в романе «Бамбочада» становится способом создания ненастоящей искусственной жизни. Текст романа в процессе повествования трансформируется К.Вагиновым в театральный текст.

Ключевые слова: К. Вагинов, культурные коды, М.М. Бахтин, код карнавала, карнавализация, искусство, игра.

Особенное место в ряду средств декодирования, то есть в ряду культурных кодов, занимает карнавальный культурный код (или культурный код карнавала). Культурный код карнавала связан в первую очередь с понятием карнавализации и карнавального мировоззрения.

Применяя понятие карнавализации, мы основываемся на семиотической теории карнавала М.М. Бахтина. Свою семиотическую теорию карнавала М.М.Бахтин подробно изложил в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», в главах «Раблезианский хронотоп» и «Фольклорные основы раблезианского хронотопа» его книги «Формы времени и хронотопа в романе», а также в одной из глав книги «Проблемы поэтики Достоевского».

Под карнавализацией у М.М. Бахтина мы будем, в том числе, понимать карнавальное мировосприятие. В продолжение идеи о бинарных оппозициях карнавального мировосприятия мы можно сделать вывод об основных характеристиках карнавализации. Для карнавального мировосприятия характерны такие понятия как амбивалентность и двоичность культурных образов (смыслов), при которых основное противопоставление идет по линии полюсов (смешное-серьезное, верх-низ, приличное-неприличное и т.п.). Объединение противопоставленных двоичных культурных смыслов служит для снижения принятых в данном обществе и в данный момент времени ценностей.

Основными чертами карнавала М.М. Бахтин считал амбивалентность, неофициальность, универсальность, утопизм. «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока

карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ... Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [1, с. 12].

Во многих аспектах К. Вагинову были близки установки группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), но все же в состав ОБЭРИУ он не вошел. В 1928 году Вагинов вместе с Д. Хармсом, А. Введенским и Н. Заболоцким принимает участие в знаменитом вечере обэриутов «Три левых часа», который впоследствии в пародийной форме выводит в своем романе «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова». «Вагинов выступал на знаменитом вечере обэриутов "Три левых часа", и во время его выступления танцевала балерина. Принимал он участие в ряде коллективных выступлений Объединения реального искусства, но его творчество и система поведения отличались от концептуальности ленинградских авангардистов, за которой он наблюдал со стороны со своей привычной иронией, о чем свидетельствуют описания обэриутовских вечеров в его романах» [6, с. 7].

Сравнивая произведения обэриутов и прозаическое творчество К. Вагинова можно проследить общие фольклорные истоки их творчества, связанные с карнавальным или балаганным аспектом, а именно традициями русского ярмарочного балагана.

Интерес К. Вагинова к теории карнавала может быть также связан и с его дружбой с М.М. Бахтиным. М.М. Бахтин в годы знакомства с Вагиновым начинал работать над идеями, связанными с его будущей теорией карнавала. В то время литературовед занимался исследованием менипповой сатиры. «Для мениппеи характерно смешение стихов и прозы, диалогическая форма, шутовской юмор, пародирование эпоса и трагедии. Многочисленные беседы с ученым не прошли бесследно, отразившись на характере вагиновской прозы» [6, с. 5].

М.М. Бахтин отмечал, что для романов Вагинова характерны: «мотивы маниакальности и психопатологии, раздвоения личности и пророчеств, характеризующие поведение участников шутовского хоровода» [6, с.17]. Литературовед высоко отзывался о карнавальной стихии романов Вагинова.

Поэтика романов К. Вагинова «Бамбочада», «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» пронизана карнавальным мироощущением.

Наиболее ярко и полно выражен культурный код карнавала в романе «Бамбочада». К карнавальному коду нас отсылает название романа и его эпиграф, который одновременно является объяснением этого названия: «Бамбочада – изображение сцен обыденной жизни вкарикатурном виде. Г. Ван-Лир, прозванный il Bamboccio (калека), в XVII веке славился этого рода картинами» [3, с. 312].

Этот эпитафия настраивает на восприятие карнавала в эпоху барокко. Упоминание об изображении сцен обыденной жизни «в карикатурном виде» указывает нам на особый тип восприятия – карнавальное.

Один из героев романа «Бамбочада» – это ценитель материальной культуры и удовольствий инженер Торопуло. В достижениях пластов различных культурных эпох, и прежде всего в античности, Торопуло на первый план ставит достижения материальной культуры. Главное увлечение Торопуло – кулинария. В лице Торопуло мы видим карнавальную перевернутость иерархии ценностей. На первом месте для него вовсе не высокое искусство или духовная культура – ценнее всего оказывается кулинария: «Театра он не любил; любимым его чтением были кулинарные книги. В кулинарии Торопуло понимал толк, и о ней он мог говорить с увлечением. Благодаря кулинарии он знал и всемирную географию и историю ...она же превратила его в превосходного рассказчика» [3, с.340].

У Торопуло даже был свой кружок любителей кулинарии. В его кружок входили те, кто разделял его приверженность культу красивой еды с приятным времяпровождением: музицированием, интересными беседами и хорошим вином. Участники кружка Торопуло вели рукописный журнал с ироничным названием «Восемь желудков». Библиотека Торопуло заполнена вовсе не великими произведениями художественной литературы, а кулинарными книгами разных эпох и каталогами фирм. У Торопуло даже была своя теория о происхождении кулинарии, в которой он относит истоки кулинарии античному жречеству и причисляет кулинарию к одному из видов искусства.

Кроме увлечения кулинарией Торопуло страстный коллекционер, он собирает конфетные обертки и меню. Коллекция конфетных бумажек Торопуло действительно впечатляла. Для изучения своей коллекции конфетных оберток Торопуло устраивал настоящий ритуал. Гости ели шоколадную карамель, которая была завернута в разнообразные обертки и рассматривали конфетные бумажки так же внимательно и вдумчиво, как рассматривают репродукции классических картин. Эта была своего рода игра, в которой каждый старался выудить интересную обертку. Разнообразие оберток впечатляло: «колибри, львы тигры, олени, журавли, раки, вишня... то Версаль, то лунную ночь, то звезды» [3, с.356].

Конфетные бумажки Торопуло ценил не меньше, чем достижения искусства: «Я хотел бы спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно; между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография»[2, с.355]. Когда он погружался в изучение конфетных бумажек, то ощущал настоящее наслаждение. Вагинов через ироничные описания показывает, что погружаясь в свою стихию, занимаясь кулинарией, коллекционируя меню или конфетные бумажки,

Торопуло обретает гармонию и даже своего рода катарсис: «Торопуло пребывал в мире гиперболического счастья, не всем доступного на земле; он жил в атмосфере никогда не существовавшего золотого века» [3, с.356].

Торопуло ценит не столько материальные блага, но и саму сущность предметов «с их преходящей прелестью». Торопуло вместе с Пуншевичем организывает «Общество любителей мелочей». Как самое настоящее общество они определяют область своей деятельности и план действий. Пуншевич и Торопуло намечают своего рода области «собирания и изучения» – это такие безусловно важные мелочи, как конфетные бумажки, бумажки от мыла, коробки от папирос, значки и тексты вывесок. Пуншевич как председатель общества провозглашает своеобразный манифест этого общества: «Быт на наших глазах изменяется, и я предлагаю организовать общество собирания мелочей изменяющегося мира» [3, с. 382]. В это самое «Общество любителей мелочей» входят Пуншевич, Торопуло, Керепетин, Ермилов и Евгений Фелинфлеин. Все главные герои романа «Бамбочада» ценители и хранители материальных ценностей. Они, как точно подмечает Вагинов, собиратели «мелочей изменяющегося мира». И автор подчеркивает, что его герои – герои изменяющегося мира.

Редко Торопуло задумывается о вечных ценностях: о смысле жизни или о смерти. Он сожалеет о скоротечности жизни в первую очередь потому, что не сможет перепробовать всевозможные блюда и деликатесы. Его размышления о смерти обнаруживаются в ироничных ситуациях. Происходит снижение экзистенциальной темы. Умирает кот Торопуло по кличке Мурзик. Мурзик был для Торопуло настоящим членом семьи. Толстый и дородный кот Торопуло под стать своему хозяину, в отличие от дворовых котов, был настоящим гурманом. «Торопуло был горд тем, что друг его толст ..., что друг его разборчив, что пьет он только теплое молоко, а от холодного отказывается, что стоит его пропитание дороже охотничьей собаки» [6, с. 385]. И вот не смерть близкого человека или знакомого, а именно смерть Мурзика заставляет ценителя материальных ценностей Торопуло задуматься о смерти и скорбеть. Торопуло решает увековечить память о Мурзике – сделать его чучело. Он идет к чучельщику и просит придать телу Мурзику позу как на любимом фото, чтобы Мурзик лежал, будто бы живой. Но не долго Торопуло занимают мысли о бренности человеческой жизни и смерти: «Чтобы утешить себя, чтобы отделаться от мыслей о смерти, Торопуло оправил баранью заднюю ногу, взлупил с нее кожицу, не отделяя от ручки; мясо разрезал ножом в листочки ...обернул в бумагу и стал жарить на вертеле. И от любимого занятия стала неотчетливой его тоска, замирала, замирала и совсем прошла» [3, с. 388].

Так Торопуло быстро возвращается от ценностей духовных к ценностям материальным.

Герои романа «Бамбочады» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне античной культуры. Вместо культуры духовной – ценность культуры материальной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика «обратности», перевернутости и непрерывных перемещений верха и низа. Можно в этом усмотреть своего рода снижение.

«Замаскированная в заглавии тема автора – «калеки» напоминает о «трехпалом авторе» «Козлиной песни»; возможен и безжалостный по отношению к самому себе намек на туберкулез, который поразит и героя нового романа» [6, с. 158].

С первых строк романа читатель знакомится с главным героем романа «Бамочада» Евгением с интересной и легкомысленной фамилией Фелинфлеин. Мы узнаем, что у Евгения были «восемь лет авантур, путешествий и вранья» за которые он перепробовал множество профессий, начиная с любительского цирка в Бухаре, который представлял собой вырытое в земле углубление, уставленное скамьями. Работа Евгения в цирке напрямую указывает на его шутовство. Оказывается, Евгений выступал с каким-то прохвостом, одетым в форме трубадура, который исполнял нехитрые куплеты под собственный аккомпанемент на пиле. Форма трубадура и куплеты с упоминанием «дурака» усиливают шутовские атрибуты главного героя романа Евгения Фелинфлейна.

Набор профессий Евгения очень разнообразен: «Кроме бухарского цирка, Евгений уже побывал режиссером Халибуканского театра и аккомпаниатором нижегородской радиостанции, электромонтером и актером передвижного коллектива и секретарем одной из газет на побережье Крыма, но сейчас он был безработный» [3, с. 313].

Позже автор характеризует Евгения, как шулера. Но шулера не в классическом понимании: не такого шулера, который незаметно стремиться украсть плохо лежащий золотой. Он был не вымогателем и не скандалистом, а шулером в понимании XVIII века. Когда шулеров еще называли греками: «...с ним было весело: он был греком по профессии, как понимали слово грек в XVIII веке, т.е. веселым обманщиком; его любимое изречение было: "В общем, можно сказать, что теперь все люди греки по своему отношению к жизни"» [3, с. 321].

Он легко относится жизни и говорит, что для него везде игорный дом. Евгений любил игру в разных ее проявлениях, в том числе любил карточные игры. У Евгения Фелинфлейна в чемоданчике была коллекция вещей, посвященных игре в карты и игрокам. В чемоданчике лежала копия картины Питера де Гоха «Игроки в карты в солнечной комнате», копия картины Караваджо «Шулера» с изображением двух уличных мальчишек-шулеров, которые обыгрывают третьего и снимки игры в триктрак и ландскнехт.

В романе есть такие строки: «Погруженный в мир игры, Евгений встал» [3, с. 339]. Евгений, воспринимающий мир как игру, посвятил свою жизнь развлечениям и удовольствиям. Он меняет жен, профессии, города.

Окружающий мир часто видится Евгению театром или карнавалом: «Унывные звуки гитар, трубы граммофонов, цыган с пляшущим медведем, китаец в дореформенном костюме, заставляющий мышей кататься на каруселях, хор гопников со склоненными головами, смотрящий на лежащую перед ним кепку,— все это развлекало Евгения как живая картина» [3, с. 339].

Действительно настоящий пестрый карнавал: звуки, как аккомпанемент сменяют друг друга, разные персонажи, как будто шуты или скоморохи развлекают окружающий народ. Тут и цыгане с медведем, и китаец, который как дрессировщик заставляет мышей кататься на каруселях.

Для Фелинфлеина вся жизнь игра или театр. Возможно, Фелинфлеин снял квартиру в этом невзрачном домишке, чтобы собирать истории его обитателей. Автор говорит, что Фелинфлеину этот дом казался театром. Он часто садился на скамеечку у дома и с удовольствием слушал истории. «Какой фантастический бытовой театр» – думал Евгений [6, с. 365].

Евгению особенно были интересны трагические, театральные истории, курьезы. Тут и история молодого уголовника, который соблазнил пятнадцатилетнюю девушку, которой позже из-за болезни отрезали грудь, и она теперь неизвестно где, одногрудая, торгует собой. Тетя Дуня, продававшая обычное лампадное масло под видом афонского масла. Евгений даже выбирается на похороны тети Дуни, как на спектакль. «Судьба подарила Евгению представление – смерть тетки Дуни» [3, с. 362].

Во флигеле дома жил еще один примечательный персонаж – дочь шорника. Она воспитывала двух братьев-пузанчиков, была очень аккуратной и тихой. Дочь шорника очень красиво вышивала гладью и ленточками. В голодные годы после лечения экземы рентгеном ей ампутировали руку и поставили протез. Она продолжала вышивать и воспитывала своих братьев, но у нее появилась экзема и на второй руке: «во всю ладонь образовалась рана; врачи решили ампутировать и вторую руку. – И вот ... она все еще вышивает, но скоро ей ампутируют и вторую руку» [3, с. 365].

Истории про загубленную судьбу девушки, про юную калеку, про преступников, про благочестивую мошенницу – во всем этом видится амбивалентность и карнавальность образов персонажей этих историй. Как и в карнавальных образах перед нами: юностьистарость, верхи низ, глупостьимудрость, жизнь и смерть.

Евгений любит наблюдать, слушать, он коллекционирует необычные истории из жизни, как будто эпизоды пьесы. «Не судьбы гибнущих от

"злой жизни" волнуют его, но картинность, театральность этих судеб...» [6, с. 158].

Своей теорией о том, что жизнь театр или представление, Евгений делится с разочаровавшимся в жизни Печенкиным, он учит его примерять разные роли и быть как можно более разнообразным, примерять разные маски: «Что такое ... человеческая жизнь, как не одно сплошное представление, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены... В театре ли, в жизни ли – все та же гримировка, все те же маски, все та же вечная ложь. Относитесь к жизни, как к театру... Развлекайтесь сами... » [3, с. 411].

Евгений говорит, что жизнь не заслуживает серьезного к ней отношения:

«...можно сказать, что его дух находится на эстетической, по С. Кьеркегору, стадии, в основе которой лежит всепроникающая ирония» [6, с. 158].

До определенного момента Фелинфлеин относится к жизни иронически: «...но наше горе заключается в том, что мы ко всему относимся иронически. К тому же наша ирония проистекает... просто из некоторой лености, быть может, стыдливости... Ирония заменяет нам стыдливость» [3, с. 418]. Но это грустная ирония, и с течением романа Евгений начинает это понимать. Когда его герой-двойник Бамбышев начинает размышлять о том, что трагедия скучна и ее лучше оживить опереткой, Евгений начинает прозревать. Бамбышев предлагает трагедию «Гамлет» сделать похожей на веселую арлекинаду, а последнюю сцену превратить в юмористический похоронный танец. Бамбышев восклицает: «К черту трагическое гробокопание!» [3, с. 413].

Евгений увидел в Бамбышеве свою карикатуру. Бамбышев доводит до степени абсурда его теорию о том, что жизнь театр и нужно жить играя, меняя маски. Он начал замечать обратную сторону своего легкого отношения к жизни. Фелинфлеин размышляет о том, что человек вынужден стать актером и менять маски от того, что он несовершенен и в нем нет гармонии. У Евгения появляются приступы тоски и скуки, его уже ничто не может занять и развлечь: ни музыка, ни друзья, ни прелести материальной жизни, ни его милая невеста Ларенька: «Жить скучно, все время нужно развлекать себя, – думалось Евгению. – Приходится иногда передернуть и новый для себя путь найти» [3, с. 413]. Теперь он чувствовал по степени своей тоски, время от времени повторявшейся, что снова придется все бросить и бежать, что очень скоро он побежит» [3, с. 369].

Евгений переживает сильную тоску и скуку, от которой ему хочется бежать, ему становится тревожно. И вот его тревога подтвердилась: «Утром Евгений почувствовал, что ему нечем дышать» [3, с. 369]. Тревожные предчувствия материализуются в смертельную болезнь. Евгений узнает, что он смертельно болен: у него туберкулез, и опять его

посещает мысль о бегстве, «но бежать надо не от себя, а от съедающего легкие туберкулеза» [6, с. 160].

Фелинглеин все еще пытается продолжать в присущей ему легкой манере свою «жизнь-игру» и, как и обещал, женится на своей невесте Лареньке. Но от ожидания смерти трудно убежать: «Ситуация, в которую попадает "игрок по природе", – универсальная экзистенциальная ситуация ожидания смерти, столь важная для европейской и не только европейской литературы XX века» [6, с. 160].

Евгению приходится уехать в санаторий. Только оказавшись в санатории, Фелинглеин осознает, что он смертен. Евгений сожалеет, что он не смог себя полностью выразить. Он говорит Керепетину, что он незавершенный человек, он как бы «рисунок карандашом, изображающий человека» [3, с. 437]. Он жалеет, что не смог полностью воплотить себя и что не сможет завершить свою жизнь как следует.

Евгений перестал воспринимать мир, как игру, и мир сразу показался ему дивным и прекрасным, мир будто засверкал для него: «удивительными и прекрасными ему показались люди, и животные, и растения. "Как хорош мир, а я должен его покинуть", – раздавалась музыка в ушах Евгения» [3, с. 423].

И, наконец, уже находясь в санатории, Евгений почувствовал и осознал, «что он смертен, что ему придется расстаться с играющим миром...». Евгений понимает, что раньше он ощущал себя вечным, ему казалось, что все еще впереди. Осознание своей смертности и нависшая над ним тень смерти изменили его восприятие жизни: «Ирония, игра, эстетство – как паутинки, оборваны рукой “хозяина”» [2, с. 160].

Евгений как настоящий «игрок по природе» все еще думал о том, как обыграть смерть. Но он уже не воспринимал смерть, как маску или гравюру «в образе скелета с косой», он чувствовал ее внутри себя: «это-то и составляло трудность; приходилось перенести игру во внутренний план, во внутренний мир» [2, с. 434].

Но даже карнавальное отношение к жизни и к смерти не помогло Евгению Фелинглеину обыграть смерть: «Насмешка убивает, – думал Евгений. – Что если почувствовать, что смерть смешна, что если начать острить над смертью...» [3, с. 434]. Грустная ирония автора подчеркивает, что Евгению не пришлось острить над смертью.

Перед смертью Евгений сожалеет, что он скоро исчезнет. Он понимает, что мог бы быть другим и жить совсем не так. Роман «Бамбочада» заканчивается строками неотправленного письма Евгения: «Иногда во сне я плачу и мне кажется, что я мог бы быть совсем другим. Сейчас я не понимаю, как я мог так жить. Мне кажется, что если бы мне дали новую жизнь, я иначе прожил бы ее. А то я как мотылек, попорхал, попорхал и умер» [3, с. 434]. Вот так Вагинов завершает эту историю «игрока по жизни». И история об увековечивании материальной прелести жизни, оказывается, в том числе, и историей о ценностях духовных.

Фелинфлеина нельзя на прямую отождествлять с автором, но он доносит до нас столь важную для Вагинова концепцию восприятия жизни как игры и концепцию искусства как игры: «концепцию искусства как игры в высшем смысле, как генерирования ненастоящей жизни – концепцию ... столь существенную для Вагинова» [2, с. 159]. Концепция восприятия искусства, как «генерирования ненастоящей жизни» объединяет все три романа Вагинова: «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада». Эта концепция указывает на свое особое карнавальное видение мира Вагиновым.

Из теории о восприятии жизни и искусства как игры возникает теория о трансформации текста романов «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада» в театральный: «на протяжении всего хода повествования... совершается трансформация текста литературного, словесного в текст театральный, зрелищный, которым оказывается сам роман, сочиняемый присутствующим в нем на правах персонажа безымянным автором» [8, с. 161].

Концепция искусства как игры и искусства как «генерирования ненастоящей жизни» объединяет все три романа Вагинова: «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада». Эта концепция выявляет особое карнавальное видение мира Вагиновым.

Наиболее ярко выражен культурный код карнавала в романе «Бамбочада». Герои романа «Бамбочада» в отличие от героев «Козлиной песни» обращены к материальной стороне античной культуры. Материальная культура ценится ими выше культуры духовной. В этой перевернутости ценностей мы можем увидеть карнавальное мироощущение, для которого характерна своеобразная логика «обратности» и перевернутости, логика непрестанной смены верха и низа. Герои Вагинова становятся хранителями изменяющихся и уходящих ценностей материальной культуры целой культурной эпохи: «Гурманство, коллекционирование мелочей, смакование старинной и новой музыки, редких книг и гравюр – все это попытки удержать, увековечить материальную прелесть жизни, не дать ей исчезнуть бесследно» [6, с. 159].

Главный герой романа «Бамбочада» Евгений Фелинфлеин – герой с чертами шута, он грек по отношению к жизни. Евгений воспринимает весь мир как театр, карнавал и как игру. Через призму его восприятия большинство событий романа видятся под карнавальным углом зрения. Для Евгения мир – «игорный дом» или театр. Отношение Евгения к жизни – это характерное для культурного кода карнавала восприятие мира, как балагана. Евгений как участник этого карнавала меняет маски и роли: примеряет различные профессии, меняет жен, изменяет место жительства, обманывает и развлекает окружающих людей. Но даже отношение к жизни и к смерти как к игре не помогло Евгению Фелинфлеину обыграть смерть. Грустная ирония автора подчеркивает, что Евгению не пришлось острить над смертью.

Культурный код карнавала занимает особое место в поэтике романа Константина Вагинова «Бамбочада». В романе «Бамбочада» ярко проявляется вагиновское карнавальное восприятие мира. Здесь мир вывернут наизнанку. Он предстает уродливой стороной, а не смешной, как принято во время карнавала. Пародия и ирония занимают особое место в романах К. Вагинова. Вагинов чувствует пародийность мира по отношению к гармонии. У Вагинова сама действительность становится пародией по отношению к норме. Литературный текст романов Вагинова в процессе повествования трансформируется в текст театральный.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
2. Вагинов, К.К. Козлиная песнь: романы / К. К. Вагинов. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2016.
3. Вагинов, К.К. Полное собрание сочинений в прозе / К.К. Вагинов. – СПб.: Гуманитар. агентство Акад. проект, 1999.
4. Герасимова, А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ А.Г. Герасимова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1988.
5. Герасимова, А.Г. Неизвестный Вагинов / А.Г. Герасимова // Театр. – 1991. – №11. – С. 171–173.
6. Герасимова, А.Г. Труды и дни Константина Вагинова / А.Г. Герасимова // Вопросы литературы. – 1989. – №12. – С. 131–167.
7. Никольская, Т.Л. Трагедия чудаков / Т.Л. Никольская. // Вагинов К.К. Романы. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 5–18.
8. Шиндина, О.В. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» / О.В. Шиндина. // Театр. – 1991. – № 11. – С. 161–171.

ПРОБЛЕМЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЭССЕИСТИКЕ МИХАИЛА ВЕЛЛЕРА

В статье рассматривается публицистика и эссеистика М. Веллера, представленная в книге «Шайка идиотов» и посвященная проблемам осуществляющейся глобализации. Отмечается предпринимаемая писателем концептуализация осмысливаемого явления, изложенная близким к эссеистическому стилем. Высказываемые М. Веллером критические суждения и опасения расцениваются как обоснованные.

Ключевые слова: глобализация, олигархократия, дестабилизация, десуверенизация, унификация, потребление, цифризация, «лишние люди».

Идущая глобализация как важнейшая тенденция в развитии современной человеческой цивилизации получает неоднозначную оценку в средствах массовой информации, в научных исследованиях, творчестве писателей. Несомненный интерес в данном отношении представляет публицистика и эссеистика М. Веллера, вошедшая в его книгу «Шайка идиотов» (2020).

М. Веллер – русскоязычный писатель Эстонии, и его взгляд на глобализацию – это взгляд западного человека, однако человека критически мыслящего, отвергающего иллюзии и делящегося своими тревогами, касающимися как происходящего, так и перспектив будущего. При акцентировано-отрицательной оценке теории и практики социализма, и в глобалистской практике капиталистического мира М. Веллер обнаруживает тенденции, неблагоприятные и даже опасные для судеб человечества. Свободная эссеистическая манера письма, передающая живое чувство, соединяется у него со средствами публицистики, позволяющими осуществить концептуализацию многообразных, подчас противоречащих друг другу явлений действительности, в своей совокупности определяющих характер и направленность глобализации.

Некоторые подходы и суждения М. Веллера достаточно неожиданные. Так, он констатирует, что процесс глобализации сопровождается активизацией социалистических идей, устраивающих и «политиков-либералов-демократов», причем современный социализм на Западе – «агрессивный, нетерпимый, разрушительный» [2, с. 282]. В эссе «Четыре карты шулера» он даже пишет:

«Американская Социалистическая революция-2020 ярко и контрастно обнажила расклад сил Запада, борющихся за интереснейший гибрид глобализации, социализма и всемирного олигархата» [2, с. 268]. Оказывается, волнения в США в 2020 г., в основном, на расовой почве считаются некоторыми там социалистическими. Возможно, до нас не все доходило, так как собственно социалистических идеалов бастующие не выдвигали, но стоит познакомиться и с данной точкой зрения.

Доказывая процитированный тезис, М. Веллер утверждает, что левые, социалистические движения спонсирует и продвигает мировой финансовый капитал, ТНК⁴. Писатель задается вопросом: «Они идиоты или отъявленные альтруисты? Да нет, ребята типа Джорджа Сороса или Билла Гейтса в излишнем простодушии или безбрежной доброте заподозрить трудно. Люди они бесспорно умные и жесткие, и законы бизнеса усвоили хорошо» [1, с. 268]. Почему же они так поступают? Точка зрения М. Веллера такова:

«Владельцы ТНК и нанятые ими мозговики отлично понимают, что левые, разрушив наш мир, ничего экономически успешного взамен создать не смогут. Зато смогут уничтожить границы, государства, национальную идентичность и экономическую базу – с их-то устремлениями кормить всех поровну, уравнивать дикарей с интеллектуалами и так далее» [2, с. 268] и констатирует: «Современный олигархат использует левые движения для уничтожения государств – с тем, чтобы единое мировое промышленно-финансовое правительство контролировало весь мир» [2, с. 268]. Тогда люмпен-пролетариат «будет всецело зависеть от подачек глобальной власти» [2, с. 268].

Политические же элиты, «ставшие профессиональной номенклатурой западных властных структур, заключили, – согласно М. Веллеру – союз с олигархатом и принимают его финансовую помощь. Их задача – уничтожение правых и узурпация постоянной власти: эпоха демократии, выборов, сменяемости и отсчитываемости власти должна закончиться. Таково их мнение. Иначе сядут в тюрьмы и останутся без кормушки» [2, с. 269]. Ведь в значительной своей части это жулики и проходимцы, «ставшие профессиональными лжецами, коррупционерами...» [2, с. 269]. Их использует для своих целей олигархат. Но и политические элиты «используют социалистические идеи и левые движения в своих интересах: уничтожить правых. Консерваторы, то есть сторонники свободы слова и печати, права на оружие, честных выборов, сохранения семьи и государства – угрожают существованию сегодняшних либеральных политических элит» [2, с. 269].

Левые всех мастей: «социалисты и нео-социалисты, коммунисты и фрейдо-коммунисты, анархо-коммунисты и анархо-синдикалисты, троцкисты и маоисты, ленинисты и маркузисты «хотят строить социализм. Для чего сначала нужно снести капитализм. Финансируются и поощряются олигархами и либеральными политическими элитами: чтоб они снесли современное государство, а в новом мире править будем мы» [2, с. 270], – воспроизводит М. Веллер логику левых.

Однако, выполнив свою задачу – сокрушив правых, левые движения будут подавлены. Сами же элиты предполагают «обогащаться и вливаться в сверх-класс мировой глобальной элиты» [2, с. 269], с одной стороны ограничив возможности олигархов, с другой – самим войдя в олигархат.

⁴ ТНК – Транснациональные корпорации.

На самом деле этого не произойдет, доказывает М. Веллер; большинство рвущихся в олигархат ждет разочарование.

После победы «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ГЛОБАЛИСТСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ» «политическим элитам уготована роль марионеток. Надсмотрщиков над своими участками. Много марионеток мировой олигархической элите не нужно» [2, с. 269]. Так что национальные политические элиты, того не сознавая, подготавливают свое уничтожение.

«Что получают олигархи? – разъясняет М. Веллер. – Полностью послушные государства с карманными правительствами и бесправной массой нахлебников.

Что получит мир в итоге? Глобальное правительство и бессильный плебс на социалистических территориях. Растворение границ, отмирание государств, правительства с функциями надсмотрщиков-распределителей и исчезновение народов, сливающихся в усредненную массу без групповой идентичности» [2, с. 271]. Такой видится перспектива, ждущая государства, объявляющие себя демократическими. Ценностным ориентиром описанная модель глобализации служить не может. В ней отсутствуют свобода и гуманность, плюрализм, полицентризм, национальная самобытность. Подобным мировым порядком не только неполноценен – опасен, грозит человечеству многими бедами.

В эссе «Реальная глобализация» М. Веллер противопоставляет пафосным заявлениям об идущей глобализации реальность жизни.

«Глобализация – это объединение всего мира в единое политическое, экономическое и культурное пространство» [2, с. 273] – такова формулировка понятия. Якобы благодаря глобализации, которая объединит все страны в одно общее для планеты государство, прекратятся войны, расходы на поддержание границ и таможен, «и мы будем все дружно работать и вместе радоваться единой семьей» [2, с. 272]. Но почему она должна утверждаться именно на западной основе? И под командой Запада? «А вы, господа изобретатели теории глобализации, китайцев с арабами спросили насчет согласия?» [2, с. 273] – звучит риторический вопрос. Подразумевается: нет. Значит, неизбежны конфликты. А где конфликты, там и войны. Вот так дружная семья: с диктатурой Запада. Под его руководством, на его деньги и в его интересах созданы и действуют все международные организации; он утвердил свою монополию в СМИ (включая Интернет). Если считает необходимым, как и в эпоху колонизации и дележа между собой мира, приводит в действие военную силу. Неудивителен вывод М. Веллера: «Глобализация – это аспект империализма. То есть сущность ее определяется сущностью экономики и политики передовых государств» [2, с. 275]. Но насильственный гомогенный мир не может быть прочным и породит процессы, в свое время породившие антиколониальное движение, что может увенчаться и Третьей мировой войной. Иной вариант глобализации

не рассматривается либо воспринимается крайне враждебно – своей властью олигархократия делиться не намерена.

Европейцы свой шаг к глобализации сделали, создав ЕС (Европейский Союз): «Свободное движение денег и товаров, производств и рабсилы и единое правительство в Брюсселе со странными полномочиями: его никто не выбирал, но оно норовит всем все диктовать. Англия уже сбежала» [2, с. 273]. Суверенитет даже европейских стран урезан, некоторые из них просто превратились в криптоколонии. «Многие участники многим недовольны» [2, с. 273]. Например, миллионы французов выступали против легализации однополых браков, и все равно их ввели. Другими словами, желания конкретных стран, входящих в ЕС, могут игнорироваться – всех стригут под одну гребенку. Значит, глобализация на деле – это еще и усиливающаяся унификация.

Глобализаторы «берут власть, вводят предписания и запреты, обязательные для всех, устанавливают диктатуру политкорректности и производят этническое и культурное замещение коренных народов, уничтожая их идентичность» [2, с. 273], так как Европа активно заселяется мигрантами с другой верой, нравами, привычками, не желающими ассимилироваться с коренными европейцами.

Это именуется мультикультурализмом. «Если при колонизации дикари втягивались в высокую западную культуру, приближаясь к европейцам – то сегодня анклав мусульман, азиатов и африканцев из малоразвитых регионов, ширятся и множатся в теле западных стран. С ними растет преступность, паразитизм и варваризация Запада. То есть: подъем отсталых народов и регионов – сопровождается культурным упадком ведущих народов и стран» [2, с. 276], что ненормально.

На практике мультикультурализм – это «механическая глобализация методом насильственного перемешивания народов и культур в развитых странах – опускающего их ближе к уровню отсталых» [1, с. 276], – пишет М. Веллер.

Рассматривает писатель и такую особенность глобализации, как аутсорсинг, предполагающий вынос «производств в регионы с дешевой рабсилой. При этом отсталые раннее регионы экономически и культурно поднимаются. Но свои рабочие и инженеры остаются без работы, собственные производства падают, собираемость налогов понижается, государство беднеет, средний класс исчезает. Происходит маргинализация развитых народов» [2, с. 276], саморазорение развитых стран.

Из-за отсутствия общей социальной перспективы рождаемость падает. «Белая раса стремительно самоликвидируется, замещая себя цветными» [2, с. 277].

То же скорее всего произойдет и в США, где белые уже целуют ноги черным. Это как бы расизм навыворот.

«То есть: происходит выравнивание этнического состава планеты и способностей разных народов и рас – в сторону понижения умных до

уровня глупых» [2, с. 277]. Следовательно, реальная глобализация – это еще понижение общего интеллектуального и культурного уровня населения планеты.

В силу высокого уровня развития науки и техники и автоматизации многих сфер производства и областей жизни, указывает М. Веллер, образуется лишняя часть населения – на всех работы не хватает. Пусть даже безработных обеспечивают пособиями для проживания, из-за незанятости, невостребованности человеческой энергии по поводу и без повода будут возникать бунты, погромы; следовательно, будут и органы их подавления, что наблюдается уже сегодня. Значит, реальная глобализация включает в себя и репрессивный аспект: подлинного гуманизма в этом нет.

Выгодно подобное, доказывает М. Веллер, самому верху и самому низу:

«Самый верх стремится к максимальной прибыли, освобождаясь от любых помех в виде границ, правительств и государств с их законами. Мировой олигархат. Кочевая элита.

А самый низ – дикари, бездельники, паразиты, которые хотят прилично жить, ничего не делая. Психология и образ требований: “Подайте мне все”. При полном глобализме содержать их не трудно» [2, с. 277].

Все же остальные от глобализации ничего не выигрывают, даже проигрывают по сравнению с тем, что было.

Пусть эти явления глобализации пока еще не проявили себя в полной степени, в перспективе все, по М. Веллеру, к этому идет.

Но обозначение критикуемого типа глобализации как социалистической не убеждает, ведь противостоят консерваторам, в основном, либералы (либерал-демократы). Чего-то другого и сам М. Веллер не предлагает.

В эссе «Восстание в раю» писатель пытается объяснить происходящее, предлагает гипотезу, что современная цивилизация (по-видимому, он все-таки имеет в виду западную цивилизацию) уже достигла пика своего развития. «Ведь уже мир и сытость!» [2, с. 280] – восклицает автор эссе и вместе с тем констатирует: «...Вершиной пирамиды, венцом творения – оказывается потребительский рай изобилия и вседозволенности. Нет человеку никаких ограничений, кроме как не мешать соседу так же свободно наслаждаться изобилием и вседозволенностью» [2, с. 280]. Но:

«Достигнув материального совершенства, возможного на конкретной стадии истории, земной рай свободы и потребления начинает прокисать. Дегенерировать. Дegrадиpовать ментально, социально и идеологически. <...> Критерии добра и зла, нормы и патологии смещены так, что существование нашего мира в системе “новых ценностей” невозможно» [2, с. 281]: противоречит самой жизни. Это доказывает, что смыслом жизни одно потребление быть не может, а бездуховность и ведет к деградации,

внутренней пустоте. И для чего тогда оказывается свобода? – ни для чего, отчего легко подменяется вседозволенностью.

«И когда нет жестких и единых правил поведения, жесткого свода императивов и табу (привет от 10 Заповедей) – люди их ищут и находят, и начинают страстно бороться за их непререкаемую обязательность» [2, с. 282]. Таковы и леваки, тяготеющие к социализму: «Нам нужна цель! Равенство, братство, счастье! Мы вас похороним!» [2, с. 282] – они, по М. Веллеру, вступают на путь разрушения того, что есть.

Конечно, «можно перевешать всех коммунистов и выслать за границу всех цветных. Запретить все партии и организации социал-коммунистического толка. Можно вернуть шерифское право и суд Линча. <...>

Но нельзя отменить научно-технический прогресс, обеспечивающий изобилие и делающий экономически ненужным труд большинства человечества. В этом корень сегодняшних социальных бед», – считает М. Веллер, – «и этот корень хрен ты выдерешь из почвы Истории и Природы» [1, с. 282]. Более того, прогнозирует писатель, в скором будущем «будет требоваться от человека только мозг – пока его сложность и эффективность не будут превзойдены искусственным интеллектом» [1, с. 4]. А это может привести к тому, что человечество самоликвидируется, и глобализация – «этап этого процесса» [1, с. 4].

«Что остается? Стоять на своем!» [2, с. 282] – не поддаваться на опасные эксперименты, сохранять созвучное самой жизни, то есть, как можно понять, – устоявшиеся в веках ценности.

Ответа же на вопрос: есть ли у человечества оптимистическая перспектива развития, М. Веллер не дает. Может быть, кроме обустройства мира, заняться, наконец, развитием самого человека? А так ответа не будет никогда.

Библиографический список

1. Веллер, М. Будущее в тумане / М. Веллер // Аргументы и факты (в Белоруссии). 4 января 2022. – № 1. – С.4.
2. Веллер, М. Шайка идиотов / М. Веллер. – М.: АСТ, 2020. – 288 с.

ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ ВОЙНЫ И МИРА В ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ПРОЗЫ В.М. ГАРШИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ «ЧЕТЫРЕ ДНЯ», «ТРУС»)

Статья посвящена рассмотрению проблемы противостояния войны и мира в прозаическом наследии В. М. Гаршина. На материале рассказов «Четыре дня» и «Трус» исследуются особенности поэтики военной прозы, сочетание в ней традиций и новаторства, эволюция художественного стиля автора, психология восприятия военных событий отдельной взятой личностью. Анализируется влияние творчества и морально-этических догматов позднего Толстого на писателя, обозначаются основные философские и социальные течения эпохи, нашедшие отражение в выбранных произведениях. Прослеживается становление антимилитаристских убеждений в гуманистической парадигме ценностей, их утверждение в качестве ключевых морально-ценностных ориентиров Гаршина.

Ключевые слова: проза В. М. Гаршин, война и мир, антимилитаризм, гуманистические ценности.

Тема войны, будучи одной из древнейших в литературе, всегда интересовала писателей и поэтов. Достаточно вспомнить такие великие, монументальные произведения, как «Илиада» Гомера или «Слово о полку Игореве», чтобы утвердиться в этом мнении. Искусство слова не может существовать автономно: оно реагирует на историю, преломляя реальность и передавая ее, пусть и в модифицированном виде. К сожалению, наглядного материала для развития темы войны во все времена было достаточно. Из эпохи в эпоху противостояния и баталии между народами или даже представителями одной нации завораживали авторов своей кровожадной сущностью и экзистенциальным надрывом, ложась в основу общепризнанных шедевров художественной литературы («На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Н. Полевого, «Судьба человека» М. А. Шолохова, «Цинковые мальчики» С. А. Алексиевич и т.д.).

Всеволод Михайлович Гаршин был связан с войной на генеалогическом уровне: его отец был офицером кирасирского полка, принимал участие в Крымской войне, дед по материнской линии был морским офицером, а потому неудивительно, что сам писатель принял участие в Русско-турецкой войне 1877 – 1878 годов в качестве добровольца. Этот опыт впоследствии оказался амбивалентным: с одной стороны, он серьезно повлиял на развитие творчества Гаршина, его ценностные ориентиры, с другой – пошатнул его и без того неустойчивое психоэмоциональное состояние.

В творчестве Гаршина война рассматривается не с позиции подвига народа и прославления силы его духа. Нельзя сказать, что военные действия описаны скудно и сухо, как свершившийся факт. Будучи соучастником тех жутких событий, писатель предельно явственно и точно описывает мельчайшие детали, пробирающие до дрожи.

Тема войны отражена в ряде произведений автора («Четыре дня», «Трус», «Очень коротенький роман», «Из воспоминаний рядового Иванова» и др.).

Рассказ «Четыре дня» был написан в 1877 году. Сюжет основан на реальных событиях, произошедших с рядовым Болоховского полка Василием Арсеньевым. Раненого спустя четверо суток нашли солдаты роты, в которой служил Гаршин. Этот случай глубоко поразил молодого писателя. Он взял реально произошедшее событие в качестве каркаса, фабулы, однако сознательно изменил многие детали, что повлияло на конфликт, проблематику и идейное содержание произведения. Так, в рассказе герой является убийцей неприятеля, фляга с водой которого позволяет ему поддерживать жизнедеятельность («Ты спасаешь меня, моя жертва!..» [1, с. 26]). Изменилась также национальность убитого: у Гаршина это египетский феллах, посланный на войну насильно.

Главная особенность рассказа, которая отмечается критиками, – демонстрация «окопной правды» [6] войны, предельно реалистично переданная атмосфера отчаяния, осознания безнадежности собственного положения.

Война в произведении представлена как нечто неестественное, существующее наперекор законам мироздания. Это реализуется в противопоставлении войны и природы с использованием приёма монтажа («Я помню, как мы бежали по лесу, как жужжали пули, как падали отрываемые ими ветки, как мы продирались сквозь кусты боярышника. Выстрелы стали чаще» [1, с. 21]), а также войны и мирной жизни, кажущейся ирреальной, фантазийной («Целая картина ярко вспыхивает в моем воображении. Это было давно; впрочем, все, вся моя жизнь, та жизнь, когда я не лежал еще здесь с перебитыми ногами, была так давно...» [1, с. 23]).

Действие разворачивается буквально перед глазами читателя, при этом ретардационно. Немаловажную роль в достижении этого эффекта сыграло использование глаголов в форме настоящего времени («Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли», «Я делаю движение и ощущаю мучительную боль в ногах», «Я чувствую, как шевелятся корни волос на моей голове», «Я прихожу в отчаяние и плачу...» [1, с. 21–32]).

Описания лежащего рядом убитого египтянина, максимально реалистичные, отдающие дань натурализму, роднят произведение с физиологическим очерком. Скрупулезные, подробные и детализированные, они завораживают своим искусным безобразием («Да,

он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви. Ноги, затянутые в штiblеты, раздулись, и между крючками штiblет вылезли огромные пузыри. И весь он раздулся горою. Что сделает с ним солнце сегодня?» [1, с. 28]; «Лица у него уже не было. Оно сползло с костей. Страшная костяная улыбка, вечная улыбка показалась мне такой отвратительной, такой ужасной, как никогда, хотя мне случалось не раз держать черепа в руках и препарировать целые головы. Этот скелет в мундире с светлыми пуговицами привел меня в содрогание. “Это война, — подумал я, — вот ее изображение”» [1, с. 29]).

В тексте подчёркивается своеобразная инаковость главного героя, граничащая с безумием. Во-первых, на фоне изнеможения и продолжительных физических мучений, солдат периодически частично теряет рассудок, происходит деперсонализация («Какие-то странные звуки доходят до меня... Как будто бы кто-то стонет. Да, это — стон. Лежит ли около меня какой-нибудь такой же забытый, с перебитыми ногами или с пуль в животе? Нет, стоны так близко, а около меня, кажется, никого нет... Боже мой, да ведь это — я сам!» [1, с. 23]). Во-вторых, добровольное приобщение к военным действиям само по себе поставило на борце за справедливость печать юродства в глазах общественности.

После осознания факта убийства, пусть вынужденного и в какой-то мере необходимого, главный герой переживает настоящий экзистенциальный кризис. Он не может смириться с мыслью об отнятии чужой жизни, закономерно пытается оправдать себя рациональными доводами, подспудно ощущая их несостоятельность и невозможность решения внутренней дилеммы («Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня»; «И чем виноват я, хотя я и убил его? Чем я виноват?» [1, с. 25]). Измененная автором национальность убитого лишь подчёркивает его безвинность, невольное приобщение к военным действиям («Прежде чем их посадили, как сельдей в бочку, на пароход и повезли в Константинополь, он и не слышал ни о России, ни о Болгарии. Ему велели идти, он и пошел» [1, с. 25]).

Последнее предложение не просто закольцовывает композицию, но делает ее бесконечно зацикленной, фрактальной («Я могу говорить и рассказываю им все, что здесь написано» [1, с. 31]). Этой истории суждено повториться еще множество раз. Как и миллионам других, таких разных, но похожих в бессмысленности и безжалостности людской жестокости. Автор не верит в мистическое исцеление человечества от военной чумы.

При анализе важно обратить внимание на цифровой код произведения. Через посредничество романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» мы выходим к библейской притче о Лазаре. Параллель солдат – Раскольников – Лазарь связывает не только число 4, но и концепция

сюжета. Главный герой рассказа «Четыре дня», по сути, четыре дня находится на волоске от смерти, причем связано это не только с физическими обстоятельствами, но и с осознанием своей греховности, самоуничижением, постоянными попытками индальгировать свои действия. С особенной пронзительностью звучит крик о помощи («Стойте, стойте, бога ради! Помогите, помогите, братцы!» [1, с. 29]). Несчастный молит об освобождении от оков своего разума, мучительного пребывания один на один со своей совестью не менее, чем о реальном, физическом спасении, и достигает его в бесконечной исповеди. Пережитый опыт можно считать перерождением героя в физическом и, что гораздо существеннее, духовном планах.

Рассказ «Трус» 1879 года сопоставим со своеобразным прологом, предисловием к предыдущему. Тема войны раскрывается на совершенно ином уровне. Каких-то реальных военных событий, «взгляда из окопов» в нём практически нет. На первый план выходит моральная дилемма, которую пытается разрешить главный герой.

Тем не менее, некоторые черты нарратива роднят два рассказа: это и эффект полного погружения, сопричастности, достигаемый с помощью употребления глаголов в форме настоящего времени («Я не могу ничего делать и не могу ни о чем думать» [1, с. 55]) и ювелирно точные, ужасающие своим правдоподобием физиологические описания («Начиная от шеи, на правой стороне, на пространстве ладони, грудь Кузьмы была черна, как бархат, слегка покрытый сизым налетом. Это была гангрена» [1, с. 60]; «Его болезнью и страданиями я пробую измерить зло, причиняемое войной. Сколько муки и тоски здесь, в одной комнате, на одной постели, в одной груди — и все это одна лишь капля в море горя и мук, испытываемых огромною массою людей, которых посылают вперед, ворочают назад и кладут на полях горами мертвых и еще стонущих и копошащихся окровавленных тел» [1, с. 61]).

Главный герой представлен в динамике: он глубоко переживает происходящие события, сильно воздействующие на него («Другой спокойно читает: “Потери наши незначительны, ранены такие-то офицеры, нижних чинов убито 50, ранено 100”, и еще радуется, что мало, а у меня при чтении такого известия тотчас появляется перед глазами целая кровавая картина»; «Двенадцать тысяч... Эта цифра то носится передо мною в виде знаков, то растягивается бесконечной лентой лежащих рядом трупов. Если их положить плечо с плечом, то составитя дорога в восемь верст... Что же это такое?» [1, с. 53]). В своих рассуждениях он и пророчески предрекает будущее («Мне кажется, что нынешняя война — только начало грядущих, от которых не уйду ни я, ни мой маленький брат, ни грудной сын моей сестры. И моя очередь придет очень скоро» [1, с. 54]), и доходит практически до нищенских идей («Стоит ли действительно заботиться о какой-нибудь одной неважной жизни в виду великого дела! И в силах ли я подвергнуть свою жизнь опасности вообще

ради какого-нибудь дела?» [1, с. 56]). Он разрывается между своим неприятием самого факта свершения войны, её бессмысленности и беспощадности, всеми рациональными доводами, следуя которым стоило бы остаться в Петербурге воспользовавшись протекцией влиятельных знакомых, и подспудным ощущением необходимости примкнуть к солдатам, внутренним голосом, твердящим: «Нехорошо».

Разрешение давно мучившей его разум дилеммы он находит в словах Марии: «Война — зло; и вы, и я, и очень многие такого мнения; но ведь она неизбежна; любите вы ее или не любите, все равно она будет, и если не пойдете драться вы, возьмут другого, и все-таки человек будет изуродован или измучен походом. Я боюсь, что вы не понимаете меня: я плохо выражаюсь. Вот что: по-моему, война есть общее горе, общее страдание, и уклоняться от нее, может быть, и позволительно, но мне это не нравится» [1, с. 64].

Главный герой, находясь в состоянии перманентной рефлексии, колеблется между стремлением пожертвовать своей жизнью и страхом ненужности, бессмысленности этого действия. Тем не менее, он становится очередной немой жертвой бушующего пожара войны и таким трагичным способом освобождается от моральной дилеммы, гнетущей пропасти, разделяющей долг и здравый смысл.

В разрезе анализа гаршинской военной прозы и его творчества в целом нельзя обойти стороной фигуру Льва Николаевича Толстого — величайшего романиста русской литературы XIX века. Тема войны с ее аксиологическими и философскими аспектами стала особой вехой в развитии его творческого пути. Изначально военные действия, в том числе с психологической точки зрения, были представлены в художественных произведениях писателя (цикл «Севастопольские рассказы», роман-эпопея «Война и мир»). Позже, в 90-е, Толстой приобщается к всемирному антивоенному движению и до конца жизни остается активным и проповедующим антимилицаристом, параллельно закрепляя основные тезисы и постулаты в трактатах. В подтверждение тому приведем цитату из труда «В чем моя вера?»: «Все учение Христа состоит в том, чтобы дать Царство Бога — мир людям. <...> Стоит людям поверить учению Христа и исполнять его, и мир будет на земле, и мир не такой, какой устраивается людьми, временный, случайный, но мир общий, ненарушимый, вечный» [8, С. 370]. Можно также выделить работы Толстого «Одумайтесь!» и «Единое на потребу».

Доподлинно известно, что писателей связывали близкие отношения: Гаршин видел в Толстом мудрого учителя, ментора; Толстой же, в свою очередь, живо интересовался молодым дарованием и поощрял его литературные успехи.

В критике эта взаимосвязь не могла остаться незамеченной. В. Г. Короленко обнаруживает в Гаршине «явное толстовское влияние» [4]. А. М. Мелихов, писатель и публицист, придерживается несколько иного

мнения и подчеркивает: «Гаршин — не Толстой, и герой его — не Андрей Болконский: высокое небо не пробуждает в нём отрешённости от всего земного» [5].

Поэтика Гаршина лишена нарочитой назидательности и героической патетики. Тем не менее, нельзя не отметить, что его герои в экзистенциальной ситуации близости, предчувствия смерти переживают катарсис духа. Отсутствие «отрешенности от всего земного» лишено натуралистической природы; в нем ощутимы модернистские веяния, связанные с попытками постичь трансцендентные онтологические начала, в полной мере осмыслить цену и ценность собственного земного воплощения, прочувствовать единение с неуправляемым жизненным потоком. Гаршин с горечью осознаёт невозможность отсутствия войн на земле, вне зависимости от уровня развития социальных отношений и научно-технического прогресса, и в этой обреченности угадывается декадентский пессимизм. Несмотря на это, его герои, преодолевая животное и эгоистическое в себе, осознанно готовы пожертвовать собой — в первую очередь, во имя предотвращения собственного морального краха, предваряющего крах общемировой.

В военной прозе Гаршина смешались переосмысленные толстовские идеи о непотворении злу насилем, антимилитаризм, пацифизм, обреченность и людское бессилие («Огромному неведомому тебе организму, которого ты составляешь ничтожную часть, захотелось отрезать тебя и бросить. И что можешь сделать против такого желания ты, ...ты, палец от ноги?..» [1, с. 70]) и мессианская жертвенность, концепция соборности и взаимной ответственности каждого индивида за все человечество. В этом сложном переплетении смыслов и гуманистических ценностей — его стройность, глубина и проникновенность.

Библиографический список

1. Гаршин, В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма/ Сост. В. И. Порудоминский. — М., 1984.
2. Гусейнов, А.Л. Ненасилие как правда жизни // Опыт ненасилия в XX столетии. Социально-этические очерки / Под ред. Р.Г. Апресяна. — М.: Аслан, 1996.
3. Елизаветина, Г. Г. Талант человечности: К 125-летию со дня рождения В.М. Гаршина // Москва, 1980. — № 2. — С. 213 – 215.
4. Короленко, В. Г. Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет / В.Г. Короленко [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005396406_85088 (Дата обращения: 05.09.2022)
5. Мелихов, А. М. Самый чистый, самый искренний и самый симпатичный / А.М. Мелихов [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2014/5/samyj-chistyj-samyj-iskrennij-i-samyj-simpatichnyj.html (Дата обращения: 05.09.2022)

6. Федотов, В. С. Быль и сказки Гаршина // В.С. Федотов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/neva/2012/7/byl-i-skazki-garshina.html> (дата обращения: 06.07.2022)
7. Сухотина-Толстая, Т. Л. Друзья и гости Ясной Поляны // Т.Л. Сухотина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/suhotina-tolstaya-vospominaniya/druzya-i-gosti-yasnoj-polyanu.htm> (Дата обращения: 07.09.2022)
8. Толстой, Л.Н. В чем моя вера? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 23. – М.: Художественная литература, 1957. – С. 304 – 465.

ЦЕЛИТЕЛЬНАЯ СИЛА ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. ПРИШВИНА)

В статье рассматриваются рассказы М. Пришвина для детей «Еж», «Дедушкин валенок», «Лисичкин хлеб», раскрывающие тему взаимоотношений природы и человека, этику и экологию человеческого взаимодействия. Отмечается связь эстетического и воспитательного компонентов произведений, важность не только гармонии с природой, но и преемственности поколений в человеческом обществе. Подчеркивается, что эти рассказы не только дают ценные уроки детям, но становятся целительными и для взрослых читателей, возвращая их к позитивному опыту детства.

Ключевые слова: М. Пришвин, тема природы, связь поколений, исцеляющая сила, детская литература.

Счастливых людей всю жизнь защищает и исцеляет их детство, несчастливые люди всю жизнь вынуждены защищаться и исцеляться от своего детства

Альфред Адлер [1]

Детская литература воссоздает опыт детства многих людей, и хорошие произведения дают читателям больше, чем реальная жизнь сама по себе. При чтении детских произведений М. Пришвина на взрослых воздействует их целительная сила. Истории рассказываются с точки зрения взрослого автора, но они полны детских ощущений. Слова писателя позволяют читателю прикоснуться к земле, увидеть движение жизни, естественность всего происходящего, прославление человека в каждой сцене. Целительная сила литературы оказывается выше и значительнее ее воспитательного и эстетического воздействия.

В силу особой природы детской литературы (аудитория – юная) ее сюжетные линии требуют простой структуры и компактного, яркого сюжетного содержания. Акцент на повествовании – это не погоня за причудливым сюжетом, который не принимает жизнь такой, какая она есть, и повествует не о людях, а только о событиях. Детская литература в основном рассказывает о людях, изображая личности, психологию и мысли персонажей. Его главными героями могут быть животные, растения или даже неодушевленные предметы. Все это олицетворено. Независимо от того, написаны ли произведения о людях или о чем-то другом, мысли и характеры героев выражаются через сюжет, который направлен как на интересы детей, так и на их воспитание. М. Пришвин не только детский автор, чьи простые истории содержат глубокие вопросы о человеке и природе, его произведения познавательны для детей и целительны для взрослых, которые могут вновь окунуться в свежий мир своего детства, погрузиться в прекрасную жизнь леса и глубже понять неразрывную связь между землей и людьми.

В рассказе «Еж» (1924) автор-повествователь живет в мире с маленьким ежиком, не относясь к нему как к маленькому животному, а общаясь с ним на равных и создавая для него в человеческом жилище естественную среду обитания: «Я взял трубку, закурил и пустил возле луны облачко. Стало совсем как в лесу: и луна и облако, а ноги мои были как стволы деревьев и, наверное, очень нравились ежику: он так и шнырял между ними, понюхивая и почесывая иголками задники у моих сапог» [2].

Именно такая обстановка дарит любовь и уважение маленькому ежику, который со временем перестает бояться людей и становится своим в их семье. Хотя главные герои этой истории взрослые, картина, представшая перед нами, больше напоминает детские впечатления от общения с животными. Нет ничего невозможного в том, чтобы реализовать фантазии наивных детей и вернуть тепло и расслабленность взрослым, которые о чем-то сожалеют или глубоко устали.

Для Пришвина много значит не только связь человека и природы в общем мире, но и связь поколений во времени, образы, показывающие разные периоды жизни человека, и их детское восприятие.

В сердцах многих взрослеющих детей бабушки и дедушки занимают незаменимое место, и даже став взрослыми, они не могут забыть, как любили их и общались с ними бабушки и дедушки, и многие уроки они извлекают из их слов и примера. Из-за разницы в возрасте часто наши родственники старшего поколения могут сопровождать нас только в коротких поездках, но эти искренние чувства всегда остаются в наших сердцах, воспоминания хранят смех и слезы, они полны тоски и любви.

В рассказе М. Пришвина «Дедушкин валенок» (1941) валенки дедушки героя-повествователя, деда Михея, износились за много лет, и люди просили его пожертвовать их воронам для гнезд. Но дед хотел сохранить их: «Дед Михей, чтобы снег в трещинки не забивался, окунул валенки в воду – и на мороз. Конечно, на морозе вода в трещинках валенка замерзла и лед заделал трещинки. А дед после того валенки еще раз окунул в воду, и весь валенок от этого покрылся льдом. Вот какие валенки после этого стали теплые и прочные: мне самому в дедушкиных валенках приходилось незамерзающее болото зимой переходить, и хоть бы что» [3].

Но в последующие годы дедушкины валенки все-таки разлезлись и послужили теплым гнездом для многих птиц и мелких животных, а герой-повествователь часто вспоминал вечные дедушкины войлочные валенки, которые стали как бы продолжением его жизни. В тексте много раз повторяется: «Так много лет прошло, и стал я думать, что на свете все имеет конец, все умирает и только одни дедушкины валенки вечные» [3]. В этой фразе, пожалуй, и заключается смысл текста. Мысли, что валенки тоже умрут, но дедушка дал им силу согревать других, что время все изменит, а хорошие воспоминания никогда не исчезнут, – вот что передают нам слова Пришвина.

Помимо бабушек и дедушек, которые оставляют после себя множество глубоких теплых образов, матери и отцы – это свет, который ведет нас по миру и дает нам мужество продолжать двигаться вперед, но всегда остается самой теплой гаванью позади нас, проявляя заботу и любовь, поддержку в каждом действии. Дети воспринимают мир очень общо, и часто они даже не способны самостоятельно рассказать о своем восприятии, поэтому родительские комментарии получают решающее значение.

В рассказе «Лисичкин хлеб» (1939) отец-охотник учит свою дочь лесным секретам и приносит ей из леса интересные гостинцы. Иногда он может и пошутить.

«И как раз под заячьей капустой лежал у меня кусок черного хлеба... А Зиночка, когда увидела у меня под заячьей капустой черный хлеб, так и обомлела:

– Откуда же это в лесу взялся хлеб?

– Что же тут удивительного? Ведь есть же там капуста!

– Заячья...

– А хлеб – лисичкин. Отведай.

Осторожно попробовала, и начала есть:

– Хороший лисичкин хлеб!» [4]

Поохотившись и поделившись сокровищами лесного урожая со своей дочерью, рассказчик удивляется, что хлеб, лежащий под заячьей капустой, вызывает у ребенка такой интерес. Ласковый разговор отца и небольшая простая уловка решают проблему девочки, не любящей хлеб, и позволяют ей немного иначе взглянуть на все в лесу, пробуждают ее богатое воображение. Дети, читающие эту книгу, наверняка зададутся вопросом, каков на вкус лисичкин хлеб, и будут фантазировать о том дне, когда их мама и папа преподнесут им самим такой сюрприз. А взрослые вспомнят свое детство с родителями и заново переживут ту добрую родительскую уловку; возвращение в детство – это действительно ни с чем не сравнимое счастливое событие для взрослых.

Ни один из рассказов Пришвина не является вымышленным, и через его слова можно понять и оценить реальность природы. Эти рассказы излучают такие прекрасные качества, как честность, доброта, солидарность и мужество, раскрывая чувства и любовь писателя к природе, провоцируя читателя на размышления, очаровывая и повышая качество души. Читать произведения Пришвина – значит погружаться в мир, который он изображает, где каждая травинка и каждое дерево имеют свой дух, где дети могут найти рай, а взрослые – вспомнить невинность и радость детства.

Библиографический список

1. Adler, A. [Quote] / A. Adler // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.facebook.com/SimpleIdeasForABetterWorld/photos/fortunate-people-have-their-whole-life-protected-and-healed-by-their-childhood-u/2493601994049744>.— Дата доступа: 18.04.2022.
2. Пришвин, М. Еж / М. Пришвин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nukadeti.ru/skazki/prishvin-jozh>.— Дата доступа: 18.04.2022.
3. Пришвин, М. Дедушкин валенок / М. Пришвин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nukadeti.ru/rasskazy/dedushkin-valenok>.— Дата доступа: 18.04.2022.
4. Пришвин, М. Лисичкин хлеб / М. Пришвин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://nukadeti.ru/skazki/prishvin_lisichkin_khleb.— Дата доступа: 18.04.2022.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стенограмма встречи с писателем Владой Ольховской на филологическом факультете БГУ(07.04.2022 г.)

Приветственное слово профессора С. Я. Гончаровой-Грабовской.

Уважаемые коллеги и студенты! Позвольте представить талантливого белорусского (русскоязычного) писателя – Владу Ольховскую (*аплодисменты*).

Эту встречу мы не случайно проводим в рамках спецкурса по современной драматургии, потому что непосредственное знакомство с автором будет полезным для филологической аудитории. К тому же, Влада – филолог, она окончила лингвистический университет, является переводчиком.

Влада Ольховская – лауреат престижных Международных конкурсов, которые проходят в России («Автора – на сцену!», «Время драмы», 2019, «Монодрама 2019» и др.). Ее перу принадлежат повести и романы (более 40), пьесы, произведения для детей. Меня впечатлил вектор ее художественных интересов, я была поражена мобильностью ее творческого потенциала. Начала писать с 14 лет, в 2011 году вышел ее первый роман. Судя по названию («Смерть в черном конвертике»), – это детектив. Среди ее книг – фантастические и детективные повести и романы, триллеры («Свет мой, зеркальце, соври!», «Улыбнитесь, в вас стреляют!», «Магнолия мадам Бовари», «Предсказания покойника», «Смертельные змеи», «Белая акула», «Сад камней», «Послания зодиака» и др.). Отмечу, что ее прозаические произведения выходят в престижном московском издательстве «Эксмо».

Владу – драматурга я открыла для себя в 2019 году, когда увидела книгу «Монодрама 2019», которая стала результатом Международного конкурса драматургов. Но самым важным был тот факт, что Влада Ольховская оказалась победителем. Я тут же прочла ее монопьесу «Жизнь на Марсе» и включила в свою научную статью. Ее пьесы интересны как по проблематике, так и поэтике, по своему жанрово-стилевому диапазону (драмы, комедии, трагикомедии, монодрамы). Важно и то, что она пишет пьесы для детей. Не случайно Влада стала победителем в конкурсах, ее оценили авторитетные специалисты, входящие в состав жюри. За пьесу «6 утра. Американо» она получила полмиллиона для ее постановки. Представьте! Это первый белорусский драматург, которого удостоили такой премии. А ведь в Международных конкурсах принимали участие многие наши драматурги – А. Курейчик, Д. Богославский, П. Пряжко и др. Это знаково.

Ее пьесы идут на сценах Беларуси. В Молодежном театре поставлены «Трикстер клуб» и «6 утра. Американо», в областном

драматическом театре – психологическая драма «Хайп». Заинтересовались пьесами Влады и театры России (Санкт-Петербург, Самара и др.).

Влада Ольховская – эрудированный автор, умеющий грамотно выстроить пьесу, чувствует сцену, ее специфику. В арсенале ее художественных средств – фантастика, мистика, детективные приключения, которые свойственны как прозе, так и драматургии. Даже в произведениях для детей они хорошо срабатывают.

Какова же проблематика ее пьес? Все дело в том, что Влада хорошо чувствует психологию современной молодежи и социума в целом. Она поднимает проблему молодых людей переходного возраста, которые часто не могут реализовать себя, не могут состояться и в то же время вступают в конфликт с окружающими. Вечная проблема отцов и детей ею затрагивается и решается актуально: дети считают, что они во всем правы. Однако драматург в итоге приводит их к согласию с отцами, к взрослению, к правильному выбору. В отличие от драматургов современной «новой драмы» Влада верит в добро, и это важно. Она вывела на сцену не маргинального героя, который изобилует в современной драматургии, а героя – современника, ищущего себя.

Отмечу, что ее пьесы поднимают вопрос «Кто виноват?» Ответ на него ищут не только ее герои, но и зрители. Часто виновными считают себя и родители, недостаточно уделявшие внимание своим детям, что в конечном итоге приводит к кризису частной жизни. Сегодня данная проблема актуальна для нашего общества, так как работа взрослых поглощает их целиком, они забывают о детях, видя смысл жизни в зарабатывании денег. Ненавязчиво, без дидактизма Влада подводит к совету «Что делать».

Среди ее пьес есть комедии, которые, на мой взгляд, ей удаются. Это сложный жанр, который далеко не всем драматургам под силу. Сегодня зритель ждет комедии, утомленный тяготами быта, он соскучился по здоровому смеху. Не случайно театр выбрал «Тригстер клуб» – юмористическую комедию, пронизанную иронией. Автор назвал ее «мистической», но это субъективное определение. Приемы мистики здесь есть, но они помогают драматургу решить свои художественные задачи. Характерно и то, что в ее пьесах комическое и драматическое вступают в «сложные отношения», балансируют на грани жанра комедии и драмы. Она обновляет жанровую структуру, обогащает ее «авторским экспериментом», утверждая яркую индивидуальность драматурга. В ее пьесах много удачных реприз, остроумия, в них герои не нуждаются в ненормативной лексике, что стало «болезнью» многих современных произведений. Влада следует традициям классики (как зарубежной, так и русской), и это хорошо!

Позвольте дать слово Владе Ольховской. Задавайте вопросы в устной и письменной форме.

С.Я. Гончарова-Грабовская. Первый вопрос мне подсказал продавец магазина, где я покупала воду, идя на эту встречу. Узнав, что будет выступать Влада Ольховская, она сказала: «Пожалуйста, задайте ей вопрос, как она начала писать и откуда берет свои сюжеты?». Вопрос важный и уместный.

Влада Ольховская: Спасибо большое за такое вступление. Мне приятно услышать хорошие слова в мой адрес.

Сюжеты приходят иногда сами, иногда беру их из жизни. Как выстроить сюжет, структуру пьесы – это профессиональные моменты, которые спонтанны. В 14 лет я стала писать по наитию, просто по желанию, сюжет сам придумался, поэтому начала просто записывать и думать, что с этим делать дальше. Мысль о том, что я писатель, принадлежит моей маме (Анне Ольховской – писателю). Она нашла мои записки и поняла, что я наследую писательский дар. В тот момент я, собственно, и задумалась, что для этого нужно, как с этим быть, задалась вопросом «Что делать?».

Мне было 19 лет, когда я впервые решила попасть в издательство, но ничего не вышло, так как у меня не было опыта. Я сделала все ошибки, какие может сделать новичок (от неправильной структуры сюжета до оформления названия красивыми буквами, яркими шрифтами). В общем, такие ошибки делают практически все. И только спустя два года мы начали работать с российским издательством «Эксмо». Я им послала детективы, что совпало с запросами читателей. Была большая мода на детективный стиль Д. Донцовой. Отсюда пошли такие названия со смешными обложками, игрой слов и прочее. То есть никто не запрещал писать классические детективы, триллеры, но нужно было их оформлять именно вот в таком ключе, который был на тот момент популярен. Приняли в серию, начали издавать в 2011 году. То есть учишься работать быстро, четко, редактор очень многие моменты объясняет, что ты делаешь в этой жизни не так, поэтому учишься, ориентируешься, подчиняясь требованиям издательства.

Спустя несколько лет мои книги стали востребованными, появилась возможность уйти с работы и заняться только литературой. Это произошло в 2018 году. В этот период я стала писать пьесы. Первая пьеса – это «Трикстер клуб». И так удачно совпало, что в начале года я ее пишу, летом она получает первую награду, а зимой ее находит наш белорусский режиссер. Тоже случайно, как и вы, Светлана Яковлевна, случайно нашли сборник «Монодрама 2019», так и режиссер случайно прочел мою пьесу на сайте российского конкурса и увидел, что победитель из Беларуси, обрадовался. Пьесу показал критику Татьяне Орловой, она одобрила. Мы с режиссером начали искать театр. Заинтересовался Молодежный театр. Они ее взяли, причем взяли, надо сказать, с большим риском. Ведь пришел человек из ниоткуда, за плечами ни литературной школы, ни каких-то там влиятельных наставников, ничего. Мы с директором встретились,

поговорили и он рискнул. И в итоге спектакль вошел в финал нашей национальной премии. И все получилось неплохо. Но можно сказать, что мне повезло, потому что появилась возможность смотреть не на то, как выглядит текст, а смотреть в театре, как над ним работают. То есть в процессе работы наблюдаешь, что нужно артисту, как это будет выглядеть на сцене, и уже корректировать. Как прозаик ты видишь один момент, как драматург, – другой. Опыт прозаика помог выстраивать диалоги, сюжет, трехактную структуру. В «новой драме» немножко другие законы, поэтому в «новую» я особо и не стремлюсь.

Сюжеты до сих пор приходят отчасти из ниоткуда, отчасти просто наблюдаешь за тем, что происходит вокруг, то есть какие-то моменты тебя волнуют. Я не любитель писать посты в соцсети. Если меня что-то из новостей задело, из событий задело, я буду об этом очень долго думать и в какой-то момент просто перенесу это в пьесу. Примером может быть монодрама, о которой упоминала уважаемая Светлана Яковлевна («Жизнь на Марсе»). То есть я собирала реальные факты об этом, и после достаточно долгой работы все это превратилось в полноценное литературное произведение. То есть сюжеты приходят и от себя, и от жизни.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Я рада, что «новая драма» на Вас не оказала влияния. Вы – яркая индивидуальность, поэтому будьте сама собой. Социальный негатив «новой драмы», анормативность, маргинальный герой, – все это уже постепенно уходит. Традиции классики всегда будут актуальны, им и следуйте. Ваши герои – образованные молодые люди, у них масса недостатков, но они интересны для современного зрителя.

Я прочла, что Вы себе выбрали псевдоним – Влада Юрьева. Почему Юрьева?

В. Ольховская. На самом деле у меня обе фамилии псевдонимы, и Ольховская, и Юрьева. Просто Ольховская предложили мне в издательстве, когда я начала издаваться, потому что у меня мама тоже писатель. Она к тому моменту издавалась, и чтобы меня с ней не путали, я перешла на псевдонимы. При этом моя настоящая фамилия совпадала с фамилией другого известного писателя, который в этом издательстве тоже издавался.

Что же до истории с Юрьевой, то это была политика издательства. Они решили сделать серию нового автора полностью жанрово. Они сами издавали первую серию как хронические детективы, но потом мода сменилась. То есть так же, как в театре, она меняется и в литературе массовой. И они решили уйти от старой идеи, но новая оказалась не очень удачной, потому что книгопродавцы, те, кто вам эти книги предлагает, искали в каталоге Ольховскую, а нового автора не знали. Мы решили, что и в драматургии, и в беллетристике, будет Ольховская.

Если честно, мне приходила мысль менять имя, чтобы абстрагироваться от литературных работ. Хотя опять же я не вижу в этом смысла. Да, есть люди, которые считают, что если ты работаешь с беллетристикой, работаешь с фантастикой, то ты не можешь написать ничего серьезного. Но почему мнение этих людей должно становиться моей проблемой, я не понимаю, поэтому и менять из-за них имя я не буду. Кроме того, фантастику использую и в драматургии. Я перешла от категории «кто это?» до «что-то слышали о такой».

С. Я. Гончарова-Грабовская. Спасибо! Пожалуйста, вопросы.

Вопрос из зала. У меня вопрос по детской литературе. Почему стали писать для детей? Для какого возраста детей Вы пишете?

В.Ольховская. Писать для детей – рискованная тема. Некоторые считают, что это проще, так как дети все «съедят». Но это не правда, на самом деле для детей писать сложнее. Для совсем маленьких я не умею писать, а вот для подростков (12+ и старше 16–17) пишу. В Полоцке в апреле состоится премьера моей пьесы «Аватары», ею заинтересовались другие театры в России. Она была у меня первая, тоже стала победителем на конкурсе. Мне нравится, что сами подростки выбрали эту пьесу – значит она им понравилась. Есть такой проект «Своя территория» в России, который идет в тесной связке со школами, с детскими домами. Приглашают подростков, и они сами оценивают эти пьесы. У меня там две пьесы были одобрены. Одна из них про то, как детство закончилось а дальше начинается большая-большая жизнь, а она длинная, а что с ней дальше делать? До этого как-то школа, институт, как-то все predetermined было, а дальше уже нужно делать свой собственный шаг. Мне нравится, что ее в общем то неплохо приняли, надеюсь, что будущее у нее на сцене будет. Здорово, когда пьесы публикуют, читают, но еще лучше, когда они живут на сцене.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Пьеса всегда живет на сцене, это важно для драматурга. Я прочитала вашу комедию «Айтишник», в которой Вы поднимаете проблему поиска богатого жениха. Раньше модным было выходить замуж за иностранца, сегодня – за айтишника. Вы талантливо выстроили сюжет, интересно обыграли интригу, финал.

В.Ольховская. Начнем с того, что я не люблю определение «комедия», так как многие считают ее «низким» жанром, в котором нельзя сказать что-то важное. И хотя «Айтишник» – чистая комедия, но в ней под другим углом подана охота за женихом, нетрадиционно. Эту пьесу поставили ребята в возрасте как раз этой целевой аудитории в Праге. И в этой пьесе как раз то, о чем вы говорили, то есть ставка на ум, ставка на то, что интеллект, образование победят, стереотипы отомрут. Я хотела посмеяться над стереотипами и показать, что жизнь гораздо многограннее и гораздо интереснее, чем все эти предубеждения.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Вы удачно использовали прием «qui pro quo». Мне интересна и ваша пьеса «Комната Че» – сложная по своей

структуре и содержанию. В ней вы изложили взгляд на любовь, заставили задуматься молодых людей, нетрадиционно обыграли (в ней смешались лирика, фантастика, мистика, приключения, философия, метафизика).

В.Ольховская. Да, пьеса сложная, ее пока никто не взял для постановки, часто берут на читку. Ее и в Питере читали. Конечно, поставить ее будет безумно сложно, потому что она требует огромной отдачи от артиста, ведь вся суть в том, что там все действие происходит в голове у одного человека. Получилась головоломка, поэтому я не знаю, как и кто ее поставит. Тут нужен очень сильный режиссер, который из этого лабиринта «выведет». Она о поиске себя внутри себя. То есть понятно, что у каждого из нас есть несколько воплощений, которые мы в той или иной ситуации «включаем», но важно выбрать главное, ключевое.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Спасибо! В психологической драме «Хайп», поставленной в Минском драматическом театре, Вы затронули вечную проблему «отцов и детей», не утратившую актуальности и сегодня. В ней звучат ваши сквозные вопросы: «Кто виноват?», «Что делать?». Вы опять заставляете зрителя задуматься, сделать вывод самому, что важно.

В.Ольховская. В ней действительно вопрос остается немножко открытым в финале, то есть там каждый, кто смотрит, будет решать, кто виноват. Вообще, мне кажется, что тема отцов и детей не перестанет быть актуальной, пока у нас есть отцы и дети. Что касается «Хайпа», это, наверно, одна из самых моих «темных пьес», я позволила себе эксперимент. Я не люблю морализаторства в принципе. Мне интересно читать отзывы зрителей, смотреть, кто что подумал, кто что решил. Иногда вообще высказывают противоположное тому, что хотел сказать автор. Но это право зрителя. К сожалению, отзывы на спектакли встречаются не так часто, но тем не менее это интересно. Я люблю оставлять вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» чуть-чуть приоткрытыми, намеченными пунктиром, а там пусть каждый решает сам. Для меня важно, чтобы пьесы шли на сцене, что «Тригстер клуб», и «Хайп» переведены на белорусский язык.

Вопрос из зала. Расскажите, пожалуйста, историю написания пьесы «Жизнь на Марсе». Что Вас вдохновило?

В.Ольховская. Да, «Жизнь на Марсе» – одна из самых сложных, самых тяжелых, так как заставила меня много думать, почему я сейчас объясню. Иногда бывает так, что сразу придет сюжет, и ты просто его записываешь за пару дней, и все отлично. Что касается «Жизни на Марсе», нужно было собрать информацию, собрать факты из опыта тех, кого я знаю, из личного опыта и прочее. Необходимо понимать ответственность, которую несешь за эту пьесу. Я не знаю, кто из вас ее читал, сюжет пересказывать не буду. В этой пьесе поднята проблема онкологии, проблема человека, который был болен. И я знаю, что для многих моих читателей эта тема была актуальной, я ее и в прозе затрагивала. Мне писали читатели, которые перенесли эту болезнь, которые сейчас на

химиотерапии, они писали, что для них важно видеть эту тему в книгах, и не только в скорбном, но и обнадеживающем сегменте. С этой информацией, с этим пониманием нужно было сесть за эту пьесу и погрузиться в нее. Она небольшая, но она наверно одна из самых сложных. Взять факт и пропустить через свое художественное сознание, показать, как это сложно для героини, дать посыл на надежду, сказать, что даже в самой тяжелой ситуации остается надежда, за которую люди держатся до последнего, не ломаются. В пьесе есть символ – дерево ива, свойство которого не ломаться, а скорее сгибаться, вновь возвращаться к прежней форме и двигаться дальше, жить. Это дерево я увидела около минского онкодиспансера, а потом его образ ввела в пьесу. К сожалению, россияне этот образ не поняли. Мне важно для себя сказать все, что я хотела, и с этой пьесой так и получилось.

Вопрос из зала. Я читала вашу пьесу «Одна ночь в Стамбуле». Меня заинтересовала сцена, где героиня показывает свою идеальную жизнь. В этой пьесе вы смеетесь над стереотипами?

В.Ольховская. Смысл в том, что мы желаем получить от жизни, что сделать, чтобы жизнь удалась. Среди смыслов, которые там были заложены, этот смысл один из важных. Почему? Потому что каждый человек мечтает об идеальном, но когда он это получает, оно сваливается на него, как рояль на голову. То есть мы осознаем, что мечты сбылись, но что дальше?

Вопрос из зала. Этот момент я как раз и поняла, но меня смутило то, что Вы показали не то, что просила героиня: у нее ведь идеал был совсем другой. Она хочет хорошей работы для сына, а вы показываете его фрилансером. И смеетесь над этим, хотя это не такая идеальная профессия в представлении матери.

В.Ольховская. В том-то и дело, я стремилась показать, что то, чего она хочет, может обернуться совсем не так, как она представляет. Кстати, со «Стамбулом» смешная история вышла. Оказалось, что такая пьеса с таким названием уже есть. Так что мораль: «Если вы пишете пьесы, проверяйте их названия». Мне было неприятно, когда я узнала, что такое название уже есть. Но тем не менее, пусть живет. Надеюсь, когда поставят, – переименуем.

Текст, который существует, будет «преображен» артистами, пропущен через их сознание. Я видела разные постановки одной и той же пьесы, но все они были разные. Иногда бывает, что я хочу что-то высмеять, а артисты принимают это как серьезный шаг. Подходит ко мне режиссер и говорит: «Я терпеть не могу Гамлета. Есть здесь персонаж, похожий на Гамлета, но я его изменю, потому что Гамлета я сильно невзлюбил с детских лет». И я соглашаюсь.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Скажите, Влада, у вас есть желание иногда переписать какую-то пьесу, которую вы уже написали? Или исправить что-то в ней?

В.Ольховская. Нет, на самом деле, у меня такого желания нет, поскольку потом текст пьесы усовершенствует театр. Например, постановка пьес «Тристер клуб» или «6 утра. Американо» в Молодежном театре, где актеры и режиссер просили меня внести коррективы. С чем-то я соглашалась, с чем-то – нет. После правок пьеса «6 утра. Американо» стала интересней, лучше. Важно понять, что автор видит одно, а режиссер может видеть другое. Я соглашаюсь с режиссером, это его право. Многие мои пьесы ставятся очень далеко от Беларуси, я их даже не смогла посмотреть, но хочется. Бывают случаи, когда меня просят по Zoom связаться с артистами, они чего-то не понимают. Бывали случаи, когда мне писали письма: «Расскажите про этого персонажа, я вхожу в роль». Мне такой подход вообще-то нравится, это хорошо, потому что у персонажа есть история, которая больше, чем то, что вы видите в пьесе. И когда они связываются и просят рассказать всю эту биографию, которую я, в общем-то, знаю, вот тогда мне приятно.

Вопрос из зала. У меня тоже вопрос по «Одной ночи в Стамбуле». Финал счастливый, можно так сказать, но вы, когда писали, не думали, что, может быть, все-таки Джинна оставить злым и сделать концовку менее радостной?

В.Ольховская. Предполагает жанр. То есть если мы говорим о комедии, то ожидают, что, если послание будет, то оно все равно передается через какую-то легкость. Поэтому уже позже я ушла в трагикомедию. Вот сейчас мне приятнее этот жанр, потому что, скажем так, когда зритель видит слово комедия, он настраивается на одно восприятие, когда видит трагикомедия – на другое. Но эта пьеса комедия.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Безусловно, это комедия.

В.Ольховская. Там финал, скажем так... Я люблю хэппи-энды, потому что в жизни происходит разное, происходит тяжелое, и мне кажется, что в театре, когда ты находишься среди массы зрителей, когда большое количество людей пребывает в приподнятом настроении, вот это общее ощущение счастья сохраняется, и хочется, чтобы именно оно держалось. То есть настроение толпы, есть такая штука, оно существует. К Рождеству я специально писала одну пьесу, как раз для того, чтобы люди перед Рождеством, перед новогодними праздниками, после всех этих ковидных историй, ощутили чудо, что все возьмет и наладится само собой. Да, здесь можно спорить, что такое бывает в жизни редко, но хотя бы в театре, хотя бы в этот день создать его, такое настроение, все-таки хочется. И судя по всему, получилось, по откликам на спектакль.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Вы очень интересно рассказываете о тайнах своей творческой лаборатории.

В.Ольховская. Да, непросто утверждаться «писателю с улицы». Это немножко и упрощает, и усложняет историю. Многие театральные критики, многие режиссеры, которые привыкли, что там, допустим, Николай Коляда выпустил своих птенцов, и они полетели. Им проще. Но, с

другой стороны, очень многому можно научиться на собственном опыте, путем проб и ошибок пробиться и доказать, что можно просто прийти и просто сделать.

С. Я. Гончарова-Грабовская. А скажите, пожалуйста, у вас есть кумиры в литературе русской, зарубежной, есть ли какие-то драматурги, которые для вас важны, и вы у них учитесь?

В.Ольховская. Когда я решила, что я буду писателем, я засела за теорию драматургии, стала изучать мировое наследие – Чехова, например. Я читала подряд, подряд, подряд все. И не было такого ощущения, что я вот так хочу, так я буду писать. Я, наоборот, этого избегаю. Мне кажется, что все, что сделано до меня, оно сделано. Другой вопрос, что какой-то просто базовый уровень накапливается, и лингвистический, и сюжетный, и по структуре, и по сценам. Опыт аккумулируется и помогает. Но, к сожалению, бывает и так, что ты называешь пьесу так, как уже назвал другой драматург.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Когда вы садитесь писать пьесу, у вас есть сразу ее название, или вы придумываете его потом?

В.Ольховская. И с пьесами, и с книгами бывает по-разному. Иногда бывает, что появится название, и под него уже придумывается сюжет. А вот бывает, что история написана, а как ее назвать, не знаешь. У меня есть пьеса «Полночь. Магия. Новый год», рабочее название у нее было «Готика». То есть согласитесь, совершенно разные названия. И вот начинала я под «Готику», а когда написала эту пьесу, стало понятно, что название надо менять. Так что, как пойдет. А вообще, названия – это моя боль, мучения и страдания. У меня недавно спрашивали студенты, как придумать название для романа. Я говорю: «Ребята, кто бы мне рассказал, как придумать названия для романа».

С. Я. Гончарова-Грабовская. Да, название очень важно.

В.Ольховская. Иногда везет, иногда нет. Так, был вопрос, он не улетел?

Вопрос из зала. Расскажите, пожалуйста, о том, как вы пришли в литературу. Это был какой-то сиюминутный импульс?

В.Ольховская. У меня сюжеты начали появляться в голове, потом все ложиться на бумагу. И я уже стала, в общем-то, просто думать, как я могу связать свою жизнь с этим ремеслом. Ехать поступать в литинститут мне не хотелось, потому что в моей семье профессия писателя полностью не принималась. То есть у нас было «получи сначала приличную профессию, а потом уже развлекайся историями». Поэтому я выучилась на переводчика, поработала. Но когда уже стал вопрос выбора: работа или литература, выбрала литературу. Это позволило шагнуть и в драматургию, оказался свой путь, за который мне не стыдно.

Вопрос из зала. А были ли трудности в начале пути? Наверняка же были?

В.Ольховская. Естественно, были. Когда приходишь в издательство, никто не говорит: «Ох, ты умничка, драму написала, молодец». Нет, они спрашивают, можешь ли ты писать дальше, можешь ли ты приносить деньги издательству. Да, такой прагматичный вопрос, вроде как для литератора ужасный, но для издательства важный. И ты балансируешь на грани между тем, что ты хочешь сказать, и тем, что ждет от тебя издательство. Меня поставили в план, учили работать быстро. Когда ты работаешь в издательстве, ты работаешь в команде. У тебя есть редактор, у тебя есть корректор. У меня было много редакторов, в том числе и профессиональный театральный критик. Так просто совпало, я тогда прозу еще писала. И от каждого человека можно взять кусочек знаний и оставить на будущее. И когда я уже почувствовала, что стою на ногах не как тот слепой котенок, а уверенно, что я понимаю, как работает вся эта система, то есть как издаются книги, кто проходит, куда проходит на рынке, что вообще будет, что дают конкурсы. Когда четкое понимание того, как это существует, возникло, ушел этот страх. Да, сначала мне было страшно, особенно в первые годы: что я не нужна, меня раскритикуют, что я делаю со своей жизнью, что я в МИД не пошла. Но тем не менее, когда стало и в драматургии получаться, часть страха ушла, часть все равно остается, на самом деле, потому что даже когда ты побеждаешь, тебя ставят, это не гарантирует, что дальше все будет обязательно получаться. То есть в любой момент что-то может сорваться. Но пока вроде как живем, нормально, все хорошо.

Вопрос из зала. А страх критики присутствует?

В.Ольховская. Он изменился с годами. То есть, когда я начинала, я вообще не знала, что я могу. Естественно, мама-подружка всегда похвалит тебя, но профессиональные критики... Мне было страшно, что обо мне скажут, что я могу на самом деле, что я объективно могу, как вообще объективно оценить свои способности. Да, тебе нравится твой текст, здорово, молодчинка, но что скажут критики? Скажем так, критики про меня больше стали писать уже как про драматурга. И уже к этому моменту, к счастью, у меня было понимание, что критик – это тоже человек, у него есть свое мнение, есть свои предпочтения. Тут важный момент: пришло понимание, что критикуют не тебя как человека, а критикуют вот эту конкретную работу. Возможно, она не получилась, бывает так, что-то лучше, что-то хуже. Другой вопрос, смотришь, как понимают читатели. Я всегда отслеживаю отзывы, для меня это важно. И понятно, что будут разные мнения. Но если будут большей частью положительные, значит получилось. И что касается критики, опять же, приходишь в ту же драматургию, смотришь, получилось у тебя войти в эту сферу или нет. Ну и конкурсы в этом очень помогают. Конкурсы сейчас и в прозе, и в драматургии, один, наверно, из самых надежных и самых простых способов просто прийти в этот мир литературы.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Да, наших русскоязычных драматургов сделали известными российские конкурсы. Безусловно, это один из шансов. В Беларуси их мало, а в России много, поэтому этот шанс нужно использовать.

В.Ольховская. Да, в Беларуси это редко, особенно, если мы говорим о пьесах. Потому что даже наш литературный конкурс вроде предполагает драматургию, но она должна быть издана. При этом мало кто издает пьесы. Получается замкнутый круг. В прошлом году был один соискатель на эту номинацию, просто единственный человек, которому удалось ее издать. И по-моему, они не вручили в итоге премию в этой номинации, потому что изменилась ситуация. В России в этом плане есть конкурсы. Есть русскоязычный конкурс в Германии. Дважды я принимала в нем участие. И сейчас можете поддержать за меня кулачки, потому что я снова у них в списке финалистов. На радио BBC, но это на английском, у меня был лонг-лист. Есть возможность заявить о себе, если у тебя нет ни протекции, ни школы за плечами, ничего. Конкурсы помогают стать известным.

Вопрос из зала. Скажите, пожалуйста, а в пьесе «Пашку надо спасать» есть ли какие-то прототипы, то есть вы взяли героев из реальной жизни или это в принципе собирательный образ? Что же нужно в реальной жизни делать с такими Пашками, Оксанами: бежать от них, прятаться?

В.Ольховская. Ах, какие хорошие вопросы вы задаете! На самом деле, эта пьеса для меня стала неожиданно успешной, потому что казалось, что ее вообще никто не заметит. Вообще многие образы я стараюсь делать собирательными, потому что все равно найдется среди знакомых кто-нибудь, кто посмотрит спектакль и придет с обидой: «Вот это ж с меня». Да я о тебе не помнила, пока ты не подошел! Тем не менее, собирательные образы объемнее, интереснее. Если помните слово «пафос», то он должен быть у персонажа. Полезно наблюдать в жизни и в то же время моделировать персонажа самому. Никогда не узнаешь, с кем себя соотнесет зритель. В Молодежном театре я спросила у кассира о том, как реагируют зрители. «Хорошо, – говорят, – все узнали себя в герани». Там есть персонаж – горшок с геранью. И все зрители узнали себя в герани. Меня вообще эта новость несколько поразила. Да, пьеса вас не научит как себя вести ни с Пашкой, ни с подобными ему, но она позволит в своем окружении или даже в себе найти определенные черты, как вот с той бедной геранью вышло. Никто не осознавал себя горшком с геранью, пока не увидел ее на сцене. Это позволило понять себя и других лучше. Когда началась эпидемия, был конкурс ковидных пьес. Меня на него приглашали, но я честно сказала, что я этого не сделаю, потому что я не могу... Для меня любимая тема – это мир внутри человека. То есть не важно, нравится мне или не нравится, скажем, что-то такое вечное в нас, глубокое, недооцененное. Наверно поэтому я и не прижилась в «новой драме», ведь она это не очень любит.

Вопрос из зала. Я хотела спросить, есть ли у вас творческие контакты с драматургами из России, Беларуси?

В.Ольховская. Я знакома со многими. В Интернете познакомились, потом, когда я ездила в Москву, мы встретились. Но тут надо понимать, что одна из причин, почему я сразу делаю и обучаюсь одна, заключается в том, что в принципе по сути своей я интроверт, хотя по мне этого и не скажешь, но, тем не менее. То есть я не могу сесть в кружок – и давай с творческими людьми обсуждать наше творчество. Для меня создание текста – это процесс внутри меня, интимный процесс. Этот текст должен быть готов. Драматурги постарше меня любят приходить и рассказывать мне, что мне нужно делать дальше. Были такие моменты и неоднократно. Я всегда говорю «спасибо», но коварно, простите, не прислушиваюсь. Почему? Потому что текст – это моя ответственность. Если он плохой, должна быть виновата я. Если он хороший, то хорошо, я приму похвалу. Но тем не менее, за ту реакцию, которая бывает, все равно несу ответственность в первую очередь я. Чужие советы – что-то чужеродное. Они обижаются, но я чаще прислушиваюсь к критике, ее замечаниям. Но опять же, у меня не будет ощущения, что я допустила ошибку, приняв чужое мнение за свое.

Вопрос из зала. Вот есть мнение, что писатели, когда находят вдохновение, не едят, не спят и полностью погружаются в работу. А как у Вас?

В.Ольховская. Есть такая волшебная штука, как дедлайн. Когда ты обещаешь издательству рукопись, а потом пошла гулять, а тебе звонит редактор и говорит: «Excuse me. А где, где вот это все?» И вот тогда ты не ешь, не спишь, не пьешь, а страдаешь за свою безответственность. Но на самом деле, если есть вдохновение, то просто пишется легче. Если вдохновения нет, то ты выполняешь обещание и пишешь этот текст. Однако с годами понимаешь, когда пишется лучше. Я, например, жаворонок, знаю, что с восьми до двенадцати утра напишу лучше, чем в другое время. У каждого оно свое. Вообще вдохновение для меня – это такая штука, когда она тебе помогает иногда, но сидеть и ждать – это опасный момент. Иногда тут аппетит приходит во время еды. Ты садишься за текст, и он разворачивается перед тобой. Особенно это касается малого формата, то есть рассказов, пьес. Романы я планирую, то есть я делаю структуру, черчу, как это будет красиво выглядеть, графично. Но это помогает, когда нет вдохновения, но смотришь на эту схему и уже не позволяешь себе отлынивать. Дисциплина должна быть. Некоторые представители творческих профессий любят делать себе скидку: «Ну, я же творческий человек, что ж вы хотели». Но мне кажется, что если ты выбираешь это не только призванием, но и профессией, то какую-то строгость к себе нужно проявлять, как-то себя нужно заставлять, чтобы не подводить людей, которым ты что-то пообещал. Вот как-то так.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Вы знаете, у русского писателя Ю. Олеши было правило: «Ни дня без строчки». Как Вы к этому относитесь?

В.Ольховская. У меня так не получится. Потому что то ли в силу характера, то ли в силу чего-то еще, мне нужно полностью эмоционально выложиться. На пьесу в первую очередь, потому что она требует концентрации, на роман тоже. Когда я напишу что-то одно, у меня потом перерыв. В перерыв, естественно, не бездельничаю, есть же и другие занятия для людей литературы: это может быть редактура или преподавание, что-то еще, но не сочинение нового. Чаще всего это редактура старого. И вот когда пройдет время, я почувствую, что нет чувства опустошенности внутри после этого, то можно браться за новое. Потому что, помню период, когда издательство просило выдавать книги раз в два месяца. Это был просто страшный период. Меня спасла помощь редактора и корректора. Но в таком стресс-режиме я больше жить не хочу, потому что это выматывает, это изнашивает и это влияет на то, что ты создаешь. Ты понимаешь, что можно было лучше сделать на самом деле, а из-за того, что тебя поставили в такие условия, это невозможно. У меня «ни дня без строчки» тогда, когда я работаю над чем-то новым. А после этого будет несколько дней вообще без строчек, только с исправлением уже написанных.

С. Я. Гончарова-Грабовская. А скажите, пожалуйста, иногда я вижу в тексте ваших пьес Смолевичи. Вы там живете, или вам там хорошо пишется?

В.Ольховская. Мне там хорошо пишется, я там не живу, у меня там мама живет. Я к ней стараюсь уезжать, когда нужно сосредоточиться на пьесе, потому что пьеса по времени пишется недолго. Там просто тихо, там спокойно. В городе я тоже могу работать, но здесь раздражают разные моменты, что мешает погрузиться в атмосферу. А в Смолевичах вокруг природа. Я вообще природу, провинцию в принципе люблю, она мне нравится, хотя я городской до мозга костей человек. У меня даже есть пьеса «Хутор, престиж и котик», которая о жизни в провинции, потому что я люблю уют маленьких деревень, маленьких городков, при том, что жить постоянно там я бы не смогла. Отсюда периодически приходят Смолевичи.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Ясно. Скажите, пожалуйста, какое количество романов и повестей Вы написали? Я пробовала считать, но у меня не получилось.

В.Ольховская. Более сорока, видимо. Когда ставят в жесткие условия написать книгу за несколько месяцев, объемом восемь авторских, то небольшой роман получается. Это было раньше. Сейчас роман – это 10–12 авторских. Вот отсюда и набралось это большое-большое страшное количество. Я работаю с издательствами «Эксмо», «ЛитРес». Просто если зайти на Интернет-профили, то их будет вдвое больше, включая аудиокниги. Все это считается как разные книги. Вот отсюда берутся эти все страшные трехзначные цифры. На самом деле все нормально.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Сейчас действительно романы пишут быстро, так как пришли новые технологии, диктуемые издательством.

В.Ольховская. Вообще на самом деле у меня были уже готовы какие-то работы, я просто их переделывала. Первые годы были самыми сложными, а сейчас я просто пишу то, что мне хочется. Если раньше издавали большим тиражом, то сейчас по частям. Уходят от понятия склада. А еще влияет клиповое мышление. Почему просят писать больше? Потому что читатель быстро переключается, быстро забывает. И если хочешь остаться в этой области, то нужно напоминать о себе то и дело.

Я бы не смогла писать в таком ритме, если бы работала в офисе. Поскольку занимаюсь только писательским ремеслом, в график укладываюсь. Такая работа просто позволяет больше экспериментировать с жанрами, то есть один издатель любит детективы, другой – фэнтези. А когда ты работаешь с несколькими издательствами, да еще и сама по себе, то все хорошо.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Мне бы хотелось пожелать Вам писать побольше пьес. У Вас это получается. Видеть жизнь своей пьесы на сцене, наблюдать реакцию зрителя – здорово!

В.Ольховская. Да, детективы, фэнтези воспринимаются как развлекательные. Но когда мне люди пишут: «Вот я был в больнице, ваша книга мне помогла», когда они говорят, что пережили депрессию благодаря чтению моих книг, я понимаю, что сделала что-то хорошее. Поэтому продолжать писать книги буду, не в ущерб драматургии.

Вопрос из зала. Не было ли у вас выгорания, когда казалось, что все, исписалась? Было ли что-то подобное?

В.Ольховская. Да, бывает. Вообще, когда начинаешь пропускать через себя эти эмоции, иногда кажется, что получается, а иногда – что идея, на которую я замахнулась, у меня не вышло реализовать. И сразу начинаешь копать, а почему, а может быть я выгорела, может быть все, лимит отмеренной мне энергии я уже исчерпала... Но, как показывает опыт, в такие моменты просто нужно переключиться на некую механическую работу. На ту же редактуру. Или просто дать себе отпуск. Потому что даже любимая работа в какой-то момент может выбить из колеи. Все мы люди, у нас в жизни разное происходит. То есть если находишься в стрессе, если болеешь, если у тебя несчастье у близких, то естественно нельзя погрузиться. Есть желание эскапизма порой, но вот эта внутренняя энергия заканчивается в какой-то момент либо естественным образом (я написала книгу и она вся осталась там), либо под влиянием внешних факторов. Просто пауза, просто другая работа, просто переключение. И в общем-то помогает. Все мы люди. Хотелось бы быть вечным двигателем, но нет.

Вопрос из зала. Вот Вы говорили, что ваше творчество помогает людям в сложные периоды. Может у вас есть человек, чье творчество Вам помогает?

В.Ольховская. Нет, вот такого, чтобы один человек... Когда устаю, делаю паузы (читаю книги, смотрю фильмы, ем пирожки), балую себя. Какого-то единого рецепта нет. Необходимо просто вернуть внутреннюю гармонию.

Вопрос из зала. А есть ли у вас любимые авторы, любимые жанры?

С. Я. Гончарова-Грабовская. Да, Вы пишете детективы, а сами любите их читать?

В.Ольховская. Когда мне задают вопрос, кто любимый писатель, я сразу зависаю в панике. Чувствую себя студенткой на экзамене. Потом только вспоминаю, что я многих писателей люблю. Я читаю в принципе все. У меня был какой-то период, когда меня на Стругацких потянуло, я перечитала их. Есть авторы, с которыми мы просто дружим, например, Марина Крамер из «Эксмо». То есть мы общаемся по жизни. Она читает мои книги, пишет потом рецензии, я отвечаю взаимностью. Когда читаешь книги знакомых, то воспринимаешь их немножко по-другому. Иногда тянет перечитать историю, убедиться, что в мире все уже было, и мир все это пережил. Мне кажется, что какая-то часть нас уже все знает, и она сама подскажет, что нужно прямо сейчас делать.

Вопрос из зала. Из своих произведений есть любимые, которые писались в каких-то особенных условиях?

В. Ольховская. По-разному бывает, да. Из тех, которые для меня важные, из пьес это та же «Жизнь на Марсе». Наверно, она самая эмоциональная, сложная. Тот же «Трикстер клуб», который просто взял и привел меня в театральный мир очень удачно. Из книг бывает по-разному. Например, был случай, когда роман в каком-то виде получился, я его перечитываю и думаю, что читатель его не поймет, там сложная концовка. Думаю: «Ну, ладно, Бог с ним, не поймут и не поймут». Оставляю на пару лет в архиве в шкафу. Потом все-таки рискую его дать читателям в электронном виде и вижу, что идет огромная отдача. У меня есть как раз мистический роман, из развлекательных, если можно так сказать, роман «Внутри». Его все хорошо воспринимают. Это просто доказывает, что я плохой маркетолог, что я не в состоянии оценить коммерческий успех книги. Но я просто вижу, что иногда истории находят свое место. У меня были моменты, сложные темы, где мне хотелось поговорить о домашнем насилии, где мне хотелось поговорить о тяжелых болезнях. Все это находит место и в жанрах, которые принято считать легкими, то есть в тех же детективах. Ты не морализаторствуешь: «Давайте я вам сейчас расскажу, как надо делать». А ты просто показываешь сложные сцены, и читатель уже сам проникается большим набором эмоций, который заставляет его по-другому относиться ко многим проблемам. То есть все эти темы можно взять, пропустить через себя и перенести в ту литературу, которая вроде как развлекательная, но потом ты видишь, что твоя идея дошла. Так что любимых нет, но есть те, на которые я просто получаю больший отклик.

Вопрос из зала. Ваши пьесы ставят в театре, а ставят ли фильмы по Вашим романам?

В.Ольховская. Пока нет. Ведутся переговоры, но не знаю, чем это все закончится. Собирается снимать триллер российская компания. У меня есть серия исторических триллеров, про реальных маньяков, про криминалистику. Права принадлежат не мне, а издательству. Учитывайте, когда связываетесь с издательством, что вы теряете право на все, и получается не очень весело. Я вижу, что киноиндустрия сейчас застыла и ничего не делает. Такое было пару лет назад, когда начался коронакризис. Не знаю, будет экранизация или нет, но надеюсь, что будет.

Вопрос из зала. А сами Вы пишете сценарии?

В.Ольховская. Честно, хочется попробовать себя и в этом. У меня графический стиль текста, что позволяет быстро представить картинку и упрощает экранизацию. Было бы замечательно, если бы появился на это бюджет. Я ведь и про театр думала, что ничего не получится, а оно взяло и получилось. Так что не будем загадывать.

Вопрос из зала. А стихи Вы не пишете?

В.Ольховская. Нет, вот стихи – это как раз такое попадание «в молоко» с моей стороны. Как-то никогда не получалось, даже в самые романтические периоды жизни. Думаю, что уже и не получится. Где-то не срослось. Но, с другой стороны, у меня есть пьеса в белых стихах, радиопьеса. Когда шла вся эта история с коронавирусом, театры у нас-то работали, а в России не работали вообще. В этот период пошел интерес немножко к читкам по Скайпу, и тогда я пару радиопьес написала. В Белорусском радиотеатре был конкурс, в котором я участвовала и получила диплом, но пьесу не поставили. Надеюсь, что поставят. И от британского радио BBC тоже у меня есть лонг-лист с радиопьесой. И там у меня есть одна, написанная белым стихом. Это максимум поэзии, с которой я соприкоснулась за свою жизнь. Не поэзия, но все-таки где-то рядом с поэзией.

Вопрос из зала. Скажите, пожалуйста, а кто из современных драматургов, писателей вам интересен? И еще хочу сказать, что у Вас очень мелодичный, приятный голос, вас так замечательно слушать.

В.Ольховская. Нет, я рада, что вы проявляете интерес к моему творчеству. С писателями я общаюсь уже много лет и в издательствах, и в чатах. Единственное, что мешает – это расстояние. Кто-то живет в России, кто-то в Сербии, еще где-то, а я живу в Беларуси. У драматургов более сплоченное сообщество, потому что они чаще всего встречаются на конкурсах, в творческих лабораториях. Я хочу быть сама собой.

Вопрос из зала. Для детективных романов Вы берете сюжеты из криминальных дел или придумываете сами?

В.Ольховская. Дело в том, что в жанре детектива-триллера сложно вообще придумать сюжет с нуля, потому что нужно знать о том, как вообще все это действие происходит. У меня есть одна историческая серия:

берется биография реального человека плюс из истории криминалистики. Один писатель сказал: «Чтобы написать хорошую книгу, нужно все попробовать самому». Но попробовать самому в данном случае нельзя. Поэтому просто берешь и начинаешь читать реальные дела, причем из разных стран, смотришь документальные фильмы. Когда мне нужно было написать триллер про психбольницу для преступников, я посмотрела несколько документальных фильмов. И чем больше накапливаешь впечатлений и материала, тем проще потом строить сюжет.

Вопрос из зала. Какой криминалистике отдаете предпочтение – западной или русской?

В.Ольховская. Все они по-своему интересны. Есть сериал «Следствие вели», который интересен с точки зрения советской криминалистики. В этом плане, кстати, мы очень похожи на США. На самом деле читатель умный, он видит все твои ошибки, поэтому нужно тщательно все продумывать.

С. Я. Гончарова-Грабовская. Есть еще вопросы? Нет? Я думаю, что эта встреча была интересной и полезной для филологов. Может, кто-то из вас станет писателем, понимая, что кроме таланта необходим титанический труд, что это не просто, но заманчиво (*Аплодисменты*).

Влада, позвольте вам подарить от нас цветочек, чтобы эта фиалка напоминала Вам о филфаке. И еще ручку и сердечко – знак любви к Вам. Желаем дальнейших успехов в творчестве. Надеюсь, что через какой-то промежуток времени мы опять встретимся в этой аудитории. Спасибо за то, что Вы нашли время для нас.

В.Ольховская. Спасибо вам. Было очень интересно. Вопросы были замечательные, мы обязательно увидимся. И вам, Светлана Яковлевна, огромное спасибо за организацию встречи.

Заключительное слово С. Я. Гончаровой-Грабовской. Спасибо всем присутствующим. Встречи с писателями – традиция нашей кафедры. Они оставляют неизгладимый след в нашей памяти. Еще будучи студенткой, я присутствовала на встрече с А.Вознесенским – молодым и начинающим поэтом. Он был в кожаном пиджаке, похож на щеголя, специфично читал свои стихи, но тогда мы не думали, что он станет Большим Поэтом и знаменитым человеком. Я благодарна судьбе, что так произошло. Может, и встреча с Владой Ольховской станет знаковой в нашей жизни.

В.Ольховская. Спасибо большое!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдейчик Людмила Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской литературы БГУ. Основные направления научной работы: русская литература второй половины XIX века, литература Серебряного века, литература Русского Зарубежья, поэтическое творчество В.С. Соловьева.

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы БГУ. Основные направления научной работы: история русской литературы XX века, русская и белорусская драматургия.

Сидорова Татьяна Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы БГУ, религиовед. Основные направления научной работы: русская литература XIX века, творчество Н.В. Гоголя, литература Русского Зарубежья, литературная критика Н.Д. Городецкой.

Камлюк-Ярошенко Людмила Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы БГУ. Основные направления научной работы: история русской литературы XX века, теория литературы, творчество А. Платонова.

Мычко Алина Владимировна – студентка третьего курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – профессор И. С. Скоропанова.

Нестер Анна Ивановна – студентка третьего курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – доцент Л.Л. Авдейчик.

Павлинова Оксана Михайловна – магистр филологических наук, аспирантка кафедры русской литературы филологического факультета БГУ. Работает над диссертацией «Жанровые модификации подростковой повести в русской и белорусской литературе конца XX – начала XXI вв.». Научный руководитель – доцент Л.В. Камлюк-Ярошенко.

Сизикова Анастасия Алексеевна – студентка третьего курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – доцент Т.П. Сидорова.

Скоропанова Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы БГУ. Автор ряда учебных пособий и монографий, а также статей, посвященных русской литературе XIX – начала XXI вв. Печатается как под своей фамилией, так и под псевдонимами: Л.Н. Аралова, И.И. Истра, Т.А. Панова, С.И. Коронова, Н.Н. Степанова, В.Т. Травкина и др.

Судник Дмитрий Марьянович – студент третьего курса филологического факультета БГУ. Научный руководитель – профессор И. С. Скоропанова.

Сун Цзе – соискатель кафедры русской литературы БГУ. Работает над диссертацией «Тема взросления в русской и китайской детской прозе второй половины XX в.». Научный руководитель – доцент В.Ю. Жибуль.

Яницкая Светлана Станиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы: история русской литературы XVIII века, русский романс.