

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник научных статей

Научное электронное издание

МИНСК, БГУ, 2023

ISBN 978-985-881-549-3

© БГУ, 2023

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*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. С. Иванова*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *И. Ф. Штейнер*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. П. Жиганова*

Русская литература: история и современность [Электронный ресурс] : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Л. Л. Авдейчик (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2023. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – ISBN 978-985-881-549-3.

Представлены научные статьи сотрудников кафедры русской литературы, аспирантов, магистрантов и студентов филологического факультета Белорусского государственного университета, а также литературоведов из белорусских и российских вузов, посвященные проблемам истории, теории и критики русской литературы, вопросам авторской картины мира, аксиологической проблематике литературы.

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 26.12.2023. Объем 2,6 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

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Авдейчик Л. Л.</i> Специфика пейзажа в философской поэзии В. С. Соловьева	4
<i>Воропаев В. А.</i> Где и когда родился Гоголь	16
<i>Занько М. Н.</i> Художественное осмысление войны в поэзии Наталии Крандиевской-Толстой	20
<i>Капшай Н. П.</i> Диалог с автором как основа формирования рецепции современного читателя драмы А. Н. Островского «Гроза»	34
<i>Кукурузяк О. А.</i> Автобиографическое и вымышленное в рассказе М. А. Булгакова «Морфий».....	46
<i>Мажуко С.</i> Христианские образы и мотивы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».....	50
<i>Морозова И. И.</i> Ницшеанство в России: К. Н. Леонтьев.....	62
<i>Нгомека П. А.</i> Традиции романа воспитания в цикле рассказов Н. Д. Городецкой «Из жизни Кати Белосельской»	70
<i>Нестер А. И.</i> Лингвостилистическое своеобразие стихотворений в прозе В. М. Гаршина....	78
<i>Полякова В. В.</i> Жанровый синтез в «Открытках» И. Бродского.....	84
<i>Сомов С. Э.</i> Первое собрание сочинений Георгия Конисского: жанрово-тематический состав.....	90
<i>Сухих И. Н.</i> Островский: драма как мир и драма как повод: к 200-летию со дня рождения драматурга	100
<i>Усольцева Т. Н.</i> Специфика мотивной организации повести Н. С. Лескова «Юдоль»	113

РАЗДЕЛ II. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Камлюк-Ярошенко Л. В., Ян Вэйфэн</i> Хронотоп города в романе Г. Служителя «Дни Савелия».....	120
<i>Мычко А. В.</i> Специфика литературных цитат в сборнике Саввы Мажуко «Любовь и пустота»	136
<i>Сидорова Т. П.</i> «Петербургские повести» Н. В. Гоголя и Р. В. Сенчина: традиции и новые интенции.....	146
<i>Скоропанова И. С.</i> Русская ментальность в романе Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик»	166
<i>Скоропанова И. С.</i> Судьба литературы в цифровую эпоху в русской антиутопии XXI века.....	222
<i>Судник Д. М.</i> Иллюзия сходства: Борис Рыжий – Геннадий Григорьев	233
<i>Торопцев А. П.</i> Образ времени и пространства в книге Анатолия Королёва «Genius loci».....	239
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	261

РАЗДЕЛ I ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СПЕЦИФИКА ПЕЙЗАЖА В ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭЗИИ В. С. СОЛОВЬЕВА

Л. Л. Авдейчик

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, milar25@gmail.com*

В статье рассмотрена специфика использования пейзажа в поэзии Владимира Соловьёва для художественного воплощения его оригинальных философских идей, мифопоэтических представлений, метафизических и эстетических воззрений, а также мистического опыта прозрения в трансцендентные сферы бытия. В свете философской концепции Всеединства и мистического учения о Софии (Душе Мира) проанализирован ряд стихотворений Соловьёва о природе, в которых пейзаж выполняет не только эстетическую, но и метафизическую функцию.

Ключевые слова: В.С. Соловьёв; синтез литературы и философии; концепция Всеединства; софиология; мифопоэтика; образы-символы; метафизический пейзаж.

SPECIFICITY OF LANDSCAPE IN THE PHILOSOPHICAL POETRY OF V. S. SOLOVIEV

L. L. Avdeychik

*Belarusian State University, st. K. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
milar25@gmail.com*

The article examines the specifics of using landscape in the poetry of Vladimir Solovyov for the artistic embodiment of his original philosophical ideas, mythopoetic ideas, metaphysical and aesthetic views, as well as the mystical experience of insight into transcendental spheres of existence. In the light of the philosophical concept of All-Unity and the mystical doctrine of Sophia (the Soul of the World), a number of Solovyov's poems about nature are analyzed, in which the landscape performs not only an aesthetic, but also a metaphysical function.

Key words: V.S. Soloviev; synthesis of literature and philosophy; the concept of All-Unity; sophiology; mythopoetics; images-symbols; metaphysical landscape.

Поэтическое творчество Владимира Сергеевича Соловьёва (1853 – 1900) представляет собой образец оригинального синтеза сложных философских идей и яркой художественной образности. Будучи философом-метафизиком, Соловьёв старался осмыслить и концептуализировать мно-

гие явления бытия, и прежде всего, – духовные законы жизни. Будучи поэтом-предсимволистом, он стремился запечатлеть и выразить «невыразимое» в своих стихах. Сохраняя философскую глубину, в поэзии он оставался тонким лириком, эстетом, мистиком, транслирующим высокие смыслы особым языком образов-символов, составивших целую художественную систему, ядро которой, – природная образность. Поэтическое воспевание притягательной красоты пылающих восходов и закатов, горных вершин и величественного звездного неба, тихих заснеженных озер и бушующих морей, бескрайних полей и таинственных лесов – все это первооснова соловьевского стихотворчества, доминирующая образная канва его произведений.

При количественном анализе основного корпуса философских стихотворений Владимира Соловьева на предмет использования им пейзажной образности становится очевидным, что пейзажная лирика, несомненно, занимает приоритетное место в поэтическом наследии философа.

Любое описываемое поэтом-философом природное явление несет одновременно и эстетическую, и еще более значимую символическую нагрузку, зачастую являясь мистическим знаком «мира иного в мире земном». Через символику образов природы, в которой все явления взаимосвязаны, Соловьев органично реализует свою концепцию Всеединства мира – существования вселенской гармонии, детерминированной Божественным Абсолютом и максимально проявленной в софийной красоте преображенной материи.

Обобщенная философско-метафизическая и эстетическая база пейзажных символических стихотворений Соловьева отчасти раскрывается в его труде «Красота в природе» (1889), в котором обосновываются объективно-идеалистические предпосылки существования прекрасного в материальной сфере: «Красота есть действительный факт, произведение реальных естественных процессов, совершающихся в мире. Где весомое вещество преобразуется в светоносные тела <...>, – там мы имеем красоту в природе. Она отсутствует везде, где материальные стихии мира являются более или менее *обнаженными*» [3, с. 98]. Согласно Соловьеву, красота в природе – это выражение «содержания идеального», *воплощенная идея* [3, с. 99], но не абстрактно-трансцендентная, а *материализованная*, совершенная и законченная в своем воплощении, «реально осязаемая в чувственном бытии» [3, с. 101]. В процессе наслаждения красотами природного мира человек, порой даже не осознавая того, воспринимает божественное начало мироздания и потому переживает светлые чувства радости, очищения, гармонии.

Согласно метафизике Соловьева, высшая идея, лежащая в основе природного бытия, – это «полная свобода составных частей в совершенном единстве целого» [3, с. 100], которая концептуализировалась в понятии Божественного Всеединства, а поэтически реализовалась в мистическом образе-символе Софии, Вечной Женственности.

Важно отметить, что образ Вечной Женственности посредством природной символики, эксплицитно и имплицитно, проявляется именно в поэзии Соловьева (для сравнения: в философии этот концепт из-за своей сложности и неоднозначности не получил должного развития). Однако и в стихотворениях ни разу не встречается само имя София («Подруга вечная, тебя не назову я» [5, с. 168]), но зато используется множество вариантов «закодированного» имени, намеков, отсылающих к тайному облику Вечной Женственности и понятных лишь тем, кто посвящен в основы софиологии: Царица, Богиня, Афродита, Степная Мадонна, заступница у Аллаха, Сафо, Дева Назарета, «Владычица земли, небес и моря», *Das Ewig-Weibliche* (нем. Вечная Женственность), Таинственная подруга, «Дева Радужных Ворот» (гностицистский термин), местоимение «Ты» и т.п.

Поэт использует также широкий спектр христианской символики, в том числе апокалиптической, – «жена, облеченная в солнце» [5, с. 157], неопалимая купина, белая лилия, «слова предвечного мать и создание» [5, с. 316], «лестница чудная, к небу ведущая» [5, с. 317] и т. д.

Но на фоне всего многообразия поэтических софийных образов, метафор и парафраз, используемых поэтом для определения концепта Софии, доминируют природные образы-символы: небесная лазурь, залитая солнцем; восход в «пурпуре небесного блистанья»; северное сияние; «радуга, небо с землею мирящая» [5, с. 320]; многообразные проявления водной стихии как символа женственной энергии («серебристый ручей» [5, с. 18], далекий водопад, «река в разлуке с морем» [5, с. 41], заснеженное зимнее озеро и др.) и даже астральная образность («одна звезда» [5, с. 148]). Все эти природные образы выбраны Соловьевым для передачи знания о Софии не случайно: они эстетически значимы, насыщены многоуровневыми символическими смыслами и требуют особой интерпретации.

Атрибутика Софии, являющейся поэту в видениях неземной красоты, часто осложнена огненной соляной символикой. Согласно мифопоэтическому представлению о Софии, запечатленному в цикле каирских стихотворений («Вся в лазури сегодня явилась...», «У царицы моей есть высокий дворец», «Близко, далеко, не здесь и не там...», 1975 – 1976 гг.), Царица Небес сияет космическим огнем, «вся в лазури» и «в лучах восходящего дня» [5, с. 17]. Она – обительница Горних миров, носитель-

ница Божественного сияния, хозяйка «золотого чертога» [5, с. 18], который покидает свой мир во имя любви и жертвы, чтобы низринуть «темные силы чистым пламенем» [5, с. 19]. Ее одежды – «лучезарный покров» [5, с. 19] – и весь женственный облик пронизан запредельным сиянием метафизических сфер, которым Она принадлежит:

Голос отчизны в волшебных речах,
В свете лазурных очей,
Отблеск отчизны в эфирных лучах,
В золоте чудных кудрей
[5, с. 21].

Используя богатую палитру земных природных явлений огненной стихии (солнца и им порожденного света и цвета) и такие поэтические приемы как цветопись (даже скорее – «светопись»), Соловьев в порыве высокого вдохновения запечатлевает трансцендентное и воссоздает не просто красоту земной природы, но своеобразные метафизические пейзажи – картины иных миров, напоминающие райское бытие, светлые метасферы (некий «высокий дворец» [5, с. 18], где обитает София).

Однако учение Соловьева о Софии содержит отдельные противоречия и неясности. Одна из основных сложностей, возникающих при изучении софиологии Соловьева, связана с проблемой определения Софии как Премудрости Божией, неизменного атрибута Абсолютной Божественной реальности, и одновременно отождествление Ее с миром материи, хранящем в себе элементы хаоса, тления, метафизического зла. Исследователь философии Соловьева А. Ф. Лосев отмечал, что в некотором смысле философ «учит, собственно говоря, не об одной, но о двух Софиях» [1, с. 845] и предлагал различать нетварную и тварную ипостаси Софии. Сам Соловьев в более поздних своих трудах («Чтения о Богочеловечестве» (1878), «Россия и Вселенская Церковь» (1889)) также предпринимал попытку разграничить две ипостаси великой Вечно-Женственной сущности, разводя понятия Души Мира и собственно Софии.

Именно эта двойственность наблюдается и в софийной поэзии Соловьева. С одной стороны, в отдельных стихотворениях и в поэме «Три свидания» (1898) предстает образ прекрасной Софии, сияние которой ничем не замутнено и передается через почти невесомые светообразы, а с другой – ряд произведений воплощает образ метущейся, противоречивой, дуалистической Души Мира, которая тоже описывается через природную символику, но несколько иного характера: тревожные (бурные, грозные, ветреные) или сонные (зимние, ночные) пейзажи.

Подобный дуализм, например, проявился в финском цикле Соловьева о красоте северного озера Сайма, ключевым символом которого становится образ северного сияния («полярного пламени» [5, с. 132]) – удивительного природного явления, сквозь которое поэт прозревает лучезарную красоту Мировой Души, давая ей емкое поэтично-метафизическое определение: «Вся ты в лучах, как полярное пламя, / Темного хаоса светлая дочь!» [5, с. 132].

Северное сияние – тот самый «свет из тьмы», который обладает преображающей пламенной силой и становится в поэтической системе Соловьева символом грядущего преображения Души Мира и будущего глобального изменения эмпирической реальности:

Где ночь безмерная зимы
Таит магические чары,
Чтоб вдруг поднять средь белой тьмы
Сияний вещей пламень ярый
[5, с. 121].

Рождаясь в закованных льдом краях, холодной зимней ночью (такой пейзаж, сочетающий одновременно три символа смерти – холод, ночь, зиму, у Соловьева передает ощущение крайней непросветленности, косности и безжизненности материального мира), северное сияние становится великолепным торжеством света – софийным преображением природы.

А у самого входа в высшие запредельные сферы, словно мост между небом и землей – «радуга, небо с землею мирящая» [5, с. 320], сияет София – «нетронутая, вечная “Дева Радужных Ворот”» [5, с. 162]. Вполне объяснимо с позиции теории идеальных прообразов, что и земная проекция Вечной Женственности – Душа Мира в ее светлых проявлениях (в том числе красотой северных сияний) – напоминает свой незамутненный идеал, божественный первоисточник.

Наряду с огненной символикой (солярной и полярной) вода и пейзажи с элементами водной стихии в художественном мире Соловьева становятся важным атрибутом Софии (Души Мира).

Описывая красоту трансцендентных миров Вечной Женственности, поэт нередко прибегает к образам водной стихии: в саду Царицы шепчет «прозрачный серебристый ручей» [5, с. 18], «над живой водой в таинственной долине» расцветают лилии [5, с. 40]. Проецируя мистический облик Софии на земную реальность Соловьев-поэт не случайно использует образно-ассоциативный ряд «вода – лазурные очи»: в Ее небесном взоре «синют моря и реки» [5, с. 176], соединяются «таинственное море и небеса» [5, с. 148]; Ее светлый лик угадывается «сквозь зеркальную

гладь» [5, с. 180] воды, очищенную от «змея подводного» (первородного греха, страсти). От одного Ее взгляда «тает лед, расплываются хмурые тучи» [5, с. 180] – все темные, косные явления жизни трансформируются: твердый лед, грозовые тучи становятся живительной влагой, поскольку софийная сила преобразует мир, соединяя материальное (воду жизни) со сверхматериальным началом (Святым Духом) и предваряет чувство вечности:

Только свет да вода. И в прозрачном тумане
Блещут очи одни,
И слилися давно, как роса в океане
Все житейские дни
[5, с. 180].

В приведенном выше отрывке доминирует образ Софии, но закономерно, что и Душа Мира полнее всего раскрывается в явлениях водной стихии, только не в идеализированном, полностью преображенном, виде, а в своей двойственной природе. К еще не просветленным, противоречивым, хотя и завораживающим по мощи и красоте состояниям природы, Соловьев относит грозу, посредством которой символизирует извечную «невидимую вражду двух сил» [5, с. 31], непрекращающуюся и в земном мире. «Движение живых стихийных сил в природе имеет два главных оттенка: свободной игры и грозной борьбы... Величавая красота летних гроз, как и бурного моря, зависит от шевелящегося хаоса и от пробужденной интенсивности стихийных сил, оспаривающих окончательное торжество у светлого мирового порядка» [3, с. 106].

Гроза становится символом противостояния гармонии и хаоса, с тенденцией преодоления последнего. Поэт подчеркивает метафизическую основу динамики грозового явления – двойственность Души Мира, ее переживания и колебания между предгрозовой «бездной огнисто-лиловою» (отверстым хаосом) и «просветами лазури» после дождя (победой гармонии). Потому, в отличие от лучезарных очей Софии, примиряющих все в едином недвижно вечном взгляде (океане), более земной «изумрудный» [5, с. 104] взор Души Мира «двоится: улыбается и темнеет грозой незабытой» [5, с. 143], и в нем поэт улавливает еще не преодоленное противоречие «сквозь розы небес что-то сдержанно бурное» [5, с. 142].

Вполне закономерно, что в стихотворениях, посвященных прозрениям сущности Души Мира в красоте северного озера Саймы, при поэтизации финских пейзажей заметно возрастает частота использования Соловьевым антитез, усиливается их общее символическое значение – передача дуалистического характера Души Мира: «волна беспокойная» [5, с. 127] – «неподвижная отрада» [5, с. 133]; «стихия нестройная» [5,

с. 127] – «стихия великая» [5, с. 127], «тихо лепечут струи озаренные» [5, с. 128] – «вдали дерева обнаженные вдруг прошумят» [5, с. 128]; «матово-светлый жемчужный простор», «на чистом нетающем снеге» [5, с. 129] – «черный застывший узор» [5, с. 129], «ясные взоры безбрежные» – «думы печальной суровая тень» [5, с. 130], «фея – владычица сосен и скал» [25, с. 132].

Не только визуально воспринимаемые, но и звуковые образы в стихотворениях Соловьева наделяются символическим значением, «поскольку и звуки в неорганической природе, как выражения ее собственной (внутренней) жизни, приобретают свойство красоты» [3, с. 107]. Постигая «общий идеальный смысл звука как живого ответа материи на влияние света» [3, с. 107], как преобразование внутренней световой энергии во внешнее движение – в звуковую волну, Соловьев-поэт использует эстетику и метафизику природных звукообразов в своих стихотворениях:

Жизнь мировая в стремлении смутном
Так же несется бурливой струей
[5, с. 135].

В подавляющем большинстве случаев это звуки, порожденные водной стихией, в которой поэт улавливает «движенье живое и голос» [5, с. 116]: «волна <...> все ропщет и вздыхает» [5, с. 41], «один водопад говорит» [5, с. 112], «ручей под камнями шумит» [5, с. 115], «озеро плещет волной» [5, с. 127], «лепечут струи» [5, с. 128], «раскаты громовые» [5, с. 143], «горькие песни холодных морей» [5, с. 163], «созвучные рыдания пучины» морской [5, с. 163], «река звучит мне юным пеньем» [5, с. 165] и др.

Таким образом в пейзажной лирике Соловьева наравне с ясновидением проявляется феномен яснослышания – проникновение в трансцендентное через слуховое восприятие: поэт постигает «отзвуки гармонии святой» [5, с. 37], «трепет жизни мировой» [5, с. 48], так что «целый мир волшебной сказки / с душой так внятно говорит» [5, с. 27].

В звуках природы Соловьев прозревает живую Душу Мира, стремящуюся к общению с ним, а в светлые мгновения «встреч» с Софией поэт воспринимает не только Ее прекрасный образ, но и «вещий голос» [5, с. 15], «слово отчизны» [5, с. 21], «речи бесконечно-бездонные» [5, с. 26], «призыв таинственной подруги» [5, с. 36], «слов нездешних шепот странный» [5, с. 69].

Символом становится как звук, так и его отсутствие – тишина: «В иных случаях полное безмолвие в природе прямо усиливает и даже составляет необходимое его условие» [3, с. 108]. «Святая тишина» [5, с. 25] передает не просто временное успокоение природы, но достижение Ду-

шой Мира своего имманентного состояния – Божественного величественного покоя, в котором полнее всего проявляется Ее истинная софийная суть: «И в прозрачной тиши неподвижных созвучий / Отражаешься Ты...» [5, с. 180].

Становясь символическим воплощением красоты Софии через «двоющуюся» Душу Мира, все природные сферы и явления объединяются Вечно-женственным началом, им просветляются и преображаются. Но наиболее косным веществом природы в символической системе Соловьева остается «сумрачное лоно» [5, с. 100] земли. «Земля-Мать символизирует воплощение самой низкой эманации пра-света – как покоящейся самой в себе “материи”, как женской инкарнации микрокосма – и потому во многих отношениях соперничает с макрокосмическим световым образом Царицы (Софии)» [6, с. 556].

В мифопоэтике Соловьева земля как мир материи, практически не пропускающей световые эманации, в некоторых стихотворениях предстает в образах-символах с превалирующей отрицательной коннотацией: «вещество бесстрастное» [5, с. 16], «оковы гранитные» [5, с. 127], «грубая кора вещества» [5, с. 168]. Танатоидальная окраска образов земного мира – «мертвенная пустыня», «темница мира тленная» [5, с. 151] – подчеркивает непреодоленность в природе материи самого жестокого закона разложения, тления, смерти.

Важнейшая особенность софийного проявления Души Мира в том, что, подобно человеку, соединяющему одновременно божественную и телесную природу, Она объемлет собой и земное, и небесное на метафизическом уровне. Это уникальное свойство (так называемое «актуализированное Всеединство») поэт не раз подчеркивает в поэзии, именуя свою героиню «Владычицей земли, небес и моря» [5, с. 153], «славой земной и небесной природы» [5, с. 316], «радугой, небо с землею мирящею» [5, с. 320].

Описывая Вечно-женственное начало земной природы, Соловьев акцентирует ее одухотворенность, просветленность материи божественной красотой Софии. Так, в стихотворении «Земля-владычица! К тебе чело склонил я...» (1886) поэт воссоздает не обычный пейзаж, но умозрительную картину, где переплетаются и сопоставляются явления физические и метафизические (покров материи – пламень, трепет жизни мировой; чело человека – сердце природы; полуденные лучи – благодать; реки и леса – блеск неба). Все представлено в гармоническом единстве, в динамике взаимопроникновения и взаимодействия между материей и Духом, природой и Душой Мира, а точки этого соединения соединяются в прозорливой душе лирического героя:

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.

В полуденных лучах такую негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река, и многошумный лес.

И в явном таинстве вновь вижу сочетанье
Земной души со светом неземным...
[5, с. 48].

Символическое единство человека и природы имеет, по мнению Соловьева, огромное значение в деле преобразования земного бытия, ибо только при содействии человечества глобальный эволюционный процесс одухотворения природы возможен как таковой: «В устройении физического мира (космического процесса) Божественная идея только снаружи облекла царство материи и смерти покровом природной красоты, чрез человечество, чрез действие его универсально-разумного сознания она должна войти в это царство изнутри, чтобы оживить природу и увековечить ее красоту» [4, с. 501]. Не случайное грядущее сверхчеловечество в мистической философии Соловьева считается одной из реализаций Софии – «вот уж и Дева грядет, <...> новое племя уже с небес посылается горних» [5, с. 336].

Однако апофеозом поэтического воспевания красоты Софии (Вечной Женственности) через природную образность остается отрывок из поэмы «Три свидания» (1898), посвященный масштабному описанию космического софийного видения в пустыне близ Каира. Из истории создания и примечаний к поэме самого автора известно, что через всю жизнь Соловьев пронес память о трех мистических видениях, в которых ему предстала неведомая Женственная сущность божественного величия и неземной красоты. Позже в своем учении философ смог Ее соотнести только с образом гностической Софии; а в поэзии, не требующей строгой конкретизации, Она была воспета в стихотворениях разных лет, что выше было отмечено, но наиболее явственно и реалистически правдиво, несмотря на мистический ореол символики, София предстала в единственной поэме Соловьева «Три свидания» – итоговом произведении поэта-философа.

В созданной незадолго до смерти автора поэме запечатлены три видения Софии, составивших исключительный медиумический опыт Соло-

вьева: именно эти «свидания» характеризуются поэтом как «самое значительное, что до сих пор случилось в жизни» [5, с. 178]. О важности случившегося свидетельствует и тот факт, что «свидания» описываются спустя более двадцати лет, но так подробно и детально, словно все только произошло. При всей загадочности и кажущейся «невозможности» встреч с Софией в поэзии Соловьева они всегда окрашены правдивостью глубоко личных переживаний поэта: видения трансцендентного характера проникают глубоко во внутренний, тонко организованный мир художника сильнее и глубже, чем «огонь земных страстей» (см. стихотворения «Вся в лазури сегодня явилась» (1875), «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (1892) и др.).

И если в философских трудах о Софии Соловьев ставил целью беспристрастно, используя метод метафизического рационализма, описать Ее роль и значение в развитии мирового процесса, то в поэзии субъективный мифотворческий компонент выходит на первый план, и философская абстракция явилась как живое существо. Но именно в поэме «Три свидания» сверхчувственный образ обрел весьма реальные очертания: несмотря на богатый ряд природных явлений и символических описаний, Софии присуще очевидное личностное начало, о чем свидетельствует явный антропоморфизм ее облика (стержень всех видений – «один лишь образ женской красоты» [5, с. 174]).

Обнимая собой весь мир и все человечество, проявляясь через женское начало, а также через красоту и единство природы, Она одновременно стоит и над земным бытием, поскольку принадлежит Божественной реальности. Потому Ее образ в поэме Соловьева величествен и прекрасен – видение разворачивается в космическом масштабе, а пейзажные описания выходят на уровень чистой метафизики:

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 [5, с. 174].

Это поэтическое описание Софии в поэме «Три свидания» одно из самых ярких, смелых и оригинальных в творчестве Соловьева и, пожалуй, во всей мировой поэзии. Именно такой, по мнению К. В. Мочульского, «Соловьев увидел личную Божественную основу мира. В ее единстве множественность вещей не растворяется. Моря, реки, леса сохраняют свои четкие индивидуальные очертания. Все они сами по себе и все они – одно. Все взаимопроницаемо, но различимо...» [2, с. 99]

Но откровение Софии при всей яркости, почти что осязаемости, образов описано все же в символической форме. Во-первых, конкретно не названа таинственная героиня поэмы, во-вторых, использована присущая соловьевской поэзии софийная атрибутика – цветовая гамма (пурпур, лазурь), образы-символы прекрасной и величественной природы – зари, небесных просторов, горных вершин, сконцентрированных объектов водной стихии (морей, рек). Символично и библейское сравнение представшего женского образа с «первым сияньем всемирного и творческого дня», то есть с началом творения материального мира, первоосновой которого, согласно мифопоэтике Соловьева, была Она (Премудрость Божия, или София).

Прозрение за материальной оболочкой природных явлений духовного облика Софии сопровождало Соловьева всю жизнь, проявляясь в медитативно-созерцательном опыте общения с природой, в философских трудах и, конечно, в поэтических произведениях софийного типа, что было абсолютно ново и оригинально для литературы конца XIX века и определенно оказало влияние на характер поэзии Серебряного века.

Анализ стихотворений Соловьева о природе доказывает ярко выраженную софийную направленность пейзажной лирики Соловьева, стремление поэта посредством природной образности в лирической форме передать свое мистическое учение о Вечной Женственности, вписанное в сложную метафизическую концепцию бытия. При этом основной тип используемого Соловьевым пейзажа можно определить как *метафизический пейзаж* с присущими ему специфическими чертами – универсализмом, мистицизмом и символическим наполнением. Наделение поэтических природных описаний метафизическими смыслами повлекло усложнение образно-символической системы, расширение функций пейзажа в русской философской поэзии и во многом определило новаторский характер творчества Соловьева.

Библиографические ссылки

1. Лосев А. Ф. Философско-поэтический символ у Вл. Соловьева // Владимир Соловьев: pro et contra. СПб. : РХГИ, 2002. Ч. 2. С. 823 – 871.

2. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М. : Республика, 1995.
3. *Соловьев В. С.* Красота в природе // Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост., статья и комментарии Н.В. Котрелева. М. : Книга, 1990. С. 91–125.
4. *Соловьев В. С.* Смысл любви // Избранные произведения / сост. А.Н. Елыгина, С.Н. Липового. Ростов н/Д. : Феникс, 1998. С. 426–503.
5. *Соловьев В. С.* Стихотворения и переводы // Избранное. СПб. : ТОО «Диамант», 1998. С. 9–341.
6. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб. : Академический проект, 2003.

ГДЕ И КОГДА РОДИЛСЯ ГОГОЛЬ

В. А. Воропаев

Московский государственный университет, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991, г. Москва, Россия, voropaevvl@bk.ru

В статье уточнены дата и место рождения Гоголя. Принято считать, что он родился во флигеле М. Я. Трахимовского, известного украинского врача-филантропа, принимавшего роды М. И. Гоголь-Яновской. На самом деле Гоголь родился в доме генеральши Е. И. Дмитриевой, которая и стала восприемницей (крестной матерью) новорожденного. Об этом свидетельствуют друг и земляк Гоголя М. А. Максимович и С. Н. Данилевская (рожденная Быкова), внучатая племянница писателя. Кроме того, есть все основания считать научно обоснованной дату рождения Гоголя 19 марта, а не 20-го, как ошибочно указано в церковной метрической книге. На этот счет сохранились неопровержимые свидетельства родных Гоголя (матери, сестер), близких друзей, его биографов. Если документ вступает в противоречие с другими фактами и не подтверждается иными свидетельствами, он не может считаться достоверным.

Ключевые слова: Гоголь; день и место рождения; церковные метрические книги; свидетельства современников.

WHERE AND WHEN WAS GOGOL BORN?

V. A. Voropaev

Moscow State University, Leninskie Gory, 1, build. 51, 119991, Moscow, Russia, voropaevvl@bk.ru

The article clarifies the date and place of Gogol's birth. It is generally accepted that he was born in the outbuilding of M. Ya. Trakhimovsky, a famous Ukrainian doctor-philanthropist who delivered M. I. Gogol-Yanovskaya. In fact, Gogol was born in the house of General E. I. Dmitrieva, who became the adopter (godmother) of the newborn. This is evidenced by Gogol's friend and fellow countryman M.A. Maksimovich and S.N. Danilevskaya (née Bykova), the writer's great-niece. In addition, there is every reason to consider Gogol's date of birth as scientifically substantiated March 19, and not March 20, as erroneously indicated in the church register. On this score, irrefutable evidence from Gogol's relatives (mother, sisters), close friends, and his biographers has been preserved. If a document contradicts other facts and is not supported by other evidence, it cannot be considered reliable.

Key words: Gogol; day and place of birth; church registers; testimonies of contemporaries.

Вопрос, вынесенный в заглавие, может кому-то показаться странным. И тем не менее он существует. Если мы обратимся к энциклопедическим изданиям (как советским, так и современным российским) и ра-

ботам маститых гоголеведов, например И. П. Золотусского [см.: 3] или Ю. В. Манна [см.: 5] (называю самые известные имена), то прочтем, что Гоголь родился в 1809 году 20 марта или 1 апреля по новому стилю. Однако если Гоголь родился 20 марта, то отмечать день его рождения мы должны 2 апреля по новому европейскому календарю (в нашем столетии при пересчете со старого стиля на новый прибавляется 13 дней). Кроме того, и это главное, – Гоголь родился 19 марта, а не 20-го. На этот счет есть неопровержимые доказательства.

По свидетельству Марии Ивановны Гоголь-Яновской, матери писателя, он родился «в 9 году 19 марта» [2, т. 1, с. 265]. Двоюродная сестра Гоголя, Мария Николаевна Синельникова (рожденная Ходаревская), писала Степану Петровичу Шевыреву (другу и душеприказчику Гоголя) 15 апреля 1852 года: «День его рождения мне очень памятен – 19 марта, в один день с его меньшей сестрой Ольгой...» [2, с. 263–264]. Ольга Васильевна Гоголь (в замужестве Головня) родилась, как известно, 19 марта 1825 года и не раз говорила, что появилась на свет в один день с братом. «Он был на шестнадцать лет старше меня, – вспоминала она, – он родился в девятом, а я – в двадцать пятом году, и заметьте, в один и тот же день, 19 марта, родились мы: он – первый сын и я – последняя дочь в нашей семье» [2, с. 249].

В 1852 году, вскоре после кончины Гоголя, Отделение русского языка и словесности Российской академии наук приняло решение издать его биографию. Написать ее было поручено С. П. Шевыреву. Летом 1852 года он отправился на родину писателя для сбора материала. В своем путевом дневнике Шевырев со слов родственников Гоголя сделал запись: «Родился 1809 года, 19-го марта, в 9 часов вечера. Слово Трофимовского, когда он смотрел на новорожденного: будет славный сын» [2, с. 11].

Принято считать, что Гоголь родился во флигеле доктора М. Я. Трофимовского, принимавшего роды Марии Ивановны. Между тем, по авторитетному свидетельству земляка и одного из ближайших друзей Гоголя, М. А. Максимовича, квартира Марии Ивановны Гоголь-Яновской в Сорочинцах «была в домике генеральши Дмитриевой, в котором и родился 19-го марта Николай Васильевич Гоголь. Восприемниками его были: молодой Трофимовский Михайло Михайлович, и Дмитриева» [2, с. 639–640].

Софья Николаевна Данилевская (рожденная Быкова), внучатая племянница Гоголя, со слов его сестер рассказывает: «Я хорошо помню младшую сестру писателя – Ольгу Васильевну. Мне было 20 лет, когда она умерла. Ее часто навещали художники, писатели, журналисты. Они всегда останавливались в нашей Васильевке, в доме моего отца, Николая Владимировича Быкова. Он был любимым внуком матери писателя Ма-

рии Ивановны Гоголь-Яновской и воспитанником Анны Васильевны, его сестры. Они свидетельствовали приезжим журналистам со слов матери, что Николай Васильевич родился в доме генеральши Протасовой (ошибка памяти, имеется в виду Е. И. Дмитриева. – *В.В.*). Но газетчики зачем-то выдумали небылицу, будто Гоголь родился во флигеле доктора Трахимовского. И что этот домик был крыт соломой, а в комнате имелся только глиняный пол! В действительности доктор арендовал землю у генеральши и поставил флигель для крепостных крестьянок. Надо отметить, что моя бабушка Елизавета Васильевна Гоголь, как и ее сестры, родилась в доме генерал-майора Андрея Андреевича Трощинского, двоюродного брата матери писателя. При крещении ее держал на руках сам бывший министр юстиции и сенатор Дмитрий Прокофьевич Трощинский, а крестной матерью была Ольга Дмитриевна, внучка последнего короля Польши Станислава Понятовского. Журналисты не понимают, что мать Гоголя принадлежала к высшему сословию, поэтому не могла рожать во флигеле вместе с крепостными крестьянками» [2, т. 3, с. 967].

Именно 19 марта отмечали день рождения Гоголя его друзья. Тот же Михаил Максимович писал С. Т. Аксакову 19 марта 1857 года: «Сегодня день рождения нашего незабвенного Гоголя, и мне живо вспомнулось, как за семь лет мы с ним обедали у Вас в этот день взятия Парижа! Боже мой, как хорошо мне прожилось в тот март месяц и как часто я тогда проводил у Вас время с Гоголем...» [2, т. 1, с. 642]. 19 марта 1849 года Гоголь праздновал свое сорокалетие у С. Т. Аксакова. В следующем 1850 году он обедал в этот день у Аксаковых вместе с М. А. Максимовичем и О. М. Бодянским. Присутствовали также А. С. Хомяков и С. М. Соловьев. Пили за здоровье Гоголя и пели украинские народные песни.

19 марта поздравляли Гоголя с днем рождения родные и близкие ему по духу люди. «Письмо ваше (от 19 марта) с поздравлением пришло ко мне в тот день, когда я удостоился приобщиться Св<ятым> Тайнам», – сообщал Гоголь матери и сестрам 3 апреля 1849 года [1, т. 15, с. 174]. Надежда Николаевна Шереметева, тетка поэта Федора Тютчева, писала Гоголю 12 февраля 1843 года из подмосковного Покровского: «Я к вам хотела писать и не получа письма вашего, чтобы к 19 марта достигло до вас мое поздравление. Поздравляю вас, мой милый друг, с рождением; важен для христианина этот день, получаем право наследовать вечное блаженство, как и получим, если пройдем здешнее странствие, как должно христианину...» [1, т. 12, с. 195].

Биографы Гоголя, в первую очередь П. А. Кулиш и В. И. Шенрок, считали датой рождения писателя 19 марта. Сомнения в этом возникли после публикации выписки из метрической книги Спасо-

Преображенской церкви в Сорочинцах, где крестили Гоголя. Здесь под № 25 сделана следующая запись: «Марта 20 числа у помещика Василия Яновского родился сын Николай и окрещен 22. Молитствовал и крестил священнонаместник Иоанн Беловольский». В графе о восприемнике указан «господин полковник Михаил Трахимовский».

Выписку из метрической книги впервые опубликовал А. И. Ксензенко. Позднее, в 1908 году, появилась ее фотокопия. На ошибочность указанной здесь даты рождения Гоголя настаивали многие исследователи. Не секрет, что метрические записи в церковных книгах, давая верную дату крещения, часто ошибаются в дате рождения. Пример подобной ошибки находим и в отношении А. С. Пушкина. Известно, что поэт родился 26 мая. Между тем в церковной метрической книге рождение Пушкина датировано 27 мая. Если документ вступает в противоречие с другими фактами и не подтверждается иными свидетельствами, он не может считаться достоверным.

Таким образом, есть все основания считать научно-обоснованной дату рождения Гоголя именно 19 марта, а не 20-го (как ошибочно указано в метрической книге) и соответственно отмечать день рождения писателя 1-го апреля по новому стилю.

Библиографические ссылки

1. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
2. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Издание подгот. И. А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011–213.
3. *Золотуский И. П.* Гоголь. 7-е изд. М., 2009. (Серия Жизнь замечательных людей).
4. *Лернер Н.* О дне рожденья Гоголя // Русская Старина. 1909. № 5. С. 319–320.
5. *Манн Ю. В.* Гоголь. Книга первая. Начало: 1809–1835 годы. [2-е изд., перераб. и доп.]. М. : РГГУ [Российский гос. гуманитарный ун-т], 2012.
6. *Розсоха Л.* Миргородщина козацька і гоголівська. Миргородська міська рада, Миргородський краєзнавчий музей. Київ: ТОВ ВБ «Аванпост-прим». 2009. – (Серія «Миргородські джерела») (До 200-річчя від дня народження М.В. Гоголя). На обложке: Миргород, 2008.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ НАТАЛЬИ КРАНДИЕВСКОЙ-ТОЛСТОЙ

М. Н. Занько

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, mariazankol@gmail.com*

Статья посвящена исследованию военной поэзии Н. Крандиевской-Толстой на примере углубленного изучения стихотворений, посвященных трагическим событиям Великой отечественной войны. Рассмотрены черты блокадной лирики поэтессы, такие как повышенное внимание к деталям военного быта, историзм, натурализм, дневниковость и автобиографизм, позволяющие выявить отдельные биографические моменты из жизни Натальи Крандиевской в блокадном Ленинграде и ее личные переживания, воплощенные в стихотворениях. Раскрывается специфика образной системы стихотворений военного периода через психологию отношения женщины-поэта к военным событиям.

Ключевые слова: военная поэзия, блокадная лирика, жизнь и творчество Натальи Крандиевской-Толстой.

ARTISTIC INTERPRETATION OF WAR IN THE POETRY OF NATALIA KRANDIEVSKAYA-TOLSTAYA

M. N. Zanko

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus, ,
mariazankol@gmail.com*

The article is devoted to the study of the war poetry of N. Krandievskaya-Tolstaya using the example of an in-depth study of poems dedicated to the tragic events of the Great Patriotic War. The features of the siege lyricism of the poetess are considered, such as increased attention to the details of military life, historicism, naturalism, diarism and autobiography, which make it possible to identify individual biographical moments from the life of Natalya Krandievskaya in besieged Leningrad and her personal experiences embodied in poems. The specificity of the figurative system of poems of the war period is revealed through the psychology of the woman poet's attitude to military events.

Key words: war poetry, siege lyrics, life and work of Natalia Krandievskaya-Tolstaya.

В 1941 году Наталья Крандиевская-Толстая как жительница оккупированного Ленинграда оказалась в центре трагических военных событий. Осознавая неопределенность ситуации и неизбежные предстоящие лишения, она, оставаясь патриоткой своего города, отказалась от много-

численных предложений уехать и осталась жить в осаде, а потому испытала в полной мере голод, холод, страх смерти, гибель близких и знакомых, попав в замкнутый круг военных лишений и страхов. Пережитый, во многом травматичный, опыт отразился в ее поэтическом сборнике «Грозовой венок», особенно в стихотворениях раздела «В осаде», который был полностью посвящен жизни в блокадном городе. Данный сборник стихотворений Крандиевской-Толстой – это книга о бесстрашии души и о ее освобождении. Тема обретения внутренней опоры при внешних тяжелых обстоятельствах уже и ранее присутствовала в творчестве поэтессы, однако теперь «к личному прибавилось народное, и личное стало народным» [12].

Из биографии Натальи Крандиевской известно, что Алексей Николаевич Толстой в любой момент мог организовать эвакуацию своей бывшей жены и предлагал перевезти ее в более безопасное место. Свой отказ поэтесса высказала в поэтической форме:

Ты пишешь письма, ты зовешь,
Ты к сытой жизни просишь в гости.
Ты прав по-своему. Ну что ж!
И я права в своем упорстве...
[6, с. 116].

При помощи анафоры («ты пишешь, ты зовешь, ты просишь в гости») поэтесса подчеркивает, что «сытая жизнь», спокойствие – это совсем не то, что нужно ей (равно и ее лирической героине). В стихотворении можно наблюдать глаголы действия («просишь», «зовешь», «пишешь»), но они не трогают ее и не меняют ее решения. Риторическое восклицание, а после него умолчание в последнем стихе словно ломает горизонт ожидания читателя. Говоря о своей правоте, лирическая героиня не сомневается в своей правоте, «в своем упорстве».

«Мне это время по плечу», – твердо заявляет она в стихотворении и не ищет иной, более легкой судьбы. Она не сдается, проявляя неженское мужество и патриотизм, проживая каждый день блокады вместе с тысячами ленинградцев. И даже при выборе между смертью и предательством по отношению к блокадному городу, поэтесса предпочитает с гордостью погибнуть вместе со всеми:

И если надо выбирать
Судьбу – не обольщусь другою.
Утешусь гордою мечтою, –
за этот город умирать! [6, с. 116].

Стоит особо отметить, что события 1941 года вернули поэтессе «голос». В замужестве у Натальи Крандиевской практически не было времени и сил писать стихи: она помогала во всем Толстому, была для него музой и хранительницей. Предательство мужа стало для нее тяжелой личной трагедией, выйти из которой, как ни странно, помогло общечеловеческое горе – война, которая заставила не просто дальше жить, но выживать, ценить каждый день и даже вернуться к творчеству. Во времена блокады женщина осталась одна в сложных условиях, и именно поэзия помогала ей выжить, стала «отдушиной» и опорой, а затем и свидетельством блокадных лет. «Крандиевской пришлось распрощаться с масками, которые, казалось, приросли к лицу: красавица-поэтесса, променявшая дар на любовь и услужение, уходила из царскосельского дома старухой и, оказавшись в блокаде, вроде бы хотела лишь одного – исчезнуть окончательно. Но тут произошло чудо: к ней из этого исчезновения вернулись ее собственные слова, ее собственный совершенно особый голос» [2, с. 57].

Позже жизнь Натальи Васильевны в блокаде так вспоминал Дмитрий, сын Крандиевской: «Казалось, что стихи заменяли ей хлеб. <...> И в стихах, и в жизни она чутко улавливала дух своего народа. Она была душой бойцом <...> Ее блокадные стихи заставляли почувствовать в себе Россию как нечто неразрывное со всем моим существом. <...> На прощание мама перекрестила меня, поцеловала и сказала: “Помни, сынок! Есть великая, наша русская добродетель, которая спасает нас всегда. Это терпение. Будь терпелив”» [8].

Большая часть военных стихов была написана Крандиевской-Толстой в конце зимы и весной 1942 году. Это было тяжелейшее время, когда не хватало оружия, солдат, провизии, еды, но именно тогда люди поняли, что они не умерли, а худшее осталось позади. Полина Барскова в книге «Седьмая щелочь» пишет: «Именно этот блокадный период казался передышкой, возможностью дышать, а значит, был связан с вдохновением, желанием творчески притрагиваться к опыту блокадной зимы, к переменам, которые она произвела со своими жертвами, со своими субъектами, с теми, кто побывал в ее плену» [2, с. 50].

Сама Крандиевская в письме к родным в годы блокады сообщает: «Ехать я никуда из Ленинграда не хочу. И чем дальше, тем крепнет во мне все больше это нежелание удаляться из родного города и родного дома. Одиночество мое меня не тяготит никак. Оно для меня естественно, я “дозрела” до него и думаю, что для общежития какого-либо я сейчас была бы и не годна, пожалуй, после всего пережитого» [2, с. 54].

Смерть и одиночество в оккупированном городе не пугают Крандиевскую, лирическая героиня не видит другого выхода, кроме как остаться

выживать и таким образом бороться за свободу, как внешнюю (народную), так и внутреннюю (личную). В каждой строчке звучит неподдельная любовь к родному краю, а отъезд равен измене, в первую очередь, самой себе:

И променять за бытие,
За тишину в глуши бесславной
Тебя, наследие мое,
Мой город великодержавный?
Нет, это значило б предать
Себя на вечное сиротство
[6; с. 93].

Известно, что в Ленинграде была запрещена несанкционированная съемка, это было просто опасно, потому что людей могли арестовать или расстрелять за страшные подробности нечеловеческих условий жизни, поэтому снимков из военного города осталось не так много, но стихотворения Крандиевской-Толстой обладают «фотографичностью», особым вниманием к деталям военного быта, и потому они помогают почувствовать, что пришлось пережить людям на войне. Поэзия настолько погружает в ткань блокадной жизни, что делает читателя участником событий. Едва ли возможно в полной мере понять весь ужас пережитого, но благодаря Крандиевской строки стихотворений словно отпечатываются в памяти, постоянно напоминая о войне. Здесь также достаточно явно можно проследить новаторские черты неотрадиционализма в ее поэзии: «Стратегию транстекстуальности характеризует такое необыкновенное развитое чувство историзма, переживание истории в себе и себя в истории» [10; с. 134]:

«Мы на прошлой неделе
Мурку съели,
А теперь – этот вот...»
Шевелится в портфеле
И зловеще мяукает кот
[13; с. 108].

В стихотворении поражают натуралистические детали: например, от долгой голодовки и безысходности пищей становятся даже домашние животные, которые недавно были членами семьи. При этом обреченный кот мяукает не жалобно, прося о помощи, а зловеще, стараясь напугать людей, которым уже не страшно ничего, в которых животные инстинкты начинают побеждать.

Важное значение имеет и топонимика в стихотворениях о войне: блокадная география поэтессы особенно точна и многообразна. Для того, чтобы лучше ощутить весь ужас войны и мысленно вернуться в те времена, показать обширность территорий, Наталья Крандиевская-Толстая вводит в повествование места, связанные с блокадой Ленинграда, в первую очередь конечно реку Неву как центр и средоточие города:

Кружит вьюга над Невою,
В белых перьях, в серебре...
[6; с. 97].

И смерть на невском берегу
Напрасно карты мне пророчат
[13; с. 93].

В своих стихотворениях военной тематики поэтесса упоминает и другие города России, которые неразрывно связаны с военными действиями и тоже переживают трагические времена:

Из Вологды писали: «Хлеба,
Представьте, куры не клюют!»
[6; с. 95].

Из Куйбышева нам писали
А град Петра и в этот раз,
Хотите ль вы, иль не хотите,
Он обойдется и без нас!
[6; с. 96].

Завороженная, глядишь
На запад, в зарево Кронштадта
[6; с. 103].

Психологически точно в поэзии Крандиевской-Толстой показано, как в тяжелое время войны, в условиях осады города, меняется отношение ко многим вещам и событиям. Безмерно пугавшие ранее арест и смерть потеряли свою силу. Если «трудно хоронить, а умереть не трудно» [6, с. 100], как писала в своих стихах поэтесса, то человек перестает бояться собственной смерти. А для некоторых смерть становится даже каким-то облегчением: иногда она предстает перед людьми в качестве избавления от мучений. И это абсолютно понятно, ведь на 125 блокадных грамм хлеба практически невозможно было выжить. «Она умирала, получая 125 блокадных грамм своей пайки, но не позволила ни себе, ни

младшему сыну вынуть из помойного ведра, стоящего за приоткрытой дверью в квартиру предисполкома, засохшую французскую булку: “Будем гордыми”. И спасла ее подруга, которую Господь надоумил со стаканом выданного по случаю киселя идти к ней через весь заледенелый город». [11, с. 15].

В семейном архиве Натальи Крандиевской-Толстой хранится фото, которое было сделано из окна ее квартиры. На фото видно, как к дому подъезжает автомобиль для перевозки заключенных – воронок. Репрессии не прекращались и в блокадное время, но если до войны арест был для нее ужасом, а смерть пыткой, то теперь, в дни блокады, страх смерти притупился. И, говоря за себя, она говорила за всех, кто пытался выжить и не сойти с ума. Смерть приобретает черты обыденности, сливаясь с бытом людей:

Если на труп у дверей
Лестницы черной моей
Я в темноте спотыкаюсь, –
Где же тут страх, посуди?
Руки сложить на груди
К мертвому я наклоняюсь
[6, с. 106].

Для того, чтобы выжить в такое трудное время, необходимо большое мужество, сила духа, смелость и терпение. Поэтесса ничуть не скрывает, что так стойко держится и благодаря тому, что все люди сплотились вместе, единое горе коснулось каждого человека, не оставив никого равнодушным. Конечно, психологически сложно противостоять фашизму и войне, но Крандиевская-Толстая верит, что именно консолидация людей в горе и совместных трудностях поможет одержать победу над врагом и выжить в этой смертельной схватке.

Психологическое состояние людей военного времени передает даже лексика и синтаксис стихотворений блокадного периода. Стихи часто краткие, строки небольшие, слова простые, привычные, конструкции почти разговорные. Лирический герой словно чеканит, «отбивает» слова, что передается, например, через прием парцелляции:

Спросишь: откуда такой
Каменно-твердый покой?
Что же нас так закалило?
Знаю. Об этом молчу.
Встали плечом мы к плечу
Вот он покой наш и сила
[13; с. 106].

Нельзя забывать, что главные жертвы войны - обычные, ни в чем неповинные люди. Может, поэтому поэтесса отдает предпочтение разговорным словам, показывая народный характер войны: «Паровозик // свистнул тощий», «Какая глушь! Какая тишь!». Становятся частотны в стихотворениях о войне и частицы: иль, ль, ишь, -то: «Я сама-то скоро с ног спаду», «Мало ль загробных гонцов, // С окаменевшею кожей?». Наблюдаются и другие формы сниженной разговорной лексики:

Отметил: «справиться о цене».
А баба, сама страшнее смерти,
На ходу разворчалась: «Ишь, горе великое!
Фасо-о-нный еще им, сытые черти.
На фанере ужо сволокнут, погоди-ка»
[13; с. 105].

В действительности, именно поэзия, воплотившая не только личное, но и всенародное горе, помогла выжить Крандиевской-Толстой в чудовищные годы лишений. Творчество имело терапевтический эффект – оно позволяло ей выплеснуть свои эмоции, переживания, отвлечься от всего того, что происходило за пределами пустой комнаты. «Такой тяжелый, мучительный год, фантастическая зима ко всем тем ужасам, которые довелось пережить, – пишет Шапорина, – и такой творческий подъем, как у <...> Натальи Васильевны. Меня это потрясает и подымает мой дух. Нет, мы не погибнем» [11].

Таким образом, Крандиевская не только в саму себя вселяла надежду, она давала ее и всем остальным, кто вынужден был выживать в Ленинграде.

Сочувствовала поэтесса не только людям, но и животным.

В кухне крыса пляшет с голоду,
В темноте гремит кастрюлями.
Не спугнуть ее ни холодом,
Ни холерами, ни пулями
[6; с. 99].

Интересную роль в блокадном стихотворении играет крыса: «Взгляд Крандиевской был взглядом, полным жалости к себе, к другому, хоть бы этот другой был крыса, с которой ей пришлось скоротать худший кусок первой, смертной зимы» [2; с. 60].

Крыса сторожит пустые комнаты, ждет спасения, милости и тепла вместе с лирической героиней. Вместе с ней она и верна, и невиновна.

Крыса, которая обычно ассоциируется со смертью, разрушением, здесь предстает в качестве символа выживания вопреки всему.

Наталья часто вспоминает о том, как раньше ее пугала различная нечисть и мифические, сказочные существа. А теперь Крандиевская показывает, что настоящий ужас – это не чудовища, а то, что происходило во времена блокады, когда был голод, болезнь и смерть повсюду. В поэзии Крандиевской-Толстой появляется сказочное двоемирие: в страшную реальность, искаженную больным воображением страдающего от голода и холода человека, легко проникают мифические, вымышленные персонажи. Но настоящее оказывается еще более жестоким, чем мир домовых, вурдалаков и хиздриков:

Крался ко мне вурдалак,
Лапка выжиги сухая.
И, как тарантул, впотьмах
Хиздрик вбегал на руках.
А домовой? А кощей?
Мало ль загробных гонцов,
Духов, чертей, мертвецов
С окаменевшею кожей?
[6; с. 105].

Героиня сочувствует не только людям, животным, но и домам, в которых больше никто не живет, кроме привидений: «Как приведенья беззаконные, // Дома зияют беззаконные».

Стоит отметить, что в блокадных стихотворениях вечерняя часть суток преобладает над днем. Однако и ночью не всегда наступает тишина: когда заканчиваются ежедневные заботы, продолжаются обстрелы, налеты. И едва ли кто-то во времена кровавой войны находит в себе силы любоваться «бирюзой лунной влаги»:

До луны ли в самом деле,
Если летчику глаза
И внимание в обстреле
От живой отводит цели
Лунной влаги бирюза?
[6; с. 101].

После трудного и голодного дня не остается сил абсолютно ни на что. Но одна из немногих радостей, которая осталась у героини, – книги, которые позволяют отвлечься даже от ночных обстрелов:

Забуду все с хорошей книгой,

Пусть за окном пальба.
Беснуйся, дом снарядом двигай, –
Не встану, так слаба
[6; с. 103].

Перед сном лирическая героиня читает, например, Диккенса:

Я стелила постель себе на оттоманке,
Положив к изголовью Диккенса том
[6; с. 111].

Если кто из классиков и важен для этического и эстетического мира блокады Крандиевской, так это Диккенс, которого она упоминает не раз и с которым вступает в вольный диалог:

Майский жук прямо в книгу с разлета упал
На страницу раскрытую – «Домби и сын».
Пожужжал и по-мертвому лапки поджал.
О каком одиночестве Диккенс писал?
Человек никогда не бывает один
[6; с. 111].

«Мы знаем из блокадных дневников, что именно Диккенс был одним из главных утешителей читающих блокадников: алхимик, умевший соединить самую темную, жалкую правду с самой ослепительной, невероятной, тем более неотразимой надеждой. Как и у Диккенса, в стихах Крандиевской поражает сочетание документального письма, направленного на чудовищную реальность, с убаюкивающей, утешающей, родительской и родительской интонацией» [2; с. 62]. Эта интонация слышна во многих блокадных стихах Крандиевской-Толстой:

И спешат по снегу валенки, -
Стало уж темнеть.
Схоронить трудней, мой маленький,
Легче – умереть
[6; с. 108].

К кому обращается лирическая героиня, кто этот «маленький»? Возможно, «мой маленький» - это ее младший сын Митя, который пережил с ней блокаду. Известно, что сам раздел «В осаде» Наталья посвятила ему. Или «мой маленький» - это город, на который устремлен ее «уменьшительно-ласкательный» взгляд любви: такой слабый и беззащитный, почти мертвый возлюбленный город. А может, это внутренний ребенок, которого успокаивает поэтесса.

Не случайно, в поэзии о блокадном ужасе, иногда появляются образы детей.

Обледенелая дорожка
Посередине мостовой.
Свернешь в сторонку хоть немножко, -
В сугробы ухнешь с головой,
Туда, где в снеговых подушках
Зимует пленником пурги
Троллейбус пестрый, как игрушка,
Как домик бабушки Яги.
В серебряном обледенении
Его стекло и стенок дуб.
Ничком на кожаном сиденье
Лежит давно замерзший труп.
А рядом, волоча салазки,
Заехав в этакую даль,
Прохожий косится с опаской
На быта мрачную деталь
[6, с. 109].

Дорожка, бабушка Яга, избушка, подушка в стихотворении словно отвлекают и создают впечатление пространства уюта, которое, как в дурном сне либо в фильме ужасов, вдруг оказывается троллейбусом, везущим мертвецов. По этому поводу писала П. Барскова: «Мне довелось работать с замечательным специалистом по блокадному транспорту, и он воскликнул однажды: “Представляете себе, троллейбусы в ледяной корке стояли такие яркие, как елочные игрушки!”» [2; с. 61] На троллейбус в стихотворении оборачивается прохожий, который направляется к смерти. Важную роль здесь играют салазки. Именно они наравне с карточками являются характерной особенностью быта в осаде и одновременно символом его извращенности: детские саночки, салазки стали погребальными повозками. Теперь то, что раньше вызывало радость, выступает в роли инструмента блокадного быта для отправки в небытие. Текст Крандиевской ярко и пугающе запечатлел эту перемену.

Из-за слабости, усталости и притупившегося чувства самосохранения даже снаряды, которые подрывают дома, не пугают лирическую героиню блокадного Ленинграда. Безысходность теперь чувствуется во всем, внешняя несвобода стремится стать внутренней: «К сердцу придвинулась ближе осада, в которой живу я» [6, с. 107]. Но, несмотря на нехватку сил, привыкнуть к ужасам войны невозможно:

Шаркнул выстрел. И дрожь по коже,
Точно кнут обжег [6, с. 109].

Война настолько закалила трудностями поэтессу, что та написала про себя с подругой: «Фронта мы каленые сердца» [6, с. 114].

Наталья Крандиевская каждый день слышит и видит снаряды, которые попадают в дома людей, но она не отчаивается и верит, что «фугасная» обойдет ее стороной. А после взрыва обязательно наступает затишье. Но это страшная тишина, при которой становится понятно, есть ли новые невинные жертвы кровопролитной войны или в этот раз все обошлось: «И снова взрыв. И снова тишина» [6, с. 111].

Создается впечатление, что в оружии героиня теперь разбирается не хуже опытного бойца:

И за танком – ленинградка,
Что с винтовкою идет
[6, с. 97].

Таковы военные реалии, которые прочно вошли в ткань женской поэзии. Ни одного человека не оставила война равнодушным. Но все по-разному к ней отнеслись: кто-то собрал все свои вещи и уехал в безопасное место, кто-то ушел на фронт, кто-то остался переживать все ужасы войны в родном городе. Героиня никого не осуждает, но сравнивает людей, которые покидают блокадный Ленинград, с грачами, поднявшимися в небо и улетевшими. Поэтесса показала, что война коснулась абсолютно всех людей вне зависимости от сословия, профессии, социального статуса и количества наград. Каждый стремился поскорее добраться туда, где войны нет, забывая о том, что все ужасы уже проникли в сердце и душу каждого человека:

А беженцы на самолетах
Взлетают в небо, как грачи.
Актеры в тысячных енотах,
Лауреаты и врачи.

Директор фабрики ударной,
Завтрестом, мудрый плановик,
Орденосец легендарный
И просто мелкий большевик
[6, с. 95].

Но достоин восхищения именно тот, кто выносит на плечах все тяготы военного времени. Простой народ, упорно и отважно сражающийся

за жизнь и тем самым маленькими шагами приближающий страну к победе:

Впереди народ шагает.
Лечь ничком на голый лед, –
Видно, дедову сноровку
Не забыл еще народ!
[6, с. 96]

Блокадный Ленинград заставил тысячи людей пересмотреть свои ценности, взгляды на этот мир. И Наталья Крандиевская-Толстая замечает, что по-другому стала воспринимать привычные ранее вещи. Каждая мелочь теперь ценится так сильно, как никогда ранее:

Научились ценить все, что буднями было:
Этой лампы рабочей лимит и отраду,
Эту горку углей, что в печи не остыла,
Этот ломтик нечаянного шоколаду
[6, с. 112].

Посвящая стихотворение Марии Филипповой, своей подруге, Наталья Крандиевская признается, что не считает себя героем, она просто стойко переносит все беды и лишения блокадного времени. Писательница говорит о том, что она такой же человек, как и тысячи ленинградцев, попавших в жернова истории и мужественно выстоявших в войне:

Этот день мы вытянем, как жребий,
Стойкие в удачах и в беде,
И не будем говорить о хлебе,
И не будем думать о еде.
Мы с тобою не герои. Люди
[6, с. 114].

Как бы долго ни длилась военная зима, в измученный город приходит весна, казалось бы, время радости, солнца, возрождения. Но война изменила многих. Нет больше сил для веселья в нечеловеческих условиях:

Весна. Война. Все согласовано.
И нет ни в чем противоречия.
А я стою, гляжу взволнованно
На облики нечеловечьи
[6, с. 110].

Очерствели людские сердца, но вопреки всему Наталья находит в себе силы для того, чтобы вдохнуть свежий запах апрельского тепла, которого так не хватало долгие месяцы зимы. Ее душа взволнованно оживает, и весна вселяет надежду и радость:

Наперекор событиям живу –
И радуюсь апрельской непогоде
[6, с. 117].

Крандиевская не теряет веры в то, что скоро все изменится, кончится война и наступит то, чего миллионы людей ждут уже несколько лет, – мирное время. И не будут больше летать снаряды над головой, не будут больше под дверью лежать трупы, обязательно настанет время, когда все изменится к лучшему. В этом неугасимом оптимизме и надежде особая сила ее стихотворений:

Будет день – на небо ясное
Тишина взойдет.
Из-за облака фугасная
К нам не упадет
[6; с. 111].

Таким образом, Наталья Крандиевская-Толстая внесла свой вклад в женскую поэзию военного времени. Она не променяла блокаду на более спокойную жизнь в эвакуации, стойко переносила все трудности, которые испытывали люди во время осады родного города и смогла с фотографической точностью создать поэтическую летопись блокадного Ленинграда, описать голод и смерть, ужасы ночных налетов, невыносимые страдания и мужество людей, ставших заложниками войны. И при этом поэтесса разделила эти страдания, увековечила их в слове, но не разучилась радоваться простым радостям жизни, весне, творчеству, красоте, – всему, что ее окружало, в военные годы, выразив все свои переживания с автобиографической и психологической точностью в стихах.

Блокадные стихотворения поэтессы можно назвать вершиной раскрытия ее таланта, переходом на новый, зрелый, уровень творчества и ярким образцом военной поэзии. Стихотворениям Крандиевской блокадной тематики присущи такие черты, как повышенное внимание к деталям военного быта, историзм, натурализм, предельная искренность.

Несмотря на детальные описания опасных и порой ужасных условий жизни в блокадном городе, в военной поэзии сохраняется оптимистический взгляд поэтессы на жизнь, которая сильнее войны и смерти. Крандиевская глубоко верит в победу народа и спасение города; она дает

пример стойкости и мужества в нечеловеческих условиях, а Ленинград описывает как родной дом, который покинуть она не может и не хочет ни при каких обстоятельствах.

Библиографические ссылки

1. «Под ярким светом прожекторов немцы впадали в панику...» [Электронный ресурс]. URL: <https://mozgokratia.ru/2020/10/pod-yarkim-svetom-prozhektorov-nemtsy-vpadali-v-paniku> (дата обращения: 11.03.2023).
2. Барскова П. Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов. Изд. 2-е, испр. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2023.
3. Катаев В. О Н. В. Крандиевской-Толстой // Крандиевская-Толстая Н. Дорога. М., 1985. С. 3–10
4. Крандиевская-Толстая Н. В. Дорога: стихотворения. М. : Художественная литература, 1985.
5. Крандиевская-Толстая Н. Воспоминания. Лениздат, 1977.
6. Крандиевская Н. Грозный венок: Стихи и поэма. СПб: Лицей, 1992.
7. Мануйлов В. А. О Н. В. Крандиевской-Толстой // Н. Крандиевская-Толстая. Вечерний свет. Л. : «Советский писатель», 1972.
8. Рубинчик О. Анна Ахматова и Наталия Крандиевская: история поэтического диалога [Электронный ресурс]. URL: http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/Sborniki/RP_XX_v/Axmatova_2021/04_Rubinчик.PDF (дата обращения: 21.03.2023).
9. Съемка в блокадном Ленинграде [Электронный ресурс]. URL: <https://spb.aif.ru/leningrad/1209781> (дата обращения: 09.04.2023).
10. Тюпа В. И. Литература и ментальность : монография. 2-е изд., испр. и доп. М. : Издательство Юрайт, 2018. (Серия : Актуальные монографии).
11. Чернов А. Утаенный подвиг Натальи Крандиевской // Крандиевская Н. Грозный венок. СПб., 1992. С. 5–20.
12. Чернов А. Шапка-невидимка Натальи Крандиевской [Электронный ресурс]. URL: krandievskaya.imwerden.de/krandSTATIYA.htm (дата обращения: 04.04.2023).

ДИАЛОГ С АВТОРОМ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ ДРАМЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Н. П. Капшай

*Гомельский областной институт развития образования,
ул. Юбилейная, 7, 246032, г. Гомель, Беларусь, nkapshaj@gmail.com*

В статье рассмотрены особенности формирования художественной рецепции современного читателя, которая основана на диалогической коммуникации автора и читателя, позволяющей максимально приблизиться к объективному прочтению авторской концепции и проявиться особенностям восприятия реального читателя драмы А. Н. Островского «Гроза». Выделены интенции автора, управляющего сознанием адресата, сигнальные зоны «творческого» толкования текста и результативность художественного диалога. Особо отмечено влияние на прочтение текста современных знаний, психологии и интеллектуального уровня читателя.

Ключевые слова: автор; читатель; текст; рецепция; диалог; интенция; сотрудничество; современность.

DIALOGUE WITH THE AUTHOR AS THE BASIS OF FORMATION RECEPTIONS OF A MODERN READER DRAMAS BY A. N. OSTROVSKY “THUNDERSTORM”

N. P. Kapshay

*Gomel Regional Institute for Educational Development,
st. Yubileinaya, 7, 246032, Gomel, Belarus, nkapshaj@gmail.com*

The article examines the features of the formation of artistic reception of the modern reader, which is based on dialogic communication between the author and the reader, which allows one to get as close as possible to an objective reading of the author's concept and to reveal the peculiarities of the perception of a real reader of A. N. Ostrovsky's drama "The Thunderstorm". The intentions of the author, who controls the consciousness of the addressee, the signal zones of "creative" interpretation of the text and the effectiveness of artistic dialogue are highlighted. The influence of modern knowledge, psychology and the intellectual level of the reader on the reading of the text is especially noted.

Key words: author; reader; text; reception; dialogue; intention; cooperation; modernity.

Реальный читатель, человек определенной исторической эпохи, потребитель текста, homo legens, во многом определяет судьбу художественного произведения. Значимость фигуры читателя объясняется несколькими факторами. Из самых определяющих, прежде всего тот, что

произведение представляет собой высказывание, которое «с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание, <...> исключительно велика» [1, с. 290]. Духовные запросы и интеллектуальные предпочтения конкретных читателей также влияют на «эпохальное» восприятие и, в совокупности, историю бытования произведения. Драма А. Н. Островского «Гроза» – яркий пример постоянной востребованности текста читателем/зрителем и полярных читательских интерпретаций идейного смысла образов, конфликтов, позиции автора.

Настоящее время вносит новые коррективы в широкую вариативность трактовок содержания знаменитой пьесы. Доказательством тому служит изучение рецепции современных читателей и тех неожиданных прочтений, которые появляются под влиянием эпохи постиндустриальных знаний, изменившегося социума и человека в нем. Портрет читателя XXI века отличают черты прагматизма, стремление получить в духе точных наук полезную информацию, приблизиться к максимально возможному объективному познанию сути вещей, явлений, мира и человека.

Цель статьи – раскрыть особенности восприятия современным читателем драмы А. Н. Островского «Гроза», формирующегося в коммуникативном взаимодействии автора и читателя и предполагающего максимально объективное понимание авторской концепции, которая коррелирует с проявлением личностных читательских интересов.

В поле данного исследования находились представители самой массовой части современных читателей «Грозы» – преподаватели и учителя, студенты и ученики, программно изучающие текст в вузе и школе. Направление исследования обусловлено конкретными реальными обстоятельствами.

Сегодняшний читатель драмы поставлен в особую ситуацию: формирование его взгляда на произведение опережают критические отзывы, яркие словесные формулы, созданные в полемике дискуссий: например, «луч света в темном царстве», «пьеса жизни» (Н.А. Добролюбов) [3], «тип вечных детей» (Д.И. Писарев) [5, с.93]. Трудно представить сегодня восприятие драмы вне критической рефлексии А. Григорьева, И. Гончарова и др. Поэтому перед нашим читателем стояла задача и создавались условия оставаться один на один с текстом и в непосредственном контакте с ним постичь суть авторской концепции, и сформировать собственное мнение. Акцент целенаправленно делался на формировании отношения к тексту как первооснове произведения и величайшей культурной ценности.

Исследуя современного читателя, нельзя не учитывать его запрос на приобретение в художественной коммуникации объективно «полезной»

информации. Подтверждением реального осуществления читательских ожиданий служат наблюдения писателя, семиолога У. Эко: «Любую художественную форму вполне можно рассмотреть, если не как замену научного познания, то как эпистемологическую метафору, способ, с помощью которого наука или, во всяком случае, культура той или иной эпохи воспринимает реальность» [7, с. 89–90].

Обязательно принимается во внимание тот факт, что читательское восприятие – чрезвычайно сложный процесс, разные стороны которого изучаются разными науками: герменевтикой, литературоведением, психологией, лингвистикой, теорией коммуникации и другими. «Художественное восприятие – это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семантической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом» [2, с. 266].

Методология нашего исследования носит комплексный характер и включает компоненты разных научных методов. Исследование проводилось с опорой на труды ученых, разрабатывающих основы рецептивной эстетики (Я. Мукаржовского, Р. Барта, У. Эко и других), на работы исследователей, внесших огромный вклад в структурное изучение произведения (А. П. Скафтымов, Ю. М. Лотман Ю., Л. С. Выготский и др.).

В исследовании рецептивного процесса выбрана диалогическая стратегия, объединяющая «объективные качества художественного текста», явленные в тексте в виде авторских интенций, и «субъективные особенности реципиента», обнаруженные методом наблюдения, анкетирования, опроса. Реципиенты поставлены в ситуацию, когда исходным материалом является именно художественный текст и чужие оценки не влияют на художественное сознание. В непосредственной опоре на авторский текст, читатель должен составить независимую от контекстных суждений собственную позицию. Помогает реальным читателям доходчиво понять суть главного читательского действия широко внедренный в образование принцип текстоцентризма. Читательский акт осуществляется по алгоритму: фиксация и раскодирование авторской интенции – личностная ответная реакция читателя – понимание смысла в целостном идейно-художественном единстве текста.

Установления контакта автора и читателя и определение характера художественной коммуникации в пьесе «Гроза» определяется уже в рамочных компонентах начала текста и первых актах драматургического действия.

В произведении драматического рода, как известно, наиболее скрыто выражена авторская концепция и созданы благоприятные условия для вольной трактовки событий и действующих лиц. Но в целостном связном единстве текста есть смысловой центр, в котором сконцентрированы явные и скрытые авторские интенции, позволяющие максимально точно приблизиться к адекватному пониманию автора. Интенцию, мы разъясняем, как «соединение ментального представления говорящего о субъективном значении с намерением сообщить об этом представлении реципиенту» [6, с. 22]. Функции информативной и коммуникативной интенции представляют единое целое в художественном тексте. Читателю важно уловить интенции автора, точно обозначающие и подсказывающие вехи, которыми отмечена траектория развития основных смыслов, образующих художественную концепцию в целостной связности образов, проблем, темы, идейных ориентиров.

Контакт с читателем/зрителем автор «Грозы» устанавливает благодаря четко распознаваемым интенциям: знаковому заглавию, содержанию афиши, оформлению сцены. Опытным драматургом ставка делается на рамочные компоненты, на первые акты, которые заинтригуют зрителя и не оставят зал пустым после первого антракта. Символическое заглавие драмы «Гроза», наделенное амбивалентной семантикой (то ли угроза и трагедия грядет, то ли ожидается природное явление, очищающее природу и человека), формирует горизонт читательских ожиданий, проецирует перспективу масштабного развития событий. Ремарка к действию первому создает представление о масштабности художественного изображения. С высокого берега Волги открываются бесконечные российские просторы. Сама Волга символизирует русский национальный менталитет. Монолог Кулигина не случайно насыщен «эмоциональной» лексикой, передающей радость бытия: *чудеса, вид необыкновенный, красота, душа радуется, восторг*,

Картина реальной жизни, оживающая в читательском воображении, не теряя широты и символической обобщенности, сразу наполняется конкретным содержанием. Слышны бытовые разговоры о нравах и жителях города Калинова, ключевыми фигурами которого предстают купцы в лице Савела Прокофьевича Дикого и Марфы Игнатьевны Кабановой. Об интеллектуальном уровне провинции говорит необыкновенная образованность Кулигина, мечтающего изобрести «перпетум мобиль», и речи Феклуши, которым с великим доверием внимают в домах калиновцев. Актуализируя и оживляя в сознании драматургические образы, читатель сразу погружается в изображенную картину исторической реальности и становится соучастником происходящего.

Непроизвольный интерес появляется у читателя к проблемным местам, которые присутствуют в каждом эпизоде, содержащем что-то недоговоренное. Кудряш готов «проучить» Дикого, несмотря на власть «значительного лица в городе». «Дикой племянника ругает» [4, с. 343], хотя тот покорно ожидает бабушкино наследство. Все происходящее в городе Калинове не банально, не примитивно провинциально, а, наоборот, притягивает, задевает, ассоциируется со знакомыми социально-психологическими проблемами.

Поэтика произведения несет на себе печать мастерства драматурга, умело выстраивающего коммуникацию и незаметно манипулирующего читательским сознанием. А.Н. Островский рассчитывает на идеального читателя, внимательного и вдумчивого, грамотного и наделенного интеллектом. Такой должен услышать авторскую иронию в отношении к дискурсам Кулигина, высокопарного подражателя классикам и любителя «разговор рассыпать». Подметит скрытую авторскую интенцию, заключающуюся в расположении рядом в тексте двух монологов с подобным строем речи и крайне противоположной оценкой города Калинова. «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!» [4, с. 347]. И – «Бла-а-голепие, милая, бла-а-голепие!.. В обетованной земле живете!» [4, с. 348]. Задумается, не здесь ли кроется ключ к общему смыслу. Скрытая интенция позволяет обнаружить знаковую особенность поэтики, в которой все построено на контрастах и антитезе.

Контрасты, смысловые антитезы, образы-антиподы – ключевые составляющие поэтики, адекватно воссоздающей противоречивую, кризисную обстановку, в которой разворачиваются события. Драматизм усиливается с появлением на сцене семьи Кабановых, возвращающейся, как и другие, с вечерней службы, и даже в такой момент не способной настроиться на мирный лад. В семье Марфы Игнатьевны скрыто, но ощутимо вызревает конфликт. О нем предвещают споры, столкновения, недопонимание друг друга. Отсутствие согласия между мужем и женой, драма матери, отдавшей сына другой женщине, отсутствие понимания между свекровью и снохой – все это угадывается в семейном разговоре.

Читатель не только погружен в выстраиваемую модель реальности, но и встает перед проблемой понимания сути происходящего. Умолчание, намек, сравнение, инвективы естественно заставляют додумывать, дополнять недоговоренное. Уже в первом действии адресат поставлен в положение, когда надо заполнить смысловые лакуны, соотнести разные факты, расшифровать смысл художественных деталей, то есть перестроиться на процесс конституирования смыслов, аналитической и серьезной умственной работы. С таким наплывом информации и интригующих невыясненных обстоятельств не покинешь театр, не доглядев пьесу до кон-

ца. Есть желание читать текст дальше. Поисковая, эвристическая интеллектуальная деятельность органична и привлекательна для современного читателя.

Таким образом, начало драматургического действия в пьесе «Гроза» целенаправленно подчинено установлению активного контакта с адресатом. Читатель XXI века точно воспринимает коммуникативные интенции, подчиняясь ходу авторской мысли. В нем пробуждается когнитивный интерес к живо воссозданной модели исторической действительности, участником которой он становится. Пробуждается естественное ментально-психологическое стремление разрешить противоречия. Возникают ассоциации с личным опытом.

Сотрудничество автора и читателя углубляется в определении идейно-тематического центра произведения. Главная тема произведения, отчетливо наметившаяся уже в первом действии, выведенная в центр повествования, постоянно развивающаяся и акцентуирующая развязку событий, привлекательна и актуальна. Впервые она прозвучала в беседе Кулигина, Кудряша и Шапкина. Дополняется рассказом Бориса о семье Дикого. Ударно звучит на сцене с появлением в полном составе семейства Кабановых. Это – тема семьи. Семейные дела купцов в центре внимания мещан. Равно обсуждается самодурство Дикого, как и благолепие дома богатой купчихи и «ханжи» Марфы Игнатьевны Кабановой.

Тема семьи – магистральная в литературе и общественном сознании XIX века, актуальна она и для современного читателя. Разумеется, читательские предпочтения исторически меняются, и закономерно встает вопрос, чем сегодня может увлечь «Гроза» информационно просвещенного читателя? Выстроенная модель семейных отношений притягательна для увлеченного психологией поколения, прежде всего, глубоким психологическим подходом в решении нетривиальных семейных проблем, динамичностью стремительно протекающих событий, деятельностной процессуальностью переживаний судьбы другого.

Быстрое развертывание сюжета – отъезд мужа, греховные свидания в овраге, неожиданное возвращение Тихона, покаяние, суицид – оказывают огромное эмоциональное воздействие на читателя. Держат в предельном напряжении антиципации, ожидании развязки. Неминуемо рождается желание осмыслить происходящее, свести воедино текстовый материал, выстроить объяснимые и понятные поведенческие линии. Органично усложняется процесс идентификации, соотнесения происходящего с культурным и собственным опытом. Автор не просто «зацепил» читателя, а сделал его подлинным соучастником художественного познания. Развертывается талантливо организованная, диалогически грамотно спроецированная на адресата драматургическая коммуникация. Зритель

подчинен синестезии чувств и ощущений. Читатель втянут в диалоговую ситуацию ответственного общения с художником-реалистом, многомерно охватывающим инсценируемую текущую действительность. Перед читателем работает с текстом, в котором на расстоянии аналитической дистанции создана возможность разобраться в перипетиях поведения, поступков действующих лиц, логики исторических процессов.

Как современные, отвечающие потребностям адресата, звучат вопросы о родителях и детях, отношениях свекрови и невестки, супружеской верности, вине и прощении, трудностях создания новой семьи, совместного проживания и большой и малой семьи и другие. Активное участие в смыслообразовательных актах, продиктованное структурой текста, органично коррелирует с личным опытом и читательским интересом.

Неподдельный интерес вызывает проблема разрешения семейных конфликтов. Узел семейной проблематики в драме «Гроза» завязан на теперь уже расхожем сюжете супружеской измены, которая с большой вероятностью приводит к распаду семьи. Воссоздается исторически достоверное развитие событий, но глубоко затронуты и сущностные, вневременные жизненные законы. Незнакомые, соответственно условиям эксперимента, с метким определением драмы Добролюбовым как «пьесы жизни», наивные читатели-ученики называли пьесу «Гроза» хрестоматией по семейной конфликтологии. Конфликтные противоречия глобально охватили семью Дикого: по словам племянника, «на него и свои-то угодить не могут...» [4, с. 346]. Проникли в дом Кабановых: назревают в отношениях между сыном и матерью, невесткой и свекровью, мужем и женой, главой семьи и всеми домочадцами.

Соответственно законам восприятия, в многомерности хитросплетенных коллизий, обстоятельств, характеров, поступков, мотивов, причин и следствий читательское сознание перво-наперво отзывается на узнаваемые и близкие реалии жизни. Наш реальный читатель наиболее остро реагирует на запутанные, но в достаточной мере проясненные художественными деталями коллизии – нарушение крепкого кровного союза матери и сына, противостояние свекрови и снохи.

Многослойность конфликтной ситуации, в которой в тесный узел сплетены самые разные мотивы, заставляет интенсивно работать аналитический ум: «мозги плавятся». Мать, женщина-вдова теряет сыновью любовь: «прежней любви» не видит. Крепкая нить родительской любви явно ослабевают, потому что женитьба обнажила и результаты «неправильного» материнского воспитания. Нет в Тихоне той мужской силы, достоинства, которая дает уверенность и возвышает в глазах женщины: «какой ни на есть, а я все-таки мужчина» [4, с. 363]. Наследник купече-

ского дела и состояния, он добр, общителен, но к семейному бизнесу не тяготеет (неспроста мать так долго его поучает перед отъездом в Москву). Чует Марфа Игнатьевна неладное и в поведении Катерины. И если Варваре понятен предмет симпатии Катерины, то Марфа Игнатьевна, как психолог, тоже о многом догадывается. Не ошиблась ли она в выборе жены для любимого сына?

За развитием конфликта между свекровью и снохой особенно внимательно следит читатель, постигая логику, скрытые стороны, весь трагизм подобных семейных отношений. В их отношениях авторские интенции отчетливо фиксируют беспокойство, ревность, предвзятость, несправедливость со стороны Марфы Игнатьевны. Свекровь бранится, обижает, явно раздражена, выбита из колеи. Фактически открыто признается в ревности к невестке.

В установлении причинно-следственных связей здесь требуется расшифровка подтекстовой информации, которая восстанавливается благодаря познаниям читателя. Например, увлекательна и познавательна работа с народной этимологией слова *невеста* и *невестка*. Возможная приставка *не-* в обоих словах указывает, насколько новый неведомый и незнакомый человек в лице юной жены входит в дом мужа. В этимологическом толковании вскрывается богатый коллективный народный опыт изучения человека. Марфа Игнатьевна так и не сможет понять невестку, которая сумела обхитрить даже ее всемогущую Кабаниху, не приняла правила и традиции другой семьи, не смирилась с отсутствием воли и свободы, насильственным обращением и т.д.

Итак, восприятие читателя открыто пониманию особенностей диалогического стиля драматического повествования. Драматург приобщает адресата-«сотворца» к реалистическому способу познания многомерной жизни, способствует развитию функциональных аналитических способностей, особенно ценных в настоящее время. Познавательный потенциал текста искони высоко ценился читателем. Сведения по «семейной конфликтологии» оказываются жизненно необходимы, они воспринимаются как опыт другого и проецируются на аналогичные житейские ситуации.

Восприятие образа Катерины Кабановой в парадигме современных знаний имеет свои особенности. Образ Катерины Кабановой, как и прежде, вызывает самые яркие читательские впечатления и горячие споры. Молодая женщина-жена воспринимается согласно авторским интенциям юной, необычной, светоносной, обаятельной, непохожей на окружающих. Идеализация образа как «луча света» не вызывает отторжения у современного читателя, понимается философски «как природное свойство женщины быть светоносной для окружающих». Однако добролюбовская формула «луча света в темном царстве» и героизация гибели не прини-

мается. «Непросвещенный» критической рефлексией читатель вовсе не находит логики между греховностью поведения, самообманом и возвышением до жертвы «темного царства».

Образ Катерины – наиболее субъективно воспринимаемый читателем. В его осознании наиболее очевидно сказываются личностные предпочтения. В неизменно разгорающихся спорах и дискуссиях, спровоцированных самим текстом, выделяются несколько групп дискутирующих. Яркие защитники Катерины сфокусированы на светлых чертах персонажа. Скептики во главу угла ставят алогизм в поведении, несуразность поступков, необдуманность, слабость интеллектуального развития. Но большинство составляет группу аналитиков, которым не только интересно разобраться в хаосе эмоций и действий, но необходимо прийти к целостному пониманию образа и реалистическому выявлению общих закономерностей, имеющих познавательную ценность.

Непрерывно следует много личностных волнующих, но небезосновательных вопросов, которые продуцируются текстом и синхронны внутренним читательским запросам. Неожиданно высвечивают нехрестоматийные вещи.

Почему Катерина больше всего общается с Варварой и между ними есть взаимопонимание? Почему Варвара предстает старше и зрелее в суждениях о жизни?

Сформировалась ли Катерина как личность? Как складываются ее отношения с окружающим социумом?

Почему так неудачно начинается история молодой семьи? Готова ли Катерина к исполнению роли женщины-жены?

Как традиции прошлого совместить с новыми веяниями времени (эмансипацией женщины, например)?

Отличает и обуславливает эффективность разрешения «своевременных» читательских вопросов опора на активизированные контекстом современного информационного пространства общеупотребительные и специфические научные понятия. Глубину рассуждениям придают слова-концепты, концептуальные выражения, задающие когнитивное направление разговору. Например: *романтизм, становление личности, инициация, инфантилизм, понимание, адаптация, традиции, эмансипация* др. Актуализация их семантики отсылает к тексту и наполняет новыми культурологическими смыслами. Двунаправленность процесса понимания очевидна: учитывается интерес читателя и явно функциональными предстают авторские интенции.

Романтизм чаще всего выделяется как ключевая черта характера, мировосприятия и поведения Катерины. С особым вдохновением откликаются на свободомыслие героини читатели, переживающие начало по-

ры «юности мятежной» и во многих качествах идентифицирующие себя с ней. Свободолюбивая, не терпящая унижения, обидчивая, своенравная, экспансивная, дерзнувшая противопоставить себя обществу – такой изображает ее (прежде всего через монологическую речь) автор и адекватно как романтическую натуру воспринимает читатель, тем более читатель-тинейджер, который, подобно героине, склонен абсолютизировать романтическое начало в себе.

Но реалистический метод, являющийся ключом к максимально адекватному прочтению текста, после чрезвычайно эмоциональной эмпатии возвращает к аналитике. Обсуждается проблема судьбы романтика в реалиях исторической действительности, возможность совмещения романтических качеств и социального статуса жены богатого купца, соотношения романтического и реалистического начал в человеке. Авторский текст объективно выводит на эту проблематику. Не случайно реалистические сцены перемежаются с романтическими: бытовая перепалка и монолог «Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы?..» [4, с. 353], унижительные проводы мужа и романтическое свидание с любимым, иллюзорная надежда на отъезд с Борисом и обжигающий обидный отказ. Не случайно и присутствие среди калиновцев еще одного неисправимого романтика – механика-самоучки Кулигина.

Реалистически расширяя исследование романтической природы жены-девочки (термин Ч. Диккенса), автор-психолог заглядывает в детство, одним из первых предоставляя на осмысление читателю эпизод-воспоминание о ночном побеге пятилетней Кати из дому. Островский скуп, но поразительно точен в психологических деталях. Именно в пять лет заявляет о себе личностное начало в человеке. Читатель склонен в проступке/поступке девочки видеть эпатажное проявление свободолюбивого романтизма. И это верно, романтический порыв сохранился в ней и повторится не единожды. Но драматург-реалист отнюдь неспроста через все повествование проводит мотив страха, ожидания смерти, ощущение вины и греховности. Где их истоки? Фрейд, Юнг явно указали бы на детские впечатления, сохранившиеся в подсознании, и их травматические последствия. Художественный прием умолчания дает возможность читателю додумать, что пережила в ночи одинокая девочка, безоглядно убежавшая из дому. Режиссеру же дана возможность эпатажно восстановить внесценическое действие.

Для современного читателя, получившего и получающего образование, ценна процессуальная модель понимания другого, имплицитированная в тексте. Автор показывает, насколько сложен процесс взаимопонимания на примере семейной истории Кабановых и превращает реципиента в соучастника текущего мыслительного действия. Здесь задействованы не

только интеллектуальные, аналитические способности, но особо ценится результат - обретение житейского опыта.

Показательно, насколько совпадают идейная позиция автора и ценностные ориентиры читателя. Яркий отпечаток теперешнего времени, на наш взгляд, несет ответ на вопрос тестового содержания: был ли выход из создавшейся экстремальной ситуации у Катерины.

На современного читателя обращение к проблеме суицида действует как сильнейший триггер. Диалог адресата и адресанта интенсивно продолжается даже в ситуации переживания катарсиса. Героизацию гибели не приемлет современный реальный читатель; не готов он и к открытому поруганию суицида. Наиболее приемлем аналитический подход, поиск выхода из критической ситуации.

Следуя избранной диалогической стратегии, пытаемся найти инвариантный ответ, запрограммированный текстом. Сцена прощания с Борисом и просьба взять с собой; очень своеобразные, почти незаметные перспективы перерождения Тихона, десять дней тому назад бывшего Тишей, другом, «голубчиком»; возможность уехать в другой город, как это сделали родители Бориса; осуществление надежды иметь детей и другие эксплицированные вещи – все это ясно говорит, что автор подсказывает множество вариантов выхода из опасной ситуации. В конце концов, у Катерины есть родительская семья и любящая «маменька». Есть христианское прощение и искупление греха. Мощная исцеляющая сила времени. Совокупность многих факторов звучит убедительно.

«Свежим» взглядом читатель открывает совершенно неожиданные ракурсы в освещении происходящего. «Достигла ли Катерина всего, чего желала?» – Действительно, достигла. Она испытала чувство страстной любви, окрылена любовными встречами, в полную силу ощутила свободу, проявила решительность и смелость характера. Кажется, женщина должна быть по-настоящему счастлива. Но почему все оборачивается трагедией? – Ответ краток. Катерина впервые столкнулась с социумом в его исторически конкретном проявлении. А для настоящего женского счастья ей, оказывается, не хватает самых простых ценностей – семьи, дома, любимого мужа рядом, детей.

Убедительна в толковании ситуации гибели прямо выраженная авторская позиция. Биографический автор, сам А.Н. Островский, осознанно определяет жанр пьесы как драму. Идейно-сюжетное развитие драмы не программирует трагический исход, наоборот, предполагает неременное разрешение житейской трагедии. В ходе событий в городе Калинове достаточно было малейшего эпизода – вдруг вернулась блудная дочь Варвара, проявила материнскую слабость свекровь, встретился на пути к обрыву Кулигин – и стечение обстоятельств разомкнулось бы. Каждая

деталь здесь важна: как та, что утопленница «должно быть, на якорь попала» [4, с. 396].

Непосредственная работа с читательской аудиторией показывает, как много в решении опасной проблемы суицида зависит от установки и настроения читателя. Так, в группе, где накануне произошла попытка суицида и уже у каждого из присутствующих начался внутренний анализ трагедии девочки-подростка, оставшейся на всю жизнь инвалидом, реальные читатели хором заявили, что «в жизни всегда есть выход». В группе, уже давно знакомой с произведением Островского и находящейся под влиянием давних впечатлений, был единогласный ответ: «у Катерины выхода не было». Здесь снова первостепенную роль должен сыграть текст и ценностное жизнеутверждающее отношение к жизни автора.

Подчеркнем, что в прочтении произведения постоянно главная роль отводилась тексту, который сообщает самую ценную информацию и заставляет пережить «сплошное удовольствие» (Р. Барт) от работы с ним. В художественной модели мира, выстроенной на классически выверенном образном слове, преломляются законы жизни, познаваемые автором-реалистом в сотрудничестве с читателем. Есть точный анализ и множество интерпретационных вариантов произведения.

Делаем вывод. «Гроза» А. Н. Островского остается «пьесой жизни» и для читателя XXI века. Опираясь на новые категории и знания, в современном контексте знаний открываются новые глубинные смыслы, постигаются общие законы понимания мира и человека. Умение работать с текстом, ценностное отношение к тексту, доверие к автору, включение в интересный познавательный процесс, дающий объективные знания, соответствуют запросам и требованиям интеллектуального, прагматичного, расчетливого современного читателя, продолжающего познавать законы жизни через опыт другого в исследовании предложенной художественной модели мироустройства.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.
2. Борев Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М. : Политиздат, 1988.
3. Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html>. (дата обращения: 26.09.2022).
4. Островский А. Н. Гроза // Сочинения. В 3-х т. Т. 1. Пьесы. М.: «Худ. лит.», 1987.
5. Писарев Д. И. Мотивы русской драмы // Литературная критика: В 3 т. Т. 1. Л.: «Худ. лит.», 1981.
6. Текст: теоретические основания и принципы анализа: учебн.-науч. пособие / под ред. проф. К. А. Роговой. СПб. : Златоуст, 2011.
7. Эко Ум. Открытое произведение. СПб. : «Симпозиум», 2006.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В РАССКАЗЕ М.А. БУЛГАКОВА «МОРФИЙ»

О. А. Кукурузяк

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, olkakuk@gmail.com*

В статье рассматривается рассказ М.А. Булгакова «Морфий». Основное внимание уделяется образам, событиям, которые имели реальную основу. Посредством анализа текста произведения, использования исследовательских работ, посвященных жизни и творчеству М. Булгакова, определяются черты автобиографизма в данном рассказе.

Ключевые слова: М.А. Булгаков; рассказ; автобиографизм; вымышленное; морфий; образ.

AUTOBIOGRAPHICAL AND FICTIONAL IN THE STORY M.A. BULGAKOV "MORPHINE"

O. A. Kukuruziak

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk,
Belarus, olkakuk@gmail.com*

The article examines the story of M.A. Bulgakov "Morphine". The main attention is paid to images and events that had a real basis. By analyzing the text of the work and using research works devoted to the life and work of M. Bulgakov, the features of autobiography in this story are determined.

Key words: M.A. Bulgakov; story; autobiography; fictional; morphine; image.

«Морфий» – автобиографический рассказ Михаила Афанасьевича Булгакова, основанный на его личном опыте. Писатель учился в медицинском университете, работал военным врачом, имел большой опыт работы в сельской больнице. Длительная медицинская практика оставила глубочайший след в жизни Булгакова. Не удивительно, что писатель сделал ее объектом своего творчества. Из-под его пера вышло множество произведений, рассказывающих о буднях врачей, однако не все эти произведения мы можем отнести к автобиографическим.

Некоторые рассказы Булгакова, такие как: «Полотенце с петухом», «Стальное горло», «Крещение поворотом», «Вьюга», «Тьма египетская», «Пропавший глаз», «Звездная сыпь» были объединены в один цикл под названием «Записки юного врача». «Записки», несомненно, имеют авто-

биографическую основу. В данном цикле автор соединяет свои наблюдения и личный опыт с художественным вымыслом.

Переживания главного героя, молодого врача, совершенно неопытного, описаны с максимальной достоверностью. Так мог бы описать только тот, кто лично пережил сходные чувства. Помимо «Записок», врачебной практике молодого сельского врача посвящен рассказ «Морфий», который также примыкает к циклу.

Рассказ «Морфий» связан с работой Булгакова земским врачом в селе Никольское Сычевского уезда Смоленской губернии и в уездном городе Вязьме Смоленской губернии. Несмотря на множество схожих моментов в «Записках» и «Морфии», исследователи не включают данный рассказ в цикл рассказов «Записки юного врача». Он был написан на год позже «Записок», к тому же, не содержит прямых указаний на принадлежность к циклу.

Исследователи-булгаковеды склонны утверждать, что изначально произведение имело название «Недуг». По задумке автора, главным героем должен был стать врач-наркоман. Однако, по мнению Михаила Афанасьевича, роман не удался, а потому был уничтожен. К сожалению, сохранились лишь несколько глав, в которых повествование идет в форме дневника врача, увлекшегося морфием. В 1927 году эти главы были включены в рассказ «Морфий».

Автобиографичность данного произведения заключается в том, что Михаил Афанасьевич, как и главный герой этого произведения, некоторое время был морфинистом. Так, в марте 1917 года, во время работы земским врачом, к нему поступил больной дифтеритом ребенок. Этот случай очень подробно Булгаков описал в рассказе «Стальное горло», который вошел в цикл «Записки юного врача».

Михаилу Афанасьевичу пришлось провести операцию, в ходе которой он отсасывал дифтеритные пленки из горла больного ребенка. Спустя некоторое время он понял, что заразился в ходе трахеотомии и ввел себе противодифтерийную сыворотку. Булгаков не мог спать: от сыворотки начался зуд, проявилась сыпь. Молодой врач принял решение вколоть себе морфий. После инъекции он почувствовал облегчение, однако на следующий день симптомы снова проявились, и Булгаков вынужден был повторить инъекцию. Он, медик, из-за тяжелого самочувствия не смог предусмотреть эффект привыкания, к которому привело повторение инъекций в течение нескольких дней.

Татьяна Николаевна Лаппа, первая жена Булгакова, так описывала его состояние после приема морфия: «Очень такое спокойное. Спокойное состояние. Не то чтобы сонное. Ничего подобного. Он даже пробовал писать в этом состоянии» [2, с. 357–358]. Со временем по совету зна-

когого врача после возвращения в Киев Булгаков стал бороться с пагубной привычкой. Избавиться от наркотической зависимости, ему удалось не сразу.

На лечении людей булгаковский морфинизм никак не сказывалась, потому Булгаков не спешил обращаться к своим коллегам за помощью. Нет достоверных сведений о том, лечился ли Михаил Афанасьевич у своих московских коллег. Однако многие исследователи считают, что именно с этой целью он ездил в Москву в 1917 году. Во всяком случае, уже в 1918 году писатель полностью избавился от наркомании.

Судьба же героя произведения «Морфий», доктора Полякова, была не такой счастливой, как у самого писателя. Автобиографичность прослеживается во многих эпизодах произведения, однако в рассказе Михаил Афанасьевич предлагает читателю абсолютно противоположный вариант развития событий. Его герой не справляется с зависимостью. Он точно осознает всю тяжесть собственного состояния, с медицинской точки зрения оценивает происходящие с ним изменения. Но влияние морфия берет над ним верх, затуманивает его разум. Герой не в силах противиться, он также не может смотреть на своих окружающих, знающих о его проблеме, томящихся и переживающих вместе с ним. Он в письме просит помощи у своего однокурсника, главного героя цикла рассказов «Записки юного врача» доктора Бомгарда, но не дожидается этой помощи и убивает себя.

Большую часть произведения составляет дневник доктора Полякова, в котором он описывает всю историю своей болезни. Этот дневник сельский врач завещает доктору Бомгарду, от лица которого ведется повествование, ставшее обрамлением для истории доктора Полякова.

«Не “тоскливое состояние”, а смерть медленная овладевает морфинистом, лишь только вы на час или два лишите его морфия. Воздух не сытный, его глотать нельзя... в теле нет клеточки, которая бы не жаждала... Чего? Этого нельзя ни определить, ни объяснить. Словом, человека нет. Он выключен. Двигается, тоскует, страдает труп. Он ничего не хочет, ни о чем не мыслит, кроме морфия. Морфия!» [1, с. 177]. Так описывает доктор Поляков состояние морфиниста. Наркотик помогал Полякову избавиться от его личных переживаний. Доктора мучила его возлюбленная, которая ушла от него навсегда. Он утопал в воспоминаниях о счастливых днях. Воспоминания глушили его, забирали сон.

Главный герой, как и сам Булгаков, впервые столкнулся с морфием в качестве лекарства. Доктор Поляков почувствовал сильные боли в животе, и попросил свою помощницу сделать ему укол. Он почувствовал облегчение не только физическое, но и душевное. Морфий избавлял доктора от болей в теле, глушил воспоминания о возлюбленной, причиняв-

шие боль его душе. День за днем молодой доктор все больше и больше привыкал к губительным белым кристаллам. Развивалась зависимость, стремительно увеличивалась доза. Поляков также получал освобождение и от переживаний, навеваемых работой, но все больше погружался в зависимость от наркотика:

«Смерть от жажды райская, блаженная смерть по сравнению с жаждой морфия. Так заживо погребенный, вероятно, ловит последние ничтожные пузырьки воздуха в гробу и раздирает кожу на груди ногтями. Так еретик на костре стонет и шевелится, когда первые языки пламени лижут его ноги...» [1, с. 177].

Михаил Афанасьевич, как и главный герой, желал избавления от переживаний. Унылая атмосфера жизни в Никольском давила на молодого врача. Для такого типичного горожанина, как Михаил Афанасьевич, привыкшего к городскому свету и другим удобствам, к городским развлечениям, тяжело было переносить сельскую тишину и темноту, а с ними и одиночество. Морфий избавлял писателя от переживаний, от шума, дарил ему свет, легкость, забвение, но губил его душу.

В рассказе Булгаков художественно изобразил личный опыт, наделив героя теми же мыслями, которые имел сам. Несмотря на явное наличие автобиографического начала в данном произведении, автор, победивший недуг, показывает иной вариант развития событий. Он изображает человека, который не справился с собой, не сумел победить наркоманию в борьбе за собственную жизнь. В отличие от самого писателя герой «Морфия» поддался зависимости, перестал бороться и проиграл, окончив жизнь самоубийством. Рассказ производит сильное впечатление на читателя и предупреждает «балующихся» наркотиками, чем все может кончиться.

Библиографические ссылки

1. *Булгаков М. А.* Морфий. Записки юного врача. М. : «Эксмо», 2011.
2. *Лаппа Т. Н.* Из беседы с Мариэттой Чудаковой // Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М. : Книга, 1988.

ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

С. Мажуко

*Свято-Никольский мужской монастырь, ул. Никольская, 4, 246014, г. Гомель,
Беларусь, savva76@yandex.ru*

В статье рассматриваются некоторые христианские образы и мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского, среди которых особое значение автор уделяет образу ребенка.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Пятикнижие; мотив; образ; ребенок.

CHRISTIAN IMAGES AND MOTIFS IN THE NOVEL F.M. DOSTOEVSKY "THE BROTHERS KARAMAZOV"

S. Mazhuko

*St. Nicholas Monastery, st. Nikolskaya, 4, 246014, Gomel, Belarus,
savva76@yandex.ru*

The article examines some Christian images and motifs in the works of F.M. Dostoevsky, among which the author pays special attention to the image of a child.

Key words: F.M. Dostoevsky; Pentateuch; motive; image; child.

Меня зовут отец Савва. У меня есть, конечно, титул – «архимандрит», но я сам это слово не люблю. Оно какое-то пугающее, непонятное, неисправимо древнегреческое. Поэтому ко мне можно обращаться просто – отец Савва.

Сегодня мне интересно не просто высказаться, потому что у меня есть такая возможность: я веду свой телеграмм-канал, можете подписываться на него, он называется «Канал о. Саввы Мажуко». Там выложены видео, которые я записываю на разные темы, конечно, христианские. Эти видео дублирую у себя на страницах Вконтакте и в Фейсбуке. В Никольском монастыре г. Гомеля, где я живу, есть канал на YouTube, называется «Никольский монастырь», там также за 10 лет накопилось немало материалов. То есть, если вам интересно познакомиться с моими взглядами, такая возможность есть, и сделать это можно легко и просто.

Я живу в монастыре, по крайней мере с 1995-го года. И сегодня 8 декабря – годовщина основания нашего монастыря, День рождения обители. Мне бы коньяк пить, а я вот с вами про Достоевского собираюсь

поговорить, потому что это гораздо интереснее, как мне кажется, тем более что вы имеете непосредственное отношение к литературе, вы будущие профессионалы. Поскольку вы уже студенты 1-2 курсов, то есть прошли определенное посвящение, то назад пути нет, ведь так? Ничего с этим не поделаешь, и это налагает определенные навыки и печать этих навыков на вас как на читателей. Я всегда подчеркиваю, что размышляю о литературе не с точки зрения профессионала, не отношусь к числу этих счастливых, а говорю как читатель. И поскольку я сам пишу книги, еще и выступаю в роли редактора, то заметил, что мне приходится переключать регистры. Когда я редактирую книги, в частности, мы с моими друзьями выпускаем сборники текстов отца Сергия Булгакова, известного русского философа, отца Павла Флоренского, кстати, день памяти которого празднуется тоже сегодня: отец Павел Флоренский был убит 8 декабря. И вот эта сама практика редактирования текста налагает неизгладимую печать на читательские навыки. То есть я уже не могу читать просто так книги. Я читаю даже какого-то именитого писателя и вижу, что вот этот абзац надо выбросить, а это предложение переформулировать, а вот эта идея мне сложна. И это непростой процесс. Приходится переключать регистры, например, на регистр писательский, когда ты понимаешь, как эта вещь технично сделана. Но самый дорогой для меня регистр – это регистр читательский, который, как мне кажется, самый важный из всех иных профессиональных или редакторских навыков. И многие литературоведы жалуются, что потеряли способность наслаждаться литературой, потому что постепенно профессиональный навык чтения, навык литературоведа, или писателя, или редактора мешает воспринимать произведение как нечто живое. И для себя я делю писателей на две категории: первая, – это литераторы, в число которых, в частности, могут входить и графоманы, и поэтов. Литератор – это человек, который способен профессионально и очень качественно, технично справиться с определенной художественной задачей. Вот написать хороший рассказ, где он раскроет персонажей, где будет подана интрига, где будет погружение в контекст и много важных вещей технических и даже очень полезных, но это может остаться литературой, если автор не разрешит себе быть поэтом. Поэт – это автор, который творит нечто живое. И как читатель, не как профессионал, не как редактор, а просто как читатель, я обнаружил, это живое очень просто. Кроме того, я еще 25 лет руковожу церковным хором, пою на клиресе, то есть я музыкант. И поэтому для меня очень дорого звучание музыки в тексте. Не знаю, случалось ли с вами такое. Со мной это постоянно бывает. Когда я читаю текст, хорошее произведение, настоящее, живое, сразу во мне включается музыка. На фоне чтения этого текста, своя музыка, причем иногда эти мелодии я даже записываю

для себя. Но чаще всего, эта мелодия звучит сама по себе, важно ее не спугнуть. Она просто свидетель того, что ты соприкоснулся с чем-то живым. И вот настоящее произведение искусства, настоящий литературный текст, не просто техничный, а живой, будет звучать своей неповторимой музыкой. Вы проваливаетесь в него, как в отдельную Вселенную со своими физическими законами. И самое странное, что этот текст может быть технично не очень хорошо прописан. Такое бывает. Это бросается в глаза: почему-то автор не довел до конца эту линию, почему он бросил этого персонажа. Среди таких художников прозы у нас в русской литературе самый поэтичный прозаик – это Николай Васильевич Гоголь, на мой музыкальный вкус. Он звучит, он создает живое, как будто бы сеет. У него так много этих зерен, что они из него просто сыплются. Гоголь сыпет из себя живым, и оно где-то прорастает, а где-то пускает корни, а потом хиреет. И все его произведения пересыпаны этим живым, обрвавшимся, даже на полуслове, не все прорастает. Но он ничего с этим не может поделать, потому что это его гений, он этот гений не контролирует.

И наиболее, может быть совершенный прозаик, который технично превзошел своих предшественников и даже потомков, последователей в создании живого, это, конечно же, Федор Михайлович Достоевский. О нем я сегодня и поговорю, поделившись с вами некоторыми читательскими наблюдениями о романе «Братья Карамазовы». Потому что это живое. И в чем я усматриваю живое? Конечно же, не только в музыке. Для меня таким маркером является присутствие в произведении детей. Это очень важно. И может быть, кто-то из вас захочет писать работу, дипломную, даже диссертацию о детях в романе, потому что технично очень легко изобразить здание, технично довольно легко можно научиться изображать природу, переживание, звуки, тяжелее всего рисовать живого человека, а самое трудное – это рисовать ребенка. Достоевскому удалось населить свой роман огромным количеством детей. Конечно же вы знаете, что он переписывался с педагогами, чтобы они присылали ему для этого романа какие-то свои замечания, да это не важно. Он мог посмотреть, подсмотреть эти разговоры, как Корней Чуковский или Агния Барто, где-то на детской площадке, но он их сумел нарисовать живыми. Присутствие в романе детей, в любом произведении детей, причем живых детей, настоящих – это знак того, что вы столкнулись с чем-то живым. Не у всех авторов получается не только в свой роман или в свое произведение впустить детей, но и даже упомянуть о детях. Вот, например, человек, которому не удавалось описывать детей, и, в конце концов, он даже написал абсолютно бездетный роман, – это Михаил Булгаков. Его «Мастер и Маргарита» – это абсолютно мертвое произведе-

ние, населенное, на мой взгляд, просто трупами. При этом гениальное, талантливое, очень хорошо прописанное, яркое и мертвое. Но не о нем, конечно же, речь.

Но дети Достоевского почему живы? В чем третий важный момент манеры писателя, который указывает, что в его произведениях мы имеем дело с чем-то живым? Это прежде всего юмор Достоевского. Уникальный юмор, из которого, кстати, потом, как мне кажется, вырос Михаил Зощенко. Зощенко – это Достоевский, очищенный от внутренней философии, причем иногда он даже воспроизводит язык Достоевского, язык Петербурга. Самое смешное произведение Достоевского – «Преступление и наказание». На мой взгляд, это упражнение в создании юмористического произведения. Может быть, это странно прозвучит, но, если будет время я попытаюсь это доказать. Но, тем не менее, юмор присутствует не как нечто стерильно комичное, он присутствует так, как в жизни: вместе со слезами, с болью, с горем. Почему не отдельно? У Достоевского нет отдельно горя и отдельного чего-то счастливого комичного. Все смешано. Обязательно если присутствует что-то смешное, тут же будет и трагичное. В том же «Преступлении и наказании», в котором, казалось бы, такой возвышенный разговор с Соней, где речь идет о Евангелии, вдруг срывается какими-то фальшивыми нотами и превращается просто в комедию. Почему Достоевский позволяет себе это делать? Потому что это живое. Живое так и существует. В нем смешано комическое с трагическим настолько густо, что невозможно отделить. Как только ты отделишься, получается, что-то стерильное и неживое. Почему так в мире происходит? Почему Достоевский не может по-другому писать? Потому что Достоевский – это созерцатель греха человеческого. Его часто обвиняют в том, что он совершил революцию, за которую гореть ему в аду. Он открыл дверь, он вскрыл ящик Пандоры, после которого посыпались такие авторы, которым бы следовало молчать, потому что так описывать зло, как описал Достоевский, так вскрыть зло, как он вскрыл, это было очень опасно для людей, потому что это стало резонировать в культуре. И возможно, даже привело к каким-то многим последствиям, но опять же это вопрос к исследователям. Но прошло слишком мало времени, чтобы делать какие-то выводы о влиянии Достоевского на всеобщее вырождение культуры. Достоевский созерцает грех. И в этом смысле он достаточно христианский автор, потому что мыслит и описывает грех, как его видят только христиане, потому что только в христианстве, в христианском богословии есть учение о грехе не как о поступке, не как о чем-то, что происходит во вне человека, к чему подталкивают условия, а как болезнь, которая существует внутри абсолютно каждого человека, как язва, как семя тли, которое разъедает любого, кто однажды открыл глаза и

увидел свет божий, кто, однако, родился на свет божий. И у Достоевского дети настолько же больны, настолько же грешны, как и взрослые. Это не ангелочки. Он не рисует сильных деток. Они внешне, конечно же, румяные, озорные, веселые, смешные, но их тоже разъедает грех, их тоже разъедает внутренний раскол, то зло, которое пробивается в сердце каждого человека. И я думаю, что к этому роману «Братья Карамазовы» нужно подходить со стороны детей, нужно разрешить себе взгляд или вход в этот роман, совершить не через взрослых, а именно через детей. Потому что они здесь главные. Они самые главные в романе. Они многое видят, они многое говорят и ими, этими детьми, которые не являются сами по себе критерием истинности и праведности, ими судятся все взрослые. Ведь самый известный сюжет из этого романа, который стал каким-то отдельным, получил мифологический статус, это рассказ Ивана Карамазова о слезинке ребенка. Помните этот сюжет, который должен возмутить любого читателя? Он так и построен. Роман в романе, там несколько романов в романе, и замечательный сочинитель Иван Карамазов рассказывает историю о том, как помещик затравил ребенка собаками. Причем Иван приукрашивает историю. И вот эта история должна судить этот мир, судить этот строй, судить это общество. Иван задает тональность суда. Общество человеческое и государственный строй должны судиться слезинкой ребенка. И так устроен роман, что каждый из братьев Карамазовых судится слезинкой ребенка. Но кто такой Иван Карамазов? Сколько ему лет? Кто помнит? 23. А Мите сколько? 27. У него был возраст, как раз «клуб 27-ми», помните? Джеймс Джордан, Курт Кобейн – все они умерли в 27 лет. Поэтому Митя в этом «клубе» как раз и состоит. А сколько лет Алеше? 19 лет. Причем это было 13 лет назад, то есть ему на момент написания романа уже 33 года. И это очень важно помнить все эти цифры, потому что 33 года – это возраст Христа, возраст Спасителя. Мы не знаем, что сейчас с этим Христом, с этим Алешей, который по совету старца оказался в миру, но эта цифра знаменательна. А сколько Федору Павловичу лет, помните, старику? 55 лет. И он старик уже, он старик. Кто у нас самый молодой из этой компаний взрослых? Лиза, ей 14 лет. Детей мы не трогаем, дети существуют в отдельном мире. И у Достоевского это очень четко показывается, что они существуют отдельно. Да, то есть мир и общество судится слезинкой ребенка. Причем эта история настолько возмущает Алешу, что мы узнаем, что этот славный добряк, или как его называет Достоевский, «ранний человеколюбец», является сторонником смертной казни. Так на него действует эта история.

Мы помним очень важный момент про Ивана Карамазова. Когда он в 13 лет поступает в пансион, потом растет угрюмым мальчиком, потом в университете два года бедствует и вдруг становится обеспеченным чело-

веком. А почему? Он написал статью в газету. Да, он начал писать. А о чем он написал знаменитую статью? О церковном суде. А кто еще у нас писал тексты на церковные темы? Двоюродный брат Груши, Ракитин. Он написал «Житие старца Зосимы». Причем очень важное замечание Достоевского по поводу статьи Ивана Карамазова, что знающие люди, несмотря на то что церковная публика восприняла Ивана Карамазова как своего, как христианина, который озабочен церковным вопросом, тем не менее, увидели в статье насмешку, сарказм, Иван в ней смеется. То есть Иван мастер конструировать тексты, которые способны воздействовать на людей, и он здесь рифмуется с Ракитиным. И Иван Карамазов, и Ракитин – это два трусливых Раскольниковых. У них даже есть общие черты. Вот судьба Раскольникова, как бы она сложилась, если бы он на старуху не осмелился замахнуться? Он бы стал Карамазовым. Он бы писал такие статьи, лживые, или такие книжки, как писал Ракитин, не веруя в Бога, презирая попов, тем не менее он написал успешное «Житие старца Зосимы». Я просто в церковном бизнесе давно, и в том числе, в книгоиздательском, и знаю, как можно при большом желании зарабатывать на церковных книжках. Потому что у народа вкусы не меняются, очень хорошо продается биографизм. И Ракитин это понял, помните, он мечется между тем, чтобы пойти архимандриты, то есть стать как я, а потом даже в архиереи, или стать журналистом. Все же впоследствии он стал журналистом. То есть история, про которую рассказывает Иван, манипулятивная. Это история о том виде жалости, которая прикидывается христианской. У В. Г. Короленко в одном из его произведений есть интересный диалог, где старый вояка своей сестре говорил, что «у тебя бабья короткая мысль и бабья короткая жалость». И Достоевскому удалось прописать очень живо, ярко бабью короткую жалость. Бабью не в том смысле, что она исключительно женская, а в том, что она близорукая, в том, что ею легко манипулировать. И Алеша попадает на эту манипуляцию, потому что Иван задает тональность суда, который будут проходить братья в этом романе. Но для Ивана суд, слезинка ребенка – иллюзорны, это сферический ребенок, ребенок-вакуум, ребенок вообще.

Я уверен, что вы не раз перечитывали этот роман. И вот когда вы читаете первый раз историю про ребенка, она вас волнует, когда второй, третий, – вы понимаете, что это вообще какая-то ерунда, выдумка, потому что люди себя так на самом деле не ведут. Невозможно было затравить ребенка на глазах у двора, на глазах у людей. Невозможно было, чтобы собаки разодрали ребенка. Мы знаем, что Достоевский ссылается на реальный случай, но ребенок там в действительности не погиб. Но Иван намеренно расставляет такие акценты. Он манипулирует этим об-

разом сферического ребенка-вакуума. Точно таким же образом манипулирует и Великий Инквизитор.

Другое произведение Ивана Карамазова – «черт номер два», потому что в этом романе присутствует несколько чертей. Первым чертом себя называет Федор Павлович, второй черт – тот самый Инквизитор. И клетчатый в разговоре с Иваном – демон, который его преследует. В этом романе полно живых чертей. Великий Инквизитор тоже апеллирует к слезинке ребенка, но он уже воспринимает ее и включает в целую философию. В философию под знаменем хлеба земного. Помните, про Ракитина говорится, что его интересовали больше вопросы не простой философии, а его идеал – это ценная говядина, мещанское общество, ради которого стоит пожертвовать чем-то высоким. Это та горизонтальность мещанской буржуазной жизни, сытой, упитанной, ради которой следует отбросить Христа и церковь, и небо, и ад, чтобы все просто ели, чтобы все питались. На самом деле, для меня лично речь Великого Инквизитора – это пророчество гибели Советского Союза, который погиб, не потому что идея была неверна, а потому что не учитывали простой вещи, что пролетариат, угнетенный содружеством идиллий, сам станет буржуазией, сам превратится в мещанство. Кстати, произведения послевоенных советских авторов, в частности, драматургия Виктора Розова, именно об этом. И если кто-то из вас увлекается исследованиями 1950–1960 годов, то знает, что именно в это время коммунистам стало очевидно, что они не туда свернули, что они вырастили общество мещан. Общество без Бога, без идей, без ада, без рая. Общество потребления. Вот это и есть то, что убило этот строй, к которому они относились. Достоевский об этом пишет в Великом инквизиторе. Цены на говядину – это самое главное. Я хорошо помню конец 1980-х годов, у нас тогда все говорили и шутили только о колбасе. Описание колбасной лавки на несколько страниц как иконостас буржуазного общества. Жрать, потреблять, путешествовать – все только *в* себя. Религия воспринимается тоже как часть сферы услуг, и это в лучшем случае. Поэтому этих услуг должно быть много, поэтому религий должно быть много, должна быть конкуренция и так далее, и так далее. Но это совсем другой разговор.

Вернемся к детям у Достоевского. Как испытывается, каким ребенком испытывается первый брат? Помните Митю Карамазова простые христиане называют ребенком? Он же себя называет вошью, клопом. У Достоевского персонажи очень любят называть себя насекомыми. Насекомые играют у Достоевского очень серьезную роль. У Свидригайлова бегают тараканы. Раскольников себя называет вошью. Клопом себя называет Митя Карамазов. А вот простые люди, которые с ним общаются, видя его честность, честь, называют его «дитем» и говорят, что за ним

нужно смотреть, как за дитем. Если хотите, Иван Карамазов испытывается конкретным ребенком. Можно помочь конкретному ребенку, не разглагольствовать о детях, о ребенке вообще, о слезинке вообще, о сферическом ребенке-вакууме, а помочь конкретному ребенку и заниматься конкретным ребенком.

Каким образом испытывается сердце Мити Карамазова? Где у него ребенок присутствует? Во-первых, конечно же во сне. Помните, во сне он слышит голос ребенка, плачь ребенка? А почему этот ребенок звучит? Почему он никак не может понять, в связи с чем он обидел ребенка, что он сделал ужасное против конкретного ребенка? Да, именно: он оскорбил его отца, страшно унизил Снегирева. Сколько лет отцу Ильюши? Ему 45 лет. Он на 10 лет младше Федора Павловича. Да, то есть это не старый человек. Он младше меня. Мне уже 47 лет. Я уже дед старый по сравнению с ним. Он молодой человек. И Илюша целует ему руки, просит отпустить отца. А Митя не может остановиться, такая у него натура. Он обижает этого ребенка. Он испытывается Илюшей, и его сердце взвешивается по отношению к ребенку. Его не трогают плач и слезы ребенка. Слезинка Илюши его не трогает в тот момент, момент буйства. Но он понимает, что дальше он совершит что-то прекрасное. Он говорит о том, что через эти страдания он приходит к покаянию.

Кстати, обратите внимание на символику поцелуев, может быть, кто-то из вас захочет об этом написать работу, потому что «Братья Карамазовы» – это роман поцелуев. Посчитайте, сколько раз и кто как целует. Каждый поцелуй имеет символику. Кто целует руки, кто не целует руки. Алешу все время кто-то целует. Алеша целует Лизу. Христос целует Инквизитора. Старец целует Митю, старец благословляет Митю. Благословление – это тоже приветствие, это целование в своем роде. У него поднимается рука, чтобы благословить Федора Павловича, и он не заканчивает благословение. Груша отказывается целовать руку. То есть все эти поцелуи очень важны, они символичны, потому что это прямой контакт с живым человеком, не с сферическим ребенком-вакуумом, а вот кожей ты к кому-то прикасаешься. И это есть исповедание любви, потому что помните в «Наставлениях старца Зосимы», как определяется ад? Помните эту формулу? Ад – это невозможность больше полюбить. А любить – греч. глагол «филео» может означать не только любить, но и целовать. Элюр по-гречески – кот. Когда я сюда уезжал, меня провожал наш монастырский кот Мартын. Он сидел грустный. И вот, например, фраза «филоу тон илюру» по-гречески будет «я целую кота», это то же, что сказать «я люблю кота» или «я дружу с котом». То есть, эта символика «поцелуя» как «исповедание любви» или «неисповедание любви» очень важная. Я не буду на этом останавливаться, просто обратите вни-

мание, когда будете перечитывать роман. Все это имеет важнейшее значение у Достоевского и именно в этом произведении, потому что при его написании автор никуда не торопился, его никто не торопил, он был сам себе предоставлен. У него была возможность все продумать и поместить туда, куда необходимо. И эта символика не просто евангельская, она еще напрямую связана с кочующими книгами этого романа. Вот кто назовет две кочующие книги в этом романе, которые кочуют из комнаты в комнату, из жилья в жилье, они упоминаются на столе у разных людей? Важнейшие книги, на которые опирался Достоевский, когда писал этот роман, и цитировал их в наставлениях Старца Зосимы. Во-первых, это книга Иова, а во-вторых, наставления великого святого, исповедника Исаака Сирина, главная мысль которого – это воспитание сердца милующего. У него есть удивительная страница, которая в свое время растрогала Достоевского, вообще, трогает всех, кто читал Исаака Сирина, именно эту страницу наиболее часто цитируют и вспоминают. Это место, где Исаак Сирин говорит, что у подвижника с воспитанным милующим сердцем слезы льются из глаз, когда он видит страдания не только людей, но даже животных, даже птиц. И даже когда он видит страдания гадов, насекомых, вот эти самые клопы, гниды, тараканы, которые мелькают на каждой странице у Достоевского, когда он даже видит страдания врага рода человеческого, то есть черта, Сатаны.

Теперь к поцелую Христа и те благословения, которые все-таки раздает старец Зосима. Зосима тоже не случайное имя, потому что это роман о живом и роман живого. Зосима имеет двойную этимологию: существительное «зоо» – жизнь, живое существо; отсюда – зоология. Прилагательное «зоисимов» – препоясный, подвижный. Неслучайно, Максимов называет старца Зосиму шевалье, то есть рыцарем. Рыцарь препоясанный. В романе присутствуют два рыцаря, которые друг в друге отражаются, вернее, там их больше, но два центральных – это Зосима и Митя Карамазов, человек чести. Честь – это важнейшая его добродетель, с которой он ничего не может поделать, грех его разъедает изнутри, но честь он свою все равно бережет и сохраняет. Он тоже шевалье, он тоже препоясан. Да, так вот книга преп. Исаака Сирина кочует из комнаты в комнату. В конце концов, она оказывается у Смердякова, она лежит у него на столе. То есть Смердяков его тоже знает, он его изучает, он его читает. Смердяков тоже брат Карамазов. То есть брата не три, их четыре. И Смердяков тоже испытывается слезинкой ребенка. Помните, кто научил Илюшу накормить Жучку? Смердяков. Он настолько далеко деградировал во грехе, что он не только не помогает или не только не безразличен к слезинке ребенка – он фактически уничтожает ребенка. Ведь все, что последовало после этого, – это смерть Илюши. И это тоже не случайно,

потому что это прямая отсылка к Евангелию от Иоанна, которая является формулой, по которой строится весь текст, особенно последние главы и эпиграф оттуда. В богословских текстах Иоанна большое внимание уделяется низвержению сатаны. Помните, как Федор Павлович себя называет? Он называет себя отцом лжи. Но он не просто отец лжи, он человекоубийца от начала. Его главная цель и задача – смерть. Он ненавидит все живое. Ему как раз противопоставляется живой Зосима, он максимально живой. И дети в романе Достоевского максимально живы. Несмотря на то, что Зосима умирает в конце и даже запах тления присутствует, это лишний раз подтверждает то, что он живой, не искусственный, не стерильный, но это же был живой человек. И вместо того, чтобы помочь ребенку или даже просто пройти мимо, один из братьев Карамазовых, испытываемый ребенком, в данном случае Илюшей, толкает его фактически на смерть. Приводит его к гибели. Он поступает как настоящий черт. Еще один черт в этом романе. И сам заканчивает жизнь после того, как стал причиной смерти нескольких человек. И помните, когда Митю спрашивают, так кто же убил Федора Павловича, что он отвечает? «Наверное, его черт убил». Это не простая форма, это очень-очень важная форма. «Наверное, его черт убил».

И последний брат Алеша, девятнадцатилетний румяный парень, красивый, статный, тоже испытывается слезинкой ребенка. Вот для Достоевского это путь такого исповедничества и деятельного христианства, который он в общем-то показывает, как образец, как пример. То есть Алеша, которому, казалось бы, должно быть все равно, находит врача несмотря на то, что этот самый Ильюша его забросал камнями, прокусил палец. Опять тактильная символика: другому брату руки целовал, а этому прокусывает палец. И Алеша, несмотря на то что у него синяки от камней остались, все равно своим любящим сердцем помогает этому ребенку, несмотря даже на то, что его спасти уже нельзя. Он делает все для него. Последнее, чем заканчивается роман, – это речь Алеши на могиле Ильюшеньки, когда он говорит, что это ведь так прекрасно, когда ты сделаешь что-нибудь настоящее, подлинное, правдивое. Именно *сделаешь*. То есть ответом на слезинку ребенка должны быть не какие-то мечтательные схемы или построения, а дело. И вот Алеша это дело совершает.

Еще очень важный момент, который, конечно же, из-за испытаний слезинкой ребенка должен проговориться, – это противопоставление сердца милующего и сердца ненавидящего, мечтательного и подлинного реального. Представитель такой мечтательной ненависти у Достоевского – Иван. Видите, есть не только мечтательная любовь, но и мечтательная ненависть. У Ивана тоже чуткое сердце, помните: он встречает алкого-

лика, которого сразу оттолкнул, тот валяется под снегом. Он может замерзнуть и Иван, которому его философия не позволяет никому помогать, которому нет дела ни до кого, не может его бросить, взваливает на себя, тащит, из-за этого возможно он и заболел. То есть он поступает вопреки своей философии, потому что сердце у него живое, чуткое, и он тоже ребенок. Все это прямыми линиями идет к фразе старца Зосимы, которую проговорил Алеша в разговоре с Лизой. «Мой старец все время говорит, что все люди дети». Понимаете? В этом романе все дети. И каждый человек, и ребенок, и взрослый, нуждается в присмотре, как больной ребенок в больнице. Все больны. И в этом же разговоре Алеша проговаривает важнейшую мысль, что мы все одинаковые. И Алеша не правильный, как Ракитин говорил о нем – сладострастник и юродивый. И не он судит, не его фигура в праве судить Федора Павловича и других персонажей романа. Тем более, что он сам отказывается судить кого бы то ни было. У него глубокий протест вызывает тот факт, что он может кого-то осудить. Он понимает, что мы все болеем. И вот в этом как раз очень внятно представлено богословие греха, как оно понимается в православии, например, в послании Павла к римлянам. То, что мы все болеем. Мы все нуждаемся в милосердии Божиим, даже если соблюдаем все заповеди. Все равно болезнь греха – это семя тли внутри человека все равно остается. Да, но такой человек, как Иван Карамазов, может быть не только мечтательно любящим, мечтательно милосердным, но и мечтательно ненавидящим, как Лиза, которая помните, когда говорила, что «вот если бы при мне сдирали кожу с ребенка, я бы села и ела ананасный компот». Такая злодейка, понимаете, четырнадцатилетняя. И Алеша, в общем-то, на это ничего не говорит, потому что он понимает, что это мечтательная ненависть. Это поза. У этой девочке тоже большое любящее сердце. Она тоже рано или поздно влюбится, сама этого не понимая. И все нити все ведут к старцу Зосиме, к его наставлению, который тоже имеет своего антипода. Как его зовут? Кто вспомнил? Старец, который кричал: «Мой Бог победил!» Да, старец Ферапонт. Достоевский не Чехов, он всегда диалогичен, у него нет персонажей, в которых бы кто-то кому-то не возражал, в котором бы кто-то не находился в каком-то диалоге, нет стерильных персонажей: они все живы, все отбрасывают тень. Старцу Зосиме 65 лет, Старцу Ферапонту 70 лет, он его старше, он настоящий старец, он постник, он никогда не моется, носит вериги, и при этом видит подлинного врага своего в старце Зосиме. Он торжествует, когда услышал запах тлена от гроба почившего старца Зосимы, выходит на улицу и восклицает: «Мой Бог победил!». У В. Розанова есть замечательное мнение, он говорит о том, что здесь Достоевский пластично, очень внятно изобразил два идеала религиозной жизни: идеал миролюбыв-

зающего старца Зосима и идеал мироплюющего старца Ферапонта. Вот это лобзание, лобызающий идеал вплетается в ткань самой философии романа и тех символов, поцелуев, лобзаний, которые прорисованы каждый со своей символикой. Но есть антипод лобзания, антипод целования. Это мироплюющий идеал, мертвого, статичного, на самом деле, идеал сатанинский. Старец Ферапонт, здоровый, крепкий, сильный, почитаемый, но при этом мертвый, но так хорошо прорисованный, как живой, но мертвый, потому что он как раз, как и Смердяков, человек-убийца от начала.

Страшный роман, жуткие истории, но при всем при этом живой, соответствующий той софийной мелодии, которая прозвучит в живом мире. Поэтому этот роман мы будем перечитывать. Я убежден, что рубеж XIX и XX веков в русской культуре, осевое время в нашей культуре, как было для истории человечества на протяжении всего времени: V век до Рождества Христова, VI век, когда появляются великие учителя в разных концах света. Для русской культуры это было такое время, когда появляются пророки, проповедники живого. И таким, может быть, самым удивительным и самым талантливым пророком любви и видения своего греха был Федор Михайлович Достоевский.

Я неслучайно говорю, что он пророк со зрением греха своего, потому что начитанность его в монашеской литературе предполагает, что он знал об этой практике. Это одно из монашеских духовных упражнений, описанное, например, св. Макария Египетского, Исаака Сирина. То есть тот честный взгляд, вглядывание в свою порчу перед милосердным взглядом Божиим и призыв этого милосердия на все творение, благословение всего творения, лобзание всего творения, который Достоевский любил исповедовать в своих текстах.

НИЦШЕАНСТВО В РОССИИ: К. Н. ЛЕОНТЬЕВ

И. И. Морозова

*Институт философии НАН Беларуси, ул. Сурганова, 1, корп. 2., 220072,
г. Минск, Беларусь, inesmorofova@bk.ru*

В статье анализируются специфические особенности ницшеанства К. Н. Леонтьева, выдающегося представителя русской литературы и общественно-философской мысли второй половины XIX столетия, определяющие эстетическую близость с постижениями Ф. Ницше: примат эстетического над этическим, эстетическое оправдание культа красоты, силы, героического, неравенства и иерархии, индивидуализма. Рассматриваются и точки размежевания в плоскости религиозных воззрений в творческих системах двух мыслителей.

Ключевые слова: эстетическое; этическое; имморализм; индивидуализм; ницшеанство; религиозность.

NIETZSCHEANISM IN RUSSIA: K. N. LEONTIEV

I. I. Morozova

*Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus, st. Sarganova, 1,
bldg. 2., 220072, Minsk, Belarus, inesmorofova@bk.ru*

The article analyzes the specific features of Nietzscheanism by K. N. Leontiev, an outstanding representative of Russian literature and socio-philosophical thought of the second half of the 19th century, which determines the aesthetic closeness with the achievements of F. Nietzsche: the primacy of the aesthetic over the ethical, the aesthetic justification of the cult of beauty, strength, heroic, inequality and hierarchy, individualism. Points of demarcation in the plane of religious views in the creative systems of two thinkers are also considered.

Key words: aesthetic; ethical; immoralism; individualism; Nietzscheanism; religiosity.

Ницшеанство в России определялось творческой деятельностью таких ярчайших фигур, как Ф. М. Достоевский, К. Н. Леонтьев, В. В. Розанов. Именно В. В. Розанов, открывший К. Н. Леонтьева для последующих поколений, создал ряд статей, в которых отметил совпадение его идей с философскими постижениями Ф. Ницше, а также определил основные элементы его сложного мировоззренческого синтеза, антинормичность взглядов, преждевременность и неписываемость К. Н. Леонтьева в схему общественных и эстетических направлений XIX века. В переписке двух мыслителей, которая продолжалась на протяжении года (К. Леонтьев и В. Розанов были знакомы заочно), К. Леонтьев выступал в

качестве комментатора собственных воззрений, дополнивших представления своего молодого почитателя, в свою очередь, испытавшего существенное влияние идейной системы писателя и философа, которого традиционно определяют «ницшеанцем» до Ницше, «русским Ницше».

«Слитность Леонтьева и Ницше до того поразительна, что это (как случается) – как бы комета, распавшаяся на две, и вот одна ее половина проходит по Германии, а другая – в России. Но как различна судьба в смысле признания. Одним шумит Европа, другой – как бы неморожденный, точно ничего не сказавший даже в своем отечестве... “Прекрасный человек”, – вот цель, “прекрасная жизнь” – вот задача. Если ее прикинуть к мужскому идеалу, то это будет “сильный человек” и “сильная жизнь”... Читатель сам увидит, что тут есть совпадение с Ницше, хотя Леонтьев писал и высказывал свою теорию раньше Ницше, и в ту пору, когда имя германского мыслителя не было даже произнесено в русской литературе» [14, с. 517]. Вот так с легкой руки В. Розанова эта параллель станет прочно фигурировать в философских работах Вл. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, Б. Грифцова, зарубежных исследователей и современных ученых.

Обращаясь к рассмотрению творческих систем этих двух ярких представителей русской и германской мысли XIX века, следует учитывать существенную разницу между ними. К. Н. Леонтьев большую часть своей жизни выстраивал именно в границах эстетики Ф. Ницше, его смело можно назвать носителем концептуальных построений Ф. Ницше, писателем, трансформировавшим собственные мировоззренческий и эмпирический уровни в художественном творчестве, герои которого носят в той или иной степени сугубо автобиографический характер. К. Леонтьев, в сущности, никогда не выпадал из ситуации субъективного осмысления собственного одиночества и противопоставленности миру, вселенной. Такое умственное одиночество и непростительное непонимание породилось весьма демонстративным противостоянием устоявшемуся общественному мнению, безапелляционностью выводов и суждений, дерзким нарушением традиционности (особенно в области т. н. «морали»).

Это был человек, прекрасно осознающий свою внешнюю привлекательность, одаренность и тонкий вкус, самолюбивый и тщеславный, смелый и бескомпромиссный в поступках и словах, жизненное и творческое кредо которого определяют двумя словами – «против течения». Исключительность жизни этого человека определялась потребностью «разрешить проблему личной судьбы», для которого субъективное иногда гораздо важнее любых объективных реалий, что вызовет пристальный интерес Н. Бердяева: «Он занят самим собой перед лицом вечности. Поэтому он не находит себе места, меняет профессии, не может ни на чем успокоить-

ся... Он из тех, для кого субъективное и объективное отождествляются. Такие люди особенно интересны» [1, с. 151].

Поэтому и В. Розанов определяет К. Леонтьева весьма характерно: «это был Ницше... в действии» [13, с. 556], «...это был титан, в сравнении с которым Ницше был просто немецким профессором, ибо Ницше и в голову не приходило останавливать цивилизацию или повернуть цивилизацию: он писал просто книги, занимательные немецкие книги» [11, с. 519]. Безусловно, Ф. Ницше в жизни знал иную реальность, нежели ту, которая отражена в его творчестве, Ф. Ницше нельзя отождествлять с персонажами его творений, как это делают многие исследователи.

Главное, что сближает и объединяет К. Леонтьева и Ф. Ницше – это эстетическое оправдание мира, т. н. неморальный эстетизм, или имморализм. Ф. Ницше считал, что «жизнь может быть оправдана только как эстетический феномен» [11, с. 53], что «моральных феноменов нет, а существует лишь моральное истолкование феноменов» [10, с. 80], а примат эстетического над этическим определяет сущность как ницшевской, так и леонтьевской концепций. Исходя из тезиса о том, что «нет ничего безусловно нравственного, а все нравственно или безнравственно только в эстетическом смысле» [5, с. 119–120], К. Леонтьев не столько отбрасывает нравственный компонент в эстетическом критерии, сколько отводит ему подчиненное положение. Концепция неморального эстетизма ярко представлена и в прозе К. Леонтьева, его автобиографические герои констатируют весьма безапелляционно: «... всю мою нравственную жизнь тогда руководил... кодекс моей собственной гордости, система моей произвольной морали, иногда, может быть, и благородной, но нередко в высшей степени безнравственной. Если я скажу, что я не только думал, но и говорил тогда часто: “Лучший критерий поступков – это что к кому идет”, то этим я, кажется, скажу все!» (роман «Египетский голубь») [6, с. 295].

«Нравственность есть только уголок прекрасного, одна из полос его. Иначе куда же девать Алкивиада, алмаз, тигра?» [6, с. 23]. «Другие исполняют долг честности, а я исполняю долг жизненной полноты». «Прекрасное – вот цель жизни, и добрая нравственность, и самоотвержение ценны только как одно из проявлений прекрасного, как свободное творчество добра. Чем больше развивается человек, тем больше он верит в прекрасное, тем меньше в полезное» [6, с. 152–153]. «Не в том дело, чтобы не было нарушения закона, чтобы не было страданий, но в том, чтобы страдания были высшего разбора, чтобы нарушение закона происходило не от вялости или грязного подкупа, а от страстных требований лица!» (роман «В своем краю») [6, с. 153–154].

Выпадение морального начала, а точнее примат эстетического над этическим, расширяет границы приемлемости прекрасного, эстетически привлекательными у К. Леонтьева становятся трагическое и демоническое, различные проявления силы, все героическое, выдающееся, то, что назовут героическим витализмом («Heroic Vitalism») [8, с. 87]: «...ибо военная слава, да, военная слава царства и народа, его искусство и поэзия – факты, это реальные явления действительной природы; это цели достижимые и вместе с тем, высокие» [5, с. 777]. Поэтому неудивительно, что подобного рода умозаключения страстного эстета явились основанием причислить К. Леонтьева к числу тех, кто противопоставил и предпочел «прекрасное – ужасному, одаренное меньшинство – посредственному большинству, яркую индивидуальность – бесцветности...», поставив его в ряд не только с Ницше, но и Карлейлем, Гобино, Рескиным.

К. Леонтьев разграничивает моральный и эстетический уровни, «оказываясь в плену секулярного эстетизма», т. е. отделившегося от этики, декларируя принцип внеморального эстетизма: «... В явлениях мировой эстетики есть нечто загадочное, таинственное и как бы досадное потому, что человек, не желающий себя обманывать, видит ясно, до чего часто эстетика и с моралью, и с видимой житейской пользой обречена вступать в антагонизм и борьбу» [3, с. 388]. В этом К. Леонтьев совпадает с Ф. Ницше, отвергавшим утилитарную мораль, значение какой-либо пользы в существовании человека: «Самый недвусмысленный признак пренебрежительного отношения к людям состоит в том, что ценим каждого исключительно как средство для своей собственной цели и не признаем в других отношениях» [11, с. 459].

Нравственное, этическое в онтологическом плане К. Леонтьев и Ф. Ницше не отрицают, о чем свидетельствует, например, следующее утверждение Ф. Ницше: «Я не отрицаю, что многих поступков, которые называют безнравственными, надобно избегать и надо сдерживать их. Я не отрицаю, что следует делать и требовать, чтобы делали многое из того, что называется нравственным. Но и то, и другое должно стоять на иной почве, чем это было до сих пор. Мы должны переучиться, чтобы, наконец, может быть и поздно, достигнуть большего – изменить свои чувства» [12, с. 39]. А в системе ценностей К. Леонтьева нет места утилитарной морали, ибо именно в ней он усматривает некую безнравственность: «Когда страстную эстетику побеждает духовное (мистическое) чувство, я благоговею, я склоняюсь, чту и люблю; когда эту таинственную, необходимую для полноты жизненного развития поэзию побеждает утилитарная этика, я негоуюю и от того общества, где последнее случается слишком часто, уже не жду ничего!» [3, с. 390].

Придавая универсальный характер эстетическому, К. Леонтьев совпадает с панэстетизмом Ф. Ницше в плане универсальной эстетической оценки. Более того, совпадения идут в декларации социального неравенства, в постулировании критерия неравенства (этой своеобразной «метафизической интуиции об иерархии человеческого бытия»), и именно это определяет эстетическое неприятие мещанской действительности, нивелирования общества, типа среднего человека, столь ярко выраженного как у Ф. Ницше: «... порядок каст, иерархия лишь формулирует высший закон самой жизни... неравенство прав – первое условие для того, чтобы существовали права... Право – значит преимущественное право, привилегия. У всякого свое бытие – и свои преимущественные права... Не в неравенстве прав бесправие, а в претензиях на “равные” права...» [9, с. 84–85], так и у К. Леонтьева: «... Сословный строй, неравноправность граждан, разделение их на неравноправные слои и общественные группы, есть нормальное состояние человечества. Именно в этой-то социальной, видимой неправде и таится невидимая социальная истина» [4, с. 166]. «Не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей всходил на Синай, что эллины строили свои изящные акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушествовал бы “индивидуально” и “коллективно” на развалинах всего этого прошлого величия?» [3, с. 585].

Апелляция и у К. Леонтьева, и у Ф. Ницше направлена к историческому прошлому, к эстетическому идеалу эпохи Возрождения. Ф. Ницше, как известно, не скрывает своих симпатий к ренессансному типу личности: «Европеец наших дней по своей ценности несравненно ниже европейца Ренессанса» [9, с. 20], а у К. Леонтьева этот тезис представлен как в философском, так и в художественном творчестве.

Безличности и усредненности, господству «среднего» человека противопоставлен у К. Леонтьева приоритет яркой и самобытной индивидуальности, сильной личности. Такая декларация концептуальных установок персонализма и индивидуализма предвосхищает умонастроения Ф. Ницше и переходит в плоскость онтологических координат: «Для меня сильный человек сам по себе, яркое историческое и психологическое явление само по себе дорого... Мне дорог Бисмарк как явление, как характер, как пример многим... Только там много бытовой и всякой поэзии, где много государственной и общественной силы. Государственная сила есть скрытый железный остов, на котором великий художник – история

лепит изящные и могучие формы культурной человеческой жизни» [4, с. 87].

Эстетический дуализм К. Леонтьева расценят как «эстетическое изуверство», «пессимистический аморализм» [16, с. 354], с чем принципиально не согласится Н. Бердяев: «... с более глубокой точки зрения ни К.Н., ни Ницше не были аморалистами. В конце концов, К.Н. видел в красоте добро, а в уродстве зло», усматривая проповедь К. Леонтьевым и Ф. Ницше особой, «аристократической морали, морали жизни в красоте» [1, с. 85]. Так же прав в своих оценках Т. И. Ойзерман, проницательно констатируя: «Было бы упрощением полагать, что Ницше стоит на стороне злого, жестокого, беспощадного, презирая доброе, справедливое как проявление слабости. Такое впечатление неизбежно создается у тех, кто не учитывает амбивалентности воззрений философа. В действительности позиция Ницше несравненно сложнее» [15, с. 174].

Но Ф. Ницше, как известно, проповедовал мораль любви к дальнему в противоположность морали любви к ближнему, которую отстаивал К. Леонтьев в поздний период своего творчества, ступив на путь христианской аскезы. Ортодоксальный К. Леонтьев утверждает, в свете эсхатологических представлений, принцип «трансцендентного эгоизма» (религии личного спасения): «Верно только одно, точно – одно, одно только несомненно, – это то, что все здешнее должно погибнуть! И потому на что эта лихорадочная забота о земном благе грядущих поколений? На что эти младенчески болезненные мечты и восторги? День наш – век наш! И потому терпите и заботьтесь практически лишь о ближних людях: именно о ближних, а не о всем человечестве» [7, с. 139].

Исследователи неоднократно указывали на факт богоборческих настроений у К. Леонтьева, совпадающего в этом отношении с Ф. Ницше. Однако к этим констатациям нужно относиться крайне настороженно. Безусловно, ярко выраженный неморальный эстетизм К. Леонтьева (особенно в первую половину жизни и деятельности), является антиподом религиозности как таковой, мыслитель сам неоднократно указывал на факт религиозного равнодушия, сохранявшегося у него почти до сорока лет. Христианство, Церковь, обрядность, богослужения вызывали у него сугубо эстетический интерес. В поздний период жизни К. Леонтьев становится на религиозный путь, но при этом сохранит и чуткое эстетическое восприятие христианства, именно эстетическое отношение к православному культу как своеобразное синтезированное сочетание первых религиозных впечатлений, сформированных еще в раннем возрасте. В отличие от Ф. Ницше, резко критиковавшего христианство в своих знаменитых работах. И этот факт проводит резкое размежевание между К. Леонтьевым и Ф. Ницше, который считал, например, что «всегда лю-

ди нагло и себялюбиво искали лишь собственной выгоды, вот и церковь построили в пику евангелию... Человечество преклоняется перед обратным тому, в чем заключается исток, смысл, оправдание евангелия; в понятии “церковь” человечество осватило все то, что преодолел и превозмог “радостный вестник” ... напрасно искать более грандиозную форму всемирно-исторической иронии» [9, с. 54].

Здесь уместно упомянуть важные постижения И. И. Евлампиева, который полагает, что взгляды Ницше в области религии являются гораздо более сложными и глубокими, чем это может показаться при поверхностном прочтении его книг. Исследователь утверждает, что в стереотипных представлениях Ницше часто фигурирует «антихристом», ниспровергателем всех христианских ценностей, но на самом деле это мнение ничего общего не имеет с действительностью, поскольку «”проклятие христианству”, произносимое Ницше, относится только к исторической церкви, которая радикально исказила учение своего основателя, Иисуса Христа. А вот само это учение (“благовестие”) Ницше оценивает вполне позитивно, более того, подчеркивает его непреходящее значение для европейского человечества вплоть до наших дней» [2].

К. Леонтьев же декларирует в своих религиозных воззрениях незыблемый тезис о том, что Церковь, с ее устоявшимися правилами и внешними формами, является важнейшим компонентом, составляющим целостность христианства, полагая, что настоящее православие может быть только церковным. Религиозный ортодокс Леонтьев суть православия усматривал в аскетико-монашеском и строго церковном христианстве, настойчиво отстаивая принципы сурового византийско-церковного христианства, в основе которого определял мотив страха и идею личного спасения. Авторитарность Церкви, ее догматы и каноны для К. Леонтьева священны, при этом он определяет христианство еще и учением «прежде всего мистико-материалистическим, а потом уже моральным». Моральный критерий, с точки зрения К. Леонтьева, слишком узок и малопринимлем для христианства, в отличие от эстетического, более всеобъемлющего.

Однако такая позиция Леонтьева страдает определенного рода односторонностью, ибо проповедь религиозного пессимизма и принципов сурового аскетико-монашеского православия не исчерпывает столь сложного явления, каким является христианство.

Таким образом, примат эстетического над этическим, декларация эстетического оправдания мира, культа красоты, силы, героического, неравенства и иерархии всех форм жизни, индивидуализма и персонализма, эстетическое неприятие мещанства и утилитаризма – все это в совокупности своей является точками соприкосновения в творческих системах

двух мыслителей. Однако религиозные воззрения К. Леонтьева, признающего незыблемый авторитет именно строго церковного христианства, и антирелигиозность Ф. Ницше, представившего резкую критику исторической церкви, с его точки зрения, искажившую суть учения Христа, находятся в разных плоскостях, не позволяющих утверждать об идентичности их так называемых богоборческих настроений.

Библиографические ссылки

1. Бердяев Н. А. Константин Леонтьев // Н. А. Бердяев о русской философии. Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1991. Ч. 1. С. 149 – 284.
2. Евлампиев И. И. В. Розанов и Ф. Ницше: поиски истинного христианства / И. И. Евлампиев [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-rozanov-i-f-nitshe-poiski-istinnogo-hristianstva> (дата обращения: 12.04.2023).
3. Леонтьев К. Н. Избранные письма. СПб. : Пушкинский фонд, 1993.
4. Леонтьев К. Н. Pro et contra: Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб. : Изд-во РХГИ, 1995. Кн. 2.
5. Леонтьев К. Н. Собрание сочинений: в 9 т. М. : Тип. В. М. Саблина, 1912 – 1914. Т. 8.
6. Леонтьев К. Н. Собрание сочинений и писем: в 12 т. СПб. : Изд-во «Владимир Даль», 2001. Т. 2.
7. Леонтьев К. Н. Цветущая сложность. М. : Молодая гвардия, 1992.
8. Lukashevich S. Konstantin Leontiev (1831–1891): a study in Russian “Heroic Vitalism”. New York, 1967.
9. Ницше Ф. Антихристианин // Сумерки богов. М. : Политиздат, 1990.
10. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Минск : Беларусь, 1992.
11. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 1.
12. Ницше Ф. Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. М. : Академический проект, 2008.
13. Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. М. : Республика, 1996.
14. Розанов В. В. О писательстве и писателях. М. : Республика, 1995.
15. Ойзерман Т. И. К характеристике философии Фридриха Ницше // Вопросы философии. 2011. №4. С. 164–176.
16. Франк С. Л. Миросозерцание Константина Леонтьева // К. Леонтьев наш современник. СПб. : Изд-во Чернышева, 1993. С. 350–355.

ТРАДИЦИИ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ Н. Д. ГОРОДЕЦКОЙ «ИЗ ЖИЗНИ КАТИ БЕЛОСЕЛЬСКОЙ»

П. А. Нгомека

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, ngomeka.polina@yandex.by*

На материале цикла рассказов писательницы Русского Зарубежья Надежды Даниловны Городецкой «Из жизни Кати Белосельской» в статье проанализированы средства создания женского образа: портрет, психологизм, художественная деталь, пейзаж, цветопись и выявлено воздействие романа воспитания на проблематику и поэтику цикла. Данное исследование осуществляется впервые.

Ключевые слова: Н.Д. Городецкая; роман воспитания; цикл рассказов; образ, мотив, бинарная оппозиция, символика цвета.

TRADITIONS OF THE NOVEL OF EDUCATION IN THE CYCLE OF STORIES N. D. GORODETSKAYA “FROM THE LIFE OF KATYA BELOSELSKAYA”

P. A. Ngomeka

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk,
Belarus, ngomeka.polina@yandex.by*

Based on the cycle of stories by the writer of the Russian Abroad Nadezhda Danilovna Gorodetskaya “From the Life of Katya Beloselskaya”, the article analyzes the means of creating a female image: portrait, psychologism, artistic detail, landscape, color painting and reveals the impact of the educational novel on the problematics and poetics of the cycle. This study is being carried out for the first time.

Key words: N.D. Gorodetskaya; novel of education; cycle of stories; image, motive, binary opposition, color symbolism.

В творчестве Н.Д. Городецкой широко представлены женские образы: галерея женских портретов явлена в очерках, рассказах и романах. И рассказы, составляющие цикл «Из жизни Кати Белосельской». Ориентируется в нем писательница на традицию романа воспитания.

Вслед за М.М. Бахтиным под романом воспитания мы понимаем жанровую разновидность романа, в котором герой не статичен, а представлен в развитии. «Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет...» [1, с. 212].

Центральный образ рассматриваемого цикла рассказов – Катя Белосельская – девушка, пережившая революционные годы и вынужденная

эмигрировать в Париж. Первая волна русской эмиграции захлестнула многих. И о таких девушках писательница Н. Д. Городецкая знала не понаслышке: она сама была одной из них.

Рассмотрим семантико-функциональные особенности художественного образа героини в контексте поэтики романа воспитания.

Одной из формул узнавания, или экспозицией героя в произведении (термин Л. Я. Гинзбург) является имя. Именно его в первую очередь и видит читатель в названии. Уже на уровне самого имени Н. Д. Городецкая выстраивает бинарную оппозицию «вдох – выдох»: «Короткое имя [Катя] было как воздух, как дыхание, как вдох и выдох» [2, с. 308]. Это распространенное в России имя, представленное в уменьшительно-ласкательной форме. Оно восходит к греч. καθαρὸς – «чистый», также оно является однокоренным греческому слову «катарсис». Фамилия Белосельская подчеркивает цветовую символику, что созвучно значению имени героини. «Белый цвет заимствует все свои символические значения от света, а свет в христианстве – это и Бог, и слово, и разум, и всяческое благо. Кроме того, белый означает радость, веселие духа, невинность, чистоту» [3].

Немаловажен и круг чтения героини. В Москве, у себя дома, в годы революции девушка читает Ф. М. Достоевского. Будучи подростком, Катя Белосельская зачитывалась романом «Воскресение» Л. Н. Толстого, и «...ей нравилось, что героиня ее тезка» [2, с. 273]. Ночами она читала книги и под впечатлением от одной из таких ночей после толстовского романа «...девочке хотелось быть униженной, простить, воскреснуть» [2, с. 273]. Когда после отъезда из России Катя устраивается певицей в парижский мюзик-холл, то читает «Дневник» Катерины Мансфильд, думая, что и ее «...тезке жилось по-своему нелегко» [2, с. 282]. Теперь ее зовут Китти Бель. Так возникает бинарная оппозиция Катя – Китти.

Повествование начинается с детства Кати Белосельской: ей восемь лет. Оппозиция мирское – сакральное на символическом уровне реализуется в любви Кати к птицам, а ее младшего брата Пети – к собакам. Еще дважды в произведении описываются собаки: щенка-дворянку дарит девушке Евтихий Иванович, а также ее внимание привлекает черный пес одного, встретившегося на острове Пор-Кро мужчины. Образ собаки в Библии встречается зачастую с негативной коннотацией. «Свинья (и собака) – символы грязи и язычества» [4, с. 341]. Распространен «...в литературе и искусстве древности метафорический образ души или духа в виде птицы» [4, с. 951]. Не раз Катя Белосельская будет сравниваться с птицей. Образуются оппозиционные пары христианство – язычество и птица – собака. В рассказе странника, богомольного дедушки, восьмилетняя Катя узнает, «...почему у малиновки красная грудка, – как она

стерла каплю крови с чела Господня» [2, с. 268], и о том, что «Бог за звездой живет» [2, с. 268].

После этих разговоров девочка наивно просит няню, когда они идут к заутрене, вести ее за руку, а сама всматривается в небо: «Катя запрокинула голову, увидела недосыгаемую сине-зеленую даль неба» [2, с. 269]. Значительную функцию выполняет пейзаж и при возвращении героини домой: «...уже брезжило утро, проступала бледнеющая синева, звезды трепетали и отлетали за ночью, как золотые пчелы, а земля под ногами казалась особенно сухой и чистой» [2, с. 269]. Напрашивается сравнение с уже выросшей, но по-прежнему вглядывающейся в небо Катей. Она «...замечала небо и звезды, а на земле нищих, которым было холодно...» [2, с. 289]. Так реализуются бинарные оппозиции земля – небо и мирское – сакральное. Звезда также имеет символическое значение: «...звезды в Библии – образ тайны. В буквальном смысле они свидетельствуют о внушающей трепет творческой деятельности Бога и Его Провидении» [4, с. 366].

В Библии ребенок занимает особое место (например, Мк 9:36–37, Мф 18:3 и т. д.). В христианском сознании «...детство символизирует простоту и невинность» [4, с. 983]. Н. Д. Городецкая как богослов, христианский деятель трактовала символику детства с библейской точки зрения. Особое внимание в цикле уделяется описанию маленькой Кати, ее отношению к вере. Так однажды девочка накормила кошку яйцом, потому что та «...ведь не разговлялась» [2, с. 270]. То, что кажется взрослым детской шалостью, для ребенка становится искренним проявлением веры.

Дважды взрослая Катя Белосельская заходит в церковь:

После помощи девушке из Армии Спасения уезжает «...в ночь, в одиночество» [2, с. 291]. Мотив одиночества проходит через всю прозу Н. Д. Городецкой, становясь лейтмотивом. Можем отметить автопсихологичность состояния героини. На следующий день Катя идет в церковь. Там много русских – ее соотечественников. В этой сцене реализуется оппозиция одиночество – соборность и ночь – день. Катя все стыдилась своих крашенных золотых волос. А «...смытые слезами румяна заметили многие» [2, с. 291], «...крест намазанными губами целовать не осмелилась» [2, с. 291]. Так реализуется бинарная оппозиция искусственный – естественный. В конце произведения, на пострижении, девушка предстанет перед читателем с натуральными волосами и без макияжа.

В другой раз Катя Белосельская наблюдает в церкви детей, которые «...склоняли головы, вздыхая о невинных своих грехах» [2, с. 296]. Эта сцена раскрывает оппозицию ребенок – взрослый.

Каждое посещение храма заканчивается раздумьями, перешедшими в романтический мотив воспоминания. Катя замечает вдали «...голубое дрожание» [2, с. 296] моря, которое напомнило ей «голубого паука на золотой пружинке» [2, с. 296], висевшего на елке в московском доме. «Голубой цвет, то есть цвет неба, вполне естественно определял границу между Богом и людьми и служил символом Его величия» [4, с. 1297]. И после эпизода гадания голубой цвет подчеркивается практически синонимичным прилагательным: «...сверкали в эту ночь серебряные хризантемы на окне, освещенные голубым небесным фонарем!» [2, с. 275].

Психологизм выражается в сравнении героини с птицей. Описываются эмоции, близкие самому автору, а, следовательно, героиня предстает автопсихологичной. Ей думалось: «...все мы ныряем в печали, словно эти чайки в сумерках» [2, с. 297]. Не только в данном случае раскрывается символика образа птицы, но и во всем характере Кати: то она стоит у окна, полная «...какой-то крылатой покорности» [2, с. 297], то подростком садится у рояля «...неплотно, по-птичьи» [2, с. 277], чтобы послушать пение матери.

Мать Катя любила особенно горячо. Отказывалась от своего куска хлеба и доли сахара в ее пользу. Также через художественную деталь, какой-то элемент мира вещей раскрывается сильная дочерняя любовь, а именно: через платок матери, от которого «...пахло так особенно, так нежно» [2, с. 277]. Пятнадцатилетняя Катя всякий раз, как находит эту милую сердцу мамину вещицу в саду, на рояле, на полу, непременно поцелует ее. Был и какой-то невыразимый стыд и страсть в еще неокрепшем подростке. И в зеркале она искала сходства с матерью, Софьей Григорьевной, глядя на свои серые глаза. Мать она любила «...скрытой, романтической любовью» [2, с. 271].

Новый год – это конец старого и начало нового. Особенно провиденциальна в этом отношении сцена у елки. Этот символ чуда было нелегко достать тогда, когда люди стояли в очередях за продуктами первой необходимости. И речи не могло идти о елке, но мать нашла средства и все же ее купила. «Счастье переполнило Катино сердце. <...> Прелестное, беззащитное, оно [дерево] было обречено на гибель ради них, ради нее <...> В раскаянии, в умилении Катя погладила ветку, потом тихонько ее поцеловала, слегка уколов губы хвоей» [2, с. 274]. Младший брат Петя проснулся от шороха и снова заснул, «...переноса в сон впечатление чего-то белого и распростертого: это Катя поклонялась елке» [2, с. 274]. В конце произведения героиня будет также лежать у ступеней, ведущих к Царским вратам. И в этот момент «... ее распростертые руки казались неживыми» [2, с. 311].

Катино отношение к ели, как к обреченному на гибель ради людей существу, крайне выразительно: ель для нее живая. В сердце девушки раскаяние смешалось с умилением и восторгом. Перекликается гибель невинно срубленного дерева с христианским пониманием смерти Иисуса Христа: «А Христос за всех умер, чтобы живущие уже не для себя жили, но для умершего за них и воскресшего» (2 Кор 5:15).

Ель выступает не только в качестве символа вечной жизни, но и в качестве архетипа Мирового дерева (лат. *Arbor mundi*). В. Н. Топоров выделил в данном архетипе три зоны: верхняя, средняя и нижняя. Природа Мирового дерева троична и по вертикали каждая зона соотносится с миром животных, насекомых, птиц. И как раз верхняя часть (ветви) связывается с птицами. Мировое дерево «...выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения» [5].

Кроме того, на грядущий постриг указывает и довольно красноречивая сцена гадания в ночь перед Крещением. В зеркале девушке явилось два видения: тело погибшего младшего брата и женская фигура, похожая на Катю, голову которой «...покрыла длинная черная накидка» [2, с. 274].

Важные для героини события происходят ночью: гадание, умиление у елки, встреча земной любви, которая сменится впоследствии любовью небесной. «Ночь – освобождение от покрова, сброшенного на мир светом Дня. Ночь – стихия внутренняя, тогда как День – внешняя. Великолепие Ночи – это ее таинственное, невыразимое, бесконечное, незримое...» [6, с. 17].

Спустя некоторое время автор именует свою героиню Китти Бель. Вместе с именем изменился и ее социальный статус. Теперь она – солистка парижского мюзик-холла. Портрет героини детализирован: «...платье с голой спиной, на руке – пушистая лиловая кофта, лиловый лакированный чемоданчик. Ногти рук и ног кровавые, голова окрашена в золотой цвет...» [2, с. 282]. И вопреки тому, что девушка так сильно изменилась, она по-прежнему походила «...не на Китти Бель, а на своего покойного младшего брата и на себя самое, ту которая в революционное время жалась и зябла у окна в сумерки, впервые и преждевременно глотая Достоевского...» [2, с. 282]

В минуты искренности Катя стыдится себя, стесняется любого выражения чувств и мыслей: девушка не решается петь по-русски, целовать крест покрашенными губами. Когда ей хотелось заговорить с иностранцем, которого встретила в Пор-Кро, то она представила себя со стороны: «...барышня с золотой крашенной головкой, с несмываемой китайской тушью на ресницах» [2, с. 286]. Катя всегда смущается в минуты искрен-

ности, не чувствует себя собой. Она все та же Катя Белосельская, а отнюдь не Китти Бель.

Природа созвучна душевному настроению героини, она с самого детства была привязана к птицам, вглядывалась в небо в поиске там Бога. Она «...долго любовалась молящейся зеленой стрекозой. Никто не подозревал, как часто Китти Бель заимствовала то или иное движение из мира насекомых и птиц, который Катя так любила с детства» [2, с. 286].

Катя помогает окружающим три раза:

Оплачивает проезд безбилетному оборванцу в поезде. Он «...припелся благодарить ее и спросить, как быть со сдачей. Она махнула рукой; ей вдруг представилась вся эта сценка чрезвычайно смешной» [2, с. 283]. Снова в минуту искренности смущается, пытаясь скрыть это смущение смехом.

Катя подвозит на такси девушку из Армии Спасения, так как, толкнув ее, стала причиной поломки очков, без которых эта девушка ничего не видит.

Петрову, осужденному за кражу двадцати франков у одного постояльца гостиницы, приносит белье. А как окажется в финале произведения, – Катя спасет его из тюрьмы.

Когда Катя приходила передать в тюрьму свежее белье Петрову, некогда дружившему с «кукольно-хорошеньким Петей Белосельским» [2, с. 298], один рабочий, заметивший ее у тюрьмы, крикнул: «Чего эта птичка залетела в такой район?» [2, с. 305] Снова подчеркивается связь Кати с образом птицы.

Героиня мечется между выбором личного счастья и долга. Кульминацией цикла рассказов становятся душевные метания Кати. Она встречает Эрика Крэдфорда, друга семьи, уже женатого англичанина, к тому же имеющего детей. В ситуации выбора Катя предпочитает не разрушать брак, хотя и мечется из-за любви к Эрику. В финале Катя Белосельская находит себя в служении Богу, становясь Невестой Христовой. Поэтично описание пострига. Концептуальны сравнения: «...ее вели две монахини, прикрывая ее своими мантиями, как черными крыльями» [2, с. 311], «на ней было нечто вроде савана, грубый балахон, босые ноги» [2, с. 311]. В морскую даль героиня часто вглядывалась на протяжении всего повествования. Теперь она – «невеста в длинной фате, как в морской пене» [2, с. 311]. А «крылья» монахинь подводят к тому, что здесь совершается таинство над душой. Пограничная ситуация подчеркивается сравнением Катиних одежд с саваном. Кроме того, Эрик, вспоминая о постриге любимой, сравнит впечатление от обряда со сном: «с ослепительной ясностью, свойственной только сном, он видел Катиню лицо, ее глаза, полные невыразимого спокойствия» [2, с. 312]. Выстраивается ассоциативный

ряд: смерть – сон – перерождение, усиливающийся категорией невыразимого как романтического элемента. Это и невозможность выразить внутренний мир словами, и невозможность постигнуть трансцендентное. Постриг приравнивается к смерти девушки для мира. Таким образом, находит свое отражение основная бинарная оппозиция сакральное – мирское.

Во время обряда девушка спокойна и полна решимости. Заметив Эрика, «Катя не вздрогнула, не изменилась в лице» [2, с. 312].

Так Катя-Кити становится Евдокией. Семантика имени считается в переводе с греч. εὐδοκία – «благоволение». Героиня меняется, отныне ее жизнь не будет прежней: «...виден был ее профиль, иконописное, узкое, изменившееся от клобука и мантии лицо» [2, с. 312]. Н. Д. Городецкая подчеркивает то, что для Эрика это лицо незнакомо и что оно изменилось после пострига. «Мелькнула неузнаваемая, бледная, с короткими волосами голова – русая голова, незнакомая Эрику» [2, с. 311]. Эрик не видел Катиной души, ее «внутреннего человека». Он влюбился в Китти Бель, певицу с золотыми волосами и серыми глазами.

Таким образом, героиня цикла рассказов «Из жизни Кати Белосельской» автопсихологична. Одиночество и печаль – лейтмотивы творчества Н. Д. Городецкой, нашедшие отражение и в образе Кати Белосельской. Постриг закономерен, он находился в горизонте ожиданий читателя: сцена у елки, гадание, ощущение девушки себя чужой – словом, все шло к такой развязке. Как и в романе воспитания, героиня показана проходящей через разные возрастные периоды, ее характер эволюционирует. Перед нами путь становления одной женщины. Как итог, приход к служению Богу, обращение от интуитивного понимания веры к ортодоксии. Пейзаж, мир вещей, книги, которые читает героиня, художественные детали выступают в качестве средств создания художественного образа. В раскрытии персонажа участвуют и образы-символы (птица, ель), а также цветопись (белый, голубой). Ключевая бинарная оппозиция сакральное – мирское разрешается в пользу первого компонента. Оппозиция на уровне имен (Катя – Китти) нейтрализуется при помощи медиатора (Евдокия). Это не только символическое разрешение личного конфликта героини, но и переход к новой жизни с новым именем.

Так, Городецкая придерживается главного принципа поэтики романа воспитания – становлении героини, диалектики ее души посредством испытаний, изменяющихся внешних обстоятельств. Но ключевым вектором в выяснении этапов личностного роста Кати Белосельской является символично-психологический.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М. : Искусство, 1986.
2. *Городецкая Н. Д.* Остров одиночества: Роман, рассказы, очерки, письма / под ред. А. М. Любомудрова. СПб. : Росток, 2013.
3. *Григорьева Э. И.* Анализ развития цветовой символики в христианской культуре [Электронный ресурс] // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 13, №2(6). 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-gazvitiya-tsvetovoy-simvoliki-v-hristianskoj-kulture>. (дата обращения: 11.03.2023).
4. Словарь библейских образов; под ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана. СПб. : Библия для всех, 2005.
5. *Топоров В. Н.* Мифы народов мира: Энциклопедия [Электронный ресурс] / М., 1980. Т. 1. с. 389–406. URL: <http://www.philologos.narod.ru/myth/arbor.htm>. (дата обращения: 12.03.2023).
6. *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. М. : Школа «Языки русской культуры», 1998.

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ В. М. ГАРШИНА

А. И. Нестер

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, annanoy91@gmail.com*

В статье рассматриваются характерные особенности средств выразительности в стихотворениях в прозе В. М. Гаршина «Она была милая девушка...» (1875), «Юноша спросил у святого мудреца Джифара...» (1884), «Когда он коснулся струн смычком...» (1884). Через анализ лингвостилистических средств в лирических прозаических миниатюрах автора, а также их обобщение и систематизацию на различных языковых уровнях демонстрируется формально-жанровая обусловленность содержательного и выразительного уровней художественного текста.

Ключевые слова: творчество В. М. Гаршина; стихотворение в прозе; лирическая прозаическая миниатюра; идиостиль; лингвостилистический анализ.

LINGUOSTYLISTICAL IMPORTANCE POEMS IN PROSE BY V. M. GARSHINA

A. I. Nester

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk,
Belarus, annanoy91@gmail.com*

The article examines the characteristic features of the means of expression in prose poems by V. M. Garshin “She was a sweet girl...” (1875), “The young man asked the holy sage Jifar...” (1884), “When he touched the strings with a bow. ...” (1884). Through the analysis of linguistic-stylistic means in the author’s lyrical prose miniatures, as well as their generalization and systematization at various language levels, the formal-genre conditionality of the content and expressive levels of the literary text is demonstrated.

Key words: creativity of V. M. Garshin; prose poem; lyrical prose miniature; idio-style; linguistic-stylistic analysis.

Анализ образных средств выразительности является ключевой составляющей лингвостилистического анализа в целом. Их подбор и концептуальная реализация в конкретном произведении – магистральный вектор исследования идиостиля автора. Через соотношение, противопоставление, построение логических связей в рядах тропов и стилистических фигур достигается качественно новый уровень перцепции.

В. М. Гаршин (1855 – 1888) в историю русской литературы вошел в первую очередь как прозаик. Его немногочисленное поэтическое насле-

дие по сей день практически не изучено, что и стало одной из предпосылок научного интереса к нему в данном исследовании. Мы рассмотрим три стихотворения в прозе автора в нескольких аспектах:

1. лингвостилистический (исследование выразительных средств языка позволит погрузиться в идейный мир творца, выделить и систематизировать характерные тропы, фигуры и приемы, отличающие индивидуальный поэтический язык В. М. Гаршина);

2. биографический (рассмотрение отдельных взаимосвязей жизни и творчества, поскольку прозаические и поэтические тексты не могут существовать абсолютно автономно от автора, в особенности это актуально для лирических произведений);

3. психологический (художественная литература для В. М. Гаршина носила во многом сублимативный, терапевтический характер, в чем мы убедимся в ходе анализа его поэзии, поэтому через тексты возможно проследить всю гамму чувств, переживаний и внутренних противоречий, мучивших автора).

Анализировать выбранные произведения будем в хронологическом порядке, ориентируясь на время их появления в печати.

Стихотворение в прозе, или лирическая прозаическая миниатюра, озаглавленная по первой строке «Она была милая девушка...», написано в 1875 году. Всеволоду Гаршину на тот момент около 20 лет, он только начинает пробовать свои силы в сочинительстве. Тем не менее, характерные для всего его творчества экзистенциальное трагическое мироощущение и поэтизация смерти в этом произведении уже ощущаются.

Каждая смысловая часть произведения (деление не в полной мере совпадает с абзачным) начинается единообразно, с синтаксически параллельных анафорических конструкций, преимущественно инверсированных («Она была милая девушка», «Его брат был славный юноша», «Она была хорошая мать», «Это был великий и несчастный народ», «И это был его камень» [2, с. 372 – 373]). В качестве характерной синтаксической черты можно также выделить полисиндетон: многократно повторяется соединительный союз «и» и противительный «но». Первый работает, скорее, на формальном уровне, визуально и фонетически «сглаживая» повествование, благодаря чему при прочтении ощущается притчевомедитативное воздействие (эффект усиливается и благодаря использованию личных местоимений вместо имен собственных). Второй же тесно связан с семантическим ядром миниатюры: роковое «но», трижды подкрепленное сказуемым «не верил», противопоставляет лирического героя окружающим его людям и не позволяет жить. Анализ формальных и содержательных аспектов, в сущности, всегда должен осуществляться синтетически: «Большой ошибкой является распространенное убеждение,

что мысль и ее выражение можно изучать одно независимо от другого. <...> Между тем, если отнять у мысли ту форму выражения, в которую эта мысль облекается, то вообще может получиться совсем нечто иное» [4, с. 7].

Произведение выстроено градационно, при этом каждый новый уровень носит все более обобщенный характер. Так, девушка, характеризующаяся эпитетами «милая», «добрая», «хорошенькая», олицетворяет, безусловно, любовь, эрос; брат, «славный юноша с смелыми честными глазами и крепкими руками» – родственные и семейные связи; мать – архетип витального начала, но концептуально переосмысленный: вместо безотказной жертвенности, всепрощения и принятия – ожидание «лавровых венков» у ног; и, наконец, народ – в глобальном смысле символ всего человечества. Очерчен в произведении и мотив борьбы, вечного сражения, реализующийся через соответствующую лексику («ружье», «в бою за свободу», «ждала смерти или победы», «спасти от тьмы рабства», «вывести на путь свободы» [2, с. 372 – 373]).

Наиболее примечателен символический образ камня, сдавливающий лирическому герою грудь. Он «тяжелый и холодный», «заставляющий больного человека стонать от боли». Намеренная тавтология подчеркивает невыносимость этого испытания. В метафорическом смысле камень может быть расшифрован двояко – как душевная болезнь, приведшая к трагедии и самого Гаршина, и как «недуг человечества», невозможность разрешения социальных и нравственных противоречий.

На использовании антитезы построен и последний абзац. Могила безвременно ушедшего юноши среди цветущей степи: вечный покой и пышущая здоровьем, благоухающая жизнь природы. Искусные метафора («солнце обливало своим мягким сиянием всю степь и его могилу» [2, с. 373]) и олицетворение («степные травы качали над могилой своими цветущими головками» [2, с. 373]) контрастно соседствуют с просторечным «схоронили» и поистине жутким образом мертвеца («скелет с вечной и страшной улыбкою на костяном лице» [2, с. 373]). Натуралистическая метафорика затем будет неоднократно встречаться и у Гаршина-прозаика, однако именно в стихотворениях в прозе она достигает максимального уровня эмоционального воздействия на реципиента. Отметим и то, что эпитет «вечный» в тексте встречается неоднократно и всегда соотносится с чем-то отрицательным, негативным («вечное страдание», «вечное рабство», «вечная тьма» [2, с. 373]), усиливая чувство безвыходности сложившейся ситуации в рамках субъективной модальности лирического героя.

Лирическая прозаическая миниатюра «Юноша спросил у святого мудреца Джиафара», датированная 1884 годом, на наш взгляд, наиболее

философична и афористична. Буквально в трех предложениях заключен микрокосм автора, благодаря чему это стихотворение в прозе можно назвать квинтэссенцией мировоззрения и мироощущения Гаршина. Стоит обратить внимание на соблюдение жанрового канона притчи и использование типичной синтаксической конструкции в начале произведения («Юноша спросил у святого мудреца Джаифара: – Учитель, что такое жизнь?» [2, с. 373]). Ответ на заданный вопрос о сущности жизни в тексте реализуется на уровне имманентного противопоставления образов, в смысловом отношении приближаясь к понятию энтимемы. И вновь мир сквозь призму авторского восприятия оказывается бинарным, что ярко отражает противопоставление тропов: с одной стороны, «грязный рукав», «отвратительная язва, разъедающая руку», с другой – «благоухание роз». Нестандартное сочетание экспрессивного глагола «гремели» с существительным «соловьи», по нашему предположению, подчеркивает дисгармоничную, несовершенную прелесть вселенной. Концепция двоемирия найдет свое отражение чуть позже, в поэзии символистов, использование же экзотизмов в лексике, преимущественно относительно имен собственных («Джаифар» (этот образ встречается также в «Восточной легенде» И. С. Тургенева), «хаджи», «Севилья») свидетельствует о тяготении автора к неоромантическим чертам и расширяет интертекстуальное пространство данного произведения.

Последняя лирическая миниатюра в прозе «Когда он коснулся струн смычком...» тоже была создана В.М. Гаршиным в 1884 году. Она, по нашему мнению, наиболее интересна в художественном отношении. Ослабленная сюжетность в тексте дополняется скрытыми подсказками, суггестией, интенцией и намеками. Рамочный сюжет – концерт, посвященный умирающему юноше. Центральный сюжет – реконструкция мгновений жизни больного в воображении повествователя. К умирающему приходит друг (возможно, им является и сам рассказчик, однозначной интерпретации в тексте нет), читает ему книгу вслух. Воспоминание-видение обрывается вместе со звуками виолончели и растворяется в «вопле удовлетворенной толпы».

Обрывочность, фрагментарность произведения закономерно отражается в его архитектонике. По утверждению И. Р. Гальперина, «логические и стилистические виды когезии в тексте, в особенности в поэтическом, лежат на поверхности» [1, с. 77]. В анализируемом тексте связи, скорее, имплицитные, реализуются в общности идеи и единстве достигаемого эффекта. Каждый абзац содержит от одного до трех небольших предложений, которые практически не связаны между собой на формальном уровне (отсутствуют многочисленные союзы и лексические повторы, синтаксический параллелизм), однако композиция подчеркнута

закольцована («Когда он коснулся струн смычком» – «Виолончель смолкла» [2, с. 374]) – цикличность, повторяемость, библейская «суета сует», в которой в «бешеном плеске и вопле удовлетворенной толпы» так легко раствориться и бесследно исчезнуть.

Несмотря на некоторую отвлеченность, изображенное в произведении представлено в реалистическом ключе. В качестве примера приведем ряд эпитетов и метафор, описывающих умирающего: «исхудалое лицо», «бледное лицо», «прекрасные глаза горят больным пламенем», «огонь покрывает его лицо». Звуки виолончели «страстны и печальны», мысль лирического героя «горькая и тяжелая» – эти определения созвучны ведущему эмоциональному тону произведения.

Иносказательно и образно в лирической миниатюре передана музыка. Ее чудодейственность реализуется через градационный ряд глаголов «вилились – переплетались – росли – наполняли» (звуки виолончели). Живое искусство противопоставляется «замершей зале». Метонимический эпитет подчеркивает людскую черствость.

Основная мысль произведения достигает апогея в предпоследнем абзаце («Что он читает в нем [во взгляде]? Смерть или надежду?» [2, с. 374]). Противопоставление надежды (символа веры в лучшее, победы созидательных начал, вечной жизни) и смерти (апокалипсиса, забвения, тупиковости бытия) – лейтмотив всех трех миниатюр.

Автор не дает читателю однозначного ответа. «Мечту спугнули», и нить повествования оборвалась. Значит, противоборство продолжается.

Несмотря на прозаическую форму, лирические миниатюры Гаршина предельно эмпиричны: «В “стихотворениях в прозе” проблема соотношения личности и бытия, центральная в творчестве В. М. Гаршина, предстает перед читателем не столько в анализе различных жизненных коллизий, сколько в форме их субъективного авторского восприятия. Это ведет к возникновению в тексте повышенной экспрессии, лирической по своему характеру» [3]. Оригинальные зрительные и звуковые образы, лексическая пестрота, сравнительно постоянный набор разновидностей тропов и фигур, недосказанность и отсутствие морализаторства, абстрактность сюжета и противопоставление как центральный элемент образной структуры – все эти черты идиостиля обеспечивают стихотворениям в прозе Гаршина гармоничное сочетание формы и содержания через соединение философского универсализма с художественной индивидуальностью.

Библиографические ссылки

1. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
2. *Гаршин В. М.* Сочинения / [Вступ. статья и примеч. Г. А. Бялого]. М. : Гослитиздат, 1955.
3. *Геймбух Е. Ю.* В. М. Гаршин. «Стихотворения в прозе» // Русский язык в школе. 2005. №1. С. 63 –68.
4. *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В «ОТКРЫТКАХ» И. БРОДСКОГО

В. В. Полякова

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, vika.jerry.polykova@mail.ru*

В статье рассматриваются стихотворения И. Бродского с квазижанровым заглавием «Открытки». На их примере выявляются особенности использования поэтом жанрового синтеза двух видов искусств – литературы и живописи. Анализ стихотворений и их сопоставление с заглавием помогают понять, с какой целью Бродский соединяет черты эпистолярного жанра и жанра изобразительного искусства.

Ключевые слова: поэзия И. Бродского, жанровый синтез, квазижанровое заглавие, «открытки».

GENRE SYNTHESIS IN “POSTCARDS” BY I. BRODSKY

V. V. Polyakova

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk,
Belarus, vika.jerry.polykova@mail.ru*

The article examines the poems of I. Brodsky with the quasi-genre title “Postcards”. Using their example, the features of the poet’s use of a genre synthesis of two types of arts – literature and painting – are revealed. Analysis of the poems and their comparison with the title help to understand for what purpose Brodsky combines the features of the epistolary genre and the genre of fine art.

Key words: poetry of I. Brodsky, genre synthesis, quasi-genre title, “postcards”.

В поэзии Бродского велико внимание к жанровым и квазижанровым заглавиям. Использование поэтом квазижанровых заглавий не только отсылает к определенным жанрам, но и помогает раскрыть различные оттенки смысла, возникающие при именовании поэтического текста жанровым обозначением из другой сферы (музыки, живописи, официально-деловой сферы).

Одним из таких жанров, используемым Бродским в его стихотворениях, является открытка. Сам жанр открытки отсылает нас одновременно к эпистолярным жанрам и к жанрам изобразительного искусства. Изначально открыткой считалось «карточное издание, предназначенное для письма (почтовая О.)» [6]. В таком значении открытки являются одним из эпистолярных жанров, тексты которого посылаются адресату для общения каких-либо сведений. Но вскоре стали появляться открытки, предназначенные «для воспроизведения худож. Изобразительного про-

изведения с целью пропаганды изоискусства и худож. Фотографии (изобразительная О.), которая может использоваться и для письма, если на одной из сторон оставлено место для него» [6]. Уже саму форму изобразительной открытки можно считать соединением двух видов искусства: литературы и живописи.

В творчестве Бродского есть два стихотворения, в заглавии которых обозначен жанр открытки: «Открытка из города К.» и «Открытка из Лиссабона».

Стихотворение «Открытка из города К.» написано в 1967-1968 годах. В заглавии есть упоминание города К., причем обозначен город инициалом неслучайно. Такое обозначение делает заглавие двусмысленным, так как является инициалом сразу двух названий: Кенигсберга (исконное название города) и Калининграда (советское переименование города). Также инициал «К.» отсылает нас к двум известным людям, в жизни которых этот город играл определенную роль, – к Канту и Гофману («в начале “Серапионовых братьев” Гофман (второй после Канта знаменитый уроженец Кенигсберга) обозначает столицу Пруссии тем же инициалом: “[И]зучают в университете К. философию Канта...”» [4, с.56]).

Бродского не мог не заинтересовать этот старый немецкий город, сохранивший следы европейской культуры несмотря на то, что после Второй мировой войны он был практически весь разрушен. Об увлечении поэта немецкой культурой писал в своих воспоминаниях его друг А. Сергеев: «Другая страна интересов Иосифа в то время – Германия. Тут его влекла мрачная эстетика германизма» [7]. В 1945 году Кенигсберг был присоединен к СССР и переименован в Калининград.

«Открытку из города К.» Бродский посвятил близкому другу Томасу Венцлова, литовскому поэту. В своей работе «“Кенигсбергский текст” русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского» Томас Венцлова пишет об истории поездок поэта в Калининград, ведь попасть туда обычному человеку было сложно. Первый раз Бродский посетил город осенью 1963 года благодаря командировке от журнала «Костер», с которым он сотрудничал. Это случилось незадолго до его ареста. Находясь уже в ссылке в Норенской, поэт написал два стихотворения об этом городе: «Отрывок (В ганзейской гостинице “Якорь” ...)» и «Einem alten Architekten in Rom». Вторая поездка состоялась уже после ссылки, и впечатления от нее выразились в стихотворении «Открытка из города К.».

Томас Венцлова определил стихотворение как нерифмованный сонет, с множеством отступлений от классической формы и сравнил его с жанром «эпитафий Риму», распространенным в эпоху ренессанса и барокко. «Разрушенные строения “вечного города” в этих эпитафиях про-

тивопоставлены водам Тибра: парадокс, имеющий и теологическое измерение, заключается в том, что сохраняется именно текучее и ненадежное на вид, а бранным оказывается мощное, сверхматериальное. В «Открытке из города К.» роль Рима играет Кенигсберг...» [4, с. 57]. В лексике самого стихотворения присутствуют архаизмы («в зеркале», «внемлет»), но они сосуществуют с просторечиями («небось», «отгрохал»), поэтому жанр эпитафии соединяется с чертами поэтики Бродского.

Таким образом, это стихотворение можно отнести как к циклу кенигсбергских стихов Бродского, так и к группе стихов, объединенных римской тематикой. Римская тема, проявившаяся на раннем этапе творчества, станет в дальнейшем «столь важной для зрелого Бродского» [4, с. 57]. В стихотворении немецкая и римская культура соединяются в образе «руин Дворца Курфюрста». Этот дворец находится в Германии, но основан он был римским императором, поэтому его архитектура совмещает две культуры.

Стихотворение можно разделить на три смысловые части, в каждой из которых проявляется новый мотив. В первой части перед нами открывается вид города – «развалины есть праздник кислорода и времени» [2, с. 294]. Именно так выглядел город на протяжении многих лет. Томас Венцлова писал: «В действительности же Калининград оставался царством руин, равного которому не было в Европе и, вероятно, в мире (особенно после того, как все остальные европейские города были восстановлены)» [4, с. 51]. Таким увидел город и сам поэт.

С первых строк возникает мотив руин, связанный с категориями времени и пространства. Упоминается в первой части «новейший Архимед» и его закон гидростатики, который Бродский описал как «тело, помещенное в пространство, / пространством вытесняется» [2, с. 294]. Так как закон Архимеда связан с жидкостью, возникает второй мотив стихотворения, получивший развитие во второй части, – мотив отражения, «дробления» в воде.

Руины и вода соединяются через «зерцало» в категории времени («с быстротекущим временем сопряжены как бегущая вода, так и распадающийся камень» [4, с. 57]). Оппозиция «время – пространство» разрешается в пользу времени, что характерно для всего творчества Бродского. Свой взгляд на эти категории поэт достаточно подробно изложил в эссе «Путешествие в Стамбул» с помощью оппозиции «Запад – Восток». «Вся эта система оппозиций сводится Бродским к некоему инварианту. Запад обладает ощущением времени <...>, Восток подставляет на место уникальности коллективистскую связанность, т. е. заменяет время пространством» [5, с. 186]. Время преобладает над пространством, постепенно разрушая его.

Третья часть раскрывает мотив ветра:

Кто-то
среди развалин бродит, вороша
листву запрошлогоднюю
[2, с.294].

Аллитерация (повторение согласной «ш»: «вороша», «запрошлогоднюю») помогает определить нам, кем является этот «кто-то». Олицетворение ветра создает противопоставление живого и мертвого, одушевленного и неодушевленного. На фоне руин города лишь ветер кажется лирическому герою живым. Поэт отсылает нас к евангельской притче о блудном сыне («ветер, / как блудный сын, вернулся в отчий дом...»).

В конце стихотворения появляется образ «писем», которые олицетворяют творчество. «Письма» отсылают нас к заглавию стихотворения, так как открытка – один из видов писем. В то же время само стихотворение представляет собой законченный пейзаж разрушенного города, целостную иллюстрацию со множеством деталей, которую читатель разглядывает, находя все новые и новые смыслы. Таким образом, жанровые особенности «открытки» в стихотворении включают в себя как эпистолярный жанр, так и жанр изобразительного искусства.

Разрушенный город являет собой духовное разрушение человека, так как память об истории и культуре лежит под руинами, никто не пытается восстановить ее. Потеряв всякую индивидуальность, город стал безликим, что поэт также отразил в заглавии, назвав город инициалом «К.». Об этой пустоте свидетельствует и отсутствие в стихотворении живых людей, а сам лирический герой смотрит на этот пейзаж издалека, становясь при этом его внутренней сущностью.

Еще одно стихотворение, имеющее квазижанровое заглавие, – «Открытка из Лиссабона» (1988). Пейзаж кардинально меняется: перед лирическим героем открывается столица Португалии. Бродский вспоминал: «Я туда ездил на конференцию в 88-м году. Это опять-таки *strictly authentic* [строго соответствует действительности – *англ.*]. Дело в том, что Лиссабон – город с самой большой, быть может, плотностью городской скульптуры на квадратный метр. Стихотворение начинается с подлинной детали. Я помню, что шел по улице и вдруг увидел памятник неучастию Португалии в какой-то войне, то ли 14-го года, то ли в последней. Ну, и отсюда все началось. Но вообще Лиссабон – ужасно красивый город. Похож, по какому-то ощущению, на Красную Пресню, но есть места – чистый кинематограф» [1, с. 97].

Если город К. был весь в руинах, а о былой красоте его архитектуры можно только догадываться, то в Лиссабоне лирический герой смог соприкоснуться с его культурой вживую. Анонимность города, присущая «Открытке из города К.», сменяется разнообразием «монументов событий, никогда не имевшим места...».

Астрофичное стихотворение состоит из ряда номинаций, каждая из которых содержит определенную картину, воспоминание. При этом лирический герой не просто перечисляет увиденные картины, он описывает исторические и культурные детали города, соединяя прошлое с настоящим. Этому послужила богатая архитектура города. Благодаря деталям, не связанным определенной тематикой, рождается облик Лиссабона, каким его увидел поэт.

Метафоричность играет важную роль в создании целых историй («с горячим из отходов воспоминаний», «посредством крылатого фортепьяно», «сопрано телеграфного столба»).

Автор обращается к сюжету о Св. Себастьяне, римском легионере, который принял христианство и стал обращать в свою веру других, за что был приговорен к казни. Себастьян был привязан к столбу и расстрелян из луков, но выжил:

Помеси голого тела с хвойным
деревом, давшей Сан-Себастьяна
[3, с.155].

Этому сюжету посвящено множество картин, где Себастьян изображается обнаженным, привязанным к столбу и пронзаемым стрелами. Такую картину из слов создал и поэт.

Самоирония, свойственная стихотворениям Бродского, появляется и здесь («Открытью / Инфарктики – неизвестной части / того света» [3, с. 155]). В стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», написанном после первого инфаркта, Бродский сказал: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной» [3, с. 128]. Пережив несколько инфарктов, поэт был готов к смерти каждую минуту. Но творчество помогало ему справляться как с физической болью, так и с душевной.

Заканчивается же стихотворение следующим «монументом»:

Счастью. Снам, навязавшим яви
за счет населенья свою бессвязность
[3, с.156].

Все стихотворение действительно похоже на обрывки снов, расплывающихся в своей «бессвязности». Но так выглядят живые, настоящие

эмоции и воспоминания, созданные в момент «счастья». Таким образом, множество небольших зарисовок объединились в стихотворении в «открытку», раскрывающую город через непосредственное восприятие автора.

«Открытка из города К.» и «Открытка из Лиссабона» соединяют в себе в равной мере жанр изобразительного искусства и эпистолярный жанр. Бродский создал письма, передающие его чувства от посещения городов посредством деталей, образности и метафоричности. В результате появились картины, оживающие от соприкосновения с читателем и каждый раз наполняющиеся новыми значениями.

Библиографические ссылки

1. *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995). СПб. : Журнал «Звезда», 2009.
2. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1 / вступ. статья, сост., подг. Текста, примеч. Л. Лосева. СПб. : Изд. Группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018.
3. *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2 / вступ. статья, сост., подг. Текста, примеч. Л. Лосева. СПб. : Изд. Группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018.
4. *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского: сборник статей / ред.: Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 43–63.
5. *Венцлова Т.* Путешествие из Петербурга в Стамбул // Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М. : Новое литературное обозрение, 2012. С. 174–189.
6. *Мильчин А. Э.* Издательский словарь-справочник [Электронный ресурс]. М.: ОЛМА-Пресс, 2003. URL: <http://www.find-nfo.ru/doc/dictionary/publishing/fc/slovar-206-2.htm#zag-1331> (дата обращения: 15.04.2023).
7. *Сергеев А.* Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики [Электронный ресурс]. М.: Новое литературное обозрение, 1997. URL: <http://noblit.ru/node/1286> (дата обращения: 15.04.2023).

ПЕРВОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ГЕОРГИЯ КОНИССКОГО: ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ СОСТАВ

С. Э. Сомов

*Могилевский государственный университет имени А. А. Кулешова, ул. Космонавтов,
1, 212022, г. Могилев, Беларусь, somov72@mail.ru*

В статье анализируется жанровый и тематический состав первого собрания сочинений белорусского просветителя Георгия Конисского (1717–1795). Отмечается, что собрание сочинений, изданное в 1835 году известным археографом Иоанном Григоровичем и представляющее в настоящее время библиографическую редкость, остается наиболее полным сборником произведений Конисского, дающим представление о многожанровом характере его творчества, ориентированного на духовно-религиозную тематику и проблематику.

Ключевые слова: Георгий Конисский; собрание сочинений; многожанровый состав; ораторская проза; слова; речи; философские мысли; поэтические миниатюры; эпитафия; элегия.

FIRST COLLECTED WORKS GEORGE KONISSKY: GENRE AND THEMATIC COMPOSITION

S. E. Somov

*Mogilev State University named after A. A. Kuleshova, st. Kosmonavtov, 1, 212022,
Mogilev, Belarus, somov72@mail.ru*

The article analyzes the genre and thematic composition of the first collection of works by the Belarusian educator Georgy Konissky (1717–1795). It is noted that the collection of works published in 1835 by the famous archaeographer Ivan Grigorovich and currently representing a bibliographic rarity, remains the most complete collection of Konissky's works, giving an idea of the multi-genre nature of his work, focused on spiritual and religious themes and issues.

Key words: Georgy Konissky; collected works; multi-genre composition; oratorical prose; words; speeches; philosophical thoughts; poetic miniatures; epitaph; elegy.

Первым и до настоящего времени единственным собранием сочинений белорусского просветителя, Могилевского архиепископа Георгия Конисского стал двухтомник 1835 года, опубликованный в типографии Императорской Российской Академии [4]. Данная книга, равно как и ее переиздание 1861 г., в наши дни является библиографической редкостью (например, в Республике Беларусь отсутствуют полностью сохранивши-

еся экземпляры) и представляет собой большой интерес с научной точки зрения, поскольку позволяет судить о жанрово-тематической направленности творчества Конисского в целом.

Составителем собрания сочинений выступил известный историограф и архивист протоиерей Иоанн Григорович. Это представляется не случайным, поскольку Иван Иванович Григорович был не только уроженцем Могилевщины (он родился в семье священника в г. Пропойске – современный Славгород), выпускником основанной Конисским Могилевской духовной семинарии, преподавателем греческого и латинского языков в Могилевском духовном уездном училище, но и активно пользовался архивом древних грамот и документов святителя Георгия, работая над подготовкой издания «Белорусского архива древних грамот», «Актов, относящихся к истории Западной России», «Белорусской иерархии» [1] и других книг. Помимо этого, Григорович был связан с Конисским еще и родственными узами: предки археографа по линии матери были из рода Конисских, из украинского города Нежина, где родился и провел свое детство будущий белорусский архиепископ.

Собрание сочинений Конисского имеет соответствующий «гриф» от Санкт-Петербургского Духовного Цензурного Комитета (во втором томе этот департамент называется «Санкт-Петербургским Комитетом для Цензуры Духовных книг» [4, ч. 2, обор. Титула], допустившего в установленном порядке рукопись к публикации. Первый том был допущен к печати 2 декабря 1832 года, второй позднее – 4 октября 1835 года. Цензором выступил член указанного комитета, ректор Санкт-Петербургской духовной семинарии архимандрит Макарий (Зимин), не имевший в свое время большого научного авторитета, но известный современникам как талантливый профессор и незаурядная личность.

Значительную часть первого тома собрания сочинений, имеющую отдельную нумерацию страниц латинскими цифрами (соответственно, от VII до LXXXVIII), не входящую в общую нумерацию книги, составляет раздел «Жизнь Георгия Конисского, архиепископа Белорусского» с развернутыми археографическими примечаниями. Это одна из первых научных биографий Конисского, составленная И. Григоровичем в историко-церковном ключе. Составитель верно определил главную историческую миссию архиепископа Георгия – защита православных в Польше от религиозных гонений и воссоединение униатов после первого раздела Речи Посполитой. Это главное дело своей жизни Конисский осуществлял благодаря поддержке «сильных мира сего», то есть правящих в тот период императоров и королей, к которым неоднократно лично обращался с речами. Поэтому Григорович, учитывая и сан Конисского, и характер его деятельности, и собственную позицию протоиерея-составителя, предпо-

слал биографии святителя эпитафия в виде цитаты из ветхозаветной библейской книги псалмов царя Давида: «Глаголах о свидениях Твоих (Господи) пред Цари, и не стыдяхся» [4, с. VIII]¹.

Содержание первого тома, равно как и основу второго тома собрания сочинений, составили ораторские произведения Конисского – слова и речи. Действительно, читателям начала XIX века Георгий был знаком прежде всего как оратор и проповедник. На это обстоятельство, например, указывал А. С. Пушкин в объемной рецензии на рассматриваемое нами собрание сочинений, которую по выходу издания в печать он разместил в журнале «Современник». Поэт называет приветственную речь Конисского к Екатерине II «Оставим астрономам доказывать...» «прославленной во всех наших риториках», т. е. хорошо известной широкому кругу читателей [2]. Кроме того, преобладание ораторской прозы объясняется обстоятельствами составления собрания сочинений. Григоровичу были доступны только личные архивы Конисского, хранившиеся в Могилеве. Он не имел возможности познакомиться с текстами драматических произведений Георгия, а также с его «Поэтикой», «Философией», хранившимися тогда в Киеве. Даже ораторская проза Конисского представлена им в собрании сочинений далеко не в полном объеме (этот недостаток будет исправлен только в конце XIX столетия составителем самостоятельного сборника слов и речей белорусского архиепископа редактором «Могилевских епархиальных ведомостей» И. Пятницким [3]).

Доступные Григоровичу слова Конисского были произнесены проповедником в различные годы, преимущественно после 1772 г., т. е. после раздела Польши, когда Могилевские земли составили отдельную епархию уже в пределах Российской империи и, соответственно, Георгий не испытывал проблем со свободой исповедания православной веры, отдалился от политической жизни и мог сосредоточиться на вопросах духовного окормления своей паствы, имея время для написания и проработки текстов проповедей. Это обстоятельство повлияло на принцип размещения слов в собрании сочинений: вместо хронологического Григорович применяет календарно-тематический принцип. Он исходит из жанровой природы литургической беседы – гомилии, – неразрывно связанной с традиционно установленной годовой последовательностью Евангельских чтений на Божественной литургии, в свою очередь сопровождающих повторяющийся ежегодно цикл воспоминаний о событиях из жизни Иисуса Христа, Богородицы и святых, памятные дни которых закреплены за определенными датами (день смерти, рождения, прослав-

¹Далее цитаты из собрания сочинений в орфографии и пунктуации оригинала.

ления в лике святых, перенесения мощей и др.). А поскольку церковный год начинается с 1 сентября, то первым произведением в собрании сочинений представлена проповедь, которую Конисский произнес в день своего приезда в кафедральный город Могилев с амвона древней Богоявленской церкви братского монастыря: «Слово при вступлении на паству», датированное 12 ноября 1755 г.

Далее слова располагаются в порядке счисления недель и периодов православного церковного календаря: «Слово в неделю двадесять третью», «Слово в неделю двадесять четвертую», «Слово в день Новолетия» (в значении уже не церковного, а светского Нового года, установленного Петром первым с 1 января), «Слово в день Сретения Господня» и т.д. Литургически недели годового цикла выстраиваются по отношению к величайшему для православных христиан празднику Пасхи – дню Воскресения Христа из мертвых – и празднику Троицы – Дню сошествия Святого Духа на апостолов или Святой Пятидесятнице. Соответственно, если речь идет о Двадцать третьей неделе, то это ноябрьское 23 воскресенье после Троицы; а если проповедь озаглавлена как «Слово в неделю блудного сына», то имеется в виду первая из трех подготовительных недель перед Великим постом, предшествующим Страстной или Великой неделе и Пасхе.

Однако жанровая специфика храмовых гомилий заключается в том, что проповедь по традиции совмещает в себе как повествование о воспоминаемом событии из жизни Христа (с опорой на евангельский текст), так и нравственное поучение, касающееся актуальных вопросов жизни христиан в ту или иную конкретно-историческую эпоху. Повод для произнесения слова, таким образом, может быть достаточно знаком автору и слушателям, причем даже детально, но вот содержательно слова могут существенно отличаться друг от друга в зависимости от тех целей, которые ставит перед собой проповедник, обращающийся к пастве в конкретное время в конкретном месте. Иными словами, например, проповедь в День Воскресения Христова может быть чрезвычайно многообразна с точки зрения проблематики.

Представляется, что именно это обстоятельство подвигло составителя собрания сочинений к развернутой характеристике тематической направленности слов Георгия Конисского. Иоанн Григорович не только указывает название того или иного слова, но и уточняет в оглавлении, привязано ли слово к токованию конкретного стиха Священного Писания или не имеет сакрального текста своим эпиграфом (т.е. априори более свободно по содержанию), а также кратко описывает, какому именно вопросу духовного строительства оно посвящено. Например, указанное выше «Слово при вступлении на паству» не привязано к Евангельскому

чтению и имеет маркировку «без текста», но при этом снабжается уточнением, что посвящено воззрениям Георгия на стоящие перед ним епископские задачи: «О собственной должности Епископа проповедать народу слово Божие». Напротив, привязанное к тексту Евангелия Слово на Сретение Христово получает у Григоровича такое полное наименование: «Слово в день Сретения Господня, из текста: Вознесоста Иисуса во Иерусалим, постависта Его пред Господем, и еже дати жертву, по реченному в законе Господни. О Правде и Милости Божией в искуплении рода человеческого чрез Иисуса Христа» [4, с. 1–2 оглавления].

Примечательно, что Григорович как верноподданный гражданин Российской империи включает «Слово в день рождения Государыни Императрицы Екатерины II-й, из текста: Благословен Господь Бог Израилев, яко посети и сотвори избавление людем Своим. О гонениях, претерпеваемых православными жителями Белоруссии и Литвы за веру, и о близкой надежде избавления их» в годовой цикл церковных слов. Однако при этом он делает сноску, что это слово не собственно церковное, а «Историческое» (позднее И. Пятницким подобных слов будет найдено несколько и в собрании слов и речей Конисского они будут выделены в самостоятельный раздел проповедей «церковно-гражданских»), и он имеет на это основания, поскольку Конисский всю свою жизнь был безмерно благодарен российской императрице Екатерине второй за поддержку в решении вопроса о польских диссидентах, о возвращении из унии в православие и за личное покровительство. Он поистине боготворил императрицу и постоянно сравнивал ее с великими и святыми древности: императором Константином, царем Киром и др.

В таком традиционном календарном порядке в первой части собрания сочинений представлены 23 слова Конисского, а во второй – 7. Они дополняются словами, произнесенными по отдельным случаям, очевидно не связанным с собственно церковным календарем, например, с освящением церкви, возвращенной из унии в православие, или «Слово к новоизбранным судиям, из текста: Аз избрах вас, и положих, да идете и плод принесете, и плод ваш пребудет. О том, что Бог, управляя жребиями в избрании Судей, поставляет их на дело служения, и востребует от них в том отчета» (позднее таковых произведений будет найдено больше и они будут выделены И. Пятницким в «Слова на особенные случаи» [3, с. 468]).

К словам Григорович присовокупляет ряд речей Конисского. В первом томе – это три речи к Екатерине Великой, а во втором – речь польскому королю Станиславу Августу Понятовскому. Речи к Екатерине расположены, опять-таки, не в хронологическом порядке, а с точки зрения их историко-риторической значимости. Первой поставлена уже упоми-

наемая нами речь «Оставим астрономам доказывать...», которая озаглавлена Григоровичем как «Речь Императрице Екатерине II-й, при встрече Ея Величества в городе Мстиславле, во время Высочайшего путешествия по Империи». Ни по поводу произнесения, ни по объему, ни по содержанию, безусловно, это произведение не может быть поставлено в ряд с двумя другими серьезнейшими речами Конисского, произнесенными в защиту православных по совершении коронации Екатерины в Москве, а также в Петербурге в связи с разделом Польши и присоединением белорусских земель к России. Но именно это краткое путевое приветствие действительно «было прославлено» в российских риториках XIX века и более всего привлекало к себе внимание. В результате Григорович не только нарушает хронологию и ставит его на первое место в ряду речей, но и включает в собрание сочинений достаточно пространственный анализ речи, написанный в восхищенном духе, по словам Григоровича, «известным Российским литератором А. С. Шишковым», ранее опубликованное в «Собрании Сочинений и Переводов Императорской Российской Академии» [4, ч. 1, с. 279–285].

Помещенная во втором томе собрания сочинений «Речь Польскому Королю Станиславу Августу, в защите Православной Веры, произнесенная в Варшаве Июля 28, 1765 года. С переводом на Русский язык» завершает собой раздел ораторской прозы Конисского [4, ч. 2, с. 120–130]. Это произведение, в указанное время произнесенное Георгием в присутствии польского короля на латинском языке, которым Конисский владел в совершенстве (поскольку 15 лет обучался и 10 лет преподавал на латыни в Киево-Могилянской академии), Григорович снабдил русским подстрочником, который в издании занимает половину или более половины листа. Тематически данная речь дополняет обращения к Екатерине второй, поскольку также посвящена вопросам свободы вероисповедания православных на белорусских землях. Учитывая покровительство российской императрицы (в том числе зафиксированное в рекомендательном письме, привезенным Конисским в Варшаву из Петербурга и поданном королю), Белорусский епископ в данном произведении чрезвычайно смело обратился к королю с жалобами на притеснения со стороны католиков, присовокупив к ним «Мемориал об обидах православным» с перечнем храмов и монастырей, отнятых у его епархии на унию или католицизм.

К ораторским произведениям Конисского примыкают окружные увещательные грамоты к православному духовенству: «О необходимости проповедания народу Слова Божия», «О наблюдении чиноположения в совершении Св. Крещения, и предосторожностях при том» и «О внимательности при слушании Исповеди» [4, ч. 2, с. 131–144]. По форме это

эпистолярные произведения, адресованные служащим на приходах священникам и фактически относящиеся к деловой переписке епархиального управления (консистории), однако по своему содержанию это все та же проповедь архиерея, обращенная к пасомым особого рода, занимающим уже не рядовую позицию в христианской иерархии, а потому несущим большую ответственность за совершение основных церковных обрядов – Таинств.

Самостоятельный раздел второго тома собрания сочинений составляют «Мысли», представляющие собой отдельные законченные умозаключения из духовно-философского дневника писателя [4, ч. 2, с. 145–182]. Эти произведения не имеют самостоятельной нумерации, лишены отдельных подзаголовков и подразделов. Их объем варьируется от двух строк до полутора страниц, что, соответственно, порождает своеобразное жанровое многообразие: от классического афоризма до развернутой литературной притчи. Общая содержательная направленность «Мыслей» заключается в их сугубо религиозном характере, то есть их тематика так или иначе связана с размышлениями о Боге и о человеке, о добре и зле, о грехе и святости, о душе и путях ее спасения. Мироззрение Конисского как глубоко верующего человека имеет выраженный теоцентрический характер, а потому каждое его суждение в духовном поле получает ту или иную окраску в зависимости от приближения или удаления от высочайшей и непреходящей ценности, которая для христианина есть Бог – Цель и Путь к этой Цели.

За «Мыслями» Григорович размещает одно из нескольких историографических произведений Конисского: «Историческое известие о Епархии Белорусской, и других Православных Епископиях, бывших в Польше, и обращенных в Унию». Тематически все историографические творения Конисского были подчинены главному делу его жизни – защите православных в Польше и возвращению униатов в православие. С опорой на конкретные исторические документы (фундушевые записи, постановления Сеймов, указы королей) Конисский доказывал чужеродность унии на белорусских землях, опровергая тем самым теорию униатства как изначальной, национальной вере белорусов и украинцев.

Поскольку Георгий много путешествовал, решая ключевые вопросы существования своей епархии на расстоянии, бывал годами в изгнании и включался в серьезные политические процессы, он много писал самым различным респондентам. Из большого количества писем и донесений Конисского Григорович выбрал для собрания сочинений 13 наиболее интересных, с его точки зрения, связанных с трехлетней «Варшавской миссией» святителя в острейший период решения вопроса о религиозных диссидентах в Польше. Это письма «К Императрице Екатерине II-й», «К

Российскому Послу при Варшавском Дворе, Князю Н. В. Репнину», «К Обер-Прокурору Св. Синода, Ив. Ив. Мелиссино», «К Преосвященному Асрению, Митрополиту Киевскому», «К Преосвященному Гервасию, Епископу Переяславскому» и др. Все эти эпистолы объединяет одна тема: обоснование права православных в Польше на свободу совести, т.е. на свободное исповедание своей веры в соответствии с традициями предков. Помимо этого, Конисский пишет о тех конкретных политических мерах, применение которых способно повлиять на принятие польским Сеймом «Трактата о правах диссидентов».

Наконец, заключительным разделом второго тома собрания сочинений являются стихотворения Георгия Конисского. Это 33 поэтических произведения различных жанров, преимущественно небольшого объема [4, ч. 2, с. 245–269]. По количеству преобладают поэтические надписи к иконам – их 25. Больше всего надписей создано Конисским к иконам святых: «Надпись к иконе Архангела Михаила, поражающего диавола», «Надпись к Иконе Св. Великомученицы Варвары», «Надписи к Иконе Св. Великомученика Георгия», «Надписи к Иконе Св. Чудотворца Николая», «Надпись к Иконе Св. Анны», «Надпись к Иконе Св. Первомученика Стефана» и др.

Пять надписей создано Георгием к образам Божией Матери: «К Иконе Богоматери с Предвечным Младенцем», «К Иконе Богоматери, изображенной с Предвечным Младенцем и Иоанном Крестителем», «К Иконе Богоматери, изображенной с мечем, вонзенным в Ея грудь», «К Иконе Благовещения Богоматери» и «К Иконе Успения Богоматери». К образам Иисуса Христа сохранилось 4 надписи: три – «К Иконе Страждущаго Спасителя» и одна – «К Иконе Преображения Господня».

К поэтическим надписям примыкают краткие стихотворения светского содержания: две «Надписи к портрету Графа Миниха», а также несколько эпитафий: «Надгробная надпись келейнику Гловинскому», «Писарю Стефановичу», «Госпоже Королькевичевой». Завершает данный ряд поэтических надписей «Надгробная надпись Георгию Конисскому, сочиненная им самим», которая была создана автором за два года до смерти в связи с резким ухудшением здоровья в 1793 г., и выгравирована на медной доске, а после кончины установлена над его захоронением в Спасо-Преображенском кафедральном соборе г. Могилева. В этом произведении Конисский лаконично описывает весь свой жизненный путь, полный испытаний и дальних странствий.

В собрании сочинений также представлено несколько оригинальных поэтических миниатюр: «Совет больному», «На кончину Князя Г. А. Потемкина Таврического» и два «Подражания Виргилию», характеризующих автора как знатока и тонкого ценителя античного наследия,

мыслителя, способного извлекать философские смыслы из обыденных жизненных обстоятельств и формулировать краткие законченные суждения афористического характера.

Небольшую, но важную группу стихотворных произведений Конисского составляют поэтические переложения псалмов: «Преложение XIV Псалма», «Преложение XXIX Псалма» и «Преложение XXVI Псалма», которые представляют собой попытку просветителя в современной ему классицистической художественной форме выразить духовно-философское содержание ветхозаветного библейского текста.

В собрание сочинений И. Григоровичем включено также одно стихотворение, близкое к элегии (по крайней мере, именно так его охарактеризовал А. С. Пушкин в указанной выше рецензии на книгу): «Серпа ожидают созрелые класы (колосья – С. С.)...» [4, с. 261–262]. В жанровом отношении стихотворение достаточно неопределенно, хотя самим автором озаглавлено как «Песнь». Оно посвящено теме бренности человеческого существования, необходимости ответственной духовной подготовки к смерти как переходу от временной жизни к вечности. С точки зрения теоретико-литературных подходов его можно определить как духовно-философскую элегию.

В целом, характеризуя первое собрание сочинений Георгия Конисского, следует отметить многожанровый характер его творчества: слова, речи, послания, эпитафии, элегии и др. Тематический круг его творческих интересов нельзя назвать широким, поскольку он не выходит за пределы сугубо религиозной проблематики. Сама по себе она достаточно многообразна и касается бесчисленных нюансов духовной жизни человека, однако для нас важным представляется понимание того, что Георгий Конисский как автор и как мыслитель является прежде всего христианином-подвижником, архипастырем, все мысли и интересы которого сосредоточены только лишь на проблеме спасения человеческого духа в Боге. Даже светские речи Конисского пронизаны глубоко религиозным содержанием и касаются судеб православной веры на белорусских землях, о которой он заботился на протяжении всего своего 40-летнего служения в сане Белорусского и Могилевского архиерея.

Библиографические ссылки

1. *Грыгаровіч І. І.* Беларуская іерархія [Текст]. Мн. : Беларуская энцыклапедыя імя Пятруся Броўкі, 1992.
2. *Пушкін А. С.* Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского, изд. протоиереем Иоанном Григоровичем. СПб. 1835 // Пушкин, А. С.

Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М. : Гос. изд-во «Художественная литература», 1962. С. 94–106.

3. Слова и речи Георгия Кониссаго, Архиепископа Могилевского. Могилев-на-Днпре: Скоропечатня и Литогр. Я. Н. Подземскаго, 1892.
4. Собрание сочинений Георгия Кониссаго, Архиепископа Белорусскаго / Изд. прот. И. Григорович. Санкт-Петербург : Тип. Императорской Российской Академии, Ч. 1–2, 1835.

ОСТРОВСКИЙ: ДРАМА КАК МИР И ДРАМА КАК ПОВОД: К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДРАМАТУРГА

И. Н. Сухих

*Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская
набережная, д. 7–9, 199034, г. Санкт-Петербург, Россия, igorlit50@mail.ru*

В статье рассматривается история литературной и критики о драматургии А. Н. Островского. Приводится полемика вокруг его творчества между критиками Н. Добролюбовым и А. Григорьевым. Актуализируется значение творчества А. Н. Островского в контексте русской и мировой культуры, его роль в зарождении и становлении русского национального театра.

Ключевые слова: А. Н. Островский; русская драматургия; жанр; театр; репертуар; литературная критика.

OSTROVSKY: DRAMA AS WORLD AND DRAMA AS AN OCCASION: TO THE 200TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE PLAYWRIGHT

I. N. Sukhikh

*St. Petersburg State University, Universitetskaya embankment, 7–9, 199034,
St. Petersburg, Russia, igorlit50@mail.ru*

The article examines the history of literary and criticism about the dramaturgy of A. N. Ostrovsky. The controversy surrounding his work between critics N. Dobrolyubov and A. Grigoriev is presented. The significance of A. N. Ostrovsky's creativity in the context of Russian and world culture, his role in the origin and development of the Russian national theater are updated.

Key words: A. N. Ostrovsky; Russian dramaturgy; genre; theater; repertoire; literary criticism.

Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фон-Визин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться: „Театр Островского“».

Гончаров – Островскому, 12 февраля 1882

«Он не первый, он, к сожалению, единственный».

Сказанное прозаиком о поэте в двадцатом веке можно было бы полтора века назад повторить о нынешнем юбиляре. Русская проза и поэзия XIX века все-таки представляют некую историческую цепь, культурное поле, многослойную структуру. С драматургией не так. В середине века В. Ф. Одоевский, услышав чтение автором «Банкрота» («Свои люди, сочтемся»), присвоил ему номер четвертый¹. Если говорить о персоналиях, автора пятого номера, «Чайки», пришлось ждать еще полвека. Грибоедов, Гоголь, а позже Булгаков или Эрдман, писали замечательные пьесы. Однако о театре Чехова тоже можно говорить лишь метафорически. Четыре (ну, пусть, семь) драм плюс примерно столько же водевилей, не могут стать основой театрального репертуара. Чайка на занавесе МХТ, конечно, символ. Славу этого театра создала не только она.

Почти полсотни написанных одной рукой, пронизанных единой интенцией драм, комедий, исторических хроник и даже сказка – уже новое качество, уже *театр*. Конечно, нашему драматургу далеко до Лопе де Веги с его двумя тысячами сочиненных и четырьмястами сохранившихся пьес, но в нашей литературе с ним не может сравниться никто. «До сих пор можно сказать, что русская драматургия – это почти один Островский» (А. В. Луначарский) [11].

Однако в исторической перспективе драматург имеет преимущество перед собратями/соперниками по словесному ремеслу. Пьеса, как правило, умирает в спектакле, особенно в «послечеховском» режиссерском театре. Память о ней сохраняют как читатели, так и зрители. *Текст* на бумаге и *спектакль* на сцене относительно автономны и создают две линии интерпретаций – в литературной и театральной критике. В *случае Островского* литераторы побеждают за явным преимуществом. Большинство театральных рецензий привязаны к месту и времени. Они подтверждают опасения чеховского драматурга: «и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны». Этот брюнет сыграл хорошо, а эта блондинка – плохо» – эссенция большинства театральных рецензий об Островском.

Откликами на постановки *единственного драматурга* можно заполнить несколько томов, да такие тома и существуют, правда, охватываю-

¹ «Читал ли ты комедию или, лучше, трагедию Островского “Свои люди — сочтемся!” и которой настоящее название “Банкрут”? Пора бы вывести на свежую воду самый развращенный духом класс людей. Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавлившийся сам собою из земли, просеченный всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: “Недоросль”, “Горе от ума”, “Ревизор”. На “Банкруте” я поставил номер 4-й» [12].

щие лишь XIX век (собрания В. Зелинского и Н. Денисюка). Однако наиболее примечательные отзывы примерно за семь десятилетий, принадлежат людям, которые *читали* Островского и рассуждали о нем как о замечательном *драматическом писателе*.

Первая публикация Островского «Картины московской жизни. Картина семейного счастья» (позднее просто «Семейная картина») состоялась в 1847 году. Через три года (1850) появился тот самый «номер четвертый» («Свои люди – сочтемся»). Еще через три года (1853) начался многолетний роман с Малым театром («Не в свои сани не садись»). Островского замечает критика, его почитателем и пропагандистом становится Ап. Григорьев.

Но главные события, определившие репутацию драматурга на десятилетия, происходят в 1859–1860 гг. В русской культуре словно разыгрывается критико-драматическая партия.

В 1859 г. выходит двухтомное собрание сочинений Островского.

Прочитав (!) его молодой Добролюбов (ему 23 года) пишет «Темное царство».

Сразу же Островский сочиняет, ставит и публикует «Грозу».

Следующим ходом Добролюбова оказывается «Луч света в темном царстве».

В «критической буре» (Н. Павлов), возникшей вокруг Островского и по поводу «Грозы», приняли участие А. Григорьев, П. Анненков, П. Мельников-Печерский, старший (М. М.) Достоевский и два Писарева (Модест и Дмитрий) и еще довольно много рецензентов¹.

Но, конечно, полюсами и центрами притяжения других критических мнений оказались статьи Добролюбова и Ап. Григорьева.

В размышлениях об Островском Добролюбов решал несколько задач. В «Темном царстве» была четко сформулирована концепция *реальной критики*, одного из ключевых принципов, не только критики 1860-х годов, но и семиотического анализа литературного произведения².

Кроме того, критическая диалогия Добролюбова казалась/оказалась подробным *социологическим анализом* состояния русского общества накануне решающих перемен (хотя Добролюбов преувеличил протестный потенциал Катерин).

Однако в начале первой статьи, после определения метода, Добролюбов сжато говорит и о поэтике. «Но, чтобы покончить с прежними

¹ Подробнее см.: Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике / Сост. И. Н. Сухих. Л., 1990; Русская трагедия. Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / Сост. И. Н. Сухих. СПб., 2002.

² О типологии критики 1860-х гг. см подробнее: Сухих И. Н. Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 16 – 20.

критиками Островского, соберем теперь те замечания, в которых почти все они были согласны и которые могут заслуживать внимания».

На фоне тематических характеристик («верная картина быта», «обыденность характеров»), Добролюбов выделяет и собственно поэтические принципы, причем иногда данные с отрицательными коннотациями: «драматическое действие не развивается в них <пьесах> последовательно и непрерывно, интрига пьесы не сливается органически с идеей пьесы и является ей как бы несколько посторонней»; «слишком крутая, случайная, развязка»; «меткость и верность народного языка».

Мысль о неестественности драматического действия, посторонности интриги и случайности развязки, представлена цитатами из статей «хвалителей» Островского – А. Григорьева и Е. Эдельсона. В «Луче света...» Добролюбов возвращается к ней, однако придавая ей положительный смысл и, в сущности, формулируя один из ключевых принципов сюжетостроения драматургии Островского: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название *«пьес жизни»*, если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него *на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни»*¹.

Представленная таким образом драматургия Островского не только выделяется на фоне предшествующих *комедий интриги*, но оказывается очевидным предварением будущей чеховской драмы. Не случайно через восемьдесят лет замечательный исследователь и Островского, и Чехова сходным образом будет характеризовать поэтику чеховской драмы: «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна. <...> Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собой» [13]²

Григорьев, как уже сказано, представляет противоположный полюс во взгляде на Островского.

Добролюбов-критик экономит эпитеты. Признавая талант драматурга, он сосредотачивается на аналитике.

Григорьев же, начиная со времени общения с драматургом в молодой редакции «Москвитянина», поставил Островского на самое высокое

¹ Здесь и далее выделения в цитатах, кроме специально обозначенных, мои. – И. С.

² Хотя сам исследователь противопоставлял драматургию Островского и Чехова, да она, действительно, противоположна в иных отношениях: характеристике персонажей, структуре диалога, типе развязки.

место в современной литературе, временами говоря о нем почти в тех же выражениях, что и о Пушкине.

«Это слово так многозначительно в своей комической простоте, что только у *великого писателя, каков Островский*, могло оно вырваться...» [2].

«Островский – столь же мало обличитель (шпилька Добролюбову – И. С.), как он мало идеализатор. Оставим его быть тем, что он есть, – *великим народным поэтом, первым и единственным выразителем нашей народной сущности в ее многообразных проявлениях...*» [5]¹

Однако своеобразие как критического существования Григорьева, так и формы его статей вела к парадоксу: Григорьев замечательно *формулировал*, но часто не мог/не успевал договорить, *аргументировать*.

Проблема «После “Грозы” Островского» (1860), во-первых, в том, что статья, как в живописи, написана по грунтовке более ранней «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855), во-вторых, она, в сущности, мало что говорит о «Грозе».

Начиная с описания московской постановки «Грозы», уже прочитав «Темное царство», Григорьев вроде бы начинает с принципиальной полемики, обнаруживая в новой драме не прозу «темного царства», а вечную поэзию русской жизни и природы. «Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент – эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, *«забавными»* (выделено автором – И. С.), тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут!»

Но этот пассаж оказывается повисшим в воздухе. Далее критик подробно реферирует раннюю драматургию Островского, уточняет понятие народности («Ясно, например, что, говоря о народности по отношению к Островскому или об Островском как о народном писателе, я употребляю слова: народность, народный - в смысле слов: национальность, национальный»), на трех страницах цитирует «оригинальную шутку» Эраста Благоднарова <Б. Алмазова>, – но к анализу «Грозы» больше не возвращается.

Полемика с Добролюбовым заявлена, но не реализована: «Появление “Грозы” в особенности обличило всю несостоятельность теории. Одними сторонами своими эта драма как будто и подтверждает остроумные идеи автора “Темного царства”, но зато с другими сторонами ее теория

¹ Ср. знаменитое «А Пушкин – наше все. <...> Пушкин – пока *единственный полный очерк нашей народной личности...*» [2].

решительно не знает, что делать; они выбиваются из ее узкой рамки, они говорят совершенно не то, что говорит теория. <...> Имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя - не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не “самодурство”, а “народность”. Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений».

Однако за оставшиеся ему четыре года ключ так и не был предъявлен. Хотя какие-то замечания *по поводу* (обычный жанр реальной критики) вдруг сближают Григорьева с постоянным оппонентом.

«Тина, тина – в которой все глохнет без развития или развивается нескладно и дико!.. <...> А ведь за другое за что-либо, согласитесь, стоять в «Грозе» нашей нравственности не за что! Дело поставлено художником так честно, что всякое *жугу* <жюри> – даже не задаст тут себе вопроса: кто виноват? Уж, разумеется, кто виноват. Тина виновата... И едва ли не тина поднимала в последнее время вопли за оскорбления нравственности» [4].

Согласитесь, эта метафора – даже фонетически – не так уж далека от «темного царства».

А в одной из поздних статей есть прямое признание: «Если по отношению к какой-либо из драм поэта вполне приложим умнейший *куншттик* (выделено автором – И. С.) формулы “темного царства”, изобретенный покойным Добролюбовым, – так это исключительно к “Воспитаннице”, да к “Доходному месту” <...> Что это за страшный мир, который в них взят в подкладку, и с какой суровой трагической беспощадностью изображен он» [1].

Несколькими страницами позднее почти добролюбовскими словами описан конфликт «Грозы»: «Не ночь и не ее чары главное в третьем акте “Грозы” – быт там главное, вольный молодой быт приволжского города, прорывающийся своими могучими побегами сквозь *окаменелые формы мрачных преданий, протестующий* против них из начал столь же, как они, эти мрачные предания, если не более еще коренных <...> *Две жизни, равно исторически сложившиеся, две системы понятий там борются...*» [1, с. 321–322].

Добролюбов в «Луче света...» тоже – мимоходом – откликнулся на претензии оппонента. «Нужно заметить, что г. А. Григорьев один из восторженных почитателей таланта Островского; но – должно быть, от избытка восторга – ему никогда не удастся высказать с некоторой ясностью, за что же именно он ценит Островского. Мы читали его статьи и никак не могли добиться толку. Между тем, разбирая “Грозу”, г. Григорьев посвящает нам несколько страничек и обвиняет нас в том, что мы прицепили ярлычки к лицам комедий Островского, разделили все их на

два разряда: самодуров и забитых личностей, и в развитии отношений между ними, обычных в купеческом быту, заключили все дело нашего комика. Высказав это обвинение, г. Григорьев восклицает, что нет, не в этом состоит особенность и заслуга Островского, а в народности. Но в чем же состоит народность, г. Григорьев не объясняет, и потому его реплика показалась нам очень забавною. Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ею продолжали и кончили».

Судя по косвенным свидетельствам, статьи Добролюбова заметил и оценил сам драматург [9; 10; 15]. Позднее у него появлялись и совсем неожиданные соратники. Когда поклонник и последователь Григорьева Н. Н. Страхов в брошюре «Бедность нашей литературы» (1868) попытался в очередной раз поправить Добролюбова¹, Достоевский в письме критику возразил: «Знаете ли, я убежден, что Добролюбов правее Григорьева в своем взгляде на Островского. Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи насчет темного царства, но Добролюбов *подсказал* (выделено автором – *И. С.*) хорошо и попал на хорошую почву» [6].

На короткой исторической дистанции, в границах эпохи, Григорьев явно проиграл. Он казался «последним романтиком», маргиналом, мало кем услышанным и понятым. Но в перспективе дальнейших размышлений о драматургии Островского о нем вспомнили А. Кугель, В. Мейерхольд.

Не упоминая имени Григорьева, в сущности, сходно с ним воспринимал и даже описывал мир Островского А. И. Южин-Сумбатов. «Как сказочный герой, Островский подошел к русской жизни, обнял и поцеловал ее, и от его поцелуя распустились и заблагоухали цветы на твердой почве родной земли». «Как в своих чисто бытовых произведениях Островский неизбежно доходил до той грани, когда бытовые черты реального творчества естественно переходят в романтизм, как естественно река непременно впадает в море, так в чисто романтических произведениях это море всегда питалось светлой водой неподдельной бытовой правды».

По-григорьевски часто ставят «Грозу» и современные режиссеры.

¹ «В самом деле, вообще говоря, нельзя не согласиться с Добролюбовым, что мир драм г. Островского есть *темное царство* (здесь и далее выделено автором – *И. С.*), изобилующее *уродствами быта и речи*. Нельзя не согласиться и с тем, что не думал г. Островский обличать это царство, как полагал Добролюбов, а именно хотел, некоторым образом, возвести его в перл создания. По выражению Ап. Григорьева, это был *культ* изображаемого быта, попытка схватить все его живые и поэтические моменты» [14].

Островский – трезвый бытописатель и Островский – поэт национального предания. Между полюсами, обозначенными критиками-современниками драматурга и двигалась/металась критика/ театроведение /история литературы.

Лучшие интерпретаторы Островского ушли из жизни уже в начале 1860-х годов (Добролюбов – 1861, Григорьев – 1864). Каждая новая его пьеса вызывала привычные отзывы театральных рецензентов, но ни борьбы, подобной буре вокруг «Грозы», ни оригинальных наблюдений критики не предлагали.

«Во всяком случае, новая комедия г. Островского, которая стоит ниже его прежних комедий «Свои люди – сочтемся», «Бедная невеста», «Гроза», выше, по моему мнению, его исторических хроник. Г. Островский не потерял еще чутья действительности, еще умеет подмечать типические ее черты и прежними мастером явился в некоторых диалогах. Комедия его имела успех заслуженный и оставляет далеко позади себя толпу драматических изделий других российских авторов» – заканчивает газетный пересказ комедии «Свои люди сочтемся» *Незнакомец*, еще либеральный журналист А. С. Суворин [8].

Хула это или похвала?

«Вообще, мы должны сознаться, что в этой комедии мы встречаем такие недостатки, которые не привыкли видеть в бытовых комедиях Островского, – тоже измеряет меркой прежних пьес новую комедию «На всякого мудреца довольно простоты» либеральный публицист Е. И. Утин в большой журнальной статье. «В последней своей комедии Островский, решившись даже пожертвовать цельностью характера, его правдою, прибегнул к одному из таких фальшивых драматических положений, которые могут надобиться тем только, у которых фабула комедии занимает самое важное место, а никак не тем, у которых на первом плане стоят живые люди и общественные нравы. Вся басня комедии, вся интрига ее довольно неудачно построена на дневнике Глумова, являющемся как бы *deus ex machina*, и на что так падки некоторые из современных французских драматургов, как напр., Сарду» [8, с. 163].

«Эта безобидная полунемая дура выходит, однако, до такой степени живую и местами так неподдельно комична, что только одна из целой комедии и напоминает о таланте нашего уважаемого автора», – заканчивает свой пересказ «Волков и овец» – уже явно *за упокой* – сын историка и брат философа В. С. Соловьев [7].

Однако уже в семидесятые годы наряду с кислыми отзывами об упадке, исчерпанности, повторении себя и других появляются работы, в которых творчество Островского рассматривается несколько со стороны, с позиций вневходимости, включается не в актуальный, а в *историко-*

литературный контекст. Важными этапами такого перехода от критики к истории литературы оказываются работы П. Д. Боборыкина и – неожиданно – А. М. Скабичевского.

Параллельно с Н. В. Шелгуновым, толкующим о «Бессилии творческой мысли» у г. Островского («Мы объясняем это простым бессилием творческой мысли, привычкой вращаться в одностороннем кружочке известных понятий и идей и отсутствием более широкого мировоззрения, следов которого в таланте г. Островского совсем нет»), Скабичевский, опираясь (правда не упоминая об этом) на мысль о связи пьес Островского с историей тысячелетней патриархальной раскольнической дореформенной Руси (П. Мельников-Печерский, И. Гончаров и пр.), переводит ее в эстетический контекст, связывает с особенностями русской национальной комедии и предсказывает путь, по которому, действительно, пошел драматург.

«Являясь представителем одной неизменной школы комедии ведущей свое начало со времени Фонвизина, г. Островский представляет в то же время в своих комедиях высшую точку развития этой школы и ее последнее слово, направленное против такого слоя общества, какого до него русская комедия почти не касалась еще, а если и касалась, то мельком. Своими комедиями г. Островский вполне и всесторонне исчерпал все содержание своей школы, довел до наибольшей полноты и резкости все ее характеристические особенности, подчеркнул, так сказать, каждое ее слово. <...> Что касается г. Островского, то мне кажется, он мог бы достойным и блистательным образом довершить свое почтенное литературное поприще, если бы написал ряд комедий, в которых свел бы Васильковых с Титами Титычами и показал бы нам, какими, с одной стороны, жалкими тряпицами представляются перед Васильковыми Титы Титычи при всей своей мнимой грозности и с другой стороны – при всем их невежестве и при всей пьяной необузданности сколько сохраняется еще в них человеческих сторон, которых вы тщетно будете отыскивать в Васильковых, как бы ни казались просвещенно-гуманными последние с первого взгляда».

П. Д. Боборыкин расширяет культурный контекст и резко меняет оценку драматической техники Островского. Он вписывает Островского в историю европейской комедии, намечает два этапа его творчества (новаторский и «инерционный»), но, главное, превращает привычный упрек Островскому в его художественное преимущество. «Возьмите на поддержку любую страницу из любой пьесы Островского, будет ли это драма, комедия или картина; вы сейчас же чувствуете и сознаете, что тут *главный интерес автора сосредоточен именно на диалоге, а не на действии.* <...> Возьмите вы совокупность его творчества и взгляните вы на

него, как на бытового писателя вообще, и вы должны будете признать в нем одно из самых сильных и оригинальных русских дарований, отразившее в своих творческих созданиях почти все *этическое течение русской жизни*».

Опять-таки сходную коллизию (*пьеса-роман*) будут отмечать и решать критики Чехова.

Критика и эстетика серебряного века (о чем мы часто забываем) пересмотрела и утвердила репутации большинства русских классиков – от поэта сверхчеловечества Лермонтова и мистика Гоголя, до Тютчева и Некрасова как двух тайн русской поэзии. Исключением из этой тенденции были, пожалуй, лишь Тургенев¹ и Островский.

Его практически не заметили символисты, тем более, – поздние, более радикальные, модернисты. Его творчество аккуратно обошел почти обо всех написавший К. Чуковский

Кратко и брюзгливо отозвался о нем Ю. Айхенвальд (один из немногих отрицательных портретов в «Силуэтах русских писателей»). «В общем, он глубоко некультурен, Островский, внешний, элементарный, в наивности своих приемов, на плоскости своих комедий-пословиц, со своей прописной назидательностью и поразительным непониманием человеческой души».

Выдуманность персонажей и устарелость конфликта – даже при изумительной игре актеров МХТ – только и заметил в «На всякого мудреца довольно простоты» неутомимо писавший обо всем и обо всех В. В. Розанов.

«*Ни одного лица* (выделено автором – И. С.) из тех, каких я видел на сцене, я уже не видал ни разу в жизни. Пьеса написана в эпоху преобразований Александра II-го, и я думал не без великого смущения: неужели через пятьдесят лет наши теперешние физиономии, теперешние наши души, наши волнения, страхи и надежды также совершенно исчезнут с лица земли, превратятся в такой же невозможный гардероб старых париков и изношенных костюмов, и глупых-преглупых разговоров, какой я видел перед собою на сцене?!...»

Ситуацию отчасти исправляют театральные люди (Южин-Сумбатов, Мейерхольд), о чем уже говорилось выше. Но они не столько открывают, сколько *напоминают* – в духе А. Григорьева: об Островском-романтике, мистике, поэте народной жизни.

В юбилейный, уже послереволюционный год, эту позицию четко формулирует М. Кузмин: «Дело ближайшего будущего разорвать внешнюю, хотя и традиционную, связь театра Островского с определенным

¹ См. об этом: *Сухих И. Н.* Тургеневское: путь и поиск // И. С. Тургенев: pro et contra. Антология. СПб., 2018. С. 23–24.

театральным направлением и вернуть эту *сокровищницу драматической поэзии* в настоящую ее область – область свободного, полного, многообразного театрального искусства, а не направления. Там место Островскому и его произведениям, только там обнаружат они свою неуываемость и живучесть, сделавшись подлинно всенародными и всеатеатральными».

Противовесом скептикам в серебряном веке оказывается, как ни странно, русский марксист Плеханов, переводя и Островского, и Добролюбова с языка реальной критики на язык современной социологии. «Но Добролюбов еще не стоял на *классовой* (здесь и далее выделено автором – И. С.) точке зрения. Он любил народ и глубоко верил в него. Он был убежден, что из народной среды выйдут наиболее надежные борцы с самодурством. Но в своих статьях он обращался, – как это и не могло быть иначе при тогдашних наших общественных условиях, – не к народу, а к интеллигенции. Он часто изображал борьбу сил в нашем обществе, как борьбу *произвола*, с одной стороны, и *образования* – с другой. Тут наш *материалист* опять переходил на *идеалистическую* точку зрения...»

Столетие Островского пришлось на время послереволюционной разрухи. Но о нем, как и о Тургеневе четыремя годами ранее, вспомнили: четыре юбилейных сборника появилось в Москве, Петрограде, Одессе и Москве-Петрограде. В них приняли участие авторитетные исследователи (Н. П. Кашин, Б. В. Варнеке) и начинающие, но – с большой научной судьбой (будущие академики М. П. Алексеев и А. И. Белецкий).

Спокойные историко-литературные темы (мотив «увлечения женщины мужскими чарами», роль пословицы, связь с традициями русской живописи) сочетались с боевым лозунгом советского наркома «Назад к Островскому».

Но в той вьедливости, с какой П. П. Гнедич сравнивает записи иностранцев о Руси XVII–XVIII вв. с миром Островского, тоже можно усмотреть полемическую установку: и сегодня (*СПб, 1922 г.* – стоит под статьей) в новом государстве мало что изменилось. *Темное царство* Островского/Добролюбова, на самом деле, – поэтическое преображение. Реальность того (и этого?) мира ужаснее.

«Островский был скромный бытописатель, отражавший в своем литературном творчестве московскую действительность. Он продолжал ту историческую роль летописца, в которой за 200–150 лет до него появились Олеарий и Корб, описывавшие нравы Московии при царе Алексее и его сыне Петре. <...> Грубость, невежество и жестокость славянской природы ясно проступали для всех, кто немного присмотрелся к другому обиходу иноземной жизни. <> Петр пробуждал его <<зародыш доброде-

телей»> к жизни палкой, Островский – измышлением идеальных образов» («Олеарий, Корб и Островский»).

Одну из лучших юбилейных работ о гении Малого театра в московско-петроградском издании опубликовал будущий многолетний завлит чеховского МХТ П. А. Марков.

«Островский-поэт в своем утешительном таланте несет яд – яд разлагающий и разрушающий; потому так двойственно впечатление от его пьес – радостных по форме и горьких по сути; так и приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои внешне примитивные схемы и строил свои на первый взгляд примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят о сложном, а отнюдь не строго бытовом строении его произведений. Суровую правду о жизни, требующей ограничения и жертв для достижения скромных радостей и пророчащей гибель за стихийный прорыв установленных ценностей, рисует Островский в образах густых и сконцентрированных; свою мораль делает житейским утешением, помогающим нести тяжкую ношу суровой жизни, верным и спасительным покровом, позволяющим строить жизнь, забывая о ее темных безднах. Такова мораль пьес Островского – мораль житейского счастья и утешения. Читатель вправе или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть».

Здесь, в отличие, скажем, от Луначарского, нет прямых, навязчивых параллелей с современностью. Но, кажется, размышляя о «морализме Островского», критик поглядывал за окно.

Библиографические ссылки

1. Григорьев А. «Воспитанница» Островского на петербургской сцене (1863) // Григорьев А. Театральная критика. Л., 1985. С. 316.
2. Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина (1859) // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 166.
3. Григорьев А. Западничество в русской литературе. Причины происхождения его и силы (1861) // Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 224
4. Григорьев А. Искусство и нравственность (1861) // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 419 – 420.
5. Григорьев А. По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского (1863) // Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 385.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л., 1986. С. 36. (письмо Н. Н. Страхову, 6/18 апреля 1869).
7. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 4 (1868 – 1873). М., 1907. С. 78 (Русский мир. 1875. № 237).
8. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 3 (1868 – 1873). М., 1906. С. 118 (Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 301).

9. *Лакшин В. Я.* Новые материалы об А. Н. Островском // Русская литература. 1960. № 1. С. 151–155.
10. *Лакшин В. Я.* Об отношении Добролюбова к Островскому (по новым материалам) // Вопросы литературы. 1959. № 2. С. 192–195.
11. *Луначарский А. В.* Островский // Луначарский А. В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976. С. 258.
12. Письмо князя В.Ф. Одоевского к приятелю-помещику, 20 августа 1850 г. // Русский архив. 1879. № 4. С. 525.
13. *Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова (1946) // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2005. С. 387 – 388.
14. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 2000. С. 52.
15. *Холодов Е. Г.* Островский читает «Темное царство» // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 95–100.

СПЕЦИФИКА МОТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА «ЮДОЛЬ»

Т. Н. Усольцева

*Гомельский государственный медицинский университет, ул. Ланге, 5, 246000,
г. Гомель, Беларусь, tusoltseva@mail.ru*

В статье исследуется особенность жанровой формы в позднем творчестве Н. С. Лескова на материале произведения «Юдоль», где писатель «выходит» за рамки синтеза литературных жанров и обращается к музыкальной традиции. Рассмотрено влияние жанра рапсодии, выделены и проанализированы основные мотивы, организующие повесть Лескова, обозначена связь произведения с контекстом русской культуры второй половины XIX века.

Ключевые слова: рапсодия; жанр; повесть; очерк; воспоминания; композиция; мотив; голод.

SPECIFICITY OF MOTIVE ORGANIZATION STORY BY N. S. LESKOV “YUDOL”

T. N. Usoltseva

Gomel State Medical University, st. Lange, 5, 246000, Gomel, Belarus, tusoltseva@mail.ru

The article examines the peculiarity of the genre form in the late work of N. S. Leskov on the material of the work “Udol”, where the writer “goes” beyond the framework of the synthesis of literary genres and turns to the musical tradition. The influence of the rhapsody genre is considered, the main motifs organizing Leskov’s story are identified and analyzed, and the connection of the work with the context of Russian culture of the second half of the 19th century is indicated.

Key words: rhapsody; genre; story; feature article; memories; composition; motive; hunger.

Постоянный поиск формы, воплощающей весь спектр художественных и идейных задач, которые ставил перед собой автор, – важнейшая отличительная черта творчества Н. С. Лескова. С одной стороны, писатель всячески подчеркивал объективность и достоверность своих произведений, чему способствовал интерес к конкретному факту, с другой, его отличало желание через бытовые подробности «прозреть» не только социальные закономерности, но и обозначить онтологические проблемы, требующие внимания и конкретных мер для их скорейшего разрешения.

Форма имела важное значение для Лескова, она открывала новые аспекты содержания, помогала более точно расставить акценты и донести необходимую мысль до читателя. На протяжении всего творчества

он искал новые пути: беллетрист активно участвовал в полемике о романе, развернувшейся в 1860–1870-х годах, полагая, что тот исчерпал свои возможности, и постоянно пробовал себя в новых жанрах. На его счету и романическая хроника «Соборяне», и святочные рассказы, и легенды, и сказки. Если изначально Лесков стремился переосмыслить элементы различных литературных жанров – очерка, романа, хроники, то в конце 1880 – начале 1890-х годов он обратил свой взгляд не только на литературные, но и на живописные, а также музыкальные жанры.

Русскую литературу, живопись и музыку второй половины XIX столетия объединяют в один культурный текст общие проблемы, связанные с положением народа, интерес к русской истории, достоверное изображение жизненных реалий и внутреннего мира человека, обращение к фольклорной традиции, стремление к синтезу различных жанров и видов искусства. Так, в живописи пейзаж начинает сочетаться с жанровой сценой, в музыкальных произведениях композиторы пытаются воспроизвести чувства, вызванные созерцанием природы, значительное место они уделяют романсу и опере, где слово, с их точки зрения, не менее важно, чем звук.

Живопись и музыка привлекали внимание Лескова не случайно, эти виды искусства расширяют границы влияния на реципиента и усиливают психологическое воздействие как на сознание, так и на его подсознание. Цвет, свет, жест в живописи, звук в музыке запечатлевают такие оттенки значений, которые порой оказываются недоступны слову. Именно поэтому писатель предельно внимательно следил за достижениями других видов искусств и даже пытался заимствовать из них какие-то элементы, используя в своих художественных произведениях.

Результатом формальных поисков и экспериментов Лескова стали три текста, имеющие подзаголовки «пейзаж и жанр» (повесть «Полунощники»), рассказ «Зимний день») и «рапсодия» (повесть «Юдоль»).

Музыкальность произведений писателя неоднократно вызывала интерес исследователей, указывавших, что Н. С. Лесков в своих текстах цитирует народные песни, использует музыкальную терминологию, упоминает имена композиторов и конкретные музыкальные произведения, что его проза отличается особой ритмичностью. Отмечается, что у писателя «литературный язык обладает своеобразной музыкальностью, внешние и внутренние проявления которой составляют важную черту его стиля» [4].

Уже в ранней повести «Житие одной бабы» (1863) психологическое состояние Насти Лесков раскрывает через народные песни, которые, с точки зрения героини, передают состояние души человека: «И с радости

поешь, бывало, и с горя тоже. Уйдешь, затынешь песню, да в ней все свое горе и выплачешь» [1, с. 329].

В повести «Юдоль» (1892) соединяются черты документальной прозы (это детские воспоминания автора о голоде 1840 года), бытового очерка, анекдота, но писателю словно не хватает синтетического сплава элементов различных литературных жанров, позволяющих связать высокое и низкое, трагическое и комическое, сиюминутное и вневременное, в результате в качестве подзаголовка к повести он выносит музыкальный жанр – рапсодия. Почему для Лескова так важно это уточнение, и какие дополнительные смысловые оттенки, вложенные в это определение, должен уловить читатель?

Рассказчик постоянно акцентирует внимание на том, что все описанные события – это его детские впечатления, но документальное начало усиливают указания на точное место и время (Орловский, Мценский, Малоархангельский уезды Орловской губернии, 1840 год), введение имен и фамилий реальных исторических деятелей (император Николай Павлович, принц Петр Георгиевич Ольденбургский, генерал С. И. Мальцев), отсыл к конкретному номеру газеты «Неделя». А уверения в том, что это «частные заметки» [2, с. 220], не претендующие на воссоздание объективной панорамы «народного бедствия» [2, с. 220], только усиливает ощущение искренности и даже исповедальности.

Если проводить параллели между литературными жанрами и рапсодией, то очевидно, что последняя, отличающаяся свободным построением, с присущим ей импровизационным стилем и чередованием разнохарактерных эпизодов, близка мемуарной форме, где автор, исходя из поставленных целей, отбирает эпизоды и группирует их, следуя определенной художественной логике.

Однако жанр рапсодии предполагает конкретное содержание – это всегда вариации на тему народных песен. Следовательно, Лесков заранее сообщает читателю основную тему своего произведения – тему народа, а благодаря мотивной организации повести освещаются различные аспекты его быта и бытия. Рапсодия, воплощенная как в звуке, так и в слове, не просто связывает мотивы между собой, каждая новая комбинация заставляет звучать их по-новому, открывать оттенки значений, ранее ускользавшие от внимания слушателя и читателя.

Композиция повести «Юдоль» достаточно проста: в произведении 26 глав, при этом каждая из них имеет самостоятельный сюжет; в первой части (2–14 главы), отличающейся стремлением к документальности, даже натуралистичности, представлены различные аспекты картины голода в деревне; во второй (15–23 главы) на фоне бытовых зарисовок о нравах дворянства дана история духовного пробуждения тети Полли; в

третьей (24–25 главы) описаны результаты ее повседневной работы – духовное пробуждение княгини Д. и повествователя [3]. Первая и последняя главы имеют рамочные функции, при этом они не только дают установку на эстетическое восприятие текста, диалогичность начала произведения и финала, подчеркивая цельность произведения, но и расширяют границы диалога повести «Юдоль» со всем художественным текстом Лескова.

Мотив воспоминания организует сюжет и структуру произведения, он пронизывает весь текст, а также сочетается с целым комплексом мотивов, воссоздающим жизнь физическую и душевную – это мотивы голода, преступления, греха, страдания, смерти, сна, детства, прощения, пути, любви. При этом каждый из мотивов реализуется на разных уровнях: на бытовом и метафизическом, в очередной раз демонстрируя убежденность писателя в том, что окружающая действительность определяет сознание человека, однако нравственная личность своими поступками способна изменить и людей, находящихся рядом, и мир вокруг себя.

Еще до воспроизведения ужасов голода физического, Лесков создает картину нравов, как бы ненароком давая читателю возможность понять о взаимосвязи этих совершенно разнородных понятий. Мотивы сна, детства, преступления, пронизывающие эпизоды в начале повести, отражают духовное состояние народа, его мифологическое восприятие мира и человека. Вера в Бога русского мужика не отменяет для него веру в колдунов и знахарей, истинность примет и языческий обряд, а, напротив, самым невообразимым образом уживается в «детском» сознании. «Вещие» сны Аграфены, «случай с бабой-дулебой, которая просунулась в алтарь» [2, с. 225], вынужденный посев «без просвир», заставили твердо уверовать крестьян в то, «что год будет голодный», и поэтому они «не хотели сеять ни овса, ни гречи, ни проса» [2, с. 225]. А начавшаяся засуха и ожидание голода приводит к убийству человека, чтобы сделать из его нутряного сала свечу, которую нужно жечь ночью во время молитвы, вызывая дождь.

Если сон становится предвестником неминуемой беды, то преступление уже обозначает ее неизбежность, становится тем событием, которое фиксирует начало трагических событий. Когда Лесков воспроизводит эпизоды, рисующие физический голод, в повести «Юдоль» на первый план выходит мотив страдания, который зачастую переплетается с мотивом преступления. Писатель отмечает, что «была и унылость, и отчаяние, и стоны, и невероятное мужество» [2, с. 239]. Для беллетриста важно рассказать правду о страшном голоде, поэтому он вводит варианты мифа о распространившемся людоедстве среди крестьян и предпринимает попытку выявить, из каких конкретных ситуаций «выросли» эти

истории. Правда, преступления, действительно имевшие место и описанные в произведении, – убийство мальчика и сожжение его в печи двумя девочками за то, что он стал свидетелем кражи ягненка, и убийство племянницей старухи, у которой якобы водились деньги, – оказываются не менее жуткими в своей неприкрытой простоте и жестокости.

Физические страдания заставляли людей думать только о «сытости тела» [2, с. 269], они забывали обо всем, кроме голода, а «голод – плохой друг добродетели» [2, с. 268]. Поэтому вариантом мотива преступления становится мотив греха. Женщины продавали не только свои волосы, но и свою честь, уходили в города «к колодцам» торговать собой и молодые бабы, и девочки-подростки. При этом зачастую старшие в семье подталкивали их к подобным поступкам, не считая такую добычу пропитания преступлением, искренне полагая, что «голодная смерть страшнее сраму», лучше «шкуру свою продать, чем душу» [2, с. 269]. Лесков не комментирует приведенные факты, не рассуждает о любви к ближнему и не использует громких слов о грехе во имя спасения другого человека.

Он выходит за рамки частного случая, расширяет границы изображаемого в повести благодаря введению культурного контекста. Лесков упоминает картину И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» [2, с. 236], отсылает к произведениям И. С. Тургенева – стихотворению в прозе «Два богача» [2, с. 237], поэме «Помещик» [2, с. 280], цитирует прибаутку «Государь Сидор Карпович» [2, с. 273]. Подобный прием указывает как на типичный, неслучайный характер описываемых событий, так и на причины разыгравшейся трагедии – крепостную неволю [2, с. 235], а также выявляет истоки жизненной силы и нравственности русского человека.

Стихотворная сказка «Государь Сидор Карпович», построенная в виде диалога, отражает «контраст двух крайних душевно-эмоциональных состояний – страх и веселье, радость, проявляющиеся в смехе, который носит стихийно-абсолютный характер; с этим, в частности, связан и общий шуточный, шутейски-пародийный характер действия и описывающего его текста, элемент трагедии, стремление выйти за пределы нормы, “среднего”, вообще допустимого, разрешенного» [3, с. 37]. Таким образом, источником народного нравственного здоровья Лескову представляется дуальное восприятие мира, когда даже в самом трагическом явлении можно увидеть смешное. А смех отдаляет трагедию, заставляет воспринимать ее иначе, что в повести подтверждается эпизодом появления Павлушки-дьяка, Пустопляса, песни и веселый нрав которого приносят новые настроения.

Даже преступная сдача его в рекруты не может отменить наступление перемен в голодающей деревне. В конце первой части (13–14 главы) проявляется мотив наказания (Божьей кары), который реализуется через

образы грозы и пожара (огня), свидетельствующих о грядущих лучших временах.

Во второй части рапсодии Лесков представляет историю духовного преображения тети Полли (15–23 главы), это дает возможность писателю обратиться к описанию жизни русского помещичьего дворянства, увидеть голод в деревне их глазами. Вторая часть объединяется с первой не только сквозными образами (повествователь, его родители, соседи-помещики), комплексом мотивов, но и отсылками к конкретным эпизодам предыдущего фрагмента (история «со свечой из Кожиенова сала» [2, с. 295]).

Мотивы греха и преступления здесь соединяются с мотивами игры, сна и преображения. И тетя Полли, и княгиня Д*, устроив между собой негласное соревнование, играют судьбами других людей. Лесков не описывает сложности духовного пути «проказницы» танты, он проводит параллель с шекспировской комедией «Сон в летнюю ночь», где Титания в осле видит своего возлюбленного, и воспроизводит мнение окружающих о сумасшествии тетушки. Ее действия мало кто воспринимает серьезно: «она так прочитала всю Библию и, разумеется, как следует, – сошла с ума и начала делать явные несообразности» [2, с. 288]. В этой части Лесков активно цитирует Библию, отсылает читателя к конкретным новозаветным сюжетам.

Преображение реализовано и на уровне мотивов. Если в первой части образ огня сочетается с мотивом наказания (вспыхнувший и сгоревший старый половень, сгоревшая от удара молнии изба Кромсая), то во второй части огонь становится вариантом мотива света – сначала это образ фонарика, луч которого помогает установить болезнь, позднее он трансформируется в свет путеводной звезды, появляющийся с принятием веры, зренья и прощенья [2, с. 298].

Логические умозаключения не всегда позволяют осознать закономерности бытия, что писатель оттеняет с помощью приема несоответствия: свечу «из Кожиенова сала» делают три самые обстоятельные хозяева в деревне, а князь из рода Рюриковичей способен только склеивать коробочки из «картона и цветной бумаги с золотыми бордюрами» [2, с. 285]. Иногда эмоции, чувства способствуют постижению того, что недоступно разуму. Вера побуждает человека к осознанию греха, к милосердию и прощению, к деятельности, изменяющей мир к лучшему.

От детства к зрелости, от сна к пробуждению, от греха к прощению и любви, объединяющей людей разного уровня образования, разных культур и социального статуса развиваются мотивы в рапсодии. Однако истинный смысл прощения дано понять далеко не каждому. Лесков вводит параллельно два эпизода прощения совершенно неслучайно: Алымов

«прощает» своих крестьян, съевших «припоганенную рожь» и пугавших его «красным петухом» [2, с. 306], только потому, что ему оказывается так удобнее поступить, и тетушка Полли с княгиней Д* прощают друг друга, наполняя свои сердца деятельной любовью.

Третья часть – две коротенькие главки – несмотря на компактный объем имеет важное значение для понимания произведения. Здесь писатель, обращаясь к библейской традиции, наделяет новыми оттенками значений мотив преступления. Причиной греха является слабость человеческой природы, но способность чувствовать заставляет людей осознавать тяжесть падения, а раскаяние ведет к покаянию и обретению истинной любви, которая реализуется через мотив детства.

Эпилог повести неоднозначен: он утверждает неизбежность обновления, движения вперед и духовного пробуждения, но в то же самое время свидетельствует о колоссальной разнице дворянской и народной культуры, о той границе между ними, которую не так легко преодолеть. Детский взгляд фиксирует только бытовой, физический уровень празднования нового урожая, ребенка неприятно поражает какофония звуков народных песен, несущихся с разных сторон. Он не может понять содержание песни «А мы просо сеяли, сеяли...», для него остается покрыто тайной значение ответа: «А мы просо вытопчем». Оказывается, понять и принять другое мнение, другой взгляд на мир, найти с ним точки соприкосновения гораздо сложнее, нежели найти свою собственную правду и свой собственный путь.

Библиографические ссылки

1. *Лесков Н. С.* Собр. соч. : в 11 т. Т. 1. М. : ГИХЛ, 1956.
2. *Лесков Н. С.* Собр. соч. : в 11 т. Т. 9. М.:, 1958.
3. *Савелова Л. В.* Повесть Н. С. Лескова 1890-х годов: концепция человека и проблема жанрового синтеза [Электронный ресурс]. URL: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=523> (дата обращения: 25.07.2023).
4. *Сиверская Т. М.* Отражение творчества Н. С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша») : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/otrazhenie-tvorchestva-n-s-leskova-v-otechestvennoi-muzyke-na-primere-skaza-levsha> (дата обращения: 1.08.2023).
5. *Топоров В. Н.* Заметки по похоронной обрядности //Балто-славянские исследования. 1985. М.: Наука, 1987. С. 10–52.

РАЗДЕЛ II СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХРОНОТОП ГОРОДА В РОМАНЕ Г. СЛУЖИТЕЛЯ «ДНИ САВЕЛИЯ»

Л. В. Камлюк-Ярошенко, Ян Вэйфэн

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, deschko7@gmail.com*

В статье выявляется специфика художественной реализации городского текста в романе Г. Служителя «Дни Савелия». В ходе исследования рассмотрены визуальные качества города; обозначены художественные приемы, используемые автором для создания художественного образа города; выявлен смысл основных символических точек пространства: дом, дорога, храм, река и др.

Ключевые слова: хронотоп; городской текст; Григорий Служитель; Дни Савелия; образ Москвы; образы дома, дороги, храма, реки; мотив памяти.

CHRONOTOP OF THE CITY IN THE NOVEL OF G. MINISTER “THE DAYS OF SAVELI”

L. V. Kamlyuk-Yaroshenko, Yang Weifeng

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
deschko7@gmail.com*

The article reveals the specificity of the artistic implementation of the urban text in the novel by G. Servant “Days of Savely”. The study examined the visual qualities of the city; the artistic techniques used by the author to create an artistic image of the city are indicated; the meaning of the main symbolic points of space is revealed: house, road, temple, river, etc.

Key words: chronotope; urban text; Gregory the Servant; Days of Savelia; image of Moscow; images of a house, road, temple, river; memory motive.

В составе компонентов кода национальной культуры город занимает центральное место: «именно в городском пространстве интегрированы все культурные традиции конкретной исторической эпохи...» [2, с. 216]. В художественных произведениях концепт города разворачивается в особый городской нарратив: определяет характер субъекта повествования, специфику повествуемой истории, последовательность художественных событий и предметных символов. «Поскольку для современной

гуманитарной научной парадигмы аксиоматичным является понимание культуры как текста, постольку концепт города нарративен в своих реализациях, прежде всего как мыслительный конструкт, диалогичный и полифоничный по своей сути», – справедливо отмечают исследователи проблемы дискурсивности городской культуры А. В. Кузнецова и И. А. Петрулевич [2, с. 217].

Поэтому актуальным и важным представляется изучение процесса конструирования воплощенных в городском тексте смыслов [7], динамики его репрезентации в художественных дискурсах разных авторов.

Свой авторский вариант московского городского текста предлагает Г. Служитель в романе «Дни Савелия» (2018 г.).

«Дни Савелия», по словам самого автора, Григория Служителя, можно расценивать как признание в любви к Москве. «А еще эта книга – настоящий кошачий путеводитель по Москве» – заметили читатели о романе Г. Служителя [4]; «Москва у Служителя удивительная: она как шкатулка с древностями и диковинками, каждая из которых хранит свой секрет. Ты словно гуляешь по городу вместе с героями, заново открываешь для себя забытые места, или новые уголки, ранее про которые не слышал» [4].

С первых страниц перед нами открывается объемная, яркая и точная картина современной московской жизни, показанная глазами главного героя, кота Савелия. Причем Москва не постановочная, а Москва настоящая. «Такой своеобразный очерк, запечатлевший действительность людей из 2000-х и 2010-х. А «кошачий взгляд» позволяет изменить угол зрения, дает автору высказать точку зрения непричастного наблюдателя. И кроме города у нас еще есть жизнь самого Савелия с неожиданными поворотами и непредсказуемым финалом» [5].

Москва как художественный образ: звук, запах, цвет

Не случайно в романе образ Москвы и современной московской жизни выстраивается в поле зрения главного героя – кота Савелия. Известно, что коты превосходят людей в основных способах восприятия мира, это: зрение – слух – обоняние – осязание. А Савелий к тому же сразу рождается *зрячим*, ему дан «дар преждевременного видения» («У котов так не бывает! Мне кажется, природа распорядилась так, чтобы этим частным исключением лишний раз подтвердить общее для всех котов правило!» [6, с. 21]). Такой персонаж помогает автору акцентировать важные свойства Москвы. Этот ракурс изображения – с точки зрения кота – позволяет увидеть то, чего не увидел бы обычный человек, сосредоточенный на своих каждодневных, обыденных делах.

И поскольку повествователем является не простой, обычный кот, а эстет (впоследствии судьба приведет его на работу в Государственную

Третьяковскую галерею), то и вся **Москва изображается как арт-объект**. Москва предстает живописной, как на картинах художников: «Наш сад цвел пышно и самозабвенно» [6, с. 50]; «ловил малейшее колебание резеды, боярышника, поспевающей вишни и орешника. (Да, вишня у нас поспевала на пару месяцев раньше, чем в других районах Москвы)» [6, с. 29]; «Город блестел и переливался в утренних лучах. Сохли лужи после ночного ливня. Все вокруг вдруг показалось мне ладным и осмысленным, удобным, хорошим и добрым» [6, с. 213].

Эпитет «живописный» является весьма частотным при описании картин московской жизни: молодой студент Суриковского училища Белакин приходил в особняк и «переводил свои впечатления от живописных руин на холст» [6, с. 23]; «через его плечо была живописно перекинута метла, а свободной рукой он бил в невидимый бубен в ритм какой-то только ему слышной мелодии (дворник Абдуллох [6, с. 29-30]); на вывеске ремонтной мастерской «У дяди Коли» «было изображено надкусанное яблоко и рука, пришивающая ему недостающий кусочек. Над яблоком вилась лента с живописно прорисованными изгибами и двуязычными концами» [6, с. 33]; «занавеска <...> очень живописно колыхалась на ветру» [6, с. 292]. Также «живописные» метафоры часто описывают разные события: «какой красивый и странный узор судьбы – встретиться через много лет с существом, которого на самом деле никогда не знал» [6, с. 304]; «такое вот общежитие <...> делало краски наших дней ярче» [6, с. 304].

Закономерно, что и многочисленные персонажи – эстеты. Так, молодой студент Суриковского училища Белакин, художник, боготворил «живописные руины». А котолоуб и расклейщик рекламы милостью Божией Митя Пляскин изобрел особый «живописный способ расклейки» рекламы: «долго примерял на глаз будущий участок работы: так и эдак наклонял голову, складывал пальцы в рамку <...> Тщательно проходил шпателем по поверхности, счищая с нее ошметки старой рекламы, и уже тогда только наносил клей буквой Х и, аккуратно помогая себе валиком, наклеивал листок. Ни единого пузыря, ни единой складки. И последнее: ножницами, в строгом соответствии с пунктирными линиями, Митя надрезал объявления снизу...» [6, с. 30-31].

Характерно, что описания картин московской жизни насыщены **цветом**: «Разумеется, церемония открытия не обходилась без торжественного запуска воздушных шариков. Под аплодисменты и свист шеплапутинцев ввысь взмывала, положим, бело-синяя гроздь. Но ветром ее тут же относило к каланче: шарики цеплялись за верхушку, путались и оседали. Через пару месяцев вместо прогоревшей аптеки открывался тату-салон. К каланче присоединялась уже красно-черная группа. Потом

желто-зеленая, фиолетовая и так далее, пока каланча издалека не становилась похожа на *радужную шевелюру клоуна*» [6, с. 36]; «Новостройки в тысячи окон, огромные *разноцветные кубы гипермаркетов* <...> Путаные развязки и эстакады, похожие на клубок змей. Фабрики и заводы, пышущие в небо массивными клубами дыма. Это выглядело величественно, торжественно» [6, с. 185].

Кроме разнообразной цветописы в поле художественного образа «Москвы» весьма значимы **звуки и музыка**. Москва звучит со всех точек своего пространства: с балкона четвертого этажа, где живет вдовец и мизантроп Денис Алексеевич, «звуки музыки оглашали округу и <...> хоть как-то облагораживали безнадежные души шелапутинцев» [6, с. 24]; кот слушал концерт Lamogoso Антонио Вивальди с утра до вечера, а его драматическая встреча со стариком происходит под звуки мелодии Libertango.

Москва звучит постоянно: в комнате, которую снимали киргизы «потолок занимали подвесные плоские люстры, которые *мелодично позвякивали*, когда их включали» [6, с. 180]; «люди в униформе ритмично постукивали штампами, *отбивали ноктюрны на клавиатурах*» [6, с. 183]; в парке «музыка была хмурая <...> она *трещала заводским речитативом*. Она гудела низким *индустриальным басом*» [6, с. 196]; кот «урчал шестью восьмыми, двумя пятыми и семью одиннадцатыми. Сперва я урчал *largo*, потом перешел на *andante non troppo*, но, не в силах сдержаться, продолжил уже в *allegro assai*» [6, с. 219].

Все повествование наполнено также и **запахами**, особенно тонко ощущаемыми героем-котом: «необычный запах <...> Чем дольше я его слышал, тем больше мне казалось, что он обрастает физической оболочкой, что он воплощается в некую сущность <...> кроме собственно *Valeriana officinalis*, в лекарстве есть еще и мятная приправа и рацемическая камфора. Я оказался посреди настоящего фармакологического маскарада. Буйное движение закружило меня и увлекло за собой <...> Какие-то дубильные вещества неслись веселой ватагой. Малыши гликозиды, томная стеариновая кислота и еще черт знает кто! Большинство из них уже были мне знакомы. Одного я вспомнил по старому саду в Шелапутинском. Запах другого я однажды учуял, прогуливаясь возле аптеки» [6, с. 201].

Причем, приятные запахи появляются в поле природы, а неприятные – в человеческом окружении: в первом для Савелия человеческом жилье – квартире Вити Пасечника «*застоялый дым*» от сигарет бабушки «медленно перетекал из комнаты в комнату, словно скорбные безмолвные души. Мои легкие спасало лишь то, что я передвигался понизу, там хотя было чем дышать» [6, с. 56]; «*едкие пары гуталина*» из шкафа [6,

с. 85]; в комнате приютивших Савелия киргизов «пахло бараниной, дезодорантами, *грязной одеждой и табаком*» [6, с. 180].

По характеру цвета, звуков и запахов противопоставлены в романе природный (кошачий) и городской (человеческий) миры.

Котенок «бродил по задворкам особняка среди бересклета и лабазника, среди лапки домовой и шиповника обыкновенного. Я *вдыхал в себя аромат сада*, вслушивался в *кантаты сверчков*, в их *стройное беспрерывное пение*. Я не видел в их труде ни смысла, ни цели, кроме той, какую, пожалуй, может преследовать любая музыка: подражать какому-то неизвестному, невидимому, но все-же существующему порядку. Голоса *звучали так согласно*, подхватывали друг друга так незаметно, что казалось – кто-то из них, тот, кто самый главный, самый почтенный, самый заслуженный сверчок, в черном бархатном фраке с полинявшими закрылками на спине, дирижирует ими, руководит...» [6, с. 49]; «лягушки надрывались в канавах. Гукали совы. Таинственно покачивались тополя, и конусы от фонарных столбов выхватывали лиловый мрак с асфальта. Сирень уже давно отцвела, но наша память так возбудилась, что всем явственно чудился ее *запах*. И все было *хорошо*» [6, с. 313].

Мир города наполнен совершенно иными звуками и запахами: «В Москве же шла стройка. Днем и ночью, без выходных и праздничных отгулов. Долго и упорно. Срывались сроки сдачи объектов, опережались графики, выписывались премии и объявлялись выговоры. Центр *гремел, стучал, дребезжал и рычал* от непрерывных работ» [6, с. 256]; «Весь город *дребезжал*. В то лето по всему центру шли строительные работы: тесали новые бордюры, проводили подземные коммуникации, выкорчевывали плитку, демонтировали на столбах троллейбусные снасти <...> Город *гремел, стонал, пах горячим асфальтом* и сварочными работами...» [6, с. 213]; «Велись дорожные работы, *стоял грохот и лязг...*» [6, с. 215]; «*Грохот сводил с ума*. По городу носились стаи обезумевших собак [6, с. 257]; в метро «медленно крутятся жернова лестничного механизма, *скрипят зубцы, стонут шестеренки*. Из недр доносится *нестройный бой* молотков, *нытье болгарки, клацанье цепи и ругань*» [6, с. 257].

Образы дома и дороги в контексте хронотопа Москвы

Образ города в этом романе, представленный котом Савелием, складывается из домов и дорог. В кругозоре кота пространство выглядит неиерархичным, полицентричным, наделяется скрытыми свойствами и мифологизируется.

Первые **дома** – это коробка из-под бананов Chiquita, в которой родились котята, и особняк Морозовых, оказавший на них первые впечатления.

В мире котов жилье – это абсолютная ценность. Для кота важно «иметь свой кров, пускай и с протекающей дранкой. Иметь стены, пускай и картонные, но свои!» [6, с. 29]. Не случайно все коты из бригады Третьяковской галереи «вспоминали родных, свои подвалы, коробки и заветные норы» [6, с. 137].

Кошачий топос – уютный, обжитый, семейный.

Природное окружение абсолютно гармонично: «Наш сад был удивительно толерантен к самым разным видам флоры: бересклет счастливо уживался с лабазником, недотрога обыкновенная не причиняла никакого вреда шиповнику и, вы не поверите, ирга мирно делила почву с лапкой двудомной. Плотным кольцом вокруг сада росла крапива» [6, с. 29].

Описания домов людей вызывают ощущение ветхости, старости, единообразия, лишённого индивидуальности, уникальности. Особняк Морозовых – устаревшее произведение искусства: «Круглое окошко на фронтоне поддерживали по бокам два пухлейших купидона, и грачи, высунув наружу свои клювы, выглядели совсем как фамильный медальон. По уцелевшему кое-где рельефу неслась вприпрыжку стая нимф. За нимфами гнались и никак не могли их нагнать два разнузданных сатира» [6, с. 23].

Особого внимания заслуживает описание московской квартиры. Скажем так: это место, в котором были все. Кто-то в своем детстве, а кто-то до сих пор продолжает жить в таких квартирах: «Паркет елочкой. На подоконнике цветы. Белая стеклянная люстра, имитирующая тряпичный светильник. Компьютер в углу. Между окон вывешен горный пейзаж, составленный из пазла, кое-где кусочки отсутствуют. Шкаф-стенка. На полках выставлены хрустальные сервизы, памятные тарелки и керамические безделушки. Электробритва с нацарапанными словами "Артему Артемовичу, с 30-летием Победы, от сослуживцев"» [6, с. 55]; «дверь ее была обклеена пленкой, имитирующей древесину. Посередине висела табличка с изображением слоненка, принимающего душ. Рядом на двери туалета тот же слоненок в профиль к зрителю справлял малую нужду в унитаза. В комнате на двух квадратных метрах ютились собственно ванна, стиральная машина, раковина и бак для грязной одежды. Ванная, как, впрочем, и туалет, и коридор, и все три комнаты, представляла собой жалкое зрелище и безмолвно требовала ремонта» [6, с. 77].

Даже мелкие детали обыденны, типичны, скучны: целый шкаф непонятно откуда взявшихся тапок, печенье «Юбилейное», передача «Пока все дома» в воскресенье утром, описание типичного Нового Года с раздвиганием стола в большой комнате, нагромождением огромного коли-

чества блюд, салатниц, мисок и кастрюль, а также с концертами и шоу по телевизору.

Характерно, что «*атмосфера в доме царила нездоровая, угнетающая*» [6, с. 116].

Неуютный топос городского жилья подкрепляется и описанием высоток Moscow City: «Справа высился Андроников монастырь, внизу плескалась Яуза, слева из утреннего тумана на Москву наступало *нестройное сообщество высоток Сити*. Тугоплавкие и огнестойкие, башни переливались змеиной чешуей, закручивались в спираль ДНК, устремлялись в небо исполинскими тюбиками. Было в них что-то *чудовищное*. *Чудовищное, тревожное и страшное*. Что-то такое, что *вызывало ужас*, но от чего невозможно было оторвать глаз, как от стихии» [6, с. 37].

Жизнь города неуютна и негармонична: «Кто-то довольствуется дракой на углу: выбивает кулаком по морде неприятеля свой сакральный ритм, сводит дебет с кредитом в книге учета жизненных происшествий. Другие очищаются, горланя песни в кафе Imagine. Я часто наблюдал через низкие окошки, как *безумствует толпа* в этом маленьком жарком заведении. Да Антонио Вивальди *в ужасе* заткнул бы уши завитушками своего парика, если бы услышал пару тактов той музыки, которая гремела в Imagine» [6, с. 127-128].

Стоит заметить, что частой характеристикой городской жизни является «ужас» («ужасный», «чудовищный»).

Скука и никчемность жизни москвичей передается очень эмоциональными эпитетами и метафорами: «Мужчины и женщины *шатались неприкаянными сонмами* по округе. Они убеждали самих себя, что им очень весело живется. Они *штопали* Маросейку от бара к бару, приводя себя в состояние, когда ничтожность собственного существования заглушается скоротечной эйфорией <...> каждое свое перемещение люди подтверждали снимком на телефон и тут же выкладывали его в интернет, чтобы собрать *скудный оброк внимания* к себе и хоть на время *прикрыть свою ужасающую внутреннюю наготу* <...> Они изо всех сил пытались ухватиться за время. Доказать себе, что они в эпицентре жизни, что они лучше, моложе, сильнее <...> И город помогает им. Не чувствуя вкуса, не вдаваясь в подробности состава и ингредиентов, не распознавая год и местность урожая, люди вбирают, всасывают, вынюхивают и вдыхают в себя без разбора предложенные угощения» [6, с. 127].

Взгляд кота замечает главное: «одни и те же странные люди <...> беззастенчиво переходили из одной передачи в другую <...> изо всех сил *притворялись*, что им весело. Но чем больше они старались, тем яснее становилось, что на самом деле им очень грустно и что они порядком

устали <...> они *делали вид*, что вытирают выступившие от смеха слезы» [6, с. 95]; «отчаянно *стараятся изобразить* веселье» [6, с. 168].

Образ дома всегда соединяется с образом семьи.

В мире котов семья – это ценность: «прижимаясь в моей колыбели к маминому животу и покусывая сестрин хвост, я думал: «*Какое счастье иметь семью*, пускай и неполноценную (вопрос отцовства у нас, как и в большинстве кошачьих семейств, разумеется, никогда не поднимался). Иметь мамочку и двух глупых, но любимых сестричек» [6, с. 28]. Когда через окно Савелий видит мамочку и сестричек, им «овладевает невыносимая тоска <...> Я вставал на задние лапы, а передними стучал по стеклу <...> я кричал им. Я звал их. Я просился к ним <...> я как мог старался донести до них, что со мною все хорошо, что я здесь, что я думаю о них <...> и что мне ничего здесь не нужно; что я очень сильно хочу домой, хочу вернуться в коробку» [6, с. 91].

При описании традиций семейственности в мире людей звучит ирония: «...к тапкам в этом доме относились с большим почтением. Можно было отыскать тапку какой-нибудь двоюродной прабабки или сводной сестры деда. <...> Для тапок был устроен специальный шкаф <...> Если речь заходила о том, чтобы наконец выбросить тапки на помойку, со дна Пасечниковых душ всплывало то, что можно было бы назвать моральными принципами. И эти принципы предписывали оставить тапки на прежних местах. Пары были разрознены. Кому-то недоставало левого или правого товарища. Правая тапка внучатой племянницы покоилась в обнимку с правой же тапкой какой-то тети. Многие из родственников никогда друг друга не видели при жизни, зато вот таким экстравагантным образом могли <...> соприкоснуться теньями, завести знакомство уже после своей кончины...» [6, с. 85].

Храмы – это неотъемлемая часть архитектуры Москвы в романе.

В «Днях Савелия» храмы или различные православные атрибуты упоминаются достаточно часто, например: «на стене висел выцветший календарь с изображением Николая Угодника»; «на Николоямской прихожане разбредались по службам в храмы святителя Алексия, преподобного Сергия Радонежского и Мартина Исповедника» [6, с. 34]; «перезвон с колокольни Григория Неокесарийского разливался по улицам»; «старушка в углу читала шепотом псалтырь по убранному в расписной оклад айпаду»; «я был отнюдь не первым, кого потянуло к Елоховскому монастырю»; «день догорал на куполах Никиты Мученика» [6, с. 255]; «местные жители отличались благочестием, и потому для их духовных нужд на маленьком пятачке в один квадратный километр выстроили целых три собора» [6, с. 34].

Однако зачастую в описании религиозной жизни москвичей звучит ирония: «весело блестела на солнце лысина одноногого нищего Гоши, который ковылял на костылях к паперти Сергия Радонежского то ли молить Бога вернуть ему левую ногу, то ли хотя бы сохранить правую. Не спеша и чинно <...> ехала в инвалидном кресле к месту еженедельной проповеди Глафира Егоровна <...> Каждое воскресное утро племянник ее к Мартину Исповеднику и оставлял на стрелке, где сходятся улицы Солженицына и Станиславского, прямо напротив церкви. Там Глафира Егоровна <...> делилась с прохожими соображениями по поводу малодушия и бесхарактерности Адама, уступившего капризам Евы <...> и так далее и тому подобное» [6, с. 35]; Света (хозяйка кошки Греты) «перед тем, как взять ипотеку, она отстояла молебен в Покровском монастыре. Она просила Матронушку, чтобы та помогла ей как можно скорее погасить кредит» [6, с. 281]. Эта ирония подчеркивает неискренность религиозности москвичей, отсутствие веры, прагматизм: «но *каждый раз* в воскресенья они (*люди*) все так же исправно выполняли свой долг (*исповедавались*). Облегчали совесть, выплескивали вон из себя накопившуюся скверну, как застоявшийся чай из стакана. Разбредались по домам и готовили себе яичницу с сардельками, а потом заедали растворимый кофе печеньем «Юбилейное». После брались за тряпки и дружно (в каждом окне по шелапутинцу, николяямцу и пестовцу) принимались счищать со стекол копоть подмосковного торфа» [6, с. 47]. В таком ряду: «Счищать тряпкой копоть со стекол», «заедать растворимый кофе (! *не натуральный!* – Л.В.К-Я, Я.В) печеньем», «готовить яичницу с сардельками» - исповедь воспринимается не как священное таинство, а как заурядное событие, повторяющееся в повседневности.

Характерно, что и рацион также скучен и единообразен у всех: у Васи Пасечника «по воскресеньям семья собиралась за завтраком. Бабушка готовила яичницу, заваривала чай, нарезала бутерброды, раскладывала на блюде печенье «Юбилейное» [6, с.72].

И люди все одинаково скучны и однообразны: «две подруги Лены в *одинаковых* серых пальто и мохеровых капорах» [6, с. 77]; «пришли две подруги Лены в *одинаковых* кофтах бордового и коричневого цвета» [6, с. 94]; «Все они были одеты в спортивные кофты и джинсы. Все они были *чрезвычайно друг на друга похожи*» [6, с. 180]; «все они были очень молоды, и истории их жизни почти *ничем друг от друга не отличались*» [6, с. 211].

Повествователь-кот оценивает мир людей как пустой и скучный: «Дни Лены были *безрадостными и пустыми*» [6, с.64], «Детство Витюши было *унылым и неинтересным*» [6, с. 66]; жизнь вахтера Сергеича – «всего лишь *череда скучных, ничем не примечательных лет*» [6, с. 134].

Поэтому люди и обращаются к котам: «Нужно было *найти исход своей тоске*. И Витя нашел. Этим выходом стал я» [6, с. 76]; «Откуда <...> пошла эта глупая традиция *заделывать котами душевные бреши?*» [6, с. 79].

Закономерно, что кот Савелий не приемлет искусственную и скучную жизнь людей: «Меня забирали в дом, но я убежал. Да, убежал. Потому что мне *было скучно*» [6, с. 125].

Савелий предпочитает дорогу: «беги вперед, моя история. Спотыкайся о булыжники, прыгай через канавы, буераки, лети по склонам. Возносись до верхушек елей, задевай флюгеры, падай в низины» [6, с. 108]; «иди вперед», - и я шел вперед...» [6, с. 217]; «я бросился вперед навстречу новому» [6, с. 222].

Дорога для кота – это свобода, движение мысли и чувства. Это выражено в повторяющемся рефрене «я думал»: «я думал. Вычесывая блох. Я думал, вращаясь по и против часовой стрелки за хвостом <...> Думы преследовали меня, как настырные нищие...» [6, с. 129]; «я думал *путешествуя по залам Третьяковки*».

Савелий любит дорогу: «я был уже не мальчик: знал, как себя вести на скорости в открытом транспортном средстве: никак не вести, максимально прижаться и не высовывать голову из корзины. К слову, со временем я так привык к дороге, что даже научился спать на ходу» [6, с. 212].

Он наслаждается, когда ездит с очередным хозяином в службе доставки. Их транспорт – велосипед – средство передвижения, максимально приближенное к природе: «Я сразу же полюбил велосипедные прогулки. Они приводили меня в восторг. Мы быстро выехали с Денисовского в Гороховский, миновали Никиту Мученика и поехали по Старой Басманной к Садовому <...> *Ветер играл* моими брылями, прижимал усы и уши, шурил глаз. Оранжевые флаги за спиной Аскара туго хлопали, звонок распугивал *стаи голубей*. Выглядели мы весьма экстравагантно: самурай в черных доспехах на оранжевом велосипеде, а спереди в корзине одноглазый кот» [6, с. 213].

Дорога в городе преодолевается с помощью **транспорта**. Город наполнен транспортом. Описания транспорта встраиваются в картину механизированного города: «По мосту *прогромычала электричка*. Замелькали темные силуэты дачников, гастарбайтеров, милиционеров, пенсионеров и простых подмосковичей, мучимых похмельем и *нестерпимой торфяной гарью*. Пассажиры уткнулись в мобильные телефоны и играли в змейку, тетрис, мини-покер, припоминали количество выпитого накануне, улыбались, повторяя шутки из вчерашнего «Урганта»... [6, с. 38]; *в метро* «люди трутся друг о друга взглядами. *Невидят* ход ве-

щей. Их головы набиты рваными облаками, ошметками надежд, материнскими наказаниями и всей той мутью из телевидения, интернета и компьютерных игр, которая подменяет им память и которая помогает им бороться с самими собой» [6, с. 117]; «дребезжащий и медлительный, с нелепой трапецией на крыше, сыплющий на мостовую искрами, он со скрежетом остановился, навис над нами своими усами-решеткой и тяжело переводил дыхание». С помощью приема олицетворения *трамвай* изображается как некое чудовище.

Дорога и суета отвлекает людей от мыслей и чувств: «разум их был глух, а сердца черствы» [6, с. 145].

Это оппозиция транспорта и мира котов звучит в замечании матери Савелия: «Перед механизированным транспортом мы ничто» [6, с. 26].

Итак, перед читателем предстают две Москвы.

Кошачья жизнь романтизируется, воспринимается и изображается как настоящая, истинная. Об этом свидетельствуют, например, разговоры мамы-кошки и тети Мадлен, их воспоминания о любви, обидах прошлого, веселых розыгрышах («все вызволялось на свободу и, следовательно, проживалось заново» [6, с. 42]; «то, чему я не мог быть свидетелем, но услышанное с чужих слов, иногда кажется куда более реальным, чем факты своей же биографии» [6, с. 43].

Жизнь людей показана совершенно обыденно, как неискренняя и неистинная. У людей «все так же», «все то же»; «о жизнях, лишенных вспышек и огней, слишком тяжелых и плотных, чтобы разглядеть пролеты метеоров и комет» [6, с. 142].

Людям «на каждый возраст предоставляются целые гардеробы, набитые нарядами *условностей*, социальных благоглупостей и всяческих утех <...> именно эти тяжелые наряды <...> и делают их такими *несчастливыми*. Всю-то жизнь они таскают на себе эти непомерные шубы, где один рукав волочится по земле, а другой едва прикрывает локоть; где на голову женщины водружен опутанный волосами аквариум...» [6, с. 139]; «тихо шуршат эксклюзивные авто, фаршированные важными, успешными и глубоко несчастными людьми» [6, с. 290].

Читателю предоставляется право понаблюдать, проанализировать и выбрать или даже исправить свою жизнь.

Память, время, история в московском тексте Г. Служителя
Начинается роман мотивом памяти. Он звучит и в посвящении «Гермионе, Платону и всем ушедшим друзьям¹» [6, с. 13], и во вступлении:

¹ Известно, что Григорий Служитель написал роман в память о погибшей любимой кошке Гермione.

«Вспомнишь ли наши ясные дни? Вспомнишь ли как мы ежедневно встречали солнце на Яузе, а провожали его на Большой Полянке? Вспомнишь ли наши неспешные прогулки вдоль Бауманской? Вспомнишь ли как согласно мы помавали хвостами, спускаясь по Басманной? Улыбнешься ли, как в тот час, когда первый луч падал на золотой купол Никиты Мученика и слепил твой изумрудный глаз? Вспомнишь Покровку, Солянку, Хохловку?..» [6, с. 15].

Память / время / история – важные темы романа.

«Эти дни. Вот эти дни» [6, с. 169] – становится еще одним рефреном романа. «Потом, когда я вспоминал эти дни. Это были счастливые дни, похожие друг на друга, но оттого еще более счастливые. Быстрый хоровод или даже так – крутящийся барабан револьвера <...> Этим дням не хватало самих себя, и они брали немного взаймы у завтра <...> И гасли» [6, с. 173]; неизвестная героиня из записок Белакина: «Я хотела побыть наедине со своей памятью. И воображением» [6, с. 155].

Мотив памяти получает воплощение в самых разных метафорах: «Поднимем *крышку сундука* в углу, он не заперт. Да, этот тетради художника Белакина, которые никогда <...> не будут найдены. Сдуем с них пыль <...>, откроем тетрадь» [6, с. 154]; «У каждого должна быть своя *пещера с сокровищами*» [6, с. 160].

Ход времени отражен в метафоре лифта: «В юности ты как будто *едешь в лифте* быстро наверх. Все выше и все быстрее. А к старости вдруг начинаешь думать про *все эти этажи*, которые проезжал, которые казались «не твоими», ненужными. И вдруг оказывается, что там и было что-то настоящее» [6, с. 157].

И действительно: у каждого героя есть своя, большая или маленькая, но история. «Особняк хранил много историй» напр., история молодого студента Суриковского училища Белакина, который приходил в особняк и «переводил свои впечатления от живописных руин на холст» [6, с. 23]. Он был «очарован увяданием». В старости пришел в эти развалины жить: «рано или поздно мы становимся похожи на то, что любим» [6, с. 23].

История делает жизнь полнее, насыщенней, уникальней. Квартиры с историей имеют свою специфику, непохожесть, свою душу. «*Мирок*, составленный из подаренных сувениров, памятных побрякушек, янтарных камешков, статуэток, подсвечников, свечи от которых давно сгорели, из кусков мыла, обшитых в лиловый атлас. И книги, книги, книги, книги. Эти вещи простаивали годами, и как-то не поднималась рука сложить их в ящик или, не дай бог, отнести на помойку из какого-то суеверного страха. Казалось, убери с полки какой-нибудь предмет, например, валдайский колокольчик, и нарушится *сложная, тонкая аура*, что-то навсе-

гда сломается, что-то пойдет не так. Все было на месте <...> Такой вот *космос*» [6, с. 159]. Квартира с историей создает свою ауру, из мирка становится космосом.

К сожалению, время не идет на пользу людям: «Мы посмотрели на себя и увидели, что стали похожи на <...> знаете, праздничные шарики недельной давности. *Полуспущенные, сморщенные*, но еще с остатками того праздничного воздуха. Мы поняли, что надо начинать новую жизнь и узнавать друг друга заново. Мы Те навсегда ушли, а Этих мы еще знали. И боялись» [6, с. 174], – а Савелий не боится начинать заново, и в этом его преимущество.

Не случайно концепция истории воплощена в образе реки Яузы. **Река времени, река истории, река жизни** – универсальный образ: «Вот она – Яуза. Тихая вода. Хилое течение. Скучный приток. Сонная артерия. Изнанка. Тень. Что ты прячешь на своем дне? Какие декреты и рескрипты хранишь? Где полки, чьи тухлявые знамена увязли в твоём иле? Литавры ржавеют в твоих песках. Гул былых побед пробегает рябью по темным волнам. Старые забытые мотивы путаются в водорослях. Ветер играет на расстроенных клавишках. Отжившие анекдоты блуждают среди рыб и уже давно никого не смешат. Невзрачная река. Слабая, бесплодная Яуза. Дряхлая няня, которую держат из жалости. Бобровый скит. Утиная заводь. Какие нивы ты орошаешь? Какие луга питаешь? Долгими ночами бормочешь про себя тюркские предания, считаешь по-немецки барыш от продажи овса или напеваешь шамкающим ртом песенки офеней-горемык. Милая моя река. Всешутейшая, всепьянейшая. Как полоумная старуха, ни за что не вспомнишь, что ела на завтрак, но расскажешь с удовольствием в тысячный раз байку про соколиные выезды Алексея Михалыча или изобразишь в лицах, как Бирон в шлафроке нараспашку маршировал пьяный впереди военного оркестра. Никогда, никогда лед не сковывает твои потоки. Морозными зимними днями ты так же бесстрашно воспринимаешь снег, как осенью отжившую листву и теплые дожди весной. С тем же гостеприимством тянешь на дно и хлебные крошки, и черный джип, не вписавшийся в поворот у Костомаровской излучины» [6, с. 39].

Стилистически описание Яузы содержит и героический пафос, и комическое снижение: декреты, рескрипты, побежденные полки, отгремевшие литавры, гул былых побед и марш пьяного Бирона впереди военного оркестра, и тюркские предания – и немецкие барыши от продаж. Она же и «тихая вода», «милая моя река», никогда не скованная льдом и вместе с тем: хилая, скучная, невзрачная, слабая, бесплодная, всешутейшая, всепьянейшая, дряхлая няня, полоумная старуха.

У Г. Служителя нет апофеоза истории. Как видно, отношение к истории в романе двойственное.

История хранит в себе героику и комизм, гуманное и бесчеловечное, смех и стыд. История хранит все: «Морозными зимними днями ты так же бесстрашно воспринимаешь снег, как осенью отжившую листву и теплые дожди весной» [6, с. 39]. Жизнь многообразна в своих проявлениях: «и надо всем этим стоит легкий серый пар – эхо окриков, брани, приказов, шуток, песен, предсмертных воплей и любовных стонов [6, с. 39].

Метафорически образ реки поддерживается на протяжении всего повествования: «Из трех больших храмов медленно *вытекали струйки прихожан*» [6, с. 47]; «Перезвон с колокольни Григория Неокесарийского *разливался по переулкам*» [6, с. 115]; «москвичи *стекались* к ней (Болотной площади) *широкими бурными реками*» [6, с. 122].

Жизнь героев протекает в сопряжении с рекой. Например, Витя Пасечник с другом (оба изгой) прогуливаются «бросая камешки в Яuzu» [6, с. 69].

И для Савелия значима Яуза: «Чем дальше я отходил от банановой коробки, тем сильнее становилось мое влечение к ней. Я словно *тянул жгут*, который требовал все больших усилий с каждым шагом. Я отпустил этот жгут и быстро бежал назад. Я осторожно забираюсь в коробку, устраивался возле мамы, как ни в чем не бывало подлезал под лапу АБК и прикрывался хвостом Зины. *Я засыпал, и мне снилась старая Яуза*» [6, с. 49-50].

В этом фрагменте подчеркивается значение реки как связи: «тянул жгут», был связан с местом своего рождения, с прошлым.

Прошлое в жизни людей воспринимается как *уходящее время, уходящая эпоха*.

Это уходящее время очень неприглядно, связано с потерями: «Запорожец» стоял на одном месте долгие годы, и асфальт под колесами просел, а брезентовый колпак кое-где прохудился. У «запорожца» *не хватало ни руля, ни сидений, ни фар, ни пепельницы, ни педалей, ни стеклоподъемных ручек, ни иных внутренних органов...*» [6, с. 19]. «Жизнь началась в *старом* купеческом районе Таганки, в Шелапутинском переулке, на высоком берегу Яузы. Наша коробка примостилась у старого особняка Морозовых <...> Здание девятнадцатого века к началу нового тысячелетия совсем *обветшало и обрюзгло* <...> Круглое окошко на фронте поддерживали по бокам два пухлейших купидона, и грачи, высунув наружу свои клювы, выглядели совсем как фамильный медальон. По уцелевшему кое-где рельефу неслась вприпрыжку стая нимф. За нимфами гнались и никак не могли их нагнать два разнузданных сатира.

Голова и свирель у одного из сатиров давно отвалилась, а одна нимфа потеряла на бегу ступню и колено» [6, с. 22–23].

Изображение особняка Морозовых станет той визуальной метафорой, которая поможет раскрыть осмысление времени: «Стоит большого труда все это припомнить <...> Да, конечно, наши внешние мечты остались осуществленными только наполовину. *Как не высвободившиеся из камня фигуры на барельефах*» [6, с. 174].

Будущее страшит опасностями: «я боялся будущего. Я боялся, что время испортится. Я не ждал от него ничего хорошего» [6, с. 48].

Время в восприятии повествователя плюралистично и амбивалентно.

Таким образом, образ Москвы в романе Г. Служителя представляет собой целостную субъективно-объективную картину мира, включающую в себя пространственно-временные, социальные, ценностные, этические и др. параметры.

Позиционирование kota в качестве субъекта повествуемой истории определяет своего рода гетеротопию пространства (по М. Фуко, «иное место», «контрместоположение» – от греч. “heteros” – “другой”): изображение того пространства, которое скрыто от глаз людей, но все-таки существует в реальности. Кошачий кругозор вскрывает скрытые свойства мест. Такой взгляд, по сути, является мифогенным и мифопорождающим: воплощает социальные и индивидуальные реакции, связанные с местом, – «миф места».

У kota нет главного или лучшего дома, центра и периферии, что способствует созданию неиерархичного пространства, организованного по принципу ризомы (Ж. Делез и Ф. Гваттари) – ацентричного и неиерархизированного.

Пространство города в романе «Дни Савелия» обладает такими характеристиками современного городского дискурса, как: антииерархичность, семантический и ценностный плюрализм, демифологизация традиционных мифологем и создание неомифов,

Город в романе Г. Служителя манифестирует напряженную, порой драматичную диалектику национального и универсального, старого и нового, традиционного и индустриального, что отражает ситуацию перехода от одной эстетической парадигмы к другой, формирование новой картины мира.

Библиографические ссылки

1. *Водолазкин Е.* Дни Горигория // Служитель, Г. Дни Савелия. – М. : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020.

2. Кузнецова А. В., Петрулевич И. А. Концепт города: код культуры и нарратив // Вестник АГУ. Выпуск 4 (229). 2018. С. 212–219. [Электронный ресурс]. URL: Концепт города: код культуры и нарратив (cyberleninka.ru). (дата обращения: 21.05.2023).
3. Куклев В. Город // Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В.Андреева и др. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 126–131.
4. О книге Г.Служителя. [Электронный ресурс]. URL: «Дни Савелия» Григорий Служитель «Мемуары московского кота Савелия. Удачный дебют Григория Служителя» | отзывы (irecommend.ru). (дата обращения: 02.02.2023).
5. Рецензии на книгу «Дни Савелия» Г. Служителя. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.labirint.ru/reviews/goods/649929/> (дата обращения: 16.02.2023).
6. *Служитель Г.* Дни Савелия. М. : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020.
7. Щипков В. А. Трансформация дискурса пространства: от традиционного общества к эпохе постмодерна [Электронный ресурс]. URL: Трансформация дискурса пространства: от традиционного общества к эпохе Постмодерна (cyberleninka.ru) (дата обращения: 21.05.2023).

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЦИТАТ В СБОРНИКЕ САВВЫ МАЖУКО «ЛЮБОВЬ И ПУСТОТА»

А. В. Мычко

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, ashenuy@gmail.com*

В статье анализируется специфика литературных цитат на материале книги писателя и публициста Саввы Мажуко «Любовь и пустота» (2022). Рассматриваются цитаты различных русских авторов, стихотворные и прозаические. Отдельное внимание уделено определению роли данного типа цитат и их функции.

Ключевые слова: Савва Мажуко; русская литература; интертекст; цитация; эссе.

SPECIFICITY OF LITERARY QUOTES IN SAVVA MAZHUKO'S COLLECTION "LOVE AND EMPTINESS"

A. V. Mychko

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
ashenuy@gmail.com*

The article analyzes the specifics of literary quotations based on the book of the writer and publicist Savva Mazhuko "Love and Emptiness" (2022). Quotes from various Russian authors, poetic and prosaic, are considered. Special attention is paid to determining the role of this type of quotations and their function.

Key words: Savva Mazhuko; Russian literature; intertext; citation; essay.

Большой популярностью у современных исследователей пользуется такая область изучения, как интертекстуальность. Впервые этот термин был введен французским филологом Ю. Кристевой. Согласно концепции интертекстуальности, любой текст рассматривается как сложная система, сеть, в которую в том или ином виде включен материал предшествующих текстов. Иными словами, многие произведения содержат в себе части иных в большей или меньшей степени. Это могут быть цитаты, аллюзии, реминисценции, которые вступают с новым текстом в своеобразный диалог. Порой такие включения незаметны с первого взгляда, поскольку могут быть видоизменены, определенным образом адаптированы или вовсе спародированы. Однако автор в таком случае апеллирует именно к эрудированности своего реципиента, для которого распознанный и расшифрованный интертекст наделяет произведение новыми смыслами и оттенками через соотнесенность с текстами, которые писа-

тель использует как первоисточник. Наличие качественного интертекста свидетельствует также о высоком профессиональном уровне писателя.

Интертекстуальность является одной из неотъемлемых и самых важных черт поэтики литературы постмодернизма. В нашей работе как вид интертекста будет рассмотрена именно цитация.

В книге эссе Саввы Мажуко (2014) «Любовь и пустота» представлены различные типы цитат: библейские, философские, богословские, литературные и другие.

В данной статье будет рассмотрено семантико-функциональное содержание литературных цитат сборника.

Литературные цитаты занимают важное место в произведениях Саввы Мажуко. Они представляют собой как прозаические, так и поэтические строки. Иногда встречаются высказывания писателей или выдержки из дневников, однако мы сосредоточим свое внимание исключительно на цитации художественных текстов.

Первый текст первого раздела – «Голос камня» – заканчивается следующими строками Якова Полонского:

Замолк грустно старец, главой поникая.
Но только замолк он – от края до края:
«Аминь!» – ему грянули камни в ответ
[9].

Автор признается, что прочитал это стихотворение «еще школьником и был впечатлен чудом поющих камней» [8, с. 15]. Можно сказать, что само эссе является рефлексией на тему, поднятую в произведении. В самом начале писатель напоминает, что на выбранный им сюжет о святом написано поэтическое произведение Якова Полонского, то есть он как бы призывает другого автора в свидетели, а также дает читателю дополнительный источник информации, в котором данный сюжет изложен простым языком рифмы. В конце «Голоса камня» стихотворение непосредственно цитируется, при этом имя автора и название его не упоминаются. То есть они связаны непосредственно со своими предыдущими упоминаниями, и автор, предполагая, что читатель удерживает в памяти данное обстоятельство, на заднем фоне постоянно поддерживает эту связь, она остается актуальной на протяжении всего текста, пронизывая его и выступая в роли важной составляющей для понимания смыслов. Это – первый пример диалога двух текстов и двух авторов, поскольку Савва Мажуко не просто излагает свои мысли насчет известного сюжета о святом, но и обращается к тому, кто также использовал этот сюжет для

написания текста и сам результат его трудов, то есть привлекает двойной опыт и умножает его.

Следующий пример цитации русской литературы находим в эссе «Слово со властью». В данном тексте используются строки А. С. Пушкина из стихотворения «Свободы сеятель пустынный»:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
[11].

Также крайне интересный с точки зрения интертекстуальной наполненности текста. Речь в эссе идет, собственно, о русском слове; автор пишет: «Есть люди, которые не умеют слушать. Есть люди, которые не умеют говорить. Год от года кажется, что число таких людей растет, и растет угрожающе. Это просто какая-то вавилонская болезнь» [8, с. 55]. В данном контексте он вспоминает стихотворение великого русского классика, который, в свою очередь, говорил о том, что его слова, то самое «живительно семя», которое с трудом и бережно сеется в умах людей (тут он имел в виду собственную поэзию) не имеет всходов, и труды его напрасны. Однако и сравнение лирического героя А. Пушкина с сеятелем далеко не случайно. У его стихотворения есть эпиграф – слова из Евангелия о Матфея: *Изыде сеятель сеяти семена своя* (Мф 13, 3–8) [1]. Строки поэта – аллюзия на библейскую притчу, которая играет важную роль в эссе Саввы Мажуко. Притча о сеятеле имеет несколько другой смысл; там говорится скорее о том, что по разным причинам далеко не все семена дают плоды. Об этом пишет и отец Савва: «Конечно, бывают естественные причины, по которым слово не доходит до слушателя: человек просто не готов к этой теме, или разговор неуместен, или, что гораздо чаще, мы говорим на разных языках» [8, с. 56]. Таким образом, в произведении можно отметить наличие интертекста с двойной функциональной семантикой: читатель воспринимает строки стихотворения А. Пушкина, в которых в трансформированном виде преподносится библейский сюжет, обрастая в процессе новыми смыслами и трактовками. Это происходит дополнительно уже в контексте произведения рассматриваемого нами автора. Цитация в данном эссе также показательна, а ее функция гораздо важнее, чем просто отсылка к претексту, поскольку через него она вновь возвращает нас к исходному тексту, которым является

Библия, и в процессе такого пути насыщается новыми оттенками смыслов произведения Саввы Мажуко.

Следующий русский по происхождению автор, чью цитату использует отец Савва в качестве претекста, – «гениальный Ломоносов» [8, с. 125]. В эссе «Семья и школа» включено одно из его произведений полностью:

Мышь некогда, любя святыню,
Оставила прелестный мир,
Ушла в глубокую пустыню,
Засевшись вся в голландский сыр
[7].

Строки представляют собой вольный перевод первых четырех стихов басни Лафонтена «Крыса, отрешившаяся от мира». Итак, мы снова получаем своего рода «двойной» интертекст, когда для понимания смысла необходимо проанализировать не просто претекст, но и претекст претекста.

Тема переводного стихотворения Ломоносова совпадает с темой отрывка эссе Саввы Мажуко, в котором оно было использовано. Автор пишет: «Монашеская традиция выработала очень тонкие технологии воспитания этих добродетелей, и они требуют определенного культурно-религиозного усилия. А потому не следует обольщаться, принимая в монастырь молодого человека с врожденной молчаливостью или безответностью – это не смирение, не добродетель, просто черта характера. Мне встречались люди такого устройства, прожившие в монастыре десятилетия, но никакого отношения не имевшие не только к монашеству, но и к христианству. Просто люди “с рыбьей кровью”» [8, с. 124]. Оба автора смягчают мысль изначального текста, вернее, оставляют его за скобками. Если Ломоносов прямо указывал на первоисточник, и любопытствующий читатель мог обратиться к нему, то Савва Мажуко отсылает лишь к тексту М. Ломоносова, в обтекаемых выражениях рассказывая о монашестве и том, что некоторые монахи не имеют ничего общего с христианством. Полную картину помогает восстановить текст Лафонтена: в нем рассказывается о мыши (крысе – в других переводах), которая, увлекшись религиозной мыслью, удаляется от мирской жизни с тем, чтобы стать отшельницей. Она даже обустроивает себе отдельную келью, с трудом выгрызая ее стены. Правда, из куска голландского сыра. Когда же к мыши, уже набравшей вес после таких тяжелых трудов, приходят за помощью, она отвечает собратьям, что удалилась от мирской жизни и не может поспособствовать их спасению, но будет усердно молиться за каждого. Смысл лафонтеновской басни очевиден. Его зашифровал в сти-

хотворении русский писатель, ее, возможно, невольно, привлек в свой текст и архимандрит Савва Мажуко. Таким образом, перед нами вновь пример сложного интертекста, понимание которого значительно расширяет границы текста эссе.

Последнее эссе раздела «Простые вещи» – «Бремя взрослого человека» – также содержит цитацию. На этот раз источником стала не классическая русская литература, а стихотворение Евгения Долматовского «Старый барабанщик». Савва Мажуко называет его «старой пионерской песней», так что, возможно, он знал ее в детстве или даже исполнял. Некоторые строки используются для поддержания патриотических мотивов, введенных самим автором:

Поднимай, дружище, мир из пепелища,
Выручай планету, человек!
[4].

«Взрослый – это человек, задача которого – делать счастливыми ближних – свою супругу, родителей, деток, друзей, Родину. Да, не смейтесь, именно так» [8, с. 134]. Именно после этого тезиса в текст включаются строки Евгения Долматовского. Претекст повествует о барабанщике, который смело ведет своих товарищей к победе и не оставляет свое дело несмотря на попытки соблазнения со стороны «кликуш» и «маленьких душ» его оставить, поскольку барабан уже не моден и есть прекрасная альтернатива ему. Тема патриотизма переносится из «Старого барабанщика» в «Бремя взрослого человека», где развивается следующим образом: «Это красиво и благородно, особенно для мужчины: заботиться о любимой женщине, досмотреть родителей, дать жизнь и достойное воспитание детям, быть в ответе за то, что происходит в стране» [8, с. 134]. Автор совместно с Е. Долматовским призывает принять ответственность за происходящее в обществе и не менять «старый барабан» на «арфы и лиры», с которыми якобы «живется уютней».

В следующем разделе, который носит название «Человеческий лик Бога», литературные цитаты практически полностью отсутствуют. Лишь один раз встречается заимствование из русской литературы в эссе «Избыток сердца»:

Во мне твои боли болят,
Во мне твои копятся силы
[3].

Эссе о человеке и болезни, о его боли, которая часто остается непонятой другими людьми. «Потому что боль другого человека открывается

для меня, когда другой перестает быть для меня чужим» [8, с. 170]. Подтверждением этому являются строки из стихотворения Андрея Дементьева «Спасибо за то, что ты есть», где речь идет о высшей степени взаимопонимания между людьми, не переходящей границу дружбы. Именно такие отношения должны быть между христианами. Здесь цитация выполняет функцию расширения смысла и обогащения его.

Третий раздел сборника («Следует жить») полон цитат различного характера, и мы рассмотрим наиболее интересные из них.

В тексте «Ессе homo» находится эпиграф – цитата из стихотворения А. Карташова «Ничего не бывает потом»:

И когда говорят о святом,
мне за собственный голос неловко
[6].

Стихотворение представляет собой философскую лирику, где также присутствуют библейские мотивы. Тем не менее применительно к тексту эссе эти строки стоит трактовать в прямом смысле. В произведении архимандрита Саввы говорится о любви человека к своему ближнему, об истинном христианском чувстве. Автор признается, что сам не идеален, рассуждает на тему той любви, которую, согласно Библии, должны испытывать люди друг к другу и того, чем она сейчас подменяется. Эпиграф помогает проникнуть в суть авторской мысли глубже, чем это позволяет сам текст; в частности, «святой» здесь именно человек, тот самый ближний, которого нам заповедовано любить, или то чувство, что под этим подразумевается. Неловкость автора порождена тем, что сам он испытывает его не так, как хотелось бы, что можно понять из примера, приведенного в начале эссе (лирический герой смог полюбить ирисы только после того, как увидел их на картине одного художника и взглянул на цветы другими глазами). Этот же пример открывает нам второй смысл эпиграфа. В оригинале стихотворение А. Карташова предваряет следующая цитата: «Существенного разрыва между поэзией и живописью нет, одно перетекает в другое» [6]. И то, и другое – формы моделирования действительности, где, преломленные авторским сознанием, находят отражение грани бытия. Очевидно, речь в примере могла идти совсем не о цветах, а иллюстрация Саввы Мажуко отсылает нас к более широкому толкованию и истории с ирисами, и стихотворных строк эпиграфа в целом.

Здесь же, в «Ессе homo», находим пушкинские строки из XLVI главы «Евгения Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может

В душе не презирать людей
[10].

Автор претекста относит их к самому Евгению. Савва Мажуко расширяет контекст и придает ему общечеловеческую окраску: «Бога любить логично и полезно; в конце концов, мы Ему жизнью обязаны. Но полюбить ближнего? Как это возможно? <...> И житейский опыт скорее подтверждает сказанное поэтом, нежели опровергает» [8, с. 253]. Однако человек, мыслящий подобным образом, сближается Саввой Мажуко с Евгением Онегиным, чьи взгляды стали причиной печального исхода для него и других персонажей поэмы А. Пушкина. Расшифрованный интертекст реципиент понимает намек и может провести соответствующую параллель.

Практически сразу после этого вводится еще одна цитата, на сей раз принадлежащая перу Ф. Достоевского и его гениальным «Братьям Карамазовым». Для противопоставления образу Онегина Савва Мажуко использует образ старца Зосимы: «Старец Зосима передает слова одного пожилого доктора: “я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко, говорит, доходил до страстных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если бы это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уж его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу. В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк и он беспрерывно сморкается. Я, говорит, становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем более я ненавидел людей в частности, тем пламеннее становилась любовь моя к человечеству вообще”», – пишет он [8, с. 253–254]. Однако приведенная цитата – лишь воспоминания Зосимы о докторе. Трактовка этого эпизода отцом Саввой не предложена, после цитирования он оставляет поднятую тему на размышление читателя и подходит к ней уже с другой стороны. Данное изречение старца находим в 4 главе романа (часть 1, книга 2) «МалOVERная дама». Рассмотрение фрагмента представляет интерес для нашей работы, поэтому остановимся на нем подробнее.

Между старцем Зосимой и госпожой Хохлаковой идет разговор на тему, поднятую Саввой Мажуко в своем произведении. Женщина признается мудрому старцу в своей неспособности любить кого-либо, и Зо-

сима приводит ей в пример ту самую историю о докторе. Хохлакова задается вопросом, что же делать, и Зосима дает ей мудрый совет: «Сделайте, что можете, и сочтется вам. У вас же много уже сделано, ибо вы могли столь глубоко и искренно сознать себя сами!» [5]. Однако следующая фраза старца обнажает всю фальшь слов Хохлаковой-старшей, которая говорила с ним и признавалась в своих грехах совершенно неискренне.

Так, через интертекстуальные включения читатель способен прийти не просто к более детальному рассмотрению текста и более объективному его пониманию, но и получить ответ, который давали на поднятый вопрос великие писатели прошлого, а сам Савва Мажуко, цитируя других авторов, предлагает реципиенту разные взгляды, трактовки, дополнительный материал для осмысления, скрепляя его своей собственной идеей, синтезируя и создавая новый контекст.

Другое эссе этой части сборника – «Кто мой ближний?» – развивает эту же тему. Здесь используется всего одна литературная цитата из стихотворения «Любить иных – тяжелый крест» Б. Пастернака; она соответствует первой строке и названию. Несмотря на то, что тема «Ессе homo» фактически продолжается, автор сужает ее рассмотрение до конкретного вопроса о том, кто есть ближний, которого надо любить. Савва Мажуко пишет: «Мы любим, кого не выбирали, и предложенные варианты зачастую не самого высшего качества» [8, с. 266]. Произведение Б. Пастернака, тема которого – несчастливая любовь к жене и новые чувства к другой, менее совершенной и образованной женщине, подтверждает рассуждения Саввы Мажуко и дополняет их мыслью о том, что любовь действительно зачастую несвободна из-за неимения возможности выбирать объект своих чувств и даже часто выбирает объект, прямо противоположный желаемому. Однако несмотря на это нужно стараться воспитывать в себе любовь к ближнему как одну из важнейших христианских добродетелей.

В завершение рассмотрим цитацию в важнейшем тексте всего сборника, который также является заглавным – «Любовь и пустота». Автор обращается здесь к стихотворным строкам А. Блока, оформляя их, впрочем, как прозаические, без сохранения деления на строфы и их полноты: «только влюбленный имеет право на звание человека» [8, с. 266], в то время как в оригинале находим эти же слова в последней строфе:

Право, я буду рад за вас,
Так как – только влюбленный
Имеет право на звание человека
[2].

Само эссе только ставит перед читателем проблему, не раскрывая ее сущности, что будет сделано автором в последующих произведениях. Савва Мажуко сравнивает два вида любви – агапе и эрос, чтобы понять, не отменяет ли одна другой: «Вот две интересные позиции: 1. подлинная любовь приобщает к Богу и 2. не переживший влюбленности не станет человеком, именно этот опыт и делает человека человеком. Можно ли как-то примирить эти две позиции?» [8, с. 278]. В данном случае стихотворение А. Блока в некоторой степени противопоставляется рассуждения самого автора, который ставит агапе выше эроса, ссылаясь на Библию («Как это ни удивительно, особенно для светских поклонников Евангелия, слова эрос вовсе нет в Новом Завете. Даже Апостол любви Иоанн Богослов нигде не употребляет ни само это слово, ни производных от него» [8, с. 279]). А. Блок считал любовь, возникающую между людьми, прекраснейшим чувством, без которого не может быть настоящего человека. При этом Савва Мажуко не нивелирует само понятие любви в привычном понимании и приводит строки Б. Пастернака, не полемизируя с ним, а для того, чтобы показать, что эрос и настоящая любовь – разные вещи. Эта идея ключевая в различных текстах сборника, следующих за «Любовью и пустотой».

Таким образом, с помощью цитации в сборнике «Любовь и пустота» автор не просто обосновывает собственные размышления чужим, более авторитетным, мнением или ссылается на другой источник, но предлагает читателю рассмотреть иные аспекты поднимаемых им вопросов, взглянуть на них с другой стороны или проникнуть глубже в суть рассматриваемых им явлений.

Библиографические ссылки

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета: в рус. Пер. С парал. Местами и прил. М. : Российское библейское об-во, 2001.
2. Блок А. Когда вы стоите на моем пути [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/2249/kogda-vy-stoite-na-moem-puti> (дата обращения: 20.03.2023).
3. Дементьев А. Спасибо за то, что ты есть [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/8488/spasibo-za-to-chto-ty-est> (дата обращения: 21.03.2023).
4. Долматовский Е. Старый барабанщик [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/26144/staryi-barabanshik> (дата обращения: 26.03.2023).
5. Достоевский Ф. Братья Карамазовы [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1199/p.10/index.html> (дата обращения: 25.03.2023).
6. Карташов А. Ничего не бывает потом [Электронный ресурс]. URL: <https://www.inpearls.ru/author/51583> (дата обращения: 22.03.2023).

7. *Ломоносов М.* Мышь, некогда любя святыню [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/mikhail-lomonosov-mysh-nekogda-lyubya-svyatynyu/> (дата обращения: 26.03.2023).
8. *Мажуко С.* Любовь и пустота. изд. 2-е, испр. и доп. М. : Никая, 2022.
9. *Полонский Я.* Бэда-проповедник [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/bjeda-propovednik/> (дата обращения: 25.03.2023).
10. *Пушкин А.* Евгений Онегин [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/436/p.2/index.html> (дата обращения: 23.03.2023).
11. *Пушкин А.* Свободы сеятель пустынный [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/aleksandr-pushkin-svobody-seyatel-pustynnyj/> (дата обращения: 23.03.2023).

«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ» Н. В. ГОГОЛЯ И Р. В. СЕНЧИНА: ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ИНТЕНЦИИ

Т. П. Сидорова

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, tsidorova1980@mail.ru*

В статье впервые проводится сравнительно-типологический анализ циклов «Петербургские повести» Н. В. Гоголя и Р. В. Сенчина. Исследуются усвоение и идейно-художественное переосмысление современным автором гоголевской классической традиции в изображении образа Петербурга, маленького человека и темы творчества. Выявляются традиционные и новаторские черты сборника Р. В. Сенчина в контексте «нового реализма».

Ключевые слова: Н. В. Гоголь; Р. В. Сенчин; цикл повестей; новый реализм; образ Петербурга; образ маленького человека; тема творчества; карнавализация; фантасмагория; мотив безумия.

“PETERSBURG STORIES” by N. V. GOGOL AND R. V. SENCHINA: TRADITIONS AND NEW INTENTIONS

T. P. Sidorova

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
tsidorova1980@mail.ru*

The article is the first to conduct a comparative typological analysis of the cycles “Petersburg Tales” by N.V. Gogol and R.V. Senchin. The assimilation and ideological and artistic rethinking of the Gogolian classical tradition by the modern author in depicting the image of St. Petersburg, the little man and the theme of creativity are explored. The traditional and innovative features of R.V. Senchin’s collection are revealed in the context of “new realism”.

Key words: N.V. Gogol; R. V. Senchin; cycle of stories; new realism; image of St. Petersburg; image of a small person; theme of creativity; carnivalization; phantasmagoria; motive of madness.

На перспективность сравнительного анализа сборника повестей современного писателя Романа Валерьевича Сенчина¹ указывает, во-первых, их название – «Петербургские», что является аллюзией на зна-

¹ Роман Валерьевич Сенчин (род. 1971) – современный русский писатель, литературный критик, автор романов «Минус», «Нубук», «Елтышевы», «Информация», сборников рассказов. Лауреат многочисленных литературных премий («Большая книга», «Русский Букер», «Ясная Поляна», «Национальный бестселлер»).

менитый цикл Николая Васильевича Гоголя¹; во-вторых, несмотря на огромный временной промежуток (около 180 лет) – гоголевские повести вышли в 3-м томе его собрания сочинений в 1842 году, сенчиновские – в 2020-м, – их идейно-художественное содержание имеет общие семантико-символические основы, к которым относятся: миф о Петербурге, мотивы безумия, антиномия свет-тьма, тема творчества, образы маленького человека, специфика автобиографизма). Наконец, являясь одним из ведущих основателей «нового реализма», Роман Сенчин не может не строить свои эстетико-художественные принципы в отрыве от классического реализма (ранее – натуральной школы и Гоголя как ее основателя) с обращением к природно-инстинктивной сущности человека, особенностям психологизма как следствия этой природы, вкупе с детальным изображением среды существования героя.

«Новый реализм» – направление (проект, метод) в литературе XX – первой трети XXI века, которое возникло как реакция на постмодернизм. «“Новые реалисты” вошли в русскую литературу в 90-е годы, когда она буквально задыхалась от тотального засилья мертворожденных постмодернистских текстов с характерной для них напыщенной зауемью, отсутствием персонажей-личностей и откровенно издевательским отношением к человеку» [12].

Манифестом «нового реализма» стала статья С. Шаргунова «Отрицание траура» (2001 г.), в которой он провозглашает «усталость» читателей от мутных постмодернистских текстов, с их «заигрыванием, словоблудием и отрывом от реальности» и объявляет о начале новой эры в литературе. Заклинанием звучат его слова: «В конечном счете и корни, и почва остаются теми же. Почва – реальность. Корни – люди. Вглядимся. Среди пышного многоцветья – бутон реализма. Реализм – роза в саду искусства. Я повторяю заклинание: новый реализм! В прозу юных возвращаются ритмичность, ясность, лаконичность. Альтернатива постмодер-

¹ Намек на диалог Сенчина с Гоголем содержится в рецензии Льва Пирогова «Мертвые души и доктор Сенчин» (О книге Романа Сенчина «Елтышевы») // Литературная газета. 2009. № 45 [Электронный ресурс]. URL: https://lgz.ru/article/N45-6249-2009-11-11-/M%20d1%91rtv%20d1%8b%20b5-dushi-i-doktor-S%20b5nchin10732/?sphrase_id=77872 (дата обращения: 07.08.2003); а также в названии семинара, посвященного теме маленького человека в современной литературе: см.: *Горлова Н.* Герой текущей литературы. Башмачкин, какой он? / [Электронный ресурс]. URL: http://www.manwb.ru/articles/arteliterature/NewHeroe_NadGorlova (дата обращения: 07.08.2023), в котором, на наш взгляд, наиболее четкую типологию образов героев современной литературы, представил именно Роман Сенчин. Об этой типологии будет упомянуто отдельно.

низму. Явь не будет замутнена, сгинет саранча, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы» [21].

Почти одновременно с манифестом С. Шаргунова в печати выступил Р. Сенчин, один из ведущих основателей и представителей нового направления. В статье «Новый реализм – направление нового века» он обозначил доминирующие признаки «нового реализма» как типа художественного повествования, становящегося основой литературного проекта, это: возвращение «к традиционному языку, традиционной форме, традиционным и, наверное, вечным темам, проблемам»; пренебрежительное отношение к массовой литературе, «фикшн», «экшн»; акцент на «серьезности». «Литература стала серьезней, в ней меньше и меньше словесной игры, “стеба”; интерес к жизни и психологии людей; необходимость сближения художественности и документальности в повествовании, через письмо от первого лица; противостояние “сюрреалистам, постмодернистам, авангардистам, мастерам филологической прозы” <...> Читатели, пресытившиеся постмодернизмом, метаметафоризмом, бульварной беллетристикой, гротеском и эпатажем, не нашедшие особого смысла в разрекламированных новинках вроде Коэльо и Уэльбека, возвращаются к той литературе, что отражает реальную жизнь, сводит к минимуму литературщину» [18].

Поэтические черты «нового реализма» попытался определить в своей статье «Критик с позицией» А. Рудалев: «документализм; фиксация как мельчайших моментов современности, так и нюансов душевных движений героя, часто, но не обязательно, тождественного автору; исповедальность; предельная художественная правдивость, искренность; традиционализм» [15].

К представителям нового реализма относят С. Шаргунова, А. Карасева, М. Попова, А. Бабченко, Г. Садулаева, З. Прилепина, М. Елизарова, Р. Сенчина, Д. Гуцко, И. Абузярова, А. Рубанова и др.¹

Из последующих критических работ² «новых реалистов» вытекает ключевая проблема нового направления – его взаимодействие с реализ-

¹ Перечень имен варьируется в разных научных статьях из-за неустойчивости направления. С. Шаргунов, З. Прилепин, Р. Сенчин, Д. Гуцко – с этими именами чаще всего критики связывают «новый реализм».

² См. например: *Ганиева Г. А.* И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // *Новый мир*. 2007. № 3. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15-pr.html. (дата обращения: 07.08.2023); *Ермолин Е.* Случай одного реализма // *Журнальный зал: Континент*. 2006. № 128. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/ee27.html>. (дата обращения: 07.08.2023).

мом классическим.¹ Следование принципам классического реализма в контексте современности предполагает «внимательное обращение к не ржавеющим золотым принципам словесности (типажи, психологизм), трезвый пристальный взгляд на повседневную и общественную действительность, попытку всерьез, без расслабленности развращенных “дискурсом” осмыслить вечные вопросы» [22].

Все критики и авторы² указывают на диалогичность с классическим реализмом, продолжение эстетико-художественных установок классиков в современной реалистичной прозе (типичный герой в типических обстоятельствах, социально-исторический детерминизм, обращение к вечным общечеловеческим ценностям). При этом идейно-художественное содержание произведений нового реализма позволяет выявить существенные черты, присущие поэтике «нового реализма», которые в большей или меньшей степени могут быть обнаружены в произведениях данного проекта:

- ✓ очерковое описание реалий современности, узнаваемых читателем граней бытия его времени (в основном 1970-е – 2000-е гг);
- ✓ автобиографизм (автор призван описывать исключительно то, через что прошел сам, свой собственный опыт, будь то семейный, профессиональный, политический, военный);
- ✓ отсутствие дидактизма, навязываемого учительства;
- ✓ независимость процесса и результата художественного творчества от государственного заказа, будь то имперского или партийного;
- ✓ заниженный уровень обращения к духовности, практическое отсутствие религиозно-нравственной этической установки;

¹Поскольку предмет нашего исследования не относится к теории литературы, мы не будем здесь разграничивать реализм критический, религиозный, духовный, магический и множество других определений, применительно к индивидуальным стилям различных авторов. Здесь мы понимаем классический реализм в широком смысле, как литературную традицию XIX века и припоминая слова Б. Пастернака о том, что реалистичность – это признак любой качественной литературы: «Реализм не есть нечто такое, что может пониматься как направление, реализм – это сама природа искусства, ее сторожевой пес, который не дает уклониться от следа, проложенного ариадниной нитью» [Цит. по: 11, с. 267– 277].

² На Круглом столе на тему «Литературный язык – заповедная зона?», проходившем в Белорусском государственном университете 24 марта 2023 г., с участием современных русских авторов В. Отрошенко, М. Попова, Я. Пулинович, М. Замшева, на мой вопрос об отношении авторов к классикам реализма XIX века Михаил Попов ответил: «Мы уважаем классиков и учитываем их опыт, но мы живем в новых реалиях, относимся к новому времени и хотим сказать о реальности свое слово, это другая реальность».

- ✓ отсюда – отсутствие идеалов, образцов для подражания; жизнь как повторение привычного сценария из поколения в поколения;
- ✓ в целом, трагедийное, тупиковое восприятие мира, акцент на будничность, рутинность жизни; отсутствию высоких целей как в личной, так и в общественной жизни (в том числе по причине невозможности их ставить в ситуации враждебной реальной действительности, не располагающей посмотреть в небо и расправить крылья);
- ✓ остаются черты модернистской литературы (интертекстуальность, цитация, акцент на игровое отражение мира, абсурдность, импрессионизм, бесстыжий натурализм, трагизм бытия).

В данной статье будет рассмотрена рецепция «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя в сборнике Р. В. Сенчина, выявлены традиционные и новаторские черты поэтики и проблематики повестей современного автора.

Традиционно к «петербургским» повестям Н. В. Гоголя относятся: «Невский проспект», «Портрет», «Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель». Повестей Р. В. Сенчина – 9: «Оборванный календарь», «Аркаша», «Дочка», «Общий день», «Ничего», «Первая девушка», «Обратный путь», «Один плюс один», «Ждем до восьми» [19].

Объединяет оба сборника образ Петербурга. Не только для Гоголя, но и для всей русской литературы миф о Петербурге концептуален в авторской картине мира.

Петербург Гоголя – это мир противоположностей, где осуществляется трагедия вечного конфликта мечты и действительности, разочарования и гибели простого человека (духовной или физической). Мотив смерти реализуется на уровне образов метели, холода, ночи («Шинель», «Портрет»), и обманчивого свечения (окон домов, блестящих нарядов и карет). В этом городе «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [6, с. 67]. Петербург Гоголя фантазмагоричен в своей стихийности (природной и цивилизационной) и герой теряется в нем и, как правило, погибает.

Р. Сенчин показывает определенный временной отрезок жизни города Ленинграда Санкт-Петербурга (конец 1970-х–2020-е гг.). Город у писателя антропоморфизмуется: он имеет не только возраст, но и собственные человеку память, голос и характер. «Теперь же, сейчас, город позвал ее» («Оборванный календарь», с. 15); «и с каждым шагом, каждым вздохом город вливается в вас, угарный газ выдавливает глаза, тащит сердце к горлу и протыкает барабанные перепонки» («Ничего», с. 196).

Описание Васильевского острова, на котором живет пенсионерка Елена Юрьевна, напоминает Невский проспект Гоголя: это суетливый,

шумный, сменяющий декорации и персонажей «театр»: «Так же ровно шумела уличная жизнь, словно был запущен хорошо настроенный, безотказный станок <...> Она помнит ее разной, эту улицу. Цокот копыт извозчичьих лошадей по булыжникам мостовой <...> и трамвай старой конструкции <...>. Длинные черные авто с откидным верхом <...> Помнит мертвую пустоту ее, как русло высохшей реки, тишину, и редкие тени людей только усиливали ужас от зловещей работы смерти, съедавшей в те дни жизни неутомимо и безостановочно» («Оборванный календарь», с. 16). Петербург как город, построенный ценою тысяч жизней, вызывает у Сенчиновских героев отторжение: «Смотри, они ходят, любуются этими дворцами, они восхищаются: “Ах, ну и строил же Петр Первый! Ах, архитектор Растрелли! Как изумительно, как расчудесно!” Гады, ненавижу, ненавижу! Сгоняли толпы и пинищами их, пинищами. Тысячи дохли, но быдла-то много» («Ничего», с. 118).

Пасмурно, холодно, сыро, дождливо и метельно и в Петербурге Сенчина: «ветер, снег, кажется, не падающий с неба, а поднимающийся с земли и кружащийся, залепляющий все вокруг» («Общий день», с. 124); «все ясней слышится слякотный шум проезжающих по размокшему снегу машин» («Оборванный календарь», с. 12).

Обращает на себя внимание захламленность города – мусоросборники, гаражи, «заваленные помойками дворики» («Общий день», с. 106). Городу тесно в отмеренном пространстве, границы сужаются до размеров большого погреба: «как, бляха, в чулане!» («Оборванный календарь», с. 11).

В хронотопе сенчиновского Петербурга почти нет зелени, деревьев, цветов, нет ни одного намека на образ Мирового Древа как древа жизни, развития, продолжения. И лишь «у самой стены, цепляясь худыми ветками за водосточную трубу, тянется вверх кривое и хилое деревце, с ободранной, изрезанной корой. Оно очень старое, но выглядит недоразвитым, рахитным подростком; летом на нем появляется десятка два маленьких, бледных листочков» как символ увядания, гибели, смерти («Оборванный календарь», с. 10). Деревья покрыты плесенью: «есть даже подобие садика в центральном дворе, с десятком чахлах кленов, стволы их покрыты малахитовой зеленью от вечной сырости; в садике полуразрушенный фонтан в виде вазы; на дне вазы скапливается дождевая вода, палые листья, шкурки бананов, хлебные корки. Они прокисают, и по двору стелется удушливый, отравленный запах гнили» («Оборванный календарь», с. 9). Здесь о саде как об Эдеме «забыли» все: и Бог, и человек. Нет и намека на свечение жизни, становление, будущность. Все в упадке, гнили и затхлости, где человек – «разлагающийся труп», а жизнь – «вонючее месиво существования» («Общий день», с. 27).

Игра света с тьмой в окнах домов как прием фантасмагории города – общий у Гоголя и Сенчина. Но у Гоголя этот мотив выходит на метафизический уровень: огни в Петербурге зажигает сам дьявол. У Сенчина тусклый, еле пробивающийся сквозь окна свет – скорее признак упадка жизни обитателей его домов. Мир настолько серый и обыденный, что освещать его яркими лампами нет желания, да и сил. Неопределенность, мутность жизни проецируется на такой же свет: «В одном из окон четвертого этажа сидит на подоконнике девочка или девушка, а может быть, взрослая женщина, не разобрать. За ее спиной такой же рассеянный, неверный свет настольной лампы, и силуэт сидящей на подоконнике темный, не видно, куда смотрит она <...> Еще одна! Еще одна наблюдает и ждет <...> Дни, годы, жизнь. Окна, следящие, молчаливые окна. Дворик, дом, квартира. Все ждут...»; «в грязных окнах парадного – слабый, разреженный свет других освещенных окон, выходящих во двор» («Оборванный календарь», с. 11, 16).

Живут персонажи Р. Сенчина, как и герои Гоголя, Достоевского, Некрасова в комнатках-гробах: низкие потолки, захламленность, полумрак, обязательно спущенные шторы, серость теней от предметов, пыль. Дворник Игорь из повести «Один плюс один» каждый вечер возвращается к себе, «в узкую, сумрачную, похожую на тюремную камеру комнатенку» (с. 85). В комнате Елены Юрьевны полумрак, сгущаемый темной мебелью, потемневшими прямоугольниками картин на покрытых потемневшими обоями стенах. «Окно почти все закрыто старинными толстыми шторами, которые и недавняя стирка не смогла осветлить» («Оборванный календарь», с. 6). И, конечно, «на лестнице пахнет прелью, как и тогда. Может, так же пахло и ...сто двадцать лет назад» («Обратный путь», с. 73). Попадая в старые питерские квартиры, дворник Игорь «всегда испытывал желание распахнуть окна и выкинуть все подряд прочь без разбора и сожаления. Все в них лишнее, все давит, все пропахло плесенью и душливой пылью» («Один плюс один», с. 56).

С темой города неразрывно связана тема безумия. Безумие «питерских психопатов» Гоголя и Сенчина провоцирует фантасмагория Петербурга вкупе с фатальным одиночеством и социальным унижением человека (см., особенно, «Записки сумасшедшего» и «Один плюс два»).

Одним из ведущих мотивов в контексте общей тональности трагедии в повестях выступает мотив одеревенелости, автоматизма, кукольности, который, как и у Гоголя, у Сенчина реализуется, в первую очередь, на уровне образа старух-маятников, колдуний, «качающихся автоматов». Прием автоматизма в творчестве Гоголя описан в работах Ю. Манна [13].

У Гоголя в Казанском соборе качаются в темноте «старухи с прорезями вместо глаз» («Нос», с. 45). У Сенчина: «ей казалось, что чужая злая старуха подсматривает и колдует. Перекошенное в стекле, измятое морщинами, будто глубокими шрамами, лицо, маленькие, в обрамлении складок кожи, глаза смотрят пристально и тревожно – следят. Тонкие бескровные губы подрагивают, еле заметно шевелятся...»; «она большим тяжелым мешком покачивалась от толчков» («Оборванный календарь», с. 18, с. 19).

Героиня «Оборванного календаря» Елена Юрьевна, выходя из дома «куталась в старые, пропахшие лекарством одежды. Кое-как сумела сунуть ноги в высокие серые валенки, стянутые потрескавшимися галошами. Галоши так давно сидели на валенках, что, казалось, прикипели к ним» (с. 13); «вот стоит сгорбленная, закутанная в старую, изношенную одежду, вцепившись в палку, как в спасительную опору. Дряблые лохмотья щек жалко дрожат, губы шевелятся: беззвучно жалуется она равнодушию» («Оборванный календарь», с. 17) Подобно гоголевскому Плюшкину, она заперлась у себя в комнате («с ранней весны она не покидала квартиру»), превратившись в скрягу, и проклиная свою племянницу (вспомним, у Гоголя к Плюшкину постоянно наезжает племянник с криками: «Дядюшка, дядюшка!», в надежде на наследство). Наталья также приехала к Елене Юрьевне ради прописки в ее ленинградской квартире.

Наряду с кукольностью как средством выражения абсурда, фантазмагоричности бытия в художественном пространстве повестей функционирует прием карнавализации. Так, Сергей Стрельников из повести Р. Сенчина «Дочка» – человек без лица. Он появляется в разных обликах: «то в облике настоящего денди – светлый, блестящий костюм, <...> лицо свежо, надменно, <...> а спустя четырнадцать дней у вешалки топтался сгорбленный алкаш с Московского вокзала в затасканном, истертом пальтишке»; « в следующий раз Сергей превращался в жизнерадостного бородатого хипшара в пестрой рубашке <...> а затем мог предстать ковбоем из вестерна, или буддистским монахом, или облаченным в черную кожу диперлом»; «он напоминал <...> артиста, непрерывно играющего разные роли» («Дочка», с. 187–188). У Гоголя мотив карнавала включается в хронотоп как элемент народно-смеховой культуры в романтической традиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а затем усложняется сопутствующим введением фантастики как отражения пошлости, бездуховности, абсурдности жизни (напр., повесть «Нос»). Карнавализация в повести Сенчина используется для раскрытия психологизма: она есть результат поиска героем своего Я, а также следствие алкоголизма как размытости самоидентификации.

Общим местом в художественной картине мира классиков и «новых реалистов» является изображение маленького человека. «Новые реалисты» настаивают, что именно обыкновенные люди должны стать центром художественного внимания современного писателя. На упомянутом выше семинаре Р. Сенчин обозначил типы «обыкновенных людей» в современной литературе (в его повестях они называются метафорически: «кильки в троллейбусе», («Дочка», с. 93); «свежие трупы» («Общий день», с. 128); «большие гниды» («Ничего», с. 31)):

«Сегодняшний герой нашей прозы – сегодняшний маленький человек – это офисный работник, который трудится на неруководящей должности. Романист застаёт его в тот момент, когда ему около 27 лет – выучился, были большие надежды, но они не оправдались: никакого особого облома, а просто заедает жизнь, рутина. Каждый день одно и то же. Он затуркан своим непосредственным начальством и вынашивает планы мести ему. Он склонен фантазировать о том, как мог бы им всем наподдать. Он инфантилен и не в силах вырваться из рутины быта. Он постепенно озлобляется. «Его все имеют». Он склонен винить в своих неудачах (недостаточных удачах) начальство и власть всех уровней и собственный интеллигентный характер, который не позволяет ему рвать глотку конкурентам. Вариант молодежный: это юноша или девушка. Для простоты обзовем его «он». Он любит потрахаться, выпить, забыться. Он умен, но не видит для себя никаких заманчивых перспектив. Неужели быть, как он выражается, «как эти серые взрослые»? Да никогда. Лучше танцевать стриптиз, делать секс по телефону, сидеть сутками в интернете. У него, как правило, есть родитель или родители; чтобы они отстали, и чтобы не идти в армию, он для вида учится в каком-нибудь вузе, который ему совершенно неинтересен, и/или работает на какой-нибудь работе, которая интересна ему тем, что дает какие-то бабки. Эту жизнь он считает плохой, и считает, что изменить «все это дерьмо» он не в силах, а может только отвлекаться и развлекаться. Ко всем вышестоящим отношение «Отвяжитесь от меня».

Вариант молодежный номер два: себе на уме. Здоровый образ жизни, культ силы, какая-нибудь идеология. «Живу по понятиям, не то, что эти отморозки!» Постоянно акцентируемая молодость, самоидентификация вроде «мы, молодежь России!». Нет индивидуализма, есть самолюбование. Потенциальный клиент фашистских партий, штурмовик. Вариант более симпатичный, из Гришковца и Виктории Токаревой. Человек, которого Башмачкиным назвать никак нельзя. У него хорошая профессия, которую он любит. У него есть Любимый Человек. Отношения с ним складываются, как правило, непросто. Этот герой, прежде всего, чувствителен, и чувствует он тонко и верно, он способен любить, он

вдумчив и не склонен к ненависти, вообще к дурным чувствам. Если и наорет, то отходчив. В то же время этот герой – сугубый реалист, прагматик. Он живет в ЭТОМ мире, где ему есть свое место и ответственность, и из него не бежит, как бы ни было трудно. Он понимает реальность. Как правило, этот герой не лидер, да и не хочет им быть, он скорее специалист, и его не особенно поэксплуатируешь – он знает себе цену, спокоен и уверен в себе, тих и часто достаточно хитер. Но! Подчеркиваю!! – эти типы часто встречаются именно в ЛИТЕРАТУРЕ, а не в жизни. В жизни есть масса самых разных вариантов и личностей, которые наша литература почему-то игнорирует» [16].

Из галереи представленных в сборнике маленьких людей – музыкант, дворник, дембель, служащий, безработный – наиболее приближен к классическому типу людей обыкновенных Борис Антонович из повести «Дочка». Его «Башмачкиным назвать» можно, поскольку их художественные «паспорта» довольно-таки идентичны:

1. Невзрачная внешность. О Башмачкине: «в *одном департаменте* служил *один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на-вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморoidalным...» («Шинель», с. 109). Борис Антонович: «как-то очень быстро и плавно, легко из двадцатидвухлетнего выпускника вуза Борис Антонович превратился в усердного и типичного – козырек брюшка над брючным ремнем, залысины, потертый, удобный портфель в руке – служащего»; «волосы на макушке совсем поредели, лицо было измятое, зеленовато-желтое» («Дочка», 97);
2. Оба необщительные, замкнутые, не имеют друзей. «Из-за своего от природы тихого, спокойного характера, он все пять лет не выделялся» (о Борисе Антоновиче).
3. Место работы – служащий низшего ранга. Оба не сделают карьеры, занимают незначительное место в обществе. «Да, слишком незаметно пребывал на своем месте Борис Антонович – так называемого карьерного роста ему не светило»; «Там он и сидит теперь, слева от входной двери в огромном, но забитом столами и шкафами кабинете производственного отдела, состоящего из десятка немолодых, вечно озабоченных семейными делами женщин-сотрудниц» («Дочка», с. 116).
4. Но оба любят свою работу какой-то особой любовью. Борис Антонович работает младшим технологом в типографии: «он полюбил книги, и полюбил странновато <...> мог подолгу разглядывать обложку, корешок, изучать, каким образом сшиты или склеены страницы, толстая или тонкая на книгу пошла бумага, но не прочитать в ней ни строки»;

«с увлечением Борис Антонович стал рассказывать о своей работе, о том, какие книги делает, и как важно подобрать на обложку нужные цвета, как сложно высчитать правильно толщину корешка» («Дочка», с. 113) Башмачкин – переписчик бумаг: «некоторые буквы у него были даже фавориты» («Шинель», с. 115).

5. Оба не блещут интеллектом, не имеют творческого подхода к работе; творчество вообще им чуждо. Башмачкин, как известно, не смог составить сложную бумагу. На вопрос Сергея, как Борис Антонович относится к театру, тот отвечает: «Никак не отношусь. Ни разу не ходил за последние годы. И не тянет. У меня телевизор есть» («Дочка», с. 141).

Прерывает привычный ход жизни Бориса Антоновича гормональный сбой на фоне проснувшегося инстинкта размножения. Вполне естественная причина – холодная и сырая погода Петербурга – также вполне натуралистичный повод, побудивший Акакия Акакиевича приобрести теплую вещь.

Гормональные беспокойства, не дававшие Борису спать по ночам, мечтания о женщине привели его к выпивке. Как ради приобретения шинели – «подруги жизни» Башмачкин идет на определенные жертвы, так и герой Сенчина прилагает немало усилий для завоевания Ирины, разведенной женщины с ребенком. Приемная дочь становится его смыслом, тем, что заполнило его жизнь. Вслед за Гоголем можно было бы сказать: «Блеснул свет, на минуту осветивший его жизнь и погас» («Шинель», с. 132).

Как Башмачкин, обивающий пороги в надежде, что вора найдут и его шинель вернется к нему, так и Борис Антонович с несвойственным ему рвением, проявив характер и напористость, врывается в театр Сергея, чтобы забрать приемную дочь, которая ушла от него к своему родному отцу, уже состоявшемуся режиссеру. Борис Антонович проявляет несвойственные ему храбрость и даже бьет Сергея. «Я ее с трех лет... с трех лет... – как-то по-старчески жалобно запричитал отчим» («Дочка», с. 126). Удар Бориса, как и посмертный «бунт» Акакия Акакиевича ничего не изменяют в мире, враждебном для маленького человека.

На этом общие черты заканчиваются. Сенчин не ставит своей целью углубить образ Бориса, по реалистичному жизненному сценарию он, скорее всего, сопьется, и только падчерица, может быть, вспомнит о нем с сожалением.

Чего не скажешь о Башмачкине, который одной своей фразой «перевернул всю русскую литературу». «Я брат твой» – слова, которые слышались молодому коллеге в его «Зачем вы меня обижаете?», открыло дверь в бездну человеческой души, где кроме животного, есть еще ан-

гельское начало, искра Божия, образ Божий в каждом, даже самом ничтожном по социальным меркам человеке. «Русская литература до Гоголя страшилась спускаться в эту темноту (где на страже стояло “молчание”!), а если и пробовала, то не доставала дна, где и укрылась, быть может, главная тайна человека. Одним из первых – с фонарем в руках – стал спускаться туда Гоголь», – отметил И. Золотусский [9, с. 39].

Не случайно Белинский, обожатель Гоголя-сатирика и обличителя социальной несправедливости, «споткнулся» о «Шинель», отложив ее разбор на потом, лишь вскользь упомянув, что «Шинель» «есть новое произведение, отличающееся глубиной идеи и чувства, зрелостью художественного резца» [2, с. 662].

Белинскому легче было бы охарактеризовать маленьких людей новых реалистов XX–XXI веков как представителей типичных «забитых существований в нашей действительности», что отвечает программе натуральной школы XIX века [1, с. 551]. Действительно, маленький человек у Сенчина становится заложником среды: семья алкоголиков, «школа – дебилов», на перемене бьют, в армии бьют, в ПТУ пьют, и человек деградирует – какой уж там театр¹ или духовность. Так, совершается откат к натуральной школе, сторонники которой, как известно, во всем винили среду, несовершенство социального устройства. Гоголь стал родоначальником натуральной школы случайно, с горячего слова харизматичного В. Белинского. Между тем, уже в «Шинели» он совершил переворот в изображении маленького человека, обратившись от описания среды к душе ее обитателя, ее сложному внутреннему миру. И, оказалось, что, с точки зрения Гоголя, и заодно всей христианской антропологии и русской религиозной философии последующих столетий, последний «идиот» на земле – *брат*, который достоин жалости и даже любви. Гоголь обратил русскую литературу к кенотичности, сострадательности, восходящих к призыву Христа: *придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас* (Мф 11:28–30). После Гоголя реализм стал каким угодно – критическим, религиозным, духовным, «высшим» – но только не бесчеловечным. Прот. В. Зеньковский замечал: «Как ни ярка реалистическая картина, которую рисует Гоголь, но это только внешняя оболочка, за которой встает сложная тема о человеческой душе» [8, с. 10].

В сборнике Р. Сенчина есть слезы, горький плач над человеком, но не предлагается никакой альтернативы выхода из жизненных тупиков. Есть жесточайший социальный и биологический детерминизм, есть жестокий к личности социальный строй и страстное тело – оба делают из

¹ Напомним, что на вопрос, любит ли он театр, Борис Антонович пожимает плечами: зачем театр, если телек есть.

человека раба, винтика социальной машины или скотоподобное существо, живущее исключительно по зову инстинктов. Не остается места для свободного выбора, нет возможности свернуть от скотского существования к человеческому¹.

Мораль сборника такова: мы живем в аду («гнилое существование»), где смешались черти-люди, и нет никого, кто осушил бы уста, пылающие горечью обиды на мир, на судьбу, на себя. Результат – гибель и самоуничтожение (алкоголь, наркотики, проституция). «Сергея постоянно режет себя, полосует ножом по груди, по рукам, его тело покрыто рубцами и шрамами. Страшно. Он скоро умрет» («Ничего», с. 103); «И захотелось ступить на лед и пойти туда, к Неве, к открытой воде. Уйти в нее...» («Обратный путь», с. 149).

Есть в сборниках мотив спасительной любви посредством обретения союза с женщиной, но его семантико-символическое функционирование разнятся у Гоголя и Сенчина. Образ женщины, возлюбленной удавался Гоголю в «Петербургских повестях» как образ красоты, сотворенной Богом. Так, при описании девушки, которой увлекся несчастный Пискарев, Гоголь неоднократно обращается к Создателю, описывая ее правильные, гармоничные черты: «Боже, какие божественные черты! Ослепительной белизны прелестнейший лоб осенен был прекрасными как агат волосами. Они вились, эти чудные локоны, и часть их, падая из-под шляпки, касалась щеки, тронутой тонким свежим румянцем, проступившим от вечернего холода. <...> Боже, какая радость! Она! опять она! Все, что остается от воспоминания о детстве, что дает мечтание и тихое вдохновение при светящейся лампаде, – все это, казалось, совокупилось, слилось и отразилось в ее гармонических устах» («Невский проспект», с. 7, 11)². Взгляд Пискарева лишен натурализма, страстности, для него женщина – священна. И даже увидев ее в доме разврата, он не может поверить в добровольность «ангела» на совершение греха. Темная комната, паутина, заспанное после бурной ночи лицо, измятое платье, – все это кажется герою проделками сатаны. Душа несчастного оказалась настолько впечатлительной и чистой, что, не выдержав правды, предпочитает смерть.

¹ Под чело-веком мы подразумеваем чело, обращенное в вечность. Только в свете вечности возможно разглядеть этот путь к себе настоящему.

² Здесь содержится аллюзия на историю о монахе-аскете, которые увидев прекрасную женщину, восславил Господа, сотворившего такую красоту. Об этом упоминает и преп. Иоанн Лествичник: «Некто, увидев необыкновенную женскую красоту, весьма прославил о ней Творца, и от одного этого видения возгорел любовью к Богу и пролил источник слез. Поистине удивительное зрелище! Что иному могло быть рвом погибели, то ему сверхъестественно послужило к получению венца славы» [10, с. 59].

Герои Сенчина также склонны мечтать, в том числе о семейной жизни, им хочется любви и они также идеализируют свою избранницу. Но эти мечты сводятся к плотским страстям. Так, героиня повести «Первая девушка», влюбившись в сокурсницу, девушку красивую и с характером («Один ее мимолетный недовольный взмах глаз перевернул для меня мир. Теперь только она заполняла мои мысли, чувства, стала объектом фантазии и восторга» (с. 40), сначала в мечтах о ней мастурбирует, а потом соглашается принять участие в ее коллективном изнасиловании. После случившегося он вполне удовлетворен и мечтает уже о другой, все равно о ком, лишь бы не жгло в штанах.

Женщина-алкоголичка, девушка легкого поведения, пэтэушница, разведенная, тоскующая – типы обыкновенных женщин, представленных в сборнике («Общий день», «Ничего», «Дочка», «Один плюс один»). Нет ни одного светлого образа, женственного, понимающего, чистого.

Нет ничего святого у героев и в отношении к матери: так, герой повести «Общий день» «по обкурке» любит позлить мать, «и нужно достаточно долго поливать ее обидными словами, чтобы она наконец затряслась и дрожащим голосом принялась называть меня скотиной, вырождением»; «Ну дай мне денег! – ору я. – За удовольствие иметь ублюдка надо платить!» («Общий день», с. 108, 112).

В сборнике Р. Сенчина отсутствует мотив надежды, нет и намека на вечность, на возможность «всплытия» из рутины жизни – и смерть представляется героям как прыжок в никуда, в пустоту, бездну. «Теперь цепкие, ледяные пальцы смерти без опаски ощупывают ее, примериваются, как бы покрепче схватить, пережать горло и потащить в черную пустоту, в никуда»; «там ведь уже все – там все равно, пустая тьма, там ничего»; «тянет ее в свое логово смерть» («Оборванный календарь», с. 14, с. 25, 29) Героиня указанной повести живет со страшным грехом: когда-то по ее вине был призван на войну в Чечню и погиб муж ее соседки. Соседка не простила Елену, проклинала ее семью и родившегося сына, а та, потеряв со временем родных, и не подумала попросить прощения. И вот они сталкиваются на улице: две старухи, близкие к порогу вечности, но так и не примиренные, «с ненавистью» расходятся: «Жива еще? Ну, живи, если можешь, живи. Дай бог подольше тебе... подольше так...Ковыля-ай!» – «Да и ты не лучше. Не лучше! И тебе тоже...» («Оборванный календарь», с. 16). Жизнь без духовной основы, без веры, без Бога невыносима – к старости, к смерти обостряются все страсти, приобретенные в молодости. «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает

назад и обратно», – писал Гоголь [6, т. 5., с. 178]. Гоголевские персонажи-мертвые души имеют надежду на изменение, становление. «Если захотят, то оживут», – говорил он о них архимандриту Феодору Бухареву [20, с. 47].

Персонажи Сенчина не знают, что они созданы по образу и подобию Божию, они не знают, что есть что-то светлое, доброе, милосердное. Они живут инстинктами, по-скотски, так и умирают. Наталья, племянница Елены Юрьевны, выдерживает проклятия старухи, которая боится смерти, боится животным страхом, ей не ведомы доброта и жалость, она не может принять молодость и свежесть племянницы. Но читатель понимает, что Наталья терпит родственницу исключительно из меркантильных побуждений: тетке уже было плохо, осталось немного подождать и девушка станет полноправной наследницей.

Весь русский классический реализм проникнут идеей любви к человеку посредством веры во Христа, поскольку единственная причина любви к ближнему и самому себе, равно как и обретения смысла жизни, – в Иисусе Христе. Только в свете перспективы на вечную жизнь человек способен на искреннюю деятельную любовь и утешение перед лицом смерти. «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие божеской любви и есть верх любви на земле. Любите все создание божие», – говорит устами своего героя Ф. М. Достоевский [7, с. 312] До него это емко в своей предсмертной записи выразил Гоголь: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, а всяк прелазай иначе, есть тать и разбойник» [4, с. 426].

В хронотопе «Петербургских повестей» Сенчина если и появляются аллюзии на христианскую культуру, то в цинично-негативном ключе. Церковный смрад, дергание за веревки колоколов, трезвон церковью на каждом шагу, по мнению автора, сопровождают всплеск «русской идеи» («Общий день», с. 153), которая испачкана в «дерьме истории».

Но дай человеку кристально чистую идею, комфортную жизнь, социальное благополучие, семейное счастье, бытовую устроенность и получит ли он покой, утешение, и, наконец, мирный уход из жизни? Сенчин отвечает отрицательно. В повести «Ждем до восьми» герой, семьянин и бизнесмен, Колосов, внезапно обанкротившись, ждет приговора заимодавцев: в 20 часов его убьют. Автор натуралистично описывает его «подготовку» к смерти: герой лихорадочно названивает жене по телефону с просьбой поторопиться с возвращением с дачи, в перерывах жарит колбасу, пьет виски, мастурбирует. После рвоты он принимает душ, одевает новый костюм и выходит на лестничную клетку, где его убивают, как скотину.

Пенсионерка Елена Юрьевна, окаменевшая от злобы и страха смерти, повторяет: «Вот и все, вот и все... Как брошенная собака, больная собака у родной двери» («Оборванный календарь», с. 18). Ей хочется, чтобы ее нашли соседи такую, «окоченевшую, мокрую, грязную» и пожалели о ней. Но та, что при жизни не проявила ни йоты доброты и милосердия, будет ли оплакана кем-то?

Классический реализм будь то Гоголя, Достоевского, Толстого или Чехова имеет духовную подоплеку, то, что Н. Бердяев называл «религиозным беспокойством» в литературе¹. Выход из жизненного тупика и социальной неустроенности, несовершенства мира герои видят или по крайней мере замечают в Боге, даже если они, подобно человеку из подполья, готовы вступить с Ним в схватку или по-карамазовски вернуть Ему билет. Но в хронотопе повестей Сенчина нет Света Жизни: есть мутный свет от петербургских окон, есть утешение в алкоголе, анаше, проститутской любви на час и, пожалуй, в творческом порыве.

Так, единственной звездой по имени Солнце, освещающей Ленинград Петербург, в сборнике оказывается фигура Виктора Цоя. Ради него герои переезжают в Ленинград, на него хотят быть похожими начинающие музыканты, его ищут в каждом кавалере фанатки, но и это «солнце» покидает город – сначала физически, переехав в Москву, а затем и метафизически. Ницшеанская идея о том, что творчество может заменить религию, терпит провал, а ветхозаветное «Не сотвори себе кумира» (см.: Исх 20:4) находит свое подтверждение.

Тема творчества – ведущая у Сенчина. И здесь он также вступает в идейный диалог-противоборство с классическим взглядом на искусство. Гоголь первым в русской литературе заявил и своей жизнью подтвердил, что творец всегда выбирает себе «работодателя» и вдохновителя – в лице Бога или дьявола. В последующем это может вылиться в прямую зависимость духовно-нравственного состояния автора от характера творческого процесса: «Я иду вперед (*в духовном развитии – Т.С.*) идет и сочинение, я остановился – нейдет и сочинение», – писал он Н. М. Языкову по поводу работы над «Мертвыми душами» [6, т. 9., с. 331].

Служить Богу или мамонне (чему-то, кому-то, кроме Бога) – дилемма для каждого человека, а для творческого особенно. Поскольку творец получает дар свыше, то, что отделяет его от остальных людей – способность творить миры, и сближает его с Богом, делает его соработником Богу. Отсюда ответственность за каждое слово, которое чувствовали

¹ В «Русской идее», рассматривая XIX век русской литературы, Н. Бердяев подчеркивал: «Религиозная тема стала основной у нас, религиозное беспокойство овладело всей русской литературой» [3, с. 38].

классические реалисты, руководствуясь призывом: *Слово гнило да не исходит из уст ваших* (Еф 4:29).

В повести «Аркаша» молодой начинающий музыкант знакомится со знаменитостью Аркадием Северным, кумиром молодежи. Ожидая увидеть «звезду», юноша лицезрит человечка: перед ним предстает «щупленький, чернявый, в расстегнутом пиджаке и при галстукке, с накинутым на плечи пальто. Левая рука была в гипсе и висела на бинте» («Аркаша», с. 114). Оказалось, что Аркадий, который когда-то подавал надежды как талантливый музыкант, не выдержал испытания славой и деньгами: он спивается, и уже больным алкоголизмом человеком, допекает свои последние концерты, «прыгая» под сцену за порцией портвейна. В его репертуаре как «народные песни», вроде «Здравствуй, чужая милая», так и свои:

По улице шла мерзость,
И не видна в толпе.
Одета ли по моде?
Одета ли как все?

Для Аркаши «пэть и пить – синонимы»; «алкоголь – это наша жизнь» («Аркаша», с. 126).

Образом Аркадия автор раскрывает патологию зависимости (вообще, описания алкогольной зависимости в сборнике сродни цитатам из учебников по наркологии, осведомленность автора поражает): водка приятна до определенного момента, а потом «оно (!) все остальное заполняет. Без него – никуда. Не поется, ни живется. Но эт не сразу. Есть период, когда совмещается <...> Я вот умру скоро» («Аркаша», 129).

Первоначально мерзкий для молодого музыканта кумир, в финале оказывается «коллегой»: приглашенный в студию на запись собственного альбома вчерашний почитатель Аркаши, не может «творить» без стакана портвейна.

Подобное падение художника, мастера искусств описывает в повести «Портрет» Гоголь. Молодой начинающий художник забывает слова наставника о том, что настоящее искусство требует терпения и жертв, и, поддавшись дьявольскому искушению золотыми монетами, превращается в ремесленника, а затем и гибнет в страстном наваждении зависти ко всему настоящему и высокому в искусстве. Повесть Гоголя является манифестом сакрализации искусства, его высокого назначения и ответственности художника. «По мнению Гоголя, подлинное искусство несет на себе отблеск божественной истины, той красоты нездешней, вечной жизни, к которой человек лишь прикасается на своем земном пути»

[5, с. 368]. Творцы Сенчина не знают высокого предназначения, и виной тому не только социально-исторические обстоятельства (творились высокие произведения и в лагерях, и на каторгах) – а изначальное отсутствие культуры воспитания, взглядывания, вслушивания в себя и в мир, им не был привит навык видеть прекрасное, какая бы бездна пошлости не окружала человека.

Единственный герой из цикла Сенчина, идеи которого были бы близки профессору из «Портрета», является Сергей Стрельников, который рассуждает о том, что хорошему актеру, кроме «хорошей пьесы, режиссера, который зажжет <...> нужно еще нечто такое <...> нечто мощное, что заставит его на каждый спектакль выходить, как <...> на эшафот всходить <...> Мы еще пожалеем, что превратили самые сильные образы и священные слова в банальность, штампами сделали» («Дочка», с. 158).

Сенчин ставит диагноз: мир болен, он лежит во зле, человек обречен на деградацию и гибель. Как автор-реалист Сенчин напрочь лишен дидактизма, в его произведениях нет нарочитого учительства, он, конечно, не Гоголь-проповедник. Но остается неясным цель, с которой писатель и «новые реалисты» вкупе описывают эти страшные «здесь и сейчас», лихие 90-е, смутные 2000-е. Если «новые реалисты» отрицают духовно-нравственное художественное целеполагание, которое было у всех классиков, то что они предлагают взамен? Адресат их произведений – простой человек, которому рассказывается об окружающей жизни, она передается с очерковой точностью. И это, безусловно, можно принять как эстетическое приобретение новой литературы, с оговоркой, что при тенденции к натурализму и прагматизму идейно-художественное содержание подобных «Петербургским повестям» произведений тяготеет к традиции натуральной школы 1840-х гг., демонстрируя возврат к прошедшему и давно пережитому опыту русской литературной традиции, вышедшей из трущоб и сбросившей гоголевскую «шинель».

В рецензиях на сборник «Петербургских повестей» находим множество комплементарного, но есть реакции и такого плана: «Вязкость беспросветной жизни, в которую сами себя загнали персонажи, к которым не проникаешься никаким чувством, кроме непонимания и раздражения. Может, таких людей в реальном мире и много, но зачем их жизнеописание, что дает оно нормальному человеку, какой посыл? Не знаю, не то это, хотя сам язык рассказов нельзя назвать заурядным. Но читать это совершенно невозможно: тягучее болото, от которого срочно надо избавиться, пройдясь по прекрасным улицам ПЕТЕРБУРГА, поговорив со светлыми людьми» [14].

Остается надеяться, что «новый реализм», претендующий на достойную замену собой постмодернизма, не превратится в кружок плачу-

щих над беспросветностью жизни мрачных пессимистов. Пока в их мире нет места улыбке ребенка, ласке женщины, молитве матери. Но в реальной жизни все это – *есть*, а потому хочется увидеть это в последующих произведениях заявившего о себе и нашедшего своих читателей нового направления.

Итак, при наличии общих образно-художественных черт в поэтике Гоголя и Сенчина – образ Петербурга, типология обыкновенного человека, мотивы смерти, карнавализации, кукольности, темы творчества – в современной литературе наблюдается тенденция десакрализации мира. Здесь есть рутина, обыденность, тупиковость, но нет света – нет Бога, покаяния, утешения, любви, добродетели. Миром правят социальный хаос, клонированные жизненные сценарии, серость и мертвенность. И складывается впечатление, что «новые реалисты» не видят возможности в реалиях современности для обретения этого света. И в таком случае они обращаются к прошлому, где есть место и героизму, и подвижничеству. Но это, по мнению, Р. Сенчина, уже не «новый реализм»¹, ибо «можно встать на голову, можно расшибить эту голову о стену – ничего существенно не изменится. Жизнь, она всего-навсего затяжной прыжок из одной ямы в другую» («Общий день», с. 117).

Библиографические ссылки

1. *Белинский В. Г.* Петербургский сборник // Белинский В. Г. ПСС. Т. IX. М. : АН СССР, Ин-т рус.лит., 1955.
2. *Белинский В. Г.* Сочинения Николая Гоголя. Четыре тома, Санкт-Петербург, 1842 // Белинский В. Г. ПСС. Т. VI. М.: АН СССР, Ин-т рус.лит., 1955.
3. *Бердяев Н. А.* Русская идея // Самопознание. Сочинения. М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 2001.
4. *Воропаев В. А.* «Будьте не мертвые, а живые души». О названии поэмы Н. В. Гоголя // Гоголь Н. В. Мертвые души. Выбранные места из переписки с друзьями /Сост., коммент. В. А. Воропаева. М.: Дрофа, 2014.
5. *Гоголь Н. В.* Ревизор. Петербургские повести. (Подробный комментарий, учебный материал, интерпретации). М. : Айрис-пресс, 2006.
6. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 9 томах / сост. В. Воропаев, И. Виноградов. М. : Русская книга, 1994. Т. 3. Повести.

¹ В статье за 2014 год «Новые реалисты уходят в историю» (Литературная Россия № 33–34) Р. Сенчин констатировал, что «новый реализм» завершил свое развитие, поскольку в своих последних романах «Бета-самец» Дениса Гуцко, «1993» Сергей Шаргунов и «Обитель» Захара Прилепин как самые крупные представители «нового реализма» отошли от его ведущих принципов и реалий настоящего времени, обратившись к теме истории [17].

7. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. М.: Аст, 2019.
8. *Зеньковский В. В.* Гоголь. М. : Слово, 1997.
9. *Золотусский И.* «Записки сумасшедшего» и «Записки из подполья» // Октябрь. 2002. № 3. С. 36–45.
10. *Иоанн Лествичник* Лествица, или Скрижали духовные. Минск : ИБЭ, 2020.
11. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975.
12. *Колесников Д.* «Новый реализм»: подводя итоги [Электронный ресурс] // Литературная Россия. Интернет-портал. 23.02.2015. № 2014. URL: litrossia.ru. (дата обращения: 30.07.2023).
13. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988.
14. Рецензии на книгу «Петербургские повести» Роман Сенчин // Лабиринт [Электронный ресурс]. URL: labirint.ru. (дата обращения: 04.08.2023).
15. *Рудалев А.* Критик с позицией // [Электронный ресурс] Литературная Россия. Интернет-портал. 21.12.2007. № 2007. URL: www.litrossia.ru/2007/50-51/02156.html (дата обращения: 02.08.2023).
16. *Сенчин Р.* Все оттенки серого // Горлова Н. Герой текущей литературы. Башмачкин, какой он? [Электронный ресурс]. URL: http://www.manwb.ru/articles/arteliterature/NewHeroe_NadGorlova (дата обращения: 02.08.2023).
17. *Сенчин Р.* Новые реалисты уходят в историю. [Электронный ресурс] URL: reading-hall.ru/ (дата обращения: 01.08.2023).
18. *Сенчин Р.* Новый реализм – направление нового века // Пролог. 2001. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=00104600067> (дата обращения: 02.08.2023).
19. *Сенчин Р.* Петербургские повести. М. : ООО «Издательство Эксмо», 2020.
20. *Соколов Б. В.* Гоголь. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003.
21. *Шаргунов С.* Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12. [Электронный ресурс]. URL: gorky.media (дата обращения: 02.08.2023).
22. *Шаргунов С.* Стратегически мы победили [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sh26.html>. (дата обращения: 07.08.2023).

РУССКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ ДМИТРИЯ ГАЛКОВСКОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК»

И. С. Скоропанова

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, ruslit@bsu.by*

В статье рассматриваются особенности русской ментальности, выявляемые Д. Галковским в нашумевшем романе «Бесконечный тупик». Раскрывается ее амбивалентность, отражающая крайности русского национального характера: трансцендентальный идеализм, устремленность к созданию сверхценных идей – и порождаемый высотой идеала нигилизм по отношению к миру земному. Отмечается приверженность русских утопизму, периодически оборачивающаяся саморазрушением. Всем содержанием романа Д. Галковский нацеливает русских совместить гениальный талант интуитивизма с аналитизмом интеллектуализма.

Ключевые слова: двойная ментальность русских; широта души; идеализм и нигилизм; русское терпение и анархизм; Восток и Запад в русских; склонность к утопизму; интеллектуальная незрелость; дар интуитивизма; талантливость; максимализм.

RUSSIAN MENTALITY IN THE NOVEL DMITRY GALKOVSKY “ENDLESS DEADLOCK”

I. S. Skoropanova

Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus, ruslit@bsu.by

The article examines the features of the Russian mentality, revealed by D. Galkovsky in the acclaimed novel “Endless Dead End”. Its ambivalence is revealed, reflecting the extremes of the Russian national character: transcendental idealism, aspiration to create super-valuable ideas - and nihilism in relation to the earthly world generated by the height of the ideal. Russians are noted for their commitment to utopianism, which periodically turns into self-destruction. With the entire content of the novel, D. Galkovsky aims the Russians to combine the brilliant talent of intuitionism with the analyticalism of intellectualism.

Key words: Russian double mentality; breadth of soul; idealism and nihilism; Russian patience and anarchism; East and West in Russians; tendency towards utopianism; intellectual immaturity; the gift of intuition; talent; maximalism.

Роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1985, 1997, 2008) – уникальное, прорывное явление русской культуры, не имеющее себе равных на современном этапе по масштабности и значимости поднимаемых проблем национального бытия. Это историческая судьба России, характерные особенности русской нации, русской ментальности, русской жизни, русской культуры, русской национальной идеи. Создан роман на

границах литературы и философии, и по признанию автора, это философия в форме литературного произведения. Философия же, по Д. Галковскому, – «свободное и непредубежденное мышление, направленное на рассмотрение вечных вопросов»: «что есть истина и что есть ложь; что добро и что – зло; есть ли Бог; смертен ли человек, в чем смысл жизни, что есть бытие и т. д.» [2, с. 923]. Как эталон свободного мышления расценивается автором литература, в отличие от философских учений наименее подверженная логоцентризму, на преодоление которого нацеливает современную философию постмодернизм. Данной линии на свой лад следует и Д. Галковский. Поднимая глобальные проблемы, он опирается на «мир-текст», в ризоматическом сцеплении, с которым развивает собственные мысли и посредством деконструкции которого создает собственную книгу. Апробируется новый – номадический тип мышления, предполагающий его открытость в бесконечность означаемого, что подчеркнуто децентрированием центрированного и выражается в аструктурированности текста, состоящего из 949 примечаний к исходному тексту¹, представляющих собой самостоятельные фрагменты и организованных как примечания к примечаниям, дополняется принципом множественности интерпретаций, адекватным смысловой множественности постмодернистского текста. Заглавие отражает бесконечность процесса поиска истины, каковой принципиально не может быть завершен, так как мир находится в процессе становления, и меняющаяся жизнь порождает все новые вопросы, требующие ответов.

Охвачен огромный объем материала, включая философские работы, начиная с Сократа и кончая М. Хайдеггером, литературные и литературно-критические тексты, начиная с У. Шекспира и кончая А. Солженицыным, научные издания, начиная с Ф. А. Т. Парацельса и кончая Н. Лобачевским, политическая литература, начиная с П. Пестеля и кончая В.И. Лениным. Цитируется свыше тысячи источников. Апелляция к культурному интертексту порождает присущую «Бесконечному тупику» сквозную интертекстуальность гибридно-цитатного типа. Но Д. Галковский не просто воспроизводит определенные философские, культурфилософские, социологические, филологические, психологические, идеологические концепции. Все это он соотносит с собой, пропускает через себя, в чем ощутимо продолжение традиции В. Розанова; но в то же время, в отличие от него, прибегает и к известному самоотстранению, дающему возможность взглянуть на себя «со стороны», более объ-

¹ В книге первоначально не представленному и появляющемуся лишь в третьем издании романа в виде Приложений «Закругленный мир» и «Бесконечный тупик» (основной текст).

ективно, что проявляется в использовании авторской маски – фигуры нарратора Одинокова, с которой связан автобиографический пласт повествования и которая объединяет фрагментированный текст. Поэтому приводимые цитаты *«просвечивают, и сквозь их хитиновый панцирь виден внутренний мир»* [3, с. 995] нарратора. Как бы суммируя мандельштамовские высказывания о цитате, Д. Галковский поясняет свой принцип цитирования: «Цитата удивительно сокращает изложение, упрощает его и одновременно облагораживает, даже защищает (ссылкой на авторитет). Цитаты срезают углы повествования, помогают несколько отстраниться от своей мысли и т. д. Но. В конечном счете все цитаты должны быть заменяемы собственными мыслями и чувствами» [3, с. 997–998], что мы и наблюдаем в романе, где цитата – «лишь истечение в реальность внутреннего внесловесного опыта» [3, с. 998]. Более того, *«Соловьев, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др., оборачиваются лишь двойниками моего “я”»* [2, с. 1021], – признается Одинокоев, ибо познает он и анализирует прежде всего самого себя как русского человека, что влечет за собой осмысление русского национального характера и русской ментальности вообще. «Розанов писал, что ему никто не интересен, кроме русских. А мне никто не интересен, кроме меня. Меня как русского» [1, с. 565], – исповедуется герой Д. Галковского, поясняя, что принадлежность к русским, русской земле, почве – последнее, что удерживает его связь с обыденным миром¹, настолько тот его отталкивает. Одинокоев испытывает стыд за него. У героя Д. Галковского психология «короля в изгнании», «дворянина из барака», и, по сути, он – типичный «лишний человек».

Первым в новейшей русской культуре Д. Галковский взялся осмыслить русский национальный характер, русскую ментальность, русский национальный архетип объемно и многогранно, учитывая разные точки зрения – от почвеннических до революционных и антиреволюционных, от официальных до неофициальных и зарубежных. Первым же с этой целью он обратился к психоанализу – учению К. Г. Юнга об архетипах, согласно которому каждый архетип содержит в себе позитивную и негативную стороны, активация каковой зависит от характера воздействия на архетип сознания. Во внимании и к «Бесо-знательному» (бессознательному, знающему и беса), а не только к позитивному аспекту архетипа – одна из граней новаторства Д. Галковского сравнительно с предшественниками. Можно согласиться с суждением, высказанным в одной из имитируемых рецензий на роман: *«Сущность книги Одинокоева – это мучи-*

¹ См.: «От русских, пожалуй, и можно уйти. Особенно если сам русский. Но от России, если ты русский, – никогда» [3, с. 1029].

тельный эксперимент, поставленный на себе, – эксперимент контакта с собственным архетипом» [3, с. 1068]. В отрыве от накопленной культурой, без диалога с ней и самим собой столь грандиозную задачу осуществить было бы невозможно. Обширная эрудиция автора, присущий ему философский склад мышления, независимость, новизна подхода сделали невозможное возможным. Правда, у Д. Галковского – не синтез накопленных мифологем о русской нации (как говорится в упоминавшейся рецензии, включенной в числе других в роман), а гетерогенная гибридность апроприированного, к тому же подвергаемая деабсолютизирующей деконструкции в соответствии с личным опытом и свободным типом мышления автора. Не отказывается он и от замаскированных интеллектуальных провокаций, желая, думается, разбудить самостоятельную мысль читателя.

«...Каждой нации свойственно породить время от времени наиболее сильные национальные типы, которые являются наиболее тонкими носителями национальной идеи» [3, с. 1066], – говорится в романе. Близость конца XX века с его переломной непредсказуемостью и необходимостью определиться в своем национально-историческом выборе и вытолкнула на поверхность эту андеграундную по своей сути фигуру, наущно необходимую русским для самопознания и самоопределения, движения в будущее. Ближе других ему философ В. Розанов (Одинок Д. Галковского даже называет себя розанианцем) и писатели А. Пушкин, Ф. Достоевский, В. Набоков, немало сделавшие для постижения русского национального характера, русской ментальности, приобщения русских к философии, формирования «русской идеи». Русский литературный язык во всей его гибкости, многозначности, поливариативности, по представлениям автора и его героя, более соответствует свободному типу мышления, почему и избран Д. Галковским. Сопровождающие этот процесс постоянные «оговорки» указывают на то, что точка после высказанного не ставится – все у Д. Галковского уточняется и уточняется до бесконечности. В этом он во многом отталкивается от «Опавших листьев» В. Розанова, созвучных ему и потому, что у В. Розанова, по его словам, «карусель “мнений” служит выражению тоскливой, монастырской сути нашего внутреннего опыта» [3, с. 1141], и потому, что обрываемая и разнонаправленная мысль у В. Розанова «не вырождается в догматизм, объект слепой веры» [3, с. 721]: нарратор «постоянно ускользает от окончательного ответа» [3, с. 1047]. Моноидеологичности и Одинок, как правило, избегает. К тому же слово в романе – «лишь верхушка айсберга» [3, с. 998] – многое словами не проговаривается, остается в подтексте, и подобное отношение к слову, утверждает автор, – именно русская черта.

«Национальность для каждой нации есть рок ее, судьба ее: может быть, даже и черная» [3, с. 1178], – цитирует Д. Галковский В. Розанова, в котором, по его представлениям, «получила максимально возможное развитие русская личность» [2, с. 493]. Национальность во многом определяет личностные качества человека, обычаи и нормы, которыми тот руководствуется (либо от которых отталкивается), его психологию, сам ход жизни, отношение к другим нациям и расам.

«Русачок-простачок», каким его иногда представляют, вовсе не прост. «Русский народ очень сложный <...>», – убеждается Одинокоев. – «Даже простой крестьянин, рабочий сложен, запутан» [2, с. 274]. В «Бесконечном тупике» русский национальный тип уподобляется кочану капусты, в котором под каждым снятым слоем обнаруживается новый, вплоть до пустоты – мирового ничто, в контакт с которым тоже способно войти русское сознание или бессознательное. Мало сказать, что русский национальный характер, как и русский национальный архетип, амбивалентен (это особенность любого национального архетипа), – они действительно труднодостижимы, и докопаться до сути непросто. Отличающей их чертой является тяготение к крайностям, едва ли не отрицающим друг друга и тем не менее совмещающимся. Затруднительно даже сказать с полной уверенностью, к какой цивилизации принадлежат русские. В романе это то восточнославянская, то гибридизированная западно-восточная цивилизация, то христианская, то арийско-монгольская ментальность, то ментальность, взаимно аннигилировавшая восточные и западные влияния. Приводится и точка зрения В. Розанова: «Русские в странном обольщении утверждали, что они “и восточный и западный народ” <...> тогда как мы “и не восточный и не западный народ”, а просто «ерунда с художеством»», сопровождающаяся комментарием: «Наверно, так и есть. Запад и Восток перехлестнулись в России и нейтрализовались. Получилась странная молчаливая цивилизация» [3, с. 1160–1161]. Однако на этом Одинокоев не останавливается. Кажется, все же в большей степени он склоняется к тому, что «в русских Запад и Восток сошлись. Сошлись в масштабах грандиозных, циклопических. На огромных просторах, в огромной массе людей. Сошлись, но не слились. Все перемешалось... <...> То есть соединилось несоединимое: две ветви в развитии человечества, которые не соединялись со времен античности, раньше даже» [2, с. 64, 81]. Может быть, отсюда и крайности русского национального характера: это не Запад и не Восток, а нечто третье. «Это все равно что скрестили таксу и борзую, бульдога и болонку, пуделя и овчарку. <...> Вообще новую породу создать очень трудно. Экстравагантные скрещивания порождают или посредственность, ерунду-дворянку, или ослабленный вариант одной из исходных пород. Часто

же просто нежизнеспособную генерацию. Сколько в истории таких народов было. И только одни русские выжили, и выжили как нечто оригинальное, самобытное, соединяющее несоединимое», – рассуждает Одинокоев, не преминув отметить: «Какая огромная жизнестойкость и способность к гармонизации. Но и что-то тяжелое, жуткое, неправильное, “так не бывает” получилось» [2, с. 82].

Далеко не в последнюю очередь успешному формированию и созреванию нации способствовали географические условия ее расселения – огромная, практически пустынная территория будущей России за Уралом, по которой распространялись русские, «не давя и не подминая другие этносы, а позволяя им расти в своем лесу и постепенно гибридизироваться, выравниваться» [1, с. 82]. Ведь места на безмерных просторах хватало для всех, и русские занимали свободные, «ничьи» земли, как бы просачиваясь сквозь редкие, разрозненные племена все дальше и дальше и обретая опыт мирного сосуществования с инаковым. Изначально Россия формировалась как многонациональное образование, и до настоящего времени в ней сохранилось около 200 этносов, отнюдь не уничтоженных в борьбе за жизненное пространство, а воспринимавшихся как равноправные граждане единого государства, и русские не имели перед ними никаких преимуществ. Это свидетельствует о миролюбивой ментальности коренной нации и радикально отличается от колониальной политики западных держав¹ Не случайно в «Бесконечном тупике» приводятся слова Г. Гейне о том, кому что дал Господь Бог: Германии – небо, Англии – море, России – территорию. Немаловажна и длительность, постепенность временного фактора приспособляемости друг к другу, подчеркивает Д. Галковский, что сформировало толерантность и сильную адаптационную способность русских, переродить которых не смогло и монгольское нашествие.

«Многослойное, сложное и последовательное вливание в древнеславянскую кровь западных и восточных компонентов, причем в грандиозных масштабах, и создало столь странную великорусскую народность» [2, с. 82].

Утверждение об империалистическом характере исторической России Д. Галковский отвергает: «Русские никогда не были империалистами. Империя – это диктат сравнительно небольшой метрополии над огромными территориями, часто находящимися на другом конце земли. Российская часть в Российской империи составляла более 80%, и диктата над оставшимися 20% не было. Наоборот, часто это были привилегиро-

¹ Отчасти начали следовать ей в подражание Западу, начиная с эпохи Петра с его европеизацией, когда российское государство, в основном, уже сложилось.

ванные области, вроде Финляндии» [3, с. 79]. Отказ от уничтожения русской церкви (датируемый 1947 годом) – «это начало хотя бы формального уравнивания в правах русского населения с “привилегированными маленькими нациями”» [2, с. 673], – констатируется в «Бесконечном тупике». Уровень жизни в коренной России всегда был ниже, чем на остальных российских территориях. Прилагавшееся к России понятие «империя» предполагало использование изначального значения этого слова – наднациональное, сверхнациональное государственное образование.

Конечно же, не обходит Одинокое и русской истории, течение которой не в последнюю очередь обусловлено русской ментальностью. «Русская история в своих корнях бессловесна» [3, с. 1139], – утверждает в романе. Одинокое присоединяется к цитируемому В. Розанову: «Вся русская история есть тихая, безбурная; все русское состояние – мирное, безбурное. Русские люди – тихие. В хороших случаях и благоприятной обстановке они неодолимо вырастают в ласковых, приветливых, добрых людей. <...> Это самый добрый, милый, “славный”, чисто христианский народ» [2, с. 1154–1155]. Объясняется доминирование данных качеств созерцательно-пассивным в своей основе характером русской нации¹ (во всяком случае, пока речь не идет об угрозе самому ее существованию), «ведь жестокость, злоба активны, деятельны» [3, с. 1155]. Историческая же пассивность, по-видимому, была связана с тем, что все силы людей уходили на освоение новых, не слишком ласковых территорий и выживание на них. До поры Россия не заявляла о себе как полноправный игрок на исторической арене. Не отсюда ли определение русской нации как «молчаливой» и русского сознания как «молчаливого» – и у В. Розанова, и у Д. Галковского?

Фактором, объединявшим и просветлявшим русских людей, разбросанных по огромному территориальному пространству и слабо заселенным (за Уралом) местам, явилось христианство, принятое в 988 году и по-своему духу оказавшееся очень близким русским. Христианство и стало «русской идеей» коренной нации России, которой она жила века.

«В России восемь столетий одну книгу читали. Читали. Вычитывали, вычленили. Разбирали по писаному, разбирались, разбирали мир, проникали внутрь его и себя. Занимались начетничеством, начитали себе ум, начитали себе мир» [2, с. 60], – комментирует Одинокое. Отсюда – религиозность русских и присущий им идеализм. Это трансцендентальный идеализм с его идеалом Царства Божия и аналогом Царства Божия на

¹ Тут, по-видимому, нужна оговорка: как доминантных черт русской нации, ведь продвижение на восток и освоение новых территорий – род активности.

земле – Святой Руси и – соответственно – праведность и святость как духовно-нравственные ориентиры русского человека. К тому же, хотя *«корни русской духовной и интеллектуальной жизни были общими с Европой»* [3, с. 940], русские избрали самое незаземленное христианство (Е. Трубецкой) с доминирующей мистической составляющей – православие, с точки зрения русского человека, наиболее приближенное к Христу. Небесные (потусторонние) ценности в этом случае неизмеримо выше земных.

Приводятся слова Н. Бердяева о различии в отношении к Христу католического Запада и православной России, комментируемые в «Бесконечном тупике» так: «Если европеец любит Христа и подражает ему, считает его своим идеалом, то русский считает себя Христом» [2, с. 471], каковой у русских не объект, а субъект, «он внутри человеческой души» [2, с. 471]. Одинокое разъясняет: «Каждый русский, хочет он этого или не хочет, является маленьким Христом, который пришел в мир всех спасать. Это тайная, интимная мечта любого русского. <...> Неважно, что это не говорится прямо (хотя, в сущности, и говорится), все видно с одного взгляда» [2, с. 454].

Христос «маленький» потому, что русский осознает свою малость сравнительно с Иисусом Христом и предпочитает не самовозвеличивание, напротив, – самоумаление, даже юродствование, стесняясь своей заоблачности. Но идея спасения грешного мира и готовность к самопожертвованию ради этого – по примеру Христа – заложена в русском на уровне бессознательного.

Также у Христа взята идея непротивления злу насилием, выражающаяся в религиозном смирении перед Богом, строгом следовании Его заповедям, готовности пострадать за это – в надежде, что за жизнь побожески воздастся на небе. Другими словами, антропоцентризму предпочитается теоцентризм (хотя в каждом из названных типов мировидения есть свои издержки).

«Такой мнимый народ, как русский, только и смог создать сверхимперию» [3, с. 731], – убежден Одинокое. «Мнимый», значит, по видимому, живущий в мире своих верований: ему мнится, что все так и есть, и он действует в соответствии со своей мечтой о Святой Руси, миролюбиво. Традиционное русское общество характеризуется как христианское, однако не просто христианское, а как слишком христианское, монотонно христианское, чисто, высоко христианское, «лишь с рудиментарной бесовщиной» [3, с. 961]. В каком-то смысле это было духовное существование в сказке.

С позиций потустороннего идеала оценивался русскими мир земной, в каком-то сравнительно с идеалом – «все не то». Это определило проти-

воположную крайность русского идеализма – нигилизм по отношению к земному бытию, доходящий до святой русской ненависти к греховному миру, «обречение себя Богу» [2, с. 383]. Ведь «Христос отказался от царствия земного. Из этого “нет” Христа и вырос нигилизм: “ничего не надо”» [3, с. 1089], – подчеркивает Одинокоев.

В отличие от восточных религий, скажем, буддизма, земной мир воспринимался русскими отнюдь не как майя, иллюзия, «сон во сне», а как реальность, но реальность, оцениваемая в силу ее несовершенства, по преимуществу, негативно. В почете был приближенный к Богу монастырский образ жизни, наложивший отпечаток на русскую душу. Это был «результат тысячелетней адаптации к экзистенциальному опыту» [3, с. 1114]. В. Розанова, по наблюдениям Д. Галковского, буддизм отталкивал. Он «часто смотрел на Восток, но удивительным образом находил там диаметрально противоположное экзистенциальным мыслителям. Последние искали там архаичный нигилизм. Розанов же – архаичный быт-бытие» [3, с. 1114].

И Д. Галковский рассматривает бинарную оппозицию «идеализм – материализм» применительно к русскому национальному сознанию – русской ментальности, доказывая, что в сфере практической жизни русские, при всем своем идеализме, были материалистами. «Народ покорил и заселил причерноморскую степь, Поволжье, Прикавказье, Урал, наконец, Сибирь. Это не дурашливые недоумки, а ответственные, мужественные люди» [2, с. 374].

Одинокоев Д. Галковского даже констатирует: «Русский человек – прирожденный материалист. Да и попробуй не быть в России материалистом. Как ударит под 40 градусов, поневоле материалистом станешь, все тряпочки, какие ни есть на себя наденешь» [2, с. 472]. Это человек неизнеженный – выносливый, закаленный, готовый к испытаниям и освоению все новых пространств и горизонтов. Иначе он не смог бы занять и отстоять самую большую в мире территорию – 1/6 территории земного шара¹. В одиночку выжить, сохранить себя в суровых климатических условиях, да еще отражая вторжения завоевателей, было невозможно. Это предопределило комьюнаторность (по определению Н. Бердяева) русской ментальности, базирующуюся на идее соборности, – мистического единства в Боге. Дух коллективизма сильнейшим образом выделяет русских среди других народов.

Сама широта российских просторов созвучна широте русской души, как и безмерности ее устремлений (безмерность М. Цветаева, например,

¹«Уже славянофилы говорили, что народ русский не только ребенок, но и старик: ребенок по знаниям, но старик по жизненному опыту и основанному на нем мировосприятию» [2, с. 374]. Это опять-таки подтверждает двойную ментальность русских.

считала главным качеством своей личности). К русской ментальности, оказывающейся двойственной, применимы слова И. Бродского о М. Цветаевой: «Это соединение крайней мечтательности со столь же крайним реализмом» [2, с. 309].

Поэтому вывод Одинокова по данному вопросу таков: «Духовно русский народ был незрел, физиологически – мудр, стар, опытен. Матер» [2, с. 374]. В связи с этим безо всяких поправок цитируются строки из «Записок из подполья» Ф. Достоевского: «У нас же, в русской земле, нет дураков, что известно: тем-то мы и отличаемся от прочих немецких земель <...> это все понимать, все видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительные наши умы; ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезговать; все обойти, всему уступить, со всеми поступить политично; постоянно не терять из виду полезную, практическую цель <...> и в то же время “и прекрасное и высокое” по гроб своей жизни в себе сохранить нерушимо» [2, с. 580]. Там, где не хватало зрелого размышления, русский брал интуицией, чрезвычайно развитой и базировавшейся как раз на хорошем знании реальности и практическом опыте. «Русский изначально имеет внутреннее зрение, но не понимает этого» [3, с. 1138], не всегда может сформулировать вытолкнутое из души.

Однако Одинокоев видит не только высоту русского православного идеала, но и присущий народу инфантилизм, выразившийся в утопизме идеальных верований нации¹ Объясняется это ее интеллектуальной незрелостью, сравнительно поздним приобщением к миру античного логоса, как «приложение» к которому рассматривается в романе западно-европейская философия XVII–XX вв. Приобщение к ней началось лишь в петровскую эпоху – эпоху европеизации России, возрастания светской составляющей жизни. По мысли автора, это был отказ от идеи святости как определявшей русскую духовную жизнь, но – спасение русского мира, все более погружаемого в жизнь реальную: «Христианство в чистом виде – это и есть стремление к небытию, к боли и смерти. <...> Идея святой Руси – это идея смерти и сохранения святости. Принятие античного логоса Аристотеля – это отказ от святости, но сохранение русского мира» [3, с. 1134], – формулирует Одинокоев.

XVII–XIX вв. – это период, когда русские, не отказываясь от христианства, учатся мыслить рационально и философски. Но совершаемый скачок не мог пройти безболезненно. «Петр I ввел европейское чиновничество, армию, технику. Не смог “ввести” европейского ума» [2, с. 650],

¹См.: «Врожденный материализм русского приводит его к отождествлению идей с конкретными людьми и предметами» [5, с. 66].

– не без иронии замечает Одинокое. Он даже оценивает духовную европеизацию русских достаточно издевательски: «...Начитали себе мир. Подсовывание под нос другой книги <нежели Библия> вызвало разрушение мироздания, изменение гена культуры. Сложнейший период европейского Возрождения, европейской Реформации, европейского Просвещения в России произошёл, нет – прорвался, до страшного просто. Сидел человек, книгу глазами ел: аж дрожь била, слезы лились. Ему подсунули другое. Он стал в это другое вворачиваться так же упорно, с дрожью» [2, с. 60]. То есть русский человек в большей степени поверил в воспринятое, нежели по-настоящему осмыслил его, а, если даже и осмыслил, все равно, считает Д. Галковский, вписывание в европейскую рациональную форму мышления оказалось для русской души неорганичным, уводило в абстракции, не соотносимые с реальностью. И все же необходимый импульс национальному сознанию был дан.

Русские вообще открыты к восприятию чужого, инонационального – нового для них, необычного, кажущегося привлекательным. Они не только легко усваивают непривычное, но временами могут даже притворяться «какими-то нациями» [2, с. 215], как бы перевоплощаясь в немца, француза и т. д., каковых на свой лад копируют. В этом проступает, с одной стороны, нечто детско-инфантильное – род увлечения новой игрушкой, вносящей в жизнь разнообразие, с другой же стороны, выражает себя национальная незамкнутость, открытость, готовность приобщения к достижениям и обычаям других стран. Но и это не все: русским, отмечается в романе, нужен активный «донор» для национального развития. Приводится высказывание В. Розанова: «Россия “без иностранца” задыхается. – Слишком заволочло все Русью. Дайте прорезь в небе. – В самом деле, “тоска по иностранному” не есть ли продукт чрезмерного давления огромности земли своей, и даже цивилизации, “всего” – на маленькую душу каждого» [2, с. 229].

Благодаря такому подходу Россия не окостенела, как в какой-то момент Египет, не впала в пессимизм, пусть и рывками, развивалась. Чужое же «переваривалось», растворялось в своем. У того же В. Розанова проступает отнюдь не преклонение перед «немцем» (=иностранцем), а его «комично-вспомогательное значение для русского сознания» [2, с. 229–230], наподобие отношения хозяина к полезному работнику, каковой не должен быть зарвавшимся¹

¹Что не мешало В. Розанову высоко оценивать обрусевших иностранцев (вариант: инородцев), проникшихся русским духом и внесших значительный вклад в развитие русской культуры. В работе «Возле “русской идеи”» он указывает «на Даля, на Востокова, Гротов, на еврея – собирателя русских народных песен Штейна» [11, с. 320], комментируя: «...Когда европейцы “отдаются русскому”, то отдаются самой сердце-

Может быть и интуитивно, Россия стремилась к самосохранению, и даже петровские реформы не обошлись без протестов. Ф. Достоевский отмечал: «О, конечно, этот протест происходил почти все время бессознательно, но дорого то, что чутье русское не умирало: русская душа хоть и бессознательно, а протестовала именно во имя своего русизма, во имя своего русского и подавленного начала» [3, с. 900].

В подобной двойственности отчетливо проявляет себя амбивалентность русской ментальности (что сказалось и в расколе на западников и славянофилов), не отрицающей в своей совокупности ни то, ни другое. «В этом, – по мысли Д. Галковского, – “разгадка парадокса” – необыкновенной зависимости и одновременно столь же необыкновенной оригинальности русских» [2, с. 229–230]. У других русский, по его наблюдениям, берет только форму («тело») и наполняет ее русским духом.

Позднее Д. Галковский уточнит: «“Русский” – это, собственно, прилагательное, и русский – межеумочная нация, нация манипуляторов, распределителей, которым, с одной стороны, на все эти национальные ограничения наплевать (то есть русские – космополиты), а с другой стороны – ни один народ сожрать их не может» [7, с. 341].

Интеллектуальная европеизация России привела к зарождению русской интеллигенции – слоя мыслящих людей, ориентированных не на веру, а на разум, и в короткий исторический срок впитавших и осмысливших применительно к российским реалиям философские идеи Возрождения, Реформации, Просвещения. Начиналось это движение с увлечения масонством, каково в XVIII столетии получило в Европе большую популярность и в своих программных установках (не обрядах) практически не отличалось от розенкрейцерства. Это учение имело эзотерический характер, основываясь на метафизике и оккультных науках и объявляло своей главной задачей воспитание «нового человека» (Духо-человека) и «“строительство” храма человеческого духа» [16, с. 566]. В русской литературе масонству отдали дань И. Новиков, А. Радищев, А. Пушкин, А. Грибоедов; будучи политизированным, повлияло оно на декабристов, идеологи которых ставили задачу ликвидации монархизма, создания свободного общества. Однако в результате запрещения Александром I в 1822 году тайных лож масонство все в большей степени перестраивалось на мистический лад и двигалось в направлении к теософии. «Теософия не придерживается никакой религии и никакой философии, в частности, ибо Божественная Мудрость» признается в ней «выше всех человеческих

винке их, вот этому “нежному женственному началу”, т. е. отрекаются от самой сущности европейского начала, вот этого начала гордыни, захвата, господства» [12, с. 320].

разделений; та Божественная Мудрость, которая слишком широка для отдельной религии и которая в своей универсальности объемлет их всех» [16, с. 825] – путем эзотерического прочтения и истолкования используемой религиозной (вариант: религиозно-философской) символики. Так и христианство не отвергалось, а трактовалось в эзотерическо-рационалистическом ключе, как одна из составных частей общей теософской доктрины, например, у иллюминантов как «всемирное этическое учение» [16, с. 567]. Теоретически теософия как будто настраивала на духовное единение человечества. И в России появился мыслитель, определивший свою философию как «свободную теософию» – В. Соловьев. На основе теософии он развивал идею всеединства и претворения человечества в Богочеловечество. При этом Христа с центральной для русских его позиции В. Соловьев отнес к Софии (эквивалентна Христу у него лишь вторая ипостась Софии), потенциально лишая русских исконно национального идеала, отмечает Одинокоев. На этой почве, говорится в «Бесконечном тупике», «выросла космополитическая мечтательность» [2, с. 970] значительной части русской интеллигенции, ее нацеленность на всемирное единение (что, казалось бы, хорошо), – но, как без учета утопического характера соловьевского учения, так и самих реалий мировой действительности. Между тем Одинокоев не без оснований доказывает, что масонство – розенкрейцерство – теософия и их модификации не так уж редко являлись внешней оболочкой для антироссийской деятельности на территории России зарубежных государств и их ставленников, враждебных России и нацеленных на ее разрушение изнутри, для начала – идеологически. Конечно, далеко не все последователи это осознавали (переместившись в мир фантазий). Но готовность некоторых из них принять и разрушительные аспекты привносимой с Запада программы (включая и проникающие сюда со временем идеи социализма и коммунизма) имела предпосылку в традиционном отношении русских к земному миру как к «проклятому».

Игнорирование же В. Соловьевым собственно национальных интересов России показал в дальнейшем Н. Бердяев, на что обращает внимание Одинокоев, конкретизирующий: В. Соловьев утверждал, что перед Россией стоят три вопроса: польский, восточный и еврейский; русский же вопрос у него отсутствует. Более того, при сближении с Европой православная Россия у В. Соловьева почему-то должна уступать католичество, вообще чуть ли не жертвовать собой для всеобщего счастья, а другие страны нет, тогда как национальная программа каждой страны должна учитываться общими целями человечества. Для России это не предусматривалось – что за странная дискриминация?

Не удивительно, что соловьевская философия подвергается у Одинокова критическому анализу. Под огонь критики попадает и последователь В. Соловьева А. Блок (вообще «соловьевцы» – все младосимволисты).

Одинокоев не скрывает: сформированный православием русский народ всегда порождал людей, надеявшихся реально изменить мир на высших началах и увлекавшихся казавшимися им прогрессивными идеями и теориями (=романтиков). На протяжении XIX столетия они были разными, но так или иначе преломлявшими определенные черты русской ментальности. Ее особенности не в последнюю очередь проясняются в «Бесконечном тупике» путем сопоставления русских с другими нациями. Чаще всего это немцы и евреи.

Сопоставление с немцами приводит Одинокоева к следующему умозаключению: «Русская душа – это антипод Германии, у которой в душе флейта и барабан, в разуме божественная музыка» [3, с. 800]. Русская же душа в Основном тексте романа характеризуется как «“Ленинградская симфония” наоборот» [3, с. 1157], и ее музыка – «более душевная, более напевная и рассыпанная» [3, с. 1157]. В немце доминирует ставка на рацию, дисциплину, порядок, волю, силу. Цитируется Н. Бердяев: «Первоощущение бытия для немца есть, прежде всего, первоощущение своей воли, своей мысли. Он – волюнтарист и идеалист. <...> Трагедия германизма есть, прежде всего, трагедия избыточной воли, слишком притязательной, слишком напряженной, ничего не признающей вне себя» [2, с. 212]. Русская же душа – отнюдь не рациональная: в большей степени созерцательная, мистическая, интуитивная, живущая чувствами, непредсказуемо-своевольная¹ По уровню культуры немцы признаются достигшими большего, чем русские, во всяком случае, в XVIII–XIX вв.; по степени же распахнутости миру русские их превосходят. Таким образом, хотя обе нации характеризуются как великие, у немцев обнаруживается дефицит душевности, у русских – интеллектуализма. В силу присущей им открытости, задушевности, неформального отношения к человеку русские, несмотря на их недостатки, – люди обаятельные²; немцы же даже при всех их достоинствах вызывают уважение, но обаяния, тем не

¹Вслед за Бисмарком к немецкой нации прилагается условно-метафорическое обозначение «мужская», к русской – «женственная».

²Приводится высказывание маркиза де Кюстина, нагородившего в своих записках о России немало несусветного и в то же время зафиксировавшего «особую ласковость и обаятельность русских», признаваясь: «Выразить словами, в чем именно заключается их обаяние, невозможно. Могу только сказать, что это таинственное “нечто” является врожденным... Такая обаятельность одаряет русских могучей властью над сердцами людей» [3, с. 776].

менее, как правило, не излучают. Все лучшее у немцев русские постарались в XVIII–XIX вв. взять, и прежде всего ученость, каковой самим недоставало.

«Вся послепетровская Русь питалась немецкими идеями» [3, с. 1156], и «прививка» знаниями, деловитостью, государственностью была бесполезной, хотя и сопровождалась определенным рода временной зависимостью. Все же от одной из главных своих привычек – не любви к мелочной, скучной работе, выполняемой тяп-ляп, русские не освободились – их тянет к мировым вопросам, великим делам, интересным замыслам, а не к обыденности. Поэтому русские – отличные воины, разведчики, ученые, писатели, художники, музыканты и никудышные (грубые, ленивые) служащие, продавцы, официанты и тому подобные категории. И если для русского дворянства исключительно значим был кодекс чести, то в массе своей уважение к человеку как таковому в русских так по-настоящему и не укоренено, как и самоуважение, доказывает Одинокое. Видимо потому, что сравнения с Христом как идеалом никто не выдерживал, ведь человек – существо не идеальное. Не слишком этому способствовали и социальные условия жизни, при которых каждый вышестоящий мог (при желании) помыкать нижестоящим. Правда, уже и в Россию в XVIII–XIX вв. пришла философия гуманизма, но ее распространение было явлением постепенным и осложнялось иными факторами.

Не обходит автор «Бесконечного тупика» и вопрос: «Как получилось, что русские, такой добрый, тихий и милый народ, постоянно толпятся и собираются вокруг каких-то страшных, умнеохватных идей. Народ пустынных и военных, святых и чиновников» [3, с. 1154]. Как можно понять, это – следствие пропитанности нации трансцендентальным идеализмом и, соответственно, нигилизмом по отношению к земному, готовности пострадать за общечеловеческое счастье при явной интеллектуальной незрелости и пробуждении нигилистическими учениями деструктивного потенциала коллективного бессознательного.

«Русское христианство, не уравновешенное секулярным сознанием» и «породило революционный нигилизм» [3, с. 1134], а с ним крушение дореволюционной России, считает Д. Галковский. К «смерти Бога» (Ф. Ницше) русские в своей массе оказались не готовы, и отказ от православных ценностей – как генеральная линия советских вождей в XX в. – повлек за собой трагедию. Одинокое видит прямую связь «между прекраснотушными фантазиями и грубейшей физиологической реальностью» [2, с. 84], проявляющуюся на всех уровнях. Русские, согласно Д. Галковскому, звереют, выламываясь из массы, немцы – растворяясь в ней.

Точно так же Д. Галковский прослеживает истоки германского фашизма, без чего немецкую нацию по-настоящему понять невозможно. В этом случае деструктивный потенциал коллективного бессознательного возводится к фигуре Зигфрида (откуда – зиг-хайль и обозначение этого имени рунами на военной форме) – героя средневекового скандинавского и немецкого поэтического эпоса, в каком-то в вагнеровском «Кольце нибелунга» были усилены черты воинственного сверхчеловека, руководящегося культом силы и ни перед чем не останавливающегося в достижении своих целей. Но подобная установка активировала деструктивный потенциал национального архетипа – агрессивность, диссоциировавшую сознание. Какая разница по сравнению с благодушными героями-защитниками Русской Земли Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем, Алешей Поповичем! – приводит автор точку зрения В. Розанова.

Вообще, констатирует Одинокоев, национальная идея «очень сильна и на неподготовленные натуры может воздействовать разрушительно (злоба и т. д.). Эта идея иррациональна и может подчинить себе разум» [2, с. 160], – что с немцами и произошло.

После той трагедии, которую фашизм обрушил на человечество, реализуя свою «волю к власти», «волю к господству» над миром, важность контроля сознания над бессознательным, как и сам тип сознания, каковым руководствуются, приобрели для поверженных немцев первостепенное значение. Д. Галковский даже утверждает: «Вне рации в Германии возможен только фашизм» [3, с. 1156].

Впрочем, как видно из «Бесконечного тупика», уважительное отношение русских к знаниям и мастерству немцев всегда сопровождалось и насмешками над самодовольным немецким филистерством и его идеалами. В свою очередь немцы уже со времен Бисмарка мечтали о завоевании России¹. Более того: «Ясно, что не было бы этих проклятых русских, и немцы дошли бы до Тихого океана, и Китай даже, может быть, был бы немецким... И Индия индоевропейская была бы немецким протекторатом. Германия стала бы властителем мира» [3, с. 731], – моделирует германские мечты Одинокоев. Столкнулись же немцы с чем-то для них непредсказуемым – таким сопротивлением русских (прежде всего), которое переломило ход войны, предопределило разгром нацизма. Значит, недооценили их немцы, чего-то важного в русских не поняли. Немало удивила пленных немцев и человечность русских по отношению к повержен-

¹Позднее даже Ф. Энгельс писал, что примитивные славяне будут поглощены передовой и цивилизованной германской расой («Революция и контрреволюция в Германии»), сообщает Д. Галковский.

ному врагу, тогда как в американо-французских лагерях военнопленных (по информации Э. Лимонова) скончалось около миллиона человек.

История фашизма во всей ее полноте еще по-настоящему не написана, считает Одинокоев, – разве что хорошо описана его практика.

Также проясняется русский национальный тип и русская ментальность в сопоставлении с еврейской.

«К “еврейской проблеме” еще никто как следует не подступался (кроме самих евреев)» [3, с. 930], – утверждает Одинокоев и предлагает подойти к ней крайне доброжелательно (хотя приводит различные точки зрения, отражающие степень понимания проблемы). Он напоминает, что евреи – самый великий народ Азии (хотя бы потому, что дали миру Библию) и один из самых значительных народов Европы (в дальнейшем и США). С русскими их сближает, по Одинокоеву то, что это народы негосударственные, хотя позже дает уточнение, что имеет в виду. В одном из фрагментов книги приводится такая легенда: «Князь Владимир, решив отказаться от язычества, встретился с христианами, мусульманами и иудеями. Согласно преданию, Владимир сказал тогда евреям: “Как же вы других учите, когда сами отвержены Богом и рассеяны? Если бы Бог любил вас, то вы не были бы разбросаны по чужим землям. Разве вы и нам думаете такое же зло причинить?”» [3, с. 1029].

Правда, и русскую историю Одинокоев оценивает как бестолковщину. В который раз он отсылает к В. Розанову: «Мы, как и евреи, привязаны к идеям и чувствам, молитве и музыке, но не к господству» [2, с. 160]. Однако тезис славянофилов об «отречении» будто бы смиренного русского народа от власти Одинокоев опровергает, доказывая, что в исторической бестолковщине проявилась «неумелость власти, недаровитость к ней» [2, с. 160], а не ее отрицание. При всем том усилия сохранить свою власть в собственной стране предпринимались, почему российская государственность сохранилась и даже привела к созданию сверхгосударства.

Вплетенными в русскую историю оказались и евреи, рассеянные по миру в связи с утратой своей родины, осевшие и в России. Сохранить свое национальное лицо им позволил иудаизм – «религиозное, национальное и этическое мировоззрение, определявшее на протяжении почти четырех тысячелетий жизненный уклад и верования евреев» [13, с. 412] и базирующееся на Танахе, хотя часть иудеев уже в библейские времена приняла христианство (вариант: иудеохристианство). Последним было легче вписаться в мир христианских стран, принимая их обычаи и языки; иудаизм же теми чаще воспринимался как явление чужеродное, замкнутое на себя, стремившееся не допускать сближения с гоями, почему подвергался гонениям, а его приверженцы различным формам дискриминации. Тем не менее еврейский народ сохранил себя, в результате рассея-

ния образовав всемирную религиозную еврейскую общину. «Это великая и загадочная нация, и поэтому ее следует слушать и слышать» [2, с. 405], – размышляет Одинок, однако полагает, что (как и во всем) верить надо не всему, хотя бы уже потому, что каждая нация о себе наилучшего мнения, а люди – с их достоинствами и недостатками – есть люди.

Сравнительно с русскими у евреев, пишет Одинок, – более древняя, «устоявшаяся» кровь, они более умудрены жизненным опытом, лучше воспитаны. Но в жестком следовании традиции таится и пессимизм, и в большей степени добивались успеха и даже получали мировое признание евреи, вырвавшиеся из рамок национальной замкнутости, национальной догматики. То есть прямой контакт с «иностранцем» (образно выражаясь) не меньше, чем русским, дал евреям. В России – тоже, а здесь по словам цитируемого В. Соловьева, «Провидение водворило <...> самую большую и самую крепкую часть еврейства» [2, с. 560]. Взаимное притирание происходило отнюдь не безболезненно из-за разницы верований, обычаев, национальных характеров, породило и взаимные предрассудки, касающиеся друг друга. Долгое время для оставшихся верными иудаизму существовала «черта оседлости», случались и еврейские погромы. Тем не менее происходило и вращение евреев в русскую жизнь¹. Сближали русских и евреев присущая тем и другим задушевность, да и сами обстоятельства жизни. Евреи активно заявили о себе в сфере культуры, торговли, промышленности, политики. Оказалось, что это наиболее образованный слой общества, ставший неотъемлемой частью российской элиты и сильнейшим образом влиявший на состояние умов, в том числе – в области распространения революционных идей. Поэтому и на них возлагает Одинок вину за разрушение России в 1917 году, события гражданской войны и репрессии последующих лет. Оценивается происходившее так: «Два народа, в известный момент помешавшиеся на идее власти. Русские от избытка власти, евреи от недостатка, бессилия» [3, с. 1013], и в дальнейшем сами же пострадали.

Прав Одинок или не прав, но вот в чем ему видится отличие еврея от русского в возникающих между ними отношениях: «На еврея нельзя положиться, в сущности, в главном: в вопросе жизни и смерти. Но в нормальных, бытовых условиях еврей всегда сравнительно лучше русского» [2, с. 372], способного «подложить свинью» «просто так», ненарочно, бездумно, но в то же время, в решающий момент, рискуя собой, готового спасти от гибели. Видимо, в этом сказывается недостаточная

¹Более того, в «Русской правде» декабриста П. Пестеля декларировалась необходимость содействовать евреям в учреждении «особенного, отдельного государства в какой-либо части Малой Азии» [2, с. 1132].

временная сродненность, хотя есть и евреи, перевоплотившиеся в русских (скажем, И. Левитан), и русские, перевоплотившиеся в евреев (таков, по Одинокovu, В. Маяковский).

Не обходит Одинокov (вслед за В. Розановым) и «обратных» обид, причиняемых евреями русским, констатирует предпочтительность бесконфликтности.

Касается нарратор и типа мышления русских и евреев. Еврейский тип мышления представляется ему более авторитарным и догматичным, русский – более свободным, но рассыпанным – «без берегов». В то же время витающий в облаках русский «не может увидеть жизнь, живет ее объяснениями» [3, с. 958]; еврей ближе к реальности, но трактует ее, согласно Одинокovu, достаточно нормативно и никогда в споре не уступает: «у него на все готов талмудический ответ» [2, с. 404].

«Наша культура вечно блуждает и будет блуждать, так как не находит и не найдет своих границ, своих стен. В этом бессмертие России. Бессмертие Израиля в вечной форме. Бессмертие России в вечной бесформенности, в вечной открытости» [3, с. 1177].

Парадоксальным, на первый взгляд, образом Одинокov обнаруживает немца и еврея в самом себе, и в ряде случаев у него «русскость» и «еврейство» – «просто символические обозначения творческого и регрессивно-схоластического начала одиноковского ума» [2, с. 1049]¹. Напротив, в утонченной форме он смеется над национализмом любого рода. Но в то же время Одинокov признает: «Я притворяюсь немцем» [2, с. 229] и фиксирует: «Я осужден на еврейство» [3, с. 1028] – еврей по ряду характеристик ему ближе. К настоящему времени, по мнению Одинокова, русская интеллектуальная элита, в общем, уравнилась с еврейской, хотя долгое время количественно ей уступала.

Вскользь касается автор также обнаруживаемого сходства и различия между русскими и поляками, отмечает: «Как и у поляков, у русских сильна женская выпренность, аффектация. Но русские, в отличие от поляков, народ государственный» [2, с. 539]. Ранее же, как и евреи, русские признавались народом негосударственным; выскажем предположение: имеется в виду, что русские – народ сверхгосударственный, ведь для них важны и судьбы мира, и широта русской души в этом – не последнее качество.

Ну и, как правило, русский не мыслит решения собственных проблем за счет национальных, в обход национальных. Он кровно связан со

¹ На основании сказанного можно, по-видимому, сделать вывод, что и Восток, и Запад у Д. Галковского в целом ряде случаев – символическое обозначение пассивного и активного начал в историческом процессе.

своим Отечеством, болеет за него, и не переродившийся русский – всегда патриот, хотя в идеологических дебрях может заблудиться.

В русских, безусловно, есть общеевропейское. Они способны посмотреть на себя европейскими глазами, «вести себя как европейцы и, самое главное, так, как ожидают европейцы, как мечтают европейцы о русских» [3, с. 727]. Но, по их моделируемой точке зрения, в русском – «европейская второсортность». То, что русские по своему духу просто другие, до западноевропейцев – с их неизжитой колониальной психологией и зияющим на ней комплексом превосходства не доходит. По христианству ценен каждый человек, но есть, оказывается, и те, кто ценнее (=назначили себя таковыми). Для Запада всегда виноват «кто-то». В России – «сам виноват» [2, с. 621]. Ценят на Западе лишь «хороших русских» – во всем ему поддакивающих, право на Истину оставляя только за собой. Но это проявление тоталитаризма мышления, многое в происходящем объясняющее.

Правдоподобно можно оформить доказательство чего угодно. «Предел этому ставит все-таки изначально западный характер русского мира, который на самом деле гораздо более серьезен, чем это представляется неискушенному взору» [6, с. 102], – настаивает Д. Галковский, констатируя: «Восточный традиционализм, спасающий от “неудачного новаторства”, в России крайне слаб» [6, с. 65]. Согласно автору «Бесконечного тупика», русские «обгоняют на поворотах, и их ум, по крайней мере, сопоставим с европейским и еврейским (100+70)» [2, с. 167].

В силу западноевропейской предвзятости (берущей корни из Средневековья, когда все не-католики и не-протестанты воспринимались как еретики, заслуживающие инквизиции) европейцы часто судят о русских превратно. Доходит до идиотизма. Д. Галковский, иронизируя, предлагает выпустить издание «Иностранцы о русских и России», чтобы вдоволь посмеяться, ибо, как правило, это проявление полного кретинизма. Глупейшие средневековые стереотипы сохраняются и поныне.

Сказывалось в этом и то, как Россия репрезентировала саму себя на официальном уровне на мировой арене. Применительно к XIX столетию, например, это была «теория официальной народности», созданная А. Пыпиным и утверждавшая триединство «самодержавие – православие – народность» как основу Российского государства. Мифологию, на которой была основана «теория», Д. Галковский развенчивает, ибо в ней «страна, в максимально возможной степени открытая любым западным влияниям, страна, чей книжный рынок был переполнен литературой на всех европейских языках и литературой самых радикальных направлений, страна, где даже официальное делопроизводство в значительной степени велось на иностранном языке, эта страна изображалась в виде

косной, консервативной деспотии, суть которой заключается в полном затворничестве и неподвижности» [2, с. 473]. Такой образ отсталой, раболепной России, по-видимому, устраивал власть и трансформировался за рубеж. Он далеко не соответствовал действительности и, хотел этого А. Пыпин или нет, немалую часть общества нацеливал на разрушение. Создал же русский народ «в конце концов крайне эстетическое государство – страну писателей» [2, с. 478], – резюмирует Д. Галковский, ибо слово писателя в обществе для многих стало главным, и литература перехватила у религии роль духовного вождя общества.

Ну и, конечно же, малопривязанное отношение западноевропейцев (Запада в целом) к русским определялось тем, что, несмотря на предпринимаемые усилия, они так и не смогли завоевать Россию, расчленив, уничтожить.

Согласно автору «Бесконечного тупика», Россия – «единственная страна мира, где господство над историей не удалось» [2, с. 108]¹. Напротив, выйдя на мировую арену, Россия во многом предопределила будущее Европы, похоронив наполеоновские амбиции Франции и разгромив (в лице СССР) германский фашизм. Европейские же страны использовали Россию (в качестве союзника) в собственных интересах, в борьбе друг с другом, затем отбрасывая в сторону, как не нужную «ветошку». Как «помеху» в достижении мирового господства рассматривает ее Запад и сегодня, поскольку по-настоящему подчинить ее себе, побудить жить под его каблуком так и не смог, пусть недостаточная политическая искушенность и излишняя доверчивость русских периодически влекла страну в этом направлении.

Однако русский по своему характеру отходчив: выругавшись, быстро забывает причиненное ему зло, легко прощает обиды, считает, что «плохой мир лучше доброй ссоры». Он настроен на человеческий тип отношений между людьми. К тому же многое на Западе русскому нравится, и прежде всего – культура. Немало он для себя из нее почерпнул, оттачивая свой ум, обогащая душу. В какой-то исторический момент оказался замечен даже перевес западничества в среде образованных рус-

¹Позже в «Магните» Д. Галковский уточняет: «Вообще русская история, кажется, придумана для издевательства над социологами и политологами. В начале века для Запада оказался совершенно неожиданным ход событий в России. Того, что происходит с СССР в конце века, тоже на самом деле никто на Западе не ожидал. Двойственность русской истории дает огромный веер возможностей, а следовательно, и огромный материал для демагогии» [6, с. 102]. Вместе с тем Д. Галковский не отказывается и от того, чтобы поязвить: «В России либо ничего не происходит, либо происходит все» [7, с. 105].

ских людей; Д. Галковский именует его ультразападничеством¹. Но параллельно предпринимались усилия создания органического русского мировоззрения, зачатков отечественной философской культуры, нацеленные на отстаивание самобытности русского народа и самобытного исторического пути России. В противовес западничеству возникло славянофильство.

Пангерманизм наименование «славяне» производил от древнегреческого σκλάβος – «раб»; В. Розанов ассоциирует его с корнем прилагательного «славный»; Д. Галковский же возводит его к «слову» «(ср. “словаки”, “словенцы”). Славяне – те, кто обладает словом» [3, с. 766].

В древности, согласно Ф. Брокгаузу и И. Ефрону, славян называли «словене». Жившие «по сю сторону Карпат» и распространившиеся на Север и Восток, явились «ядром для образования русского народа» [1, с. 485].

Термин «славянофильство» (=модификация «славянолюбства») был произведен в 40-е годы XIX века западниками как насмешливый, однако укоренился «всерьез», утратив юмористическую окраску.

Славянофильство – либерально-утопическое течение русской общественной мысли 40–50-х годов XIX столетия. Оно основывалось на восточной патристике, скрещиваемой с шеленгианством (у А. Хомякова, И. Киреевского, Ю. Самарина), и отстаивало традиционное для русских православие, расценивавшееся как единственно истинное христианство, настраивавшее на жизнь по-божески. Выражением этого в сфере общественной жизни считалась соборность как свободная общность, скрепляемая мистическим единством в Боге. Начавший утверждаться на Западе буржуазный строй славянофилов отталкивал (хотя необходимость технического прогресса они признавали). Хорошо видели славянофилы и собственные пороки, «выступали за отмену крепостного права “сверху” с предоставлением крестьянским общинам земельных наделов за выкуп. Самарин, Кошелев и Черкасский были среди деятелей подготовки и проведения крест<ьянской> реформы 1861. С<лавянофилы> придавали большое значение обществ<енному> мнению... отстаивали идею созыва Земского собора из выборных представителей всех обществ<енных> слоев, но возражали против конституции и к<акого>-л<ибо> формального ограничения самодержавия. С<лавянофилы> добивались устранения цензурного гнета, установления гласного суда с участием в нем выборных представителей населения; отмены телесных наказаний и смертной казни» [14, с. 590].

¹И советует: «Попытались бы создать относительно (элементарно) объективную историю своих западных соседей» [3, с. 642].

Д. Галковский убежден, что недооценивать славянофильство – как попытку мирным (не революционным) путем преобразовать Россию с опорой на национальные традиции и святыни – несправедливо. К тому же оно заложило основы почвенничества, обосновывало особую роль России в судьбе человечества, что видно уже из строк А. Хомякова:

Скажите, не утро ль с Востока встает?
Не новая ль жатва над прахом растет?
Скажите!.. Мир жадно и трепетно ждет
Властительной мысли и слова!..
[15, с. 266].

Значение России здесь подчеркивается приложением к ней незначительно измененного латинского крылатого выражения «*Ex oriente lux*» («С Востока свет»), известного еще с античных времен.

Славянофильство, однако, было неоднородным и, согласно Д. Галковскому, выполняло три функции:

«1. Создание адекватной русской истории системы политических (и религиозных) взглядов.

2. Самоутверждение русской нации как нации, обладающей мышлением.

3. Свободное осуществление национального логоса.

То есть речь шла о создании русского мифа» [2, с. 425], а национальные мифы (именуемые также национальными идеями) имеют и живут ими все страны.

Но столь грандиозная программа породила разные модификации «русского мифа». Первая функция явилась, по Одинокovu, прерогативой националистического, «черносотенного» движения, вторая – «соловьевства» (в большей степени все же, думается, Н. Данилевского, кое-в-чем предварившего О. Шпенглера), третья – русской литературы.

В литературе «молчаливая Русь» заговорила, ее словно прорвало, и она продемонстрировала способность к такой высоте самопознания в связи с универсальным, что сделало ее явлением мирового значения. Для создания великой литературы, обогатившей человечество, начавшая мыслить Россия созрела, ведь народ, согласно Д. Галковскому, «прорастает в своей элите, осуществляет в ней национальный архетип» [3, с. 902]. Русский же народ – весьма талантлив, что в разных аспектах неоднократно отмечается в «Бесконечном тупике». Более того, талантливость – одна из самых отличительных черт русской нации – нации «с художествами». «Ну как же: русский – и без фантазии, без “художества”? Где же это видано?» [2, с. 548], – соглашается с аналогичным мнением В. Розанова нарратор. Может это выразиться в разных чудачествах и

юродствовании, даже в хулиганстве. Но одновременно – в культурной жизни, где русские наиболее преуспели в областях, «связанных с имитацией, издевательством, комедианством и вообще развлечением. Русский человек плохо умеет развлекаться, но гениально умеет развлекать. Провоцировать» [3, с. 723–724]. Однако именно в соединении с заявившей о себе потребностью в мышлении, русская талантливость дала свои наилучшие плоды. Сам по себе разум был нужен русской культуре, но разум, играющий не конструктивную, а инструментальную роль» [3, с. 1116]. То есть и в использовании ума русский стремился оставаться свободным, не быть втянут в «игру философскими понятиями» [3, с. 1116], сковывающими, подчиняющими себе саму мысль, а также душу, чувства, желания. Так, В. Розанов, по наблюдениям Д. Галковского, ценил ум (без которого скучно), но не абсолютизировал рациональное в отрыве от постигаемого иррационально, интуитивно, подсказываемого всем жизненным опытом («Что мысль. Мысли бывают разные» [3, с. 1116]). Ум, по В. Розанову, – «мещанишко»: без него не проживешь, но и высшим статусом он не наделяется, не поглощает человека целиком, «без остатка», разрушая его душу. Иначе говоря, позитивистское мышление отвергается, как и тип «философии в себе» (самой по себе). Мышление по-русски идет в контексте человеческих переживаний и предполагает движение к философии, ориентирующей, как жить. «Настоящее господство над умом должно быть совершенно глубоким, совершенно в себе запрятым, это должно быть субъективной тайной» [3, с. 1116], – приводится суждение В. Розанова. Можно сказать, что тот отрицает не логос, а логоцентризм – первым в русской культуре (правда, это сразу не оценили). А для выражения синтетического характера русского типа познания / размышления / переживания наиболее адекватной оказалась художественная литература, обладающая коннотативным строем. В XIX столетии, помимо собственно эстетических задач, она осуществляла и аксиологические (перенастройку сознания), и философские (приобщение русских к мышлению, утверждение философии гуманизма). Именно в литературе, доказывает Д. Галковский, родилась и русская оригинальная философия, получила воплощение созвучная эпохе русская национальная идея. Неудивительно, что с ходом времени литература стала центром русской жизни, начала играть для русских роль религии.

Первого русского философа автор «Бесконечного тупика» видит в А. Пушкине, во всяком случае – философа «в потенции, возможности» [3, с. 852].

В Примечании 755 говорится:

«Пушкин – мироощущение.»

<...> В мир Пушкина русскому легко не только вчувствоваться, но и всматриваться, вдумываться. Это был русский человек, способный к философскому умозрению» [3, с. 852].

С творчеством А. Пушкина ассоциируется Возрождение в русской культуре, ибо пронизано оно духом эллинизма, принятия и оправдания жизни – самого феномена жизни.

Неудивительно, что А. Пушкина часто уподобляют Солнцу, заливающему все вокруг светом, воспринимаемому как явление прекрасное. Сколько у А. Пушкина хотя бы произведений, воспевающих русскую природу в ее живой конкретике! Да и русский человек у него нередко предстает в своих национальных характеристиках в самых привлекательных качествах (например, Татьяна Ларина). Узнаваемый, конкретизированный образ европеизированной России тоже первым дал А. Пушкин, и пусть он неоднозначен, Петербург у поэта величественно-прекрасен. Переполненность радостью жизни, безусловно, восходит к античности, хотя не отменяет у А. Пушкина нравственных ценностей, сформированных христианством, и критики того неприемлемого, что есть в действительности, отстаивание свободы. Сам русский язык освободился у него от средневековой архаики, стал благозвучным, динамичным. К тому же А. Пушкин явился создателем гармонической школы в русской поэзии, и сам пушкинский стих имплицитно выражает представление о гармонии как идеале. Это был подлинный прорыв в мировосприятии русских людей, традиционно настроенных на нигилизм по отношению к земному. Предпосылкой для прорыва явились масонство и атеизм А. Пушкина, доказывает Одинокоев, обращающий внимание на то, что А. Пушкин был членом кишиневской масонской ложи (до ее закрытия). В самом общем плане философию, каковую преломлял в своих произведениях поэт, можно, думается, назвать философией гуманизма. Она заимствована из Европы, но русифицирована. «Суть Пушкина – в горячей открытости, увлеченности всем» [3, с. 1147] как важнейшей черте русской ментальности, что отражает пушкинский интертекстуальный диалог с европейской литературой, род творческого соревнования с ее классиками, органическое включение своего «Я» в чужое и его просветление. На примере А. Пушкина Ф. Достоевский раскрыл способность «перевоплощения своего духа в дух других народов» [9, с. 456]. Но русский человек чаще не знает меры ни в чем (ни в хорошем, ни в плохом), у А. Пушкина же – как гения – есть чувство меры, каковое предопределено звучавшей в его душе гармонией.

«Пушкин – здоров, соразмерен. Но именно в этом здоровье и соразмерности – нарушение меры» [2, с. 152], – замечает Одинокоев. – «Он слишком ясен и завершен. Вполне овладев европейской культурой, бу-

дучи искушенным ею, он начал с конца, дал отечественной культуре слишком законченный и высокий образец. Развитие могло идти только за счет недопонимания и разрушения» [2, с. 152]. При этом, по мысли нарратора, были упущены:

- чувство меры, объятие в с е г о , «радостное слияние многого» [3, с. 826];
- пушкинская легкость, непритязательность высказывания, лишенная дидактического нажима;
- несерьезность, игра, веселая ироничность, не отменяющая радость бытия.

Без А. Пушкина «и Лермонтов, и Тургенев, и Достоевский, и Толстой не осуществились бы, выразились бы совсем иначе» [2, с. 152], так как А. Пушкин придал русской литературе европейские параметры, синтезируя при этом все лучшее, накопленное европейской культурой за столетия и просветляя его. Вместе с тем Пушкин оценивается как человек «вне времени»; «он замкнут, самодостаточен. Вообще Пушкин стоит несколько особняком» [2, с. 137]. Он и сегодня – как бы далеко впереди. Сравнительно с А. Пушкиным его последователи пошли вглубь и вширь каких-то избранных аспектов изображения; «произошло соединение пушкинского универсализма с избыточностью гоголевского языка» [2, с. 423].

Помимо того, считает Одинокоев, в пушкинскую эпоху начало пробуждаться национальное сознание, но еще отсутствовала потребность в самосознании, и именно в данном направлении шло развитие русской литературы XIX столетия. Расколол же пушкинской монолит на «удобоваримые блоки» Н. Гоголь. Но если А. Пушкин, выражаясь метафорически, – Солнце, то Н. Гоголь – Луна: «уже порождение», но «сна сознания», диссоциированного бессознательным, не контролируемым разумом. Результаты тоже впечатляющие.

Однако писателем, которым мыслила в XIX веке Россия, признается в «Бесконечном тупике» Ф. Достоевский. Согласно Д. Галковскому, Ф. Достоевский – вершина русской литературы, и через Ф. Достоевского многое можно узнать о русском человеке, русском национальном характере, русской ментальности. Если А. Пушкин и Н. Гоголь – сознание (пусть у Н. Гоголя и пребывающее во сне), то Ф. Достоевский – уже и самосознание («рождение русского индивидуального сознания» [3, с. 826]). С его творчеством и связывает автор «Бесконечного тупика» появление русской национальной философии. В романе говорится: «мозг Достоевского – это микрокосм мозга России, русской идеи» [3, с. 721].

Это «философ, родившийся в стране, где еще не было отечественной философии, но была отечественная словесность, литература. И Достоевский выразил свою философию в виде романов» [3, с. 1119].

Рассматривается в «Бесконечном тупике» как творчество, так и личность Ф. Достоевского. Материалом для рецепции и осмысления становятся факты биографии Ф. Достоевского, воспоминания и работы о нем, художественные тексты, публицистика, «Дневник писателя», переписка. Подход автора – философский, культурфилософский, историософский, психоаналитический и собственно литературоведческий, что дает ощущение масштабности личности Ф. Достоевского, многогранности, многослойности, многозначности его наследия.

В плане философском Д. Галковский в большей степени основывается на зрелом творчестве Ф. Достоевского, прошедшего, однако, в молодости и школу западничества, увлекавшегося Ф. Шиллером, идеями утопического социализма, правда, уже и тогда расценивавшего фурьеризм как «новое христианство», без чего не попытался бы с ходом времени на позициях почвенничества примирить переосмысленное западничество и отчасти переосмысленное славянофильство, выразить идею всемирности русского духа.

Причины сближения Ф. Достоевского с петрашевцами – не столько политические, сколько религиозные и психологические, считает Одинок, и прежде всего это стремление вступить за «униженных и оскорбленных», «пострадать» за них. Вместе с тем от разрушительного нигилизма западников он с ходом времени все более последовательно отказывается, как и от регрессивных тенденций славянофильства, много пережив, и на каторге все более глубоко постигая русскую душу, русскую ментальность. В литературу Ф. Достоевский пришел в момент, когда «русский архетип был задавлен беспросветным иноязычным логосом» [3, с. 1067], и осуществил в своих произведениях (пользуясь приводимыми словами В. Набокова) «Обратное превращение Бедлама в Вифлеем» [3, с. 874] – вернул русских людей к национальным истокам духовной жизни с центральной для нее фигурой Христа, но введя ее в систему философии гуманизма и придав «русской идее» универсальное, общечеловеческое значение.

Идет Ф. Достоевский от «органики» – самой жизни.

При этом «мир идей» для него – «это лишь просвечивание в словесное бытие внутренней сущности человека» [3, с. 1140], – принимает автор точку зрения М. Бахтина, уточняя, что литературная форма мышления привела Ф. Достоевского «к интуитивному воспроизведению подсознательного иррационального опыта, того, что называют “русской ду-

шой”» [3, с. 1140], чего она хочет и что препятствует ее самоосуществлению.

Опора на тексты Ф. Достоевского позволяет выявить следующее:

1. Русские по преимуществу экстраверты – их тянет к общению друг с другом и даже с незнакомыми людьми, причем в разговор-общение русский вступает легко и непринужденно, не тяготясь формальностями и, как правило, не ожидая отталкивания. Некоторые современники упрекали Ф. Достоевского в том, что его герои слишком много говорят; но писатель, следуя правде жизни, удостоверяет, что все обстоит именно так. Проступает в этом, как представляется, коллективистско-общинная психология, унаследованная от предков: во-первых, в русской патриархальной деревне все хорошо друг друга знали, и общение носило естественный характер, что было перенесено и в города; во-вторых, разбросанность по малонаселенной территории, бессобытийность, зимняя отрезанность друг от друга, недостаток общения с иными местами усиливали существовавшую потребность получить какую-то информацию, узнать что-то новое.

Д. Галковский, подобно В. Розанову, называет русских «молчаливой» нацией; но скорее всего имеется в виду отсутствие до поры в силу недостаточной грамотности населения индивидуальных письменных свидетельств-исповедей, раскрывающих русскую душу. Также, по-видимому, именно по контрасту с присущей нации экстравертностью, в том числе в словесном выражении, традиционно ценилось молчание, проистекающее из осознания невозможности адекватно выразить Истину словом: в слове можно обмануться. Правда для русского, как правило, находится «под словом, в молчании» [2, с. 228] (исихазм). Одно не отменяет другое.

Высказывается и точка зрения, что слова даны человеку, чтобы скрывать свои мысли. Но это лишь одна из возможностей их употребления наряду с выплескиванием из себя самого сокровенного (и в этом русский – человек крайностей).

2. Русскому человеку в какой-то момент бывает нужно выговориться, и иногда он даже навязывается с разговорами и исповедами к незнакомым людям (нередко в пьяном виде, как Мармеладов, с опозданием сообразив, что сказал что-то лишнее); но чаще тяга к общению вызвана потребностью в размышлениях о каких-то вопросах, их обсуждению; как правило, это вопрос о смысле жизни – его настойчиво ищет русский человек; начавший мыслить русский тянется к вечным, «последним» вопросам, что демонстрируют, например, споры Ивана и Алеши Карамазовых в романе «Братья Карамазовы».

В общении с другими русский подспудно надеется на понимание, на моральную и психологическую помощь, если в ней нуждается (зато не посещает психоаналитиков, как на Западе); в целом русский более доверяет другим людям, чем западноевропейцы; в силу сказанного – неудивительно, что в России гораздо слабее, чем на Западе, некоммуникабельность.

Однако в возникающем общении русский повышенно чуток к реакции на его слова и его личность, даже (особенно интеллигент) мнителен в данном отношении и может опережать предполагаемое неуважение к себе колкостью, прямой грубостью, казалось бы, ничем не вызванными. Так он превентивно защищает свое «я», поскольку корректно-уважительное отношение к человеку в обществе не вполне укоренено.

Русскому хочется нравиться другим, что, впрочем, присуще и всем без исключения другим нациям. Отличие русских, согласно Д. Галковскому, в их максимализме: «Доведенное до пределов стремление нравиться, приводит к полному неумению не нравиться. Или нравиться, или никак не общаться. Но отношения между людьми и построены на этом “никак”. Поэтому европейское “никак” добродушное, вежливое, русское – злое, сердитое, насупленное» [3, с. 777]. И в этом проявляется русское «все или ничего».

Русский, как и всякий другой, нуждается в одобрении, похвале. Ф. Достоевский не был исключением. Приводятся его слова: «*А впрочем, похвалите, похвалите, я ведь это ужасно люблю*» [3, с. 776]. Пусть цитата шутливого характера, она отражает одно из проявлений «желания нравиться», что в духе человеческой природы.

Высмеиванию подвергается у Ф. Достоевского самозахваливание, которое может принимать вид мнимого самоуничижения. Так, Фома Опискин в «Селе Степанчикове и его обитателях» возглашает: «О, не ставьте мне монумента! Не ставьте мне его! Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо!» [3, с. 858].

За лицемерным отрицанием персонажа проступает именно непомерная жажда самовозвеличения, вплоть до увенчания себя еще при жизни бессмертием, какового на самом деле не заслуживает нравственно ущербный демагог, изводящий окружающих своими псевдоблагими поучениями. В лице Опискина данная черта доведена до гротеска, но в том или ином виде может проступать в искусственно набивающем себе цену ничтожестве.

Оскорбленное самолюбие вызывает у русского вспышку ненависти, и переход от любви к ненависти может быть мгновенным. Это проявление так наз. «оборачиваемости» русского человека.

В подтверждение Д. Галковский цитирует высказывание Ф. Достоевского из письма брату, касающееся того, что в Инженерном училище он подвергался издевательскому унижению: «До сих пор я не знал, что значит оскорбленное самолюбие. Я бы краснел, если бы это чувство овладело мною... но знаешь? Хотелось бы раздавить весь мир за один раз» [2, с. 578]. Так отвечает бессознательное в душе человека, его деструктивный потенциал. Как правило, это реакция на несправедливость или враждебность.

Ф. Достоевский, указывает Д. Галковский, в одной из своих публикаций не просто язвительно отвечает своему оппоненту – он длит и длит поношение вплоть до полной дискредитации, пока не выплеснет накопившуюся обиду и ярость. Сдерживаться русский человек часто не умеет и не хочет. Зато, «выплеснув», не копит злобу в себе. «Действует пока все еще та же славянская природа наша, которой всего бы только поскорей выругаться да тем и покончить (а чего доброго, так даже тут же и помириться), и согласитесь, что все это в одном смысле отрадно, ибо и тут, стало быть, все это, так сказать, юно, молодо, свежо, вроде бы как весна жизни, хотя, надо сознаться, препакостная» [3, с. 918].

Сам Ф. Достоевский использовал литературную форму ответа-мщения.

Но то – Ф. Достоевский. А иной человек? Поэтому Д. Галковский резюмирует: «Необходимо окультурить ненависть, придать ненависти относительно разумные и культурные формы. Лишить ненависть разрушительной динамики» [3, с. 773].

3. Русские любят и ценят слово, но «постоянно обманываются в слове, теряются в нем. То придают ему слишком много значения, то слишком мало. То проговариваются, то промалчивают» [2, с. 26].

Характерны для русских и словесные поединки – кто кого в них победит; но, по мнению Д. Галковского, чаще это имеет характер своеобразной игры, своеобразной театрализации жизни. В пример Д. Галковский приводит допрос Порфирием Петровичем Раскольниковым в «Преступлении и наказании». Автор «Бесконечного тупика» утверждает, что оба этих персонажа играют и даже «специально переигрывают», поэтому все, происходящее между ними, – «это прежде всего ритуал, а суть ритуала и заключена в нарочитой игре» [2, с. 483]. Допрос – это форма психологического соперничества: кто кого переиграет. Данное обстоятельство подчеркивает используемый Ф. Достоевским смешок «хе-хе», сопровождающий допрос.

Д. Галковский обнаруживает черты Порфирия Петровича в самом Ф. Достоевском. Так, однажды тот «провел форменное литературное расследование и раскрыл литературное преступление, уличив некоего

литератора и тут же подвергнув одного литературному наказанию (печатному разоблачению)» [3, с. 861–862]. И в выявлении особенностей русской ментальности Ф. Достоевский в чем-то выступает как сыщик и следователь, раскрывая не лежащее на поверхности, опрокидывая существующие стереотипы.

4. Д. Галковский доказывает, что русское преступление зачастую именно словесно. Ведь Раскольников прежде, чем совершить убийство, написал статью, где обосновал право сильной личности на таковое. То есть не так уж редко убийство совершалось по идеологическим причинам. У русских Д. Галковский отмечает склонность «к образованию сверхценных идей» [3, с. 1064], которой сопутствует русский максимализм, способный возбудить агрессивный потенциал. Русский же, оказавшийся во власти какой-то идеи, бывает страшен – в своем стремлении к тому, что считает идеалом, не останавливается ни перед чем. Особенно отчетливо данная тенденция заявила о себе в XX столетии в период массовых репрессий, когда людей преследовали и убивали не за реальные преступления, а за их взгляды, за иную идеологию. Правда, русским прищипывание и «спохватывание», к сожалению, нередко запоздалое.

Русский человек способен раскаяться в совершенном злодействе, что происходит с Раскольниковым. «Раскаяние по-русски глубоко, глядячи, плакать хочется» [2, с. 621] – это подлинное душевное страдание, и тот же Раскольников, в котором заговорили христианские постулаты, сам обрекает себя на каторгу.

Вообще русский человек, по наблюдениям Д. Галковского, – «плачущий в три ручья» человек: так он выплескивает и собственные страдания, и выражает жалость к несчастным, тем, кого постигла беда. Слезы нередко заменяют невысказанные слова.

Характер допросов в России (далее в СССР), где нередко обвиненный человек и безо всяких пыток не только признавался в совершенном (может быть, его все-таки мучила совесть), но вообще рассказывал о себе все, что только можно рассказать, как бы в очередной раз выговаривался, пусть и в нестандартной ситуации, так вот: характер допросов, считает Д. Галковский, подготовила привычка русских к исповеди в церкви, формировавшаяся веками, где священнику на отпущении грехов все докладывали о себе, не считая возможным соврать перед Богом; и эта привычка с веками вошла в плоть и кровь, стала неотъемлемой частью русской ментальности.

И перед любым человеком русский, если его потянет, может распахнуть душу, все рассказать о себе, причем иногда даже во вред самому себе.

Такова власть слова над русским человеком. Почему именно слова? Многим другим русский человек не владел, а слово было в распоряжении каждого, шлифовалось; меткое словцо ценилось.

5. Если не перед кем было выговориться, русские XIX века выговаривались в письме – то есть в записках, дневниках, реальных письмах. Пример – «Записки из подполья» Ф. Достоевского. Необычна (сравнительно с другими) рецепция Д. Галковским главного персонажа «Записок»: «Это очень ласковый, женственный и отзывчивый человек. Основа его внутренней жизни – колоссальный заряд первичного доверия к миру, ласковой открытости» [2, с. 30]. Но эта ласковость соседствует еще и с неспособностью социализироваться. Подпольный человек потому и подпольный, что находится в андеграунде по отношению к обществу. Тем самым Д. Галковский указывает на одну из причин тяги русских к писательству: по З. Фрейду, это сублимация того, чего лишен в жизни. Через творчество и общается подпольный (плохо приспособленный к жизни) человек с другими людьми – потенциальными читателями, выражает свои представления, желания, мечты, надежды.

Д. Галковский резюмирует: «“Записки из подполья” – это рождение русского индивидуального сознания. Рождение монстра. С ужасом, визгливым криком. Пушкин и Гоголь – это форма, это сознание, но не самосознание, не рефлексия. Их произведения – это инструмент для рефлексии. И Гоголь ближе. Пушкин – мироощущение, Гоголь – мировосприятие. Достоевский – мирозерцание. Соответственно: радостное слияние многого (мира) – злобная монотонность – мрачный распад» [3, с. 826]. Другими словами, порождение личности, как и рождение реального ребенка, – идет через муку, разрыв «пуповины», оторопь самоанализа.

Русский человек с его любовью к слову как бы рожден для писательства, для литературы. Д. Галковский считает, что сам «Достоевский “писал из Подполья”» [3, с. 849]. И более того, «вся “русская литература” – записки из Подполья» [3, с. 849], в отличие от западной. Во-первых, потому, что часто выражает неофициальную точку зрения (пусть и непрямо – через систему образов), во-вторых, потому, что заглянула в такие глубины человеческой психики, которые можно назвать подпольными и которых западные авторы (до поры) не касались. Не удивительно, что столь велико воздействие творчества Ф. Достоевского на зарубежную литературу, а З. Фрейд никогда не скрывал, что, разрабатывая психоанализ, во многом опирался на Ф. Достоевского, у него есть и статьи, посвященные Ф. Достоевскому.

В означенном проявляется еще одна черта русской ментальности – стремление докопаться до глубин, до основ и почти детской искренно-

сти: даже неблагоприятное для себя, то, что другие постараются скрыть, русский рано или поздно обнаружит; у него открытая душа.

Но на этом Д. Галковский не ставит точку. Воспроизводя в Примечании 784 ранее высказанное суждение: «вся *“русская литература”* – *записки из Подполья. Само Подполье, в которое Россия и провалилась*» [3, с. 885], – автор его развивает: «Но после провала мир обернулся и Подполье превратилось в Небо, в чисто духовную Россию, в чисто идеальное “наследие”, не имеющее своих вымерших или убитых носителей» [3, с. 885]. Но оно есть у России как «золотой запас» ее культуры, и постепенно из него начинают черпать накопленные ценности.

Вместе с тем Д. Галковский приводит слова Ф. Достоевского «ненавижу психологов и шпионов» [3, с. 685], трактуемые как неприятие механизма «психологической пытки. Пытки не тела, а души», нового уровня «проникновения в человеческое “я”» [3, с. 673]. Автор подчеркивает, что опыт взаимодействия Ф. Достоевского с конкретными психиатрами (в связи с эпилепсией писателя) был лишь поводом к размышлениям. Ф. Достоевский «смотрел глубже, предчувствовал в русской истории многое. Дело в том, что человека можно заставить делать все. <...> Власть слова над человеком безгранична. Ее может ограничить только слово же, так же как ограничить алмаз может только алмаз» [3, с. 674]. Это общечеловеческая проблема, особенно отчетливо проявившаяся в эпоху появления массовых обществ и массовых людей, но истоки «сатанинской» работы с сознанием и бессознательным людей Д. Галковский возводит к инквизиции. И у Ф. Достоевского есть выразительный образ Великого Инквизитора, появляющийся в поэме Ивана Карамазова и демагогически обосновывающего свое право на власть над душами людей, более слабых и низких, чем думал о них Христос, готовых поступиться свободой ради хлеба и идти за тем, кто пообещает материальные блага. Вот чего, по его словам, ищет человек на земле: «перед кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец во всем бесспорный общий и согласный муравейник» [8, с. 323]. Заповеди Христа для большинства непосильны, не для избранных же мучеников, живущих по Христу, Тот приходил на Землю, говорит Великий Инквизитор. Противостоит ему у Ф. Достоевского вновь спустившийся на землю и арестованный Христос. Вместо ответных обвинений Он приближается к кардиналу «и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста» [8, с. 330]. Отвечает, таким образом, Христос Ф. Достоевского любовью к человеку. Согласно Д. Галковскому, это именно «русский Христос», образ которого преломляет православное мирозерцание. В Великом же Инквизиторе Алеша Карамазов увидел католика и иезуита.

«Леонтьев в “Наших новых христианах” и сказал, что Достоевский от романа к роману становится все более православным, более суровым и более апокалиптически настроенным» [2, с. 284], – указывает Д. Галковский. Значит, со все большей степенью в нем проступает национальный архетип. В какой-то момент Ф. Достоевский даже полемически заявил: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [2, с. 410]. То есть Истина с вычитанием христианского учения для Ф. Достоевского неприемлема. Для постмодернизма же (к каковому принадлежит и «Бесконечный тупик») характерно представление о множественности становящейся истины, включающей в себя и христианские ценности.

Нельзя не обратить внимание, однако, что Ф. Достоевский всегда ссылается именно на Христа, а историческое христианство (включавшее и инквизицию, и торговлю индульгенциями) оценивает критически. Но и полного его отрицания у писателя нет; более того, наряду с А. Григорьевым, Н. Страховым, братом – М. Достоевским писатель явился одним из основоположников почвенничества, делавшего ставку на «национальную почву» как главный ориентир социального и духовного развития России.

Между тем, напоминает Д. Галковский, писателя долгое время считали «эпигоном славянофильства», само славянофильство расценивая как нечто малопродуктивное. По Д. Галковскому же, славянофильство (в случае с Ф. Достоевским трансформировавшееся со временем в почвенничество) сыграло важную роль в формировании «русской идеи» № 2, мифа европеизированного русского «я», раскрытия русской личности. Особо значим в этом вклад русской литературы XIX века, опиравшейся на православие, следовательно, – и на Ф. Достоевского.

Как известно, в своей речи о Пушкине 8 июня 1880 г. Ф. Достоевский провозгласил: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите <...> Потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» [9, с. 457, 458]. Можно сказать, что это русская сверхидея – нацеленность на достижение всечеловеческого единения. Русское сердце для этого предназначено. Предвидя скепсис более экономически развитых (и может быть, более культурных) стран, Ф. Достоевский признавал, что Русская земля еще нищая и грубая, но напоминал, что Христос «не в яслях ли родился?» [9, с. 459]. Отстаивая всеединство, Ф. Достоевский вместе с

тем заявлял: «мы начнем теперь, когда пришло время, именно с того, что станем всем слугами, для всеобщего примирения» [3, с. 909], и в романе Д. Галковского цитируются его слова «Но, однако, в чем выгода России? Выгода России именно, коли надо, пойти даже и на явную невыгоду, на явную жертву, лишь бы не нарушать справедливости» [3, с. 909]. С точки зрения Д. Галковского, в данном случае Ф. Достоевский, «повторяя идиотские сентенции славянофилов и предвосхищая уже менее невинные силлогизмы Соловьева, завел писательскую ахинею» [3, с. 909]. Всеслужение человечеству, забыв о себе, похоронив интересы собственной нации, расценивается как неизжитое прекраснотушье Ф. Достоевского. Автор «Бесконечного тупика» задается вопросом: почему, скажем, Англия и Франция не подадут пример принесения себя в жертву всечеловеческому братству, и даже от своих колоний не отказались, а потеряли их в XX веке, пролив немало крови (в одном Алжире Францией в связи с деколонизацией был убит миллион человек). Жертвенное распятие страны на кресте в подражание Иисусу Христу ради спасения рода человечества исходит из православной ориентации русской нации, но в результате ничего не дает, так как иные страны к реальному единению с другими странами мира как равноправными не готовы («ибо там, по словам Ф. Достоевского, каждая народная личность живет единственно для себя и в себя» [3, с. 909]); Россия же с ее православным романтизмом просто погибнет, дает понять Д. Галковский. Публицистика Ф. Достоевского, по Д. Галковскому, – это «обломки сентиментального славянофильства, захваченные вихрем “Записок из подполья”...» [2, с. 281]. Его ожидание, что Россия спасет Европу, охваченную коммунизмом, не сбылись, – произошло противоположное. Пришедшие с Запада в Россию и осуществленные идеи революции с ее бесчисленными жертвами и далеко неоднозначными последствиями доказали это. Насильственное «я тебе добра желаю» тоже не прошло.

Третья идея, заимствованная русскими после христианской и масонской, и получившая значение «национальной идеи», – идея коммунизма, причем в ее самом радикально-нигилистическом варианте.

Характеризуя революционную и пореволюционную эпохи, Д. Галковский прилагает к представляющим ее историческим фигурам суждения и образы из романов Ф. Достоевского. Так, Ленина он воспринимает как «персонажа из “Бесов”» [3, с. 674]. «Бесы» же у него – это «модель русской истории» [3, с. 721], ход которой без христианства, зато со вседозволенностью русский гений в чем-то предсказал.

6. Более того, если другие писатели правдиво изображали современность, то Ф. Достоевский одновременно заглянул далеко вперед, особенно в «Бесах», где, в отличие от других, критически изобразил революци-

онеров – как людей ограниченных, самовлюбленных, не предполагающих в своих начинаниях считаться с другими (оцениваемыми как отстающие), готовых даже к радикальным, то есть насильственным методам борьбы. Это очень отличалось от того пиетета, который демонстрировала по отношению к революционерам значительная часть интеллигенции. Время (XX век) доказало правоту Ф. Достоевского, так как он судил о человеке в целом, а не по его идеологии. Идеология или верования – это еще не весь человек. Поэтому из русских писателей в мире до сих пор наиболее популярен именно Ф. Достоевский, хотя некоторые современные ему критики утверждали, что он реакционер. Но Ф. Достоевский стоял на позициях христианского гуманизма. Он был против насильственного осчастливливания людей, что раскрывает через образ Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых». А революционеров он в какой-то степени знал лично. Например, прототипом Петра Верховенского послужил В. Тихомиров, а Тихомиров был двоюродным братом матери писателя. Также Ф. Достоевский знал М. Петрашевского, в кружок которого в молодости входил. Это тоже один из прототипов Петра Верховенского. Д. Галковский считает, что Петр Верховенский – один из самых удавшихся образов Ф. Достоевского: «Он абсолютно пуст, и его интимность, интимничанье максимально неискренне и двулично. Он постоянно выговаривается, исповедуется, но исповедь его – лже-исповедь. Она самозамкнута и пуста. Каждое последующее предложение обесмысливает предложение предыдущее, является его оговоркой» [3, с. 638]. Сквозь речевые характеристики персонажа вскрывается его суть.

Прототипом же Степана Верховенского Д. Галковский называет самого Ф. Достоевского. Основания этому автор романа видит в антинигилистическом пафосе, которым наделен Верховенский-отец и который был присущ Ф. Достоевскому.

Не случайно в XIX в. в литературе так сильно заявил о себе критический реализм или, как характеризует его Одинокое, реалистический критицизм. «Русское мышление слабое, но самокритичное» [3, с. 750], – констатирует Д. Галковский. Для русских достаточно характерен смех над собой, своими недостатками. Но природу этого смеха, его подтекст далеко не всегда понимают – проступает же в этом как высота идеала, с которым себя соотносят, так и подсознательное ощущение силы и значительности собственной нации, которая может себе позволить взглянуть на себя «сверху вниз», очищаясь: от нее «не убудет». Русскому человеку, по Д. Галковскому, вообще лучше дается критика, а в отстаивании положительного, идеального он чаще слишком наивен, слишком доверчив.

7. Вообще, согласно Д. Галковскому, русский человек, воспитанный на православии, – это человек веры, а не мысли как доминирующего

фактора. Поэтому он легко начинает верить и в социализм, и в анархизм, вообще во все, чем увлекся, чему поверил, причем верит совершенно искренне. Поэтому, по Д. Галковскому: «Русские вечные подростки, доноры <...> Русские живут 1000 лет, но все еще “развивающаяся нация”, подростки. Неслучайно роман, где так много говорится о сути национального характера, Достоевский так и назвал: “Подросток”» [2, с. 274].

Другими словами, интеллектуально нация признается Д. Галковским незрелой, пусть и физиологически мудрой. В этом русские не являются исключением. Согласно автору «Бесконечного тупика», можно говорить о «самой трагедии разума», поскольку дар самостоятельного мышления элитарен [3, с. 893]; масса же впитывает, усваивает те или иные идеи и концепции, подаваемые как безусловные. Религия общедоступна, философия аристократична. Американцы – прагматики, и в плане прагматическом весьма сообразительны, добились немалых успехов, но в общих вопросах, как правило, не разбираются, большинство не знает элементарного из мировой истории, живет мифами. У русских же как раз большой интерес к общим, мировым вопросам и – скука, нежелание заниматься мелочами, конкретными делами – не всегда, но часто.

По контрасту с русскими у которых, по словам Ф. Достоевского, широкая душа, об американцах можно сказать: узкая душа. Нацеленный на бегство в Америку в случае несправедливого осуждения, Митя Карамазов («Братья Карамазовы») говорит: «Пусть Груша будет со мной, но посмотри на нее: ну американка ль она? Она русская, вся до косточки русская, она по матери родной земле затоскует, и я буду видеть каждый час, что это она для меня тоскует, для меня такой крест взяла, а чем она виновата? А я-то разве вынесу тамошних смердов, хоть они может быть все до одного лучше меня? Ненавижу я эту Америку уж теперь! И хоть будь они там все до единого машинисты необъятные какие, али что – черт с ними, не мои они люди, не моей души! Россию люблю, Алексей, русского бога люблю, хоть я сам и подлец! Да я там издохну!» [8, с. 323].

В отличие от американцев с их прагматизмом русские во многом остаются идеалистами, мечтающими о Земле-рае и счастье для всех, подобно «смешному человеку» Ф. Достоевского. Но идеализм русских неотделим от утопизма – с соответствующими результатами.

Со ссылкой на Ф. Достоевского Д. Галковский выявляет и тип «патентованного» идеалиста, проповедника высокого и прекрасного, какой, чтобы не выглядеть идеалистом и не вызывать насмешек, бросается в другую крайность – цинизм. Это происходит потому, что русский идеалист стесняется себя хвалить, возносить до небес, предпочитая самоуничижение.

Какие бы формы ни принимал русский идеализм, в своих истоках восходящий к трансцендентальному православному идеалу, для русской нации он органичен.

8. Ярко выраженная фигура русского идеалиста – князь Мышкин из романа Ф. Достоевского «Идиот». Это как бы вариант русского Христа. Во всем без исключения он следует христианскому учению, но в жизни действуют иные законы, и на других Мышкин производит странное впечатление – его даже готовы считать дураком, идиотом, ненормальным, и, скорее всего, так большинство относилось при жизни к реальному Христу. Все же в Мышкине, убежден Д. Галковский, как в него ни взгляды-вайся, остается «какая-то вечная тайна» [3, с. 696]. Есть такая тайна и в русском народе: сколько веков страна подвергалась нашествиям и с Востока, и с Запада, какой только упадок ни переживала, так что казалось, что ее гибель неизбежна, – но рано или поздно все равно возрождалась, двигалась вперед и даже давала такие великие явления культуры, как Ф. Достоевский.

Что-то «мышкинское» есть и в персонажах фантастико-сентиментальных произведений Ф. Достоевского: известная оторванность от жизни, некая «детскость», склонность к «витанию в облаках», потребность в жизни «по правде», готовность к братству людей и самопожертвованию ради высоких идеалов. Было нечто подобное и в самом Ф. Достоевском.

9. Вместе с тем понятие «широкая душа», прилагаемое к русским, имеет у Ф. Достоевского не только позитивную, но и негативную коннотацию: христианству в ней противопоставляется антихристианство, романтику – бес.

«По толкованию Достоевского, Россия – бесноватый, исцеляемый Христом» [2, с. 329], – приводит Д. Галковский слова Д. Мережковского. Под «бесами» же, вселившимися в людей, имеются в виду радикалистско-нигилистические постулаты, нацеливавшие на сокрушение «старого мира», а значит (понимали это или нет) – самой России. Вс. Некрасов брал этот вопрос под другим углом: по его наблюдениям, русский «без намордника» начинает беситься – выходить за границы этики, этикета, культурных рамок, поддаваясь настроению. Согласно же Вик. Ерофееву, русские умеют не быть «полицейскими» самих себя – далеко не всегда сдержанные, весьма импульсивные, они внутренне свободны. Д. Галковский характеризует русских, как народ великий, но с первобытными страстями: сильными, хотя часто необузданными чувствами, которые русский человек не всегда контролирует. Подтверждение тому – произведения Ф. Достоевского.

Вглядываясь в фотографию Ф. Достоевского, Д. Галковский видит «лицо пророка, лоб мыслителя» [3, с. 802] и задается вопросом, как могло случиться, что ТАКОГО не поставили на Олимп? «Нет, нашлись кандидатуры поинтересней: “энциклопедический ум Чернышевского”, “гениальные прозрения Белинского”. А дальше уже маячила картавая борода Самого Человечного Человека» [3, с. 802].

10. И анализ третьей идеи, воспринятой Россией, – идеи социализма/коммунизма, Д. Галковский осуществляет, во многом опираясь на Ф. Достоевского, а также оцениваемого как Сверхдостоевский В. Розанова, но привлекает и обширный новый материал. В «Бесконечном тупике» предпринимается полный пересмотр отношения к революционным теориям, попавшим в Россию еще в XIX столетии, с учетом того, к чему их распространение и реализация привели.

Начинает Одинокое Д. Галковского с декабристов, рисуя их черными красками как людей, охваченных будто бы сатанизмом, направляемых демонами иррационального, готовых к самым радикальным мерам во имя прекрасного будущего (точнее – иллюзии прекрасного будущего). Он обращает внимание на тот факт, что демократами (и социал-демократами) парадоксальным образом оказались русские аристократы. Они предстают в «Бесконечном тупике» оторванными от национальной почвы, слепо копирующими Запад, конкретно – Францию, уже пережившую революцию 1793 года (правда, буржуазную). Одинокое настойчиво проводит мысль, что революционные идеи намеренно внедрялись в российское общество с Запада через масонство, дабы изнутри расшатать и разрушить Россию, которую никак не удавалось завоевать. На российской же почве они прививались на базе нигилистической составляющей русской ментальности: «Не надо мира сего» [3, с. 1109]. И даже православное смирение (культивировавшееся тем же Ф. Достоевским) трактуется в Примечании 902 «Бесконечного тупика» как форма проявления сверхгордыни: русские максималисты «согласны только на божественную амброзию» [3, с. 1010]. А если ее нет, то «ничего и не надо», – остальное (по-настоящему) не ценится. Материальный мир воспринимается как несовершенный, переполненный злом, перед которым человек часто чувствует себя бессильным. И даже в русской литературе XIX века Д. Галковский отмечает избыточность описаний материальных «нечистот» – земное в этом случае ассоциируется с чем-то отталкивающим, грязным (исключение – любовно описываемая природа).

Русский народ характеризуется как «глубоко мирный, по-кроличьи травоядный» [3, с. 1010], но в силу своей интеллектуальной незрелости как бы живущий в мире фантастики – усвоенного мифа, каковой для многих и стал подлинной реальностью.

К атеизму он (в большинстве своем) оказался интеллектуально и психологически не готов, что продемонстрировал негатив советской эпохи. Она трактуется как антихристианская, поскольку вместе с насильственным атеизмом (отказом от веры в Бога) были отброшены и духовно-нравственные ценности христианства, на которых держалась русская жизнь. Социализм/коммунизм малообразованными людьми (каковых в стране было большинство) был воспринят как новая религия (в коммунизм именно верили). В каком-то смысле социалистическо/коммунистическая доктрина взяла на себя роль Священного Писания. Только многие обещания Священного Писания переместились на Землю.

Но почему «социализм так органично впелся в нить русской истории? – задается вопросом Д. Галковский и дает свой ответ: «Мне кажется, социализм одной своей стороной очень близок к русскому человеку. Он близок ему своей иллюзорностью, убийственной мнимостью, своим стремлением к мировому забвению» [3, с. 1111]¹. Под иллюзорностью, надо думать, имеется в виду утопизм представлений о райском социалистическо/ коммунистическом будущем, что является ничем не подтвержденной гипотезой, во-первых, игнорированием реальности и самой природы человека (как может несовершенный человек создать совершенное общество?), во-вторых. Мировое же забвение, о котором пишет Д. Галковский, – это, по-видимому, как воображаемое перемещение в несуществующее, но желанное («мир иной», коммунистическое общество), так и отрицание накопленного человечеством за века как не устраивающего: грешного, несправедливого.

Помимо фантастических обещаний, способных заморозить, сама по себе социалистическая доктрина оценивается как позитивистско-примитивная, с вульгаризаторско-упрощенным представлением о человеке, которого считается возможным изменить декретом. Она допускает ликвидацию целых социальных групп, не разделяющих господствующую идеологию, возведение инакомыслия в ранг политического преступления, лишает людей права на мышление (самостоятельную мысль). И в первую очередь была уничтожена едва ли не вся интеллектуальная

¹У В. Розанова несколько иной ответ: «Весь русский социализм, в идеальной и чистой своей основе, основе первоначальной, – женственен; и есть только расширение “русской жалости”, “сострадания к несчастным, бедным, неимущим”, к “немогущим победить зло жизни”» [11, с. 321]. «Поздний» же социализм – марксизм – В. Розанов считал очень жестоким и губительным, поскольку он утверждал оправданность исторического (революционного) насилия; с ним В. Розанов связывал Апокалипсис «нашего времени».

элита, возникшая к 1917 году и способная оказать духовное сопротивление. Обещанная свобода обернулась тоталитарным диктатом, равноправие – новым типом иерархического разделения общества (согласно А. Зиновьеву, советское общество – общество социальных привилегий), гуманизм – декларациями о таковом при использовании методов насилия и расправы. «Отечественный бред деятелен, созидателен» [3, с. 945], – не преминет поиронизировать нарратор. Неудивительно, что крушение «самой идеи нравственности в политике привело на русской почве к наиболее разрушительным последствиям» [3, с. 905], перевернув представления о добре и зле, разбудив деструктивный потенциал национального архетипа и вовлекая массы (чаще не осознавшие того) в масштабный социально-политический произвол. Что произошло в 1917 году на самом деле, по-настоящему не понятно донныне. Россия же рухнула, а в СССР 66 миллионов пошло «в корзину для бумаг» [3, с. 989]¹. Трагедия немислимая, поставившая на господствующей идеологии моральный крест.

Нация «с социалистической (нигилистической) пустыней в душе» [3, с. 1113], казалось бы, была обречена на смерть, – размышляет Д. Галковский. Этого не случилось – произошло «спохватывание». От «реального коммунизма» русские отшатнулись, как выражается автор, «забыли» про него, отнюдь это не афишируя, а просто живя своей собственной жизнью.

Цитируется предсказывавший это В. Розанов:

«Социализм пройдет как дисгармония. Всякая дисгармония пройдет. А социализм – буря, дождь, ветер...

Взойдет солнышко и осушит все. И будут говорить, как о высохшей росе:

“Неужели он (социализм) *был?*” “И барабанил в окна град: братство, равенство, свобода?”

– О да! И еще скольких этот град побил!!» [12, с. 407–408].

Вину за произошедшее Д. Галковский не снимает и с русской литературы, напротив, обвиняет ее в порождении революционных настроений, именуемых антихристианскими.

Максималистским нигилистическим подходом к главному культурному достоянию России Д. Галковский напоминает тех, против кого выступает. Но одновременно он же себя и опровергает (пусть не полностью). Во-первых, отмечает идеологическую конфронтацию, шедшую в литературе, – следовательно, выявляет ее неоднородность, и те же

¹ Число репрессированных взято у А. Солженицына. По национальному признаку русских пострадало больше всего.

А. Пушкин, Ф. Достоевский им безусловно принимаются, дают мощный импульс для размышлений и самопознания. К тому же Одинокое Д. Галковского явно ощущает себя «лишним человеком», только советской эпохи, и в этом отчетливо прослеживается его связь с русской классической литературой. Во-вторых, констатирует Д. Галковский, ее влияние на общество не было всеобъемлющим и распространялось, главным образом, на интеллигенцию («заговорившую Русь»), в целом, на людей образованных. Между тем, сообщает Д. Галковский, в 1861 году «в России было всего 20 тыс. чел. с высшим образованием. <...> В том-то и состоял парадокс, что по количеству и качеству людей одаренных Россия являлась вполне европейским государством, а по количеству и качеству образованного слоя – азиатским или, по крайней мере, латиноамериканским» [3, с. 831]. Серебряный век породил (нечто неслыханное!) два десятка гениев. «Если взять только поэзию, то сразу в памяти всплывают Блок, Белый, Мережковский, Гиппиус, Брюсов, Ахматова, Пастернак, Гумилев, Цветаева, Бальмонт, Кузмин, Есенин, Маяковский и т. д. Список можно легко продолжить» [2, с. 1169]. Но это была страна писателей без читателей (без широкого круга читателей), а процесс свободного развития художественного творчества в советскую эпоху оказался заторможен борьбой власти с литературой, усилиями держать ее в идеологической узде. Классика же была препарирована в революционном ключе, а произведения, подобные «Бесам» Ф. Достоевского, запрещены. Культурный рацион «Руси орущей» (как вслед за В. Розановым называет автор «Бесконечного тупика» Россию советизированную) был строго дозирован.

Однако и в новое время вершиной русской литературы (к чему склоняется Д. Галковский) стало произведение, вопреки всему воскрешавшее фигуру Христа, – роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Правда, у М. Булгакова Иешуа Га-Ноцри – не Бог, а человек (в чем проявилось стремление к демифологизации, следовании правде жизни), но человек исключительный, заложивший основы христианского учения, в Нагорной проповеди давший квинтэссенцию христианской этики, ставший одним из духовных учителей человечества. Параллельно описывая творящуюся в стране дьяволиаду, М. Булгаков настаивает на том, что нравственные принципы христианства сохраняют свое значение и для атеизированного общества. Писатель вообще побуждает задуматься, почему христианская цивилизация так и не создала «царства истины и справедливости»; он отрицает телеологизм и линейный ход истории. Вместе с тем М. Булгаков обращает внимание на частичное искажение наставлений Иешуа Го-Ноцри в Новом Завете (отзыв Иешуа о записях Левия Матвея), и ни одного из сомнительных или отдающих жестоко-

стью высказываний новозаветного Христа (скорее всего, привнесенных апостолом Павлом) в романе не приводится. Иешуа Го-Ноцри М. Булгакова – проповедник абсолютного добра, нацеливающий на утверждение Царства Божия в душе каждого, – христианизацию внутреннего облика человека, посредством чего надеется изменить мир. Противостояние олицетворенного добра и зла имеет у М. Булгакова двойственный результат: в реальности зло торжествует, попирая добро, но нравственная победа остается в романе за добром – христианским человеком – как идеалом-ориентиром на все времена.

Касаясь сцены допроса Иешуа Га-Ноцри Понтием Пилатом, Д. Галковский предлагает ее трактовку в символическом ключе: «Пилат и Христос. Пилат Булгакова – это русский больной ум, разочарованный в мире и фатально связанный с темой Христа. Все равно. Всегда» [3, с. 943]. Может быть, поэтому русские и выжили.

Уподобление русского ума Понтию Пилату содержит предсказание раскаяния в отходе от ценностей христианства, замороженности революционной ненавистью и насилием, иллюзией сказочного будущего.

Не удерживается Д. Галковский, чтобы не назвать Россию «страной дураков», правда, в какой-то момент уточняет: «Дураков в любой стране много» [4, с. 50], то есть любую из стран (пользуясь высокими мерками) можно назвать «страной дураков» – массовых людей в массовом обществе, ведомых на поводке той или иной риторики.

В советскую эпоху у Одинокова Д. Галковского чувство потерянной России, каковую он – как русский – восстанавливает для себя из прочитанных текстов. Наиболее близким в данном отношении оказывается ему В. Набоков. На первый взгляд, между ними мало общего – тот аристократ, Одинокоев – из семьи интеллигента первого поколения, еще не укорененного в данной традиции, пьющего; у В. Набокова – райское детство, у Одинокоева – достаточно убогое, в окружении малоразвитого хулиганья; у В. Набокова – мировая известность, Одинокоев же ощущает себя никому не нужным и страшно одиноким (что подчеркивает и «говорящая» фамилия). Однако ощущение экзистенциального зависания в пустоте, внутреннее отстранение от внешнего мира, отталкивание от «дейтельного бреда» правых и левых, массовых людей массовой цивилизации вообще, отчаянные попытки обрести Акрополь в душе их сближают. Немаловажно и восприятие В. Набокова как философа в литературе (тогда как Ф. Достоевский характеризуется как философ через литературу). Экзистенциалистское по своему типу мироощущение русских получило у В. Набокова максимальное (в русской литературе) выражение, как и форма произведений, явившая собой вершину эстетического совершенства, достигнутую после А. Пушкина (в русской литературе). Приводит-

ся высказывание В. Набокова о человеческой жизни как «щели слабого света между двумя идеально черными вечностями» [3, с. 1142] – до рождения и после смерти – с последующим комментарием писателя: «Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни!» [3, с. 1142], – но признается, что не различал такового. Обещание (едва ли не всеми религиями и метафизикой) возможности обретения вечной жизни отрицается (во всяком случае ставится под сомнение). Моделируются различные варианты того, что, может быть, ждет человека после смерти, и один из вероятных вариантов у В. Набокова – пустое, бессмысленное существование, ничем не отличающееся от жизни, которой живет большинство людей на Земле (пьеса «Смерть»), то есть духовное небытие. Другими словами, и В. Набоков воспроизвел мироощущение русского человека-максималиста, при всей своей внешней джентльменской холодности и недостижимости страдающего от того, что «и сам и все “не то, не то...”» [3, с. 1145]. Уже переместившись в Соединенные Штаты, он создает рассказ «Групповой портрет, 1945», где характеризует свое состояние в гостях у влиятельной дамы как кошмар; более того, с трудом верит собственным глазам и ушам: «Я огляделся, пытаюсь увериться, что все это настоящие люди, а не балаган Петрушки» [10, с. 300], но все обстоит именно так.

«Набоков так и остался Володей Набоковым, “русским мальчиком”. Его фантазмагорическая судьба ни капельки его не затронула» [3, с. 1145], – считает Д. Галковский, пусть тот и притворялся англичанином, затем американцем. Широкий русский человек – может вместить в себя все, и утраченную Россию В. Набоков увез с собой – в себе. Но по сравнению с такой страшной утратой, как реальная родина, остальное уже не так пугало, скорее, раздражало и отвращало.

Отталкиваясь от В. Набокова, Д. Галковский формулирует: «Гениальные дети – это и есть лучшее название для русских» [3, с. 1143]: таково в романе метафорическое обозначение русской души. Взрослые же у него «тупые, злые, оглушающе бездарные» [3, с. 1143] в случае, если утратили связь со своим детством – «бессознательным и бессловесным “я”» [3, с. 1143]. В. Набоков же, полагает Одинокоев, «скорлупой творчества защитил свое гениальное русское детство» [3, с. 1145], и вопреки раннее сказанному, В. Набоков у него – «взрослый русский, освобожденный от злобной темы отечественного инфантилизма, сексуальных запретов и затаенных комплексов» [3, с. 656].

В наибольшей степени русскость В. Набокова проявилась в его «Приглашении на казнь». Как «самый русский роман» В. Набокова характеризует это произведение и Одинокоев: «Здесь сама лексика, сама

фактура языка кристально русская, даже нарочито русская. Округлые фразы мучителей Цинцинната пестрят русскими завитушками: “сударь мой”, “милостивый государь”, “батенька”, “голубчик” и т. д. А вокруг хоровод русских масок: “Марфинька”, “Родион”, “Родриг Иванович”. Мир “Приглашения”, мир призрачного, кривого и черного будущего вдруг оказывается до боли родным, узнаваемым, плотным. Странно, что наиболее абстрактное и интеллектуализированное произведение Набокова оборачивается такой сусальной и сдобной родимостью» [3, с. 1106].

Одиноков молниеносно опознает в Цинциннате самого себя, а в его окружении собственное, передавая свое впечатление: «Двусмысленность “Приглашения на казнь”, его обманчивая мнимость, марево, – это именно мнимость и марево самой русской лексики, русской души и русского мира. Конечно, набоковская фантазмагория есть отражение фантазмагории сталинизма. Но отражение не буквальное, а при помощи сложной системы зеркал, собирающих мельтешение отдельных “событий” в узорчатый мираж набоковской прозы. Язык персонажей “Приглашения” – это язык, где смещены сами понятия добра и зла» [3, с. 1106].

Язык сыграл свою роль в смещении понятий, изменении мышления и психологии людей, зачастую не сознававших, что на самом деле творят, переместившихся в мнимость, и В. Набоков это показал.

Вот какими видятся его персонажу «взаимоотношения» самого В. Набокова с религией, метафизикой, политикой, историей: «У Набокова в мировоззрении ряд “тихих ходов” и красивых жертв. Например, его религиозные взгляды – рудиментарные и недостойные такого мыслителя – выглядят эстетически безукоризненными отговорками. Набоков, собственно говоря, и не продумал идею Бога, никогда всерьез не думал об этом: месяцами, упорно. Но это не ошибка. Писатель и не может верить в Бога (поскольку он писатель). Он сам Бог, Творец.

То же – отказ от истории и политики. Это “защита Набокова” от разрушительного опыта, исторического хаоса. Всего этого масонско-фашистско-полит-экономического бреда. Отсюда замкнутый образ жизни в Германии, отталкивание от правой эмиграции и неприятие эмиграции левой» [2, с. 299].

Вслед этому В. Набоков предпочел ставку на Красоту как категорию более универсальную в пошатнувшемся мире, где зло часто путают с добром, а духовную смерть принимают за жизнь. Как модернист (в своем русскоязычном творчестве) он оценивает действительность в категориях «прекрасное – безобразное», и его экзистенциализм, если так можно выразиться, – философско-эстетического характера. Не удивительно, что В. Набокова долгое время оценивали как представителя «искусства для искусства».

«Эти жертвы и ходы помогли ему сохранить свою огромную и, следовательно, хрупкую личность, помогли заползти в экологическую нишу» [2, с. 299].

Творчество и стало для В. Набокова формой трансценденции, и Д. Галковский отмечает инструментальный характер для него слова: слово для этого писателя – «инструмент для создания красоты» [3, с. 1148]. От проповеднической же либо морализующей функции литературы он отказывается, как бы меняя ее роль в жизни общества на собственно эстетическую, общекультурную и, в общем, социально малозначимую, как в Западной Европе и США. Но он выступил как создатель не массовой, а элитарной литературы, пошел по пути усложнения ее языка, кодов, художественной системы, уровня интеллектуализма, отстаивая духовный аристократизм в противовес вульгарному демократизму с его безликими, массоидными людьми. Возможно, набоковский снобизм кого-то и отталкивает, но он показал, что демократизация в отрыве от аристократизации человека неизбежно вырождается в охлократизацию как качественную характеристику современной демократии.

У Д. Галковского впечатление, что В. Набоков писал не в расчете на читателя, а «для себя», и не то что выговариваясь, а окружая себя незримой стеной от отталкивавшего. «Неправдоподобно совершенная форма сочетается у него с несвойственным русским описательством, холодной гармонией и красотой античных скульптур. Это возвращение к Пушкину, но это не юность, а старость, увядание» [3, с. 1146] – «пушкинская» форма, но не горячая открытость миру, напротив, – прохладная отстраненность «естествоиспытателя», ничего не упускающего из виду, знающего цену всему, но не способного упиться жизнью, по-настоящему заглушить скрываемую тоску и чуждость этому миру, «переделываемому» под себя эстетически. Тем отчетливее экзистенциальное отчаяние подтекста. «Внутренний трагизм и нигилизм жизни был у него выведен во вне, в хрустальные ностальгические сны. Внутреннюю трагедию своей личности он стал постепенно воспринимать внешне, как следствие потери отца и отечества, а чувство заброшенности в мир и в мире трансформировал в заброшенность в захолустье берлинской эмиграции. Поэтому он и локализовал опыт внутренней тоски и томления лишь на своем поколении и в своем круге. Но это не так» [3, с. 1144], – заявляет Д. Галковский, ощутивший в набоковской трагедии и свою собственную трагедию (пусть внешне ее выражение отличается), а главное – душу вечно неуспокоенного русского человека с его потребностью в идеальном.

В. Набоков «ушел окончательно в литературу», освободив ее от внелитературных заданий, но «тем самым лишил ее статуса стержня

культуры» [3, с. 1167], – доказывает Д. Галковский, полагая, как представляется, что это место займет философия – как «перекрещивание Красоты и Истины» [3, с. 1166]. Пример подобного он видит в Древней Греции, тогда как западное сознание «потеряло это изначальное понимание философского опыта, замутило его религией и наукой. В результате возникли теология и сциентизм. Розанов отрицал европейскую культуру, так как там конкретная Правда стала мало-помалу замещаться абстрактной и безликой истиной» [3, с. 1166–1167]. Красота же как критерий человеческого бытия была утрачена. В. Набоков возрождает ее значение для человечества, прокладывает путь для новой философии. От себя же Д. Галковский добавляет: «Все-таки русский Христос был Красотой-Добром-Правдой» [3, с. 1165], однако неясно, на чем он в таком суждении основывается. С В. Набоковым же он связывает «завершение русской литературы и разрыв с ней» [3, с. 1146]¹, утверждает: «В Набокове русская культура остыла, окаменела» [3, с. 1147]. С этим трудно согласиться: «похороны» русской литературы устраивались неоднократно, а у критиков она никогда не выходила из «кризиса» (на что обращал внимание еще Ф. Достоевский). Скорее, речь должна идти о завершении определенного периода в развитии литературы, и «холодность» В. Набокова (в сравнении с А. Пушкиным, Ф. Достоевским) соответствует степени экзистенциального отстранения писателя от мира. К тому же на этом В. Набоков не остановился, а от модернизма двинулся к постмодернизму, более того, наряду с Х. Л. Борхесом явился одним из его основоположников в мировой литературе, уже как англоязычный, американский писатель, создав роман «Бледное пламя» (1962). Э. Филд относит его к одному из 8-ми шедевров XX века, поскольку В. Набоков придал литературе новое, перспективное направление, переместив ее внимание на мир-текст (поэма Джона Шейда) и нацеливая на деконструктивистскую работу с ним (части «От переводчика», «Предисловие», «Комментарий», «Указатель», «Приложение» Чарльза Кинбота) и преодоление тоталитаризма мышления и связанного с ним тоталитаризма в умах людей, руководствующихся, часто того не сознавая лжеистинами. Аструктурирование структуры, создание произведения на границах литературы и литературоведения с использованием художественного и нехудожественного дискурсов как равноправных, активное пародирование позволили осуществить децентрирование централизованного, преодолеть логоцентризм, приближая к представлению о множественности становящейся истины.

¹Подобное – «великое окончание литературы» утверждал в свое время в «Опавших листьях» В. Розанов, но этого не произошло. Впрочем, В. Розанов уточнял: «Не литература, а *литературность* ужасна» [12, с. 392].

«Философия языка» в этом случае переплелась с «философией текста», предпринимающей переоценку ценностей в направлении деабсолютизации абсолютизированного в логоцентрическом ключе.

Хотя Д. Галковский от «Бледного пламени» отнюдь не в восторге, нельзя не обратить внимание на то, что объем поэмы Джона Шейда – 999 строк, а Примечаний в «Бесконечном тупике» – 949. Случайность? Непохоже. Да и сообщение, что беловик поэмы состоит из 80 карточек, также вызывает предположение, что предварительная работа над романом включала в себя составление пронумерованных карточек с фрагментами текста, без чего в обширном материале легко было запутаться. К тому же во втором издании добавлен именной указатель и напечатана вкладка-схема композиционного строения «Бесконечного тупика», а в третьем, наиболее полном на сегодняшний день издании романа, помещены еще и три приложения: № 1 – «Закугленный мир», № 2 – «Бесконечный тупик (исходный текст)», № 3 – «В чем цель жизни» (два отрывка из писем Евы Адлер, американского филолога, давшего деньги на второе издание романа Д. Галковского, – 10 000\$). Помимо того, Д. Галковский представил свою книгу в интернете, что в полной мере продемонстрировало гипертекстовую природу романа и облегчило работу с ним читателей и специалистов. Так как читать фрагментированный текст можно в любом порядке и соответствующие отсылки, нарушающие линейность, предусмотрены автором, можно сказать, что книга Д. Галковского содержит в себе множество книг, так что смысловая множественность романа безмерно возрастает. Автор, в сущности, предварил интерактивный характер чтения, присущий сетературе.

Отнюдь не со всем у Д. Галковского можно согласиться, тем более что периодически он как бы сам себя опровергает. То, например, Одинок обвиняет русскую литературу в сатанизме, то расценивает ее как ствол русской культуры и утверждает, что будущее России – в литературе; то называет русских глупой нацией, то – мудро-незлобливой; то доказывает, что у русских нет своего лица, то через себя самого, точнее – через своего Одинокова – лицо русского человека выявляет. Рациональное у него переплетено с исповедальным, импрессионистическим, тоска и «плач» – с иронией и сарказмом. Создаваемый им ТЕКСТ «всегда находится в контексте, причем этот контекст многоступенчато выявляет столь же сложный ПОДТЕКСТ написанного» [6, с. 305]. Рождающийся из фрагментов полифонизм – результат деконструкции накопившихся представлений о мире, в том числе – о русской ментальности. А интеллигентуал, согласно Д. Галковскому, «всегда, со времен Платона, стремится навязывать реальности свои представления о реальности. И в этом он до безумия последователен» [7, с. 340]. Одинок попадает в эту катего-

рию и даже – как русский максималист – предельно страстен и непримирим к воспринимающемуся как для него неприемлемое.

Так, он полностью отвергает революционные идеалы, развенчивает их выразителей, но делает это совершенно «по-большевистски»: живого места не оставляет от своих антагонистов. И точно так же, как, по наблюдениям Одинокова, Ф. Достоевский, отвечая оппоненту, «длит и длит поношение вплоть до полной дискредитации», Одинокоев поступает с фигурой Ленина: уже создав его демифологизированный образ, продолжает нагнетать иронию и сарказм до бесконечности¹. В этом проступает общая черта русской ментальности – сокрушение того, в чем разочаровались, до основ, нередко сопровождаясь словесной агрессией и издевательством, при одновременном выплескивании из себя накопившихся обид и злобы.

Также позитив советской эпохи (превращение России патриархальной в Россию индустриальную, ликвидация в стране безграмотности, победа над фашизмом, выход в космос) у Одинокова совершенно отсутствует – идет лишь расчет с прошлым, что для времени написания романа было и смелым, и актуальным, и психологически объяснимым. Но жизнь все-таки из одних черно-белых красок не состоит, и роман отражает готовность русских сокрушить «до основания» не приемлемое, не удавшееся, не осуществившееся, и все начать как бы с «чистого листа», так сказать с «голого человека на голой земле». Проступает в этом (и при самых благородных, казалось бы, намерениях) традиционный русский нигилизм.

Вместе с тем во фрагменте 941 нарратор цитирует высказывание И. Бунина, в свою очередь цитирующего В. Ключевского, относительно такой особенности русской истории, как ее «повторяемость»: «Ключевский отмечает чрезвычайную “повторяемость” русской истории. К великому несчастью, на эту “повторяемость” никто и ухом не вел» [3, с. 1034].

Уже от себя самого Одинокоев развивает эту мысль: «Действительно, все повторилось. Повторилось смутное время. Повторилось крепостное право. Но ведь повторяется все. Повторится и Петр I, и русская литература, и Петербург, и христианство» [3, с. 1034].

Под повторением Смутного времени явно имеется в виду гражданская война 1917–1920 гг.; под повторением крепостного права – насильственная коллективизация; под повторением Петра I подразумевается

¹Позднее Д. Галковский издаст книгу «Николай Ленин. Сто лет после революции. 2331 отрывок из произведений и писем с комментариями» (М.: Книж. мир, 2017, 812 с.) с той же целью – развенчания революционного вождя.

новая реевропеизация России. Предсказывается возрождение в стране христианства и его идеалов. Литература мыслится отказавшейся от социалистического реализма, вернувшейся к традициям классики и, собственно, возродившейся.

Кое-что из высказанного в конце 1980-х действительно произошло реально. Но, согласно этой логике, рано или поздно должна «повториться» и советская эпоха, каковая у Одинокова оценивается отрицательно.

Закономерны вопросы: действительно ли история (в том числе русская) «повторяется»? если да, каковы причины «повторяемости»?

Оказывается, это общемировая тенденция. В 2006 г. У. Эко издал книгу «Полный назад!», где показал движение западного общества (в определенном отношении) «в обратном направлении» сравнительно с предлагавшимся постмодернизмом, промелькнувшим так быстро, будто его и не было. Также У. Эко вскрывает повторение такого характерного для Запада (по его наблюдениям) явления, как «вечный фашизм» (пусть в прежние эпохи он так не назывался). Итальянский философ и писатель рассматривает разные аспекты проблемы, включая утрату надежных, всех устраивающих ориентиров, страх перед непредсказуемым будущим, неприятие прогресса любой ценой и др. С одной стороны, при этом отвергается линейная концепция исторического развития, с другой – восстанавливается цикличная концепция «вечного возвращения». Но, скорее всего, У. Эко имел в виду тенденцию «частичного повторения» – по спирали.

Как новое Средневековье с высокоразвитыми технологиями рисует перспективу XXI века В. Сорокин в антиутопии «Теллурия».

Д. Галковский прямых ответов на означенные вопросы не дает, но неоднократно пишет об увлечении русских завораживающими «мнимостями», каковые не сбываются либо сбываются в отталкивающем виде, рано или поздно вызывая разворот на 360°. Называя русских «гениальными детьми», он в то же время хотел бы, чтобы они «повзрослели» – в своих мечтах о всечеловеческом счастье расстались бы с прекраснодушными иллюзиями, оборачивающимися саморазрушением. Всем содержанием романа автор нацеливает на преодоление интеллектуальной незрелости, стремится побудить соотечественников размышлять, анализировать, полемизировать, в общем – мыслить, причем в философском формате, и сам дает пример свободного философского мышления.

«Национальная философия есть форма самосознания нации. Народы, не имеющие собственной философии, а таких, конечно, подавляющее большинство, никогда не смогут стать самостоятельными, взрослыми. Вечные дети, они всегда будут подвергаться идеологическому манипулированию со стороны взрослых народов, никогда не смогут отличить

истину ото лжи, важное от второстепенного и наносного, подлинные свои интересы от глупого гонора или самоуничижительного выполнения чужой воли» [7, с. 105], – формулирует Д. Галковский. Так что роль философии в жизни общества, доказывает он, отнюдь не десятистепенна: это роль мозга нации, позволяющего определиться в сложных исторических метаморфозах и подсказать оптимальное направление движения.

Но Д. Галковский соединяет философию с литературой, и дабы раскрепостить ее (философию), наделить неисчерпаемой многозначностью, и дабы усилить эмоциональное воздействие на читателей.

Одинокое в романе не только преподносит огромный материал для размышлений, интеллектуально обогащающий читателей, но, осознавая сложность этого материала для недостаточно подготовленных в области философской, вообще падение интереса к искусству слова в связи с перевесом на современном этапе визуализации, стремится разными средствами «зацепить» читателей, «спровоцировать» их ответную реакцию: порывает с академизмом, выкидывает всевозможные коленца. Время от времени он и «работает под простачка», и бьет на жалость «к себе несчастному», (непонимаемому, непризнаваемому), и издевается над профанами, и стремится «вывести из себя», вызвать «отстранение». Во фрагменте 877 Одинокое даже заявляет: «Как бы мне хотелось вывернуть с хрустом пальцы листающему эти страницы», в завершение фрагмента повторяя: «Все-таки бы хотелось гаду-читателю пальцы переломать» [3, с. 975]. Трудно наверняка сказать, передано ли в этих словах живое чувство обиды и негодования против предполагаемого равнодушия, а, возможно, еще и снисходительного высокомерия потенциального читателя, ни в чем себя тем не менее не проявившего и не способного оценить ни эрудицию автора, ни значимость его вклада в философию / литературу. Возможно, однако, это литературный прием априорного поношения самодовольного безмыслия и форма самозащиты от различных типов идеологической зомбированности и хамства. То есть и потенциальный читатель отнюдь не идеализируется.

В любом случае Д. Галковский «провоцирует читателя на отказ от устоявшихся стереотипов мышления» [3, с. 1051], и в отрицании он сильнее, чем в утверждении, хотя в конечном счете оставляет текст романа «открытым», настраивая на самостоятельное сотрудничество с ним читателя. Толчок к осмыслению проблем национального бытия «Бесконечный тупик» дает сильный.

Сам образ Одинокоева, который «держит» на себе роман, не однозначен. Какие только оценки ни давались ему стилизованными авторами интерпретаций «Бесконечного тупика», включенными в произведение: «ничтожество», «подонок», «малый не дурак», «голос правды»,

«МРАКОБЕС», «русалочка» (из сказки Х.К. Андерсена), «русский дух», «сумасшедший ум», «фантазмагорический рационалист», «вампир», «выдающийся индивидуум», «психопат», «выразитель национальной идеи» и др. Бросаются в глаза крайности оценок, часто взаимоисключающие друг друга, что неудивительно при смене «схемы бытия», принимаемой Одиноким, во-первых, характером самопрезентации наратора, во-вторых.

Самооценки Одиноким тоже дwoятся, троются и т. д. – в диапазоне от «гения» до «нуля». «Бесконечный тупик», признается он, – «это не что иное, как попытка сопоставления всех углов моего “я”» [2, с. 974].

Самоанализ распространяется и на сферу сознания, и на сферу бессознательного, затрагивает и интеллектуальные, и нравственные характеристики, и особенности мышления, языка и письма, и различные грани психологии, привычки, поведение, отношения с другими людьми, социумом в целом, наконец, философию жизни.

А раз Одиноким – русский человек и наиболее интересуется себя в этом качестве, в данном образе получают конкретизацию и многие черты русской ментальности:

- приоритет, отдаваемый идеальному, репрезентируемому сферой духа – религией, философией, литературой;
- создание своего собственного внутреннего мира высших ценностей, перемещение в него как форма отрешения от скучной и грубой реальности (где «все не то») в надежде обретения подлинного смысла существования;
- пренебрежение материальным, тяготение неинтересной, механической работой;
- максимализм в требованиях к другим и себе, ориентация на гениальность как вершину в развитии личностных способностей (и происходящее отсюда время от времени самоуничтожение и самоиздевательство, когда что-то не получается), повышенная степень критичности в оценке окружающих, склонность к иронии и сарказму;
- самолюбие, желание нравиться, быть востребованным, страдание и озлобленность от своей «ненужности»;
- потребность выговориться, включая «доносы» на самого себя – пищу для недоброжелателей, возможно, как результат одиночества и сопровождающего его молчания;
- склонность к игре, преимущественно в литературном творчестве, включая игру со словом и образом;
- игровое передразнивание своих недоброжелателей и оппонентов в публицистике и эссеистике; игра с самим собой; из этой же серии его мистификации;

– талантливость, выражающаяся в создании новаторского произведения на границах философии и литературы – аструктурированного с номадической составляющей, чертами мениппейности, с открытой в будущее (благодаря сцеплению с «миром-текстом») перспективой;

– большая степень самоотдачи избранному, сопровождающаяся недостаточной приспособленностью к жизни, в том числе ее бытовой сфере;

– соединение ума с наивностью (в случае Одинокова, например, в мечтах о взаимоотношениях с девушками) и др.

Но Одинокоев одновременно и исключение – высокоразвитый национальный тип, порожденный своей нацией и принадлежащий к ее мозговому центру (пусть официально в этом качестве и не востребован). Он обладает высоким уровнем интеллектуального развития и эрудиции, предстает как мыслитель, причем тяготеет к возрождению традиции русской национальной философии («не задавленной иноязычным логосом») и одним из первых ставит вопрос о разработке новой национальной доктрины, адекватной сложившейся исторической обстановке и национальным интересам. Поэтому столь детально анализируются особенности русского национального характера, русского архетипа, русской ментальности, дабы уяснить, что мешало воплощению владевших нацией идеалов и что вместе с тем сделало Россию одной из великих стран мира. Самую русскую мысль Одинокоев движет вперед. И прежде всего он настраивает на освобождение от «государственной унификации мышления» [4, с. 195] (как собственного государства, так с 1990-х – стран, взявших Россию в свой идеологический оборот), избавление от внедренных в сознание стереотипов.

Репрезентирует себя Одинокоев как поборник СВОБОДНОГО МЫШЛЕНИЯ. Выделение этих слов крупным шрифтом указывает на свободу не только политическую, но и умственную – необходимость освобождения от тоталитаризма мышления, авторитаризма мышления.

Подчеркивая, за что больше всего любит В. Розанова, в «Двух идиотах» (2009) Д. Галковский пишет: «Пафос его текстов – это постоянная борьба за внешнюю и внутреннюю свободу» [4, с. 194].

И Одинокоев в «Бесконечном тупике» борется и с самим собой, подмечая проявления авторитаризма мышления (фрагмент 791); он ускользает от последнего в нелинейном деконструктивистском цитатном письме, создавая децентрированный, аструктурированный, номадический гипертекст с ветвящимися смыслами. Не только к «Основному тексту» («Приложению № 2»), а ко всему «Бесконечному тупику» приложимо уподобление Одиновым своей книги голландскому сыру, нарезанному тонкими ломтиками: «Каждый слой-ломтик содержит несколько ключе-

вых фраз-символов. Через дыры их символизации, то есть сознания, дешифровки, можно перескочить или вывалиться на другой уровень, другой ломтик. Дешифровка часто сознательно облегчается путем вопросов, то есть двойных дыр» [3, с. 1173]. Но и это не все – можно сказать, что организация «Бесконечного тупика» – книжный аналог организации электронной Сети, каковой в России еще предстояло в момент написания романа появиться.

Вообще Одинокоев – свободный человек в несвободной стране, а его прототип, Д. Галковский, о себе сказал: «Я всю жизнь жил, как хотел, говорил, что думал, и заплатил за эту аристократическую привилегию по русским условиям сущие пустяки» [4, с. 7].

Критикой в романе тоталитарных порядков Одинокоев настраивает на утверждение в обществе свободы и гуманности.

Сам феномен жизни предстает в «Бесконечном тупике» как величайшая ценность, меняя отношение к земному, укоренившееся в национальной ментальности. В романе появляется концептуальная метафора «Жизнь-Дом», восходящая к высказыванию В. Розанова: «И помни: жизнь есть дом. А дом должен быть тепел, надежен и кругл. Работай над “круглым домом” и Бог тебя не оставит на небесах» [3, с. 1164]. Тут нет отрыва земного от небесного, идеального от материального, ибо и то, и другое равно необходимо человеку. Собственно, в этом дано обозначение идеала, к которому нужно стремиться русскому человеку: жизнь должна быть благоприятной для него во всех отношениях, и ее нужно выстраивать как дом, дающий защиту, тепло, ласку, настраивающий на отзывчивость и близость, даже кровное родство между людьми. Новизна данного подхода заключалась в отрицании авитализма, пронизывавшего революционные и близкие им программы и практики. А поскольку речь идет о русской нации, понятие Дом распространяется и на Россию (что обыграл уже А. Твардовский в поэме «Дом у дороги»).

Но что должно составить фундамент нового российского Дома? Как избежать уже допущенных ошибок? злосчастных «повторений»?

Одинокоев рассуждает так: «Многое в кривой истории русской общественной мысли станет на свои места, если ее интерпретировать не в системе красота – безобразное (эстетство русской интеллектуальной элиты) и не как добро – зло (либеральный и демократический позитивизм интеллигенции), а с точки зрения неслышанной и невиданной для русского человека, с точки зрения истины – лжи» [3, с. 1167], то есть «посмотреть на реальность через волшебную призму Логоса» [3, с. 1168], отбросив легенды и мифы и, сосредоточившись на фактах, «хронике фактов», восстановить историческую память, правду о себе для того, чтобы двинуться дальше. Вместе с тем нарратор предполагает: «Нас ждет эпоха

сумерек, эпоха толкования и переживания, но не творчества и жизни как таковой» [3, с. 1169]. Однако такой этап, считает он, неизбежен для осмысления реальных перспектив и формирования новой национальной идеи. Насколько можно понять, основное внимание Одинокоев предлагает уделить проблемам полноценного развития самой России (а не «спасения человечества» и кормежке за свой счет половины мира). Как важнейшая задача рассматривается национальное самоусовершенствование русских во всех областях – интеллектуальной, нравственной, социальной и т. д., на что, собственно, нацелен весь «Бесконечный тупик». Люди должны принять новые идеи осмысленно, избегая магии фальшивых «красивостей». И не только принять, но и предложить нечто свое, отражающее общие интересы и созвучное национальной ментальности.

Фундамент нового Российского Дома, вытекая из сказанного, должны составить Свобода, Правда, Независимость, Витализм, Благо. Последнее – как результат предпринятых усилий – вытекает как иносказательное обозначение В. Розановым желанного Дома как «круглого дома».

Дом с круглым основанием был характерен для кельтов и близких им этносов до завоевания римлянами. Его семантика возводится к идее равенства, неиерархизированности членов общества, символизируемой «круглым столом» короля Артура; и помещение, в котором он располагался, и сам замок Камелот были круглыми. Эта архитектурная форма не была связана с делением на комнаты, представляла собой единое пространство и в дополнение к сказанному символизировала идею единения (единства, а не вражды) как фактора, благоприятного для жизни людей. Эти идеи, получающие современное наполнение, представляются Одинокоеву значимыми и для нашего времени.

От конкретизации Д. Галковский отказывается, но указывает направление движения отечественной мысли к постижению множественности становящейся истины, а, значит, к более приближенному постижению самой реальности. Без опоры на нее выстроить жизнеспособный исторический проект невозможно. Оваций от современников автор отнюдь не ждет, но заброшенные им в духовное поле России зерна мысли должны рано или поздно прорасти.

Сам Одинокоев проделанным литературно-философским трудом и самим собой остается недоволен, и это хороший признак – максималистских устремлений и подспудного ощущения своей внутренней силы, способности к большему – характерных черт русской ментальности.

Библиографические ссылки

1. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. М. : Изд-во Эксмо, 2015.
2. Галковский Д. Бесконечный тупик: в 2 кн. Кн. 1. изд. 3-е, испр. доп. М. : Изд-во Д. Галковского, 2008.
3. Галковский Д. Бесконечный тупик: в 2 кн. Кн. 2. изд. 3-е, испр. доп. М. : Изд-во Д. Галковского, 2008.
4. Галковский Д. Два идиота. М. : Изд-во Д. Галковского, 2009.
5. Галковский Д. Лепорелло. М. : Изд-во Д. Галковского; Изд-во книж. маг. «Циолковский», 2020.
6. Галковский Д. Магнит. Псков: Псков. обл. типогр., 2004.
7. Галковский Д. Пропаганда. Псков: Псков. обл. типогр., 2003.
8. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. М. : Худож. лит, 1958.
9. Достоевский Ф. М. Пушкин: Очерк. Произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М. : Худож. лит, 1958. С. 442–459.
10. Набоков В. Бледное пламя: Роман и рассказы. Свердловск: Независ. изд. предпр. «91», 1991.
11. Розанов В. В. Мысли о литературе. М. : Современник, 1989.
12. Розанов В. В. Сумерки просвещения. М. : Педагогика, 1990.
13. Синило Г. В. Иудаизм // Религии мира: Энцикл. словарь. Мн. : Книжный Дом, 2012. С. 412–429.
14. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. / редкол. С.С. Аверинцев и др. М. : Сов. энцикл., 1989.
15. Хомяков А. С. [Стихотворения 1830–1850-х гг.] // Поэты тютчевской плеяды. М. : Сов. Россия, 1982. С. 253–277.
16. Эзотеризм: Энцикл. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 565–567; 821–827.

СУДЬБА ЛИТЕРАТУРЫ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ В РУССКОЙ АНТИУТОПИИ XXI ВЕКА

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь, ruslit@bsu.by

В статье рассматриваются антиутопии Ю. Зонис «ЗК» и В. Сорокина «Манарага», посвященные судьбе литературы в восторжествовавшем цифровом мире будущего. Вскрывается односторонность в развитии человеческой цивилизации, обозначившаяся уже сегодня и выражающаяся в абсолютизации высоких технологий при соответственном умалении роли культуры как фактора, способствующего духовно-нравственному совершенствованию человека. Представляет культуру в антиутопиях литература. Писатели фиксируют ее вытеснение из жизни людей, разрыв с ценностями, завещанными классикой, разрастающуюся «дебилизацию» населения. Осмеянию воссоздаваемой деградации служат различные виды комического и поэтика абсурда.

Ключевые слова: антиутопия; цифровое будущее; литература; рыночные спекуляции; люди-дебилы; абсурд.

THE DESTINY OF LITERATURE IN THE DIGITAL AGE IN THE RUSSIAN DYSTOPIA OF THE XXI CENTURY

I. S. Skoropanova

Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus, ruslit@bsu.by

The article examines the dystopias of Y. Zonis “ZK” and V. Sorokin “Manara-ga”, dedicated to the fate of literature in the triumphant digital world of the future. The one-sidedness in the development of human civilization is revealed, which has already become apparent today and is expressed in the absolutization of high technologies with a corresponding belittlement of the role of culture as a factor contributing to the spiritual and moral improvement of man. Literature represents culture in dystopias. Writers document its displacement from people’s lives, the break with the values bequeathed by the classics, and the growing “moronization” of the population. Various types of comic and poetics of the absurd serve to ridicule the recreated degradation.

Key words: dystopia; digital future; literature; market speculation; people are morons; absurd.

Еще в середине XX века прогремел роман американского фантаста Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» (1952), повествовавший о будущем, в котором ведется борьба с книгами, и косвенным образом направленный против маккартизма. Последствия отказа от литературного наследия в гротескно-фантастическом ключе показала Татьяна Толстая в романе

«Кысь» (2000), приравнивая их к последствиям Третьей мировой войны: из-за ненормальных условий существования выжившие превратились в недоразвитых мутантов-уродов, тогда как литература способствует духовно-нравственному совершенствованию людей. Минувшие десятилетия продемонстрировали, что наступление на литературу не прекратилось, но борьба с ней чаще принимает замаскированные формы. Виктор Пелевин в романе «Т» (2009) вскрыл тенденцию превращения литературы конца XX – начала XXI вв. в значительной ее части просто в рыночный продукт, изготавливаемый в соответствии с коммерческой конъюнктурой и установкой оплачивающего издания, оттесняя настоящую литературу на периферию, лишая ее широкого влияния. Наконец, последнее веяние, связанное с умалением роли литературы в жизни общества, – его начавшаяся цифризация.

Современную эпоху нередко называют эпохой техногуманизма, ибо безмерно выросла роль новых технологий, включая нанотехнологии, биотехнологии, генную инженерию, клонирование, нацеленных на изменение в том или ином отношении самой природы человека, продление его жизни и даже, как рассчитывают, достижение в отдаленной перспективе реального бессмертия. Но наряду с технологическими прорывами социологи сегодня с тревогой констатируют падение уровня образованности и интеллектуального развития населения всех стран. Можно сказать, что повышенному вниманию к телу человека сопутствует пропорциональное умаление внимания к его «начинке»: уму, кругозору, душе. «Производство» узких специалистов, пусть даже высокопрофессиональных в своей области, сопровождается оттеснением на задний план гуманитарных дисциплин, в том числе литературы, способствующей формированию полноценной, многогранной, одухотворенной личности. Ее место занимает массовая культура, штампуемая примитивных, безликих людей массового общества. Данный подход может определяться как бездумной односторонностью школьных и вузовских программ, когда развитие технологий признается более важным, чем развитие человеческой индивидуальности, так и намеренной дебилизацией населения властью, ведь недалекими, не задумывающимися о происходящем и о смысле жизни людьми легче управлять. Негативные результаты означенной тенденции, доводя ее развертывание до логического конца, рассматривают Юлия Зонис в антиутопии «ЗК» (2018) и Владимир Сорокин в антиутопии «Манарага» (2017).

Действие повести Ю. Зонис перенесено в отдаленное будущее и сосредоточено, в основном, на изображении состояния школы в мире высоких технологий. Герои антиутопии – ученики; у них компьютерные классы, всевозможные электронные устройства, но программы настолько

ущербные, что низкий уровень знаний и общего развития ими предопределен. Это – последствия образовательной реформы утилитаристского типа, обнажающей тот факт, что обществу нужны лишь люди-приложения к цифровым технологиям, а литература считается никому не нужной блажью, вытеснена на задворки, представлена в минимальном объеме и редуцированном до абсурда виде. Даже из Сети скачать многие классические произведения невозможно, разве что небезопасным пиратским способом. Парадоксальным образом они подпадают под статью закона о ЗК (запрещенном контенте) и «забибуниваются» (как мат) под предлогом защиты авторских прав. Но поскольку классиков уже нет в живых, интеллектуальным собственником их наследия является государство. Его Комитет по цензуре и печати позапрещал в Сети все, что не устраивает власть. И русская классическая литература объявлена себя изжившей, безнадежно отставшей от технологического прогресса, ничего будто бы не способной дать ученику супербудущего. На самом деле в изображении Ю. Зонис человеческая цивилизация в своем одномерном развитии и нацеленности не на человека, а на новые технологии и потребление деградирует. Души людей становятся все более примитивными, недоразвитыми, убогими. Именно такой тип массовых людей – ограниченных, не умеющих думать, стандартизированных – устраивает претендующих на роль «хозяев жизни» в глобальном либо «местническом» масштабе. В таких легче вдолбить представление об аномальном как нормальном, подчинить своей воле. Классическая литература оказывается «помехой» этому, так как утверждает ценности, способствующие духовно-нравственному совершенствованию человека. Не удивительно, что в обществе будущего, рисуемом Ю. Зонис, она почти полностью истреблена, в школе представлена чисто формально, в искореженном виде. К ее восприятию дети, извращенные апологетикой кибертехнологий и массовой культурой, совершенно не подготовлены, в лучшем случае оценивая рассказ И. Тургенева «Муму» как комикс, строчку М. Лермонтова «когда волнуется желтеющая “Нива”» [5, с. 231], искажая по своему разумению: под «нивой» понимая марку автомобиля (хотя как он может «волноваться»?). Ничего не говорит персонажу рассказа и название первой главы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» «Никогда не разговаривай с незнакомцами» – он отвечает озвучившему эти слова: «Какой же ты незнакомец» [5, с. 229]. Ученица, к которой нелегально попало «Письмо к женщине» С. Есенина, недоумевает, что значит строка: «Я был, как лошадь, загнанная в мыле» [4, с. 185], – задаваясь вопросами: «Что такое лошадь в мыле? Зачем мылить лошадей? Или их так отмывали перед скачками, как Хорхе иногда моет свой циклер?» [5, с. 227].

Как это смешно, до молодых людей не доходит, а в рассказе комедийная струя уместна.

Почерпнуть необходимые знания проблемно. К тому же школьники отлично знают, что пользоваться ЗК – нарушение закона, за которое можно поплатиться. «Одно дело порнушку или рейтинговые игры с пиратских сайтов качать или там учебные проги себе прямо в процессор сливать, чтобы не зубрить, другое – запрещенный контент» [5, с. 230], – размышляет про себя главный герой рассказа, 14-летний Толик. Ведь те немногие, которые сохранили свою приверженность литературе, считаются «сдвинутыми», подвергаются «лечению», попадают в «мыцарку». Это окказионализм, произведенный от аббревиатуры МЦР, что означает «ментоскопический центр реабилитации», как завуалированно обозначается психушка, применяющая практику карательной медицины к продолжающим читать книги. Другие производные от МЦР – «ментокод», «ментоскопия», «ментоскопирование» – имеют общий корень «мент», указывающий на преследование особого рода инакомыслящих и разрушительного воздействия на их психику с использованием новейших технологий. «Излеченных» считают придурками, юродивыми, городскими сумасшедшими, всерьез их не принимают. «Законопослушные» же усваивают культивируемый стандарт, подгоняются под эталон бездумной, бесчувственной марионетки, того не понимая, деградируют.

Понижение интеллектуального уровня, огрубление нравов, общее обезкультуривание отражает речь персонажей, искусно имитируемая Ю. Зонис. Для нее характерно отсутствие понятий философского, этического, эстетического характера, возвышенных определений, красочных образов. Она упрощенно опрIMITИВИЗИРОВАННАЯ, нередко малограмотная, с суженным словарным запасом, стилевыми ляпами. Преобладает в ней сетез, включая используемый сленг («мнемопроцессор», «мнемограмма», «паблик-интерфейс», «сервер», «чат», «р-скрин», «файл», «хед-топ», «лот», «сайт-edunet», «стафф», «хакнуть», «заблорен», «прога», «петтить», «слить», по «йапишным»), перемешанный с иноязычной («<черный> хайер», «a bit <психованным>», «сюрприз», «<все будет> ok», «фа (от father)», «ма (от mother)», «мувик», «нуб») и сниженно-просторечной («нефиг <делать>», «сосались» (вместо целовались), «задолбал», «муйня», с «сиськой», «упырок», «не хорхай», «че<расскажешь?>», «кацэпэшники» (от КЦП)) лексикой. Сам русский язык у Ю. Зонис неузнаваемо изменился – стал грубым, искаленным, напоминает волапук (что на свой лад преломляет мировую тенденцию «профанной деконструкции» языка и преодоления «“вербального централизма” вообще» [7, с. 240, 249] в обмен на визуализацию). Передает тем не менее язык в рассказе восторжествовавшее отношение к человеку,

обозначаемому как «чел» (неуважительно-оскорбительно), «прол» (низшая каста по Д. Оруэлу), «Буртонос» (подобие деревянной куклы).

Естественные человеческие чувства могут продолжать рваться из индивида, показывает Ю. Зонис, но им не дают выхода, наказывают за отказ от роли стандартизированного психологического ЗК (здесь: зэка). Так происходит в рассказе с Толиком, влюбленным в свою одноклассницу. Это очень чистое, трепетное, можно сказать, романтическое чувство. Как его обозначить, подросток не знает, ибо слово «любовь» в изображенном обществе будущего признано запрещенным «мусорным контентом» и вытеснено понятием «секс», предполагающим исключительно половое влечение и совокупление. Последнее, однако, далеко не всегда сопровождается любовью, и значит, самое существенное при определении любви – как решительного предпочтения избранного сердцем человека всем другим в качестве объекта эмоционально-эротического притяжения и фактора обретения блаженства – отбрасывается, духовно-нравственный аспект данного чувства отвергается. Более того, само слово «любовь» находится под запретом, в Сети может быть представлено только первой буквой с разъяснениями: «Л. – это слабость. Л. – это то, чего допустить ни в коем случае нельзя» [5, с. 236]. Обращающийся с вопросом, что значит это слово, к сетевой программе-помощнику, получает ответ: «Я хотел бы вступить с вами в половой контакт» [5, с. 222].

Однако запрашиваемое слово, начинающееся с буквы «Л», есть в любовной лирике классиков, и в нарушение закона об авторском праве оно замещается чисто физиологическим дубликатом. Вот, например, как начинается в этом случае стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил...»:

Я вас хотел. Хотение, быть может,
В моей груди угасло не совсем
[5, с. 222].

Не говоря уже о произведенном абсурде («хотение» перемещается из половой сферы в грудь), возвышенная, романтико-психологическая составляющая данного чувства отменяется, отношения полов сводятся лишь к сексу.

Чем так помешала любовь хозяевам Сети? По-видимому, тем, что способствует облагораживанию человека, его совершенствованию. У них же установка противоположная – расчеловечивание человека, его примитивизация, завуалированные фальшивой псевдопрогрессистской риторикой.

Не сходит с рук и Толику, познакомившемуся с оригиналом пушкинского стихотворения, потребность объяснить его строками в любви к Лизке – ведь любовь, доказывает Р. Барт, – «это прежде всего слова любви» [1, с. 236], и для отношений двоих они чрезвычайно важны. Между тем в изображаемом писательницей будущем все находится под контролем электронных устройств. По мозгу подростка нанесен мощный электронный импульс-удар, от которого темнеет в глазах, утрачивается ориентация в пространстве, речь становится бессвязно-неуправляемой, напоминает бред. Окружающим Толик напоминает ненормального. Такова расправа за самостоятельность и выбор в пользу настоящей литературы, а с ней – и настоящего чувства.

Антиутопия Ю. Зонис направлена на развенчание скрытототалитарной технологократической модели будущего как примитивизирующей человека, лишаящей его духовной составляющей, общекультурного фундамента.

Каждому «приходилось слышать, что мы живем в эпоху взлома компьютеров, но это лишь половина правды. На самом деле мы живем в эпоху взлома человека» [9, с. 142], – констатирует Ю.Н. Харари, имея в виду перенастройку сознания людей, отбросив (либо трансформировав до неузнавания) накопленные человечеством ценности, замещаемые «ультрапрогрессивными» суррогатами. Негативные последствия осуществляемого «взлома» и показывает Ю. Зонис. «Бесполезная» (не прагматичная, не сулящая больших дивидендов) литература – мощный противовес этому.

Аналогичную проблему поднимает В. Сорокин в романе «Манарага», хотя избирает свой аспект моделирования мира цифрового будущего, показанного как Новое Средневековье, несмотря на бурное развитие высоких технологий. Ставка на них делается исключительно ради получения максимально возможных прибылей, идеалом является «рай потребления», духовно-нравственному развитию людей не придается никакого значения. Видимость прогресса в данном отношении создают биотехнологические эксперименты над телом человека: в различные его части, включая мозг, внедряются чипы, позволяющие получать необходимую информацию, ориентироваться в пространстве, принимать какие-то решения в то время, как самостоятельная интеллектуальная работа и развитие эмоциональной сферы исключаются. Так, персонаж Геза, от лица которого осуществляется повествование, имеет в мозгу три *блохи* (=чипа) разного типа, но, как признается самому себе, без них не смог бы перемножить 17 на 19. Человек оказывается приложением к искусственному интеллекту, а не наоборот. Популярны операции не только по смене пола, но и по наделению человека какими-то признаками животного, веду-

щие к появлению зооморфов. Таковы, например, появляющаяся на страницах романа девушка с лицом, покрытым шерстью, и с копытцами, или бляющая новобрачная с признаками овцы и ее суженый с когтями тигра. Использование сюрреалистических образов позволяет сделать внутреннее внешним, визуализировать степень деградации, постигшей цивилизацию. Перевернутость системы ценностей гротескно отражает текст рукописи гиганта с лисьим лицом, концептуально переписавшего книгу Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» в зооморфном ключе. Вот ее основополагающий постулат: «О заблудившийся в самом себе!.. Полжизни своей ты потратил на несбыточное. Ты бежал от зверя к сверхчеловеку и потерял себя. Ты жалок и пуст. Кто способен наполнить тебя? Только зверь! Ты искал сверхчеловека? Теперь ступай назад и ищи зверя! Он наполнит собой твое человеческое, слишком человеческое. И ты, наконец, станешь сверхчеловеком» [8, с. 139].¹ Под сверхчеловеческим новым ницшеанцем понимается отказ от сложившихся в культуре моральных норм, готовность следовать лишь своей «воле», своим эгоистическим побуждениям, не считаясь с другими и не останавливаясь, если посчитает нужным, даже перед убийством. Зло в этом случае выступает в маске добра, и данная тенденция в изображаемом мире будущего доминирует.

Духовные интересы людей, основанные на гуманных ценностях, не поощряются, более того, последовательно вытесняются. Красноречиво свидетельствует об этом судьба книги – печатной и рукописной, символизирующей в романе культуру вообще. Из живого бытования в эпоху интернет-ресурсов, смартфонов и чипов, перемещения в виртуальность она ушла, оказалась отправлена на помойку. Печатать книги перестали как никому не нужный будто бы хлам. Правда, просвещенная часть человечества добилась размещения в библио музеях некоторого процента особо ценных, раритетных изданий классики в качестве музейных экспо-

¹ См. у Ф. Ницше:

«Я учу вас о сверхчеловеке. Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтобы превзойти его?

Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вернуться к состоянию зверя чем превзойти человека? <...>

Вы свершили путь от червя к человеку, но многое в вас еще осталось от червя. Некогда были вы обезьяной, и даже теперь еще человек больше обезьяны, чем иная из обезьян. Даже мудрейший среди вас есть только негармоничная, колеблющаяся форма между растением и призраком. Но разве я велю вам стать призраком или растением?

Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке!» [6, с. 12]

натов: «испугалась, что без музейной книги Homo Sapiens окончательно превратится в обезьяну с айфоном в лапе» [8, с. 17]. И, подобно исчезающим видам растительно-животного царства, «книгу занесли в Красную книгу» [8, с. 17], ценность ее формальным образом повысив. Однако последствия в мире, где правят деньги, при безразличии к духовной сфере жизни, оказались обратными ожидаемому. За столь ценными экземплярами началась охота криминальных групп для использования их в подпольном бизнесе book's grill в качестве своеобразных *дров*, на которых готовятся супердорогие кушанья. На book's grill в обществе возникла мода. Во-первых, после завершения Второй Исламской революции и порожденной ею большой войны на территории Европы (о чем упоминается в романе) многим хотелось просто «пожить», отдохнуть, развлечься, никакой умственной работой себя не обременяя¹; во-вторых, имеющие возможность позволить себе столь дорогое удовольствие, как book's grill, за сумасшедшие деньги, испытывали от вкушаемого особое наслаждение, ибо демонстрировали свою «исключительность», выделенность из массы. В принципе идеалом оставалось все то же довоенное потребление, но хотелось внести в него некоторое разнообразие – то, чего раньше не было.

Без малейшего осуждения вспоминает Геза историю новой Кухни, нацеленной на непосредственное уничтожение (=сжигание) книг, не без сентиментальной ноты вспоминает: «Первый стейк был зажарен двенадцать лет назад в Лондоне на пламени первого издания “Поминок по Финнегану”, выкраденного из Британского музея. Его приготовили и съели четверо великих мужей – психоаналитик, флорист, биржевой брокер и контрфаготист. Так родился book's grill. Это положило начало великой страсти, ставшей за эти стремительные годы великой традицией» [8, с. 15–16].

В. Сорокин прибегает к буквализации метафор, общих понятий, фразеологизмов, доводит возникающий гротеск до абсурда, дабы обнажить ничуть не смущающий персонажа вандализм; на то же работают целые мафиозные кланы, а со стороны общества реального осуждения нет – напротив, число клиентов, как узнает читатель, непрерывно растет.

Автор активно использует прием присвоения book's griller относящейся к литературе лексики, фразеологии при наделении высказывания «обратной» семантикой. То и дело Геза восклицает: «Все-таки Книга – это целый мир, хоть и ушедший навсегда», «книгу надо любить», «да

¹ Голубая мечта Гезы, надеющегося разбогатеть, примерно такого же рода:

«В сорок лет сменю внутренние органы, сделаю новое лицо, обновлю член, запущу в мозг суперблех...

“И наше счастье будет длиться в-е-е-е-е-е-е-чно!”» [8, с. 209].

здравствует Литература!» [8, с. 10, 11, 15], но и разъясняет, каков род его «любви»: «А я люблю русскую классику, хотя не прочел и до середины ни одного русского романа. Я не буду жарить стейк на писателе второго сорта, вроде Горького» [8, с. 10]. Знает Геза рейтинг, каковым наделена книга в информационном поле (чем выше, тем лучше) и фактуру книги, с которой предстоит «работать». Цинизм его рассуждений не имеет предела, выражения, традиционно использовавшиеся в переносном смысле слова, он употребляет в прямом: «Книга должна быть *яркой*: пылать и поражать... Переплет, каптал, коленкор, картон, марлевые клапаны, пеньковый шнур, закладки, казеиновый клей, засушенные цветочки, книжные вши, клопы или тараканы в корешке – все это скрытые угрозы. Их необходимо учитывать» [8, с. 8]. На подмене значения слова во многом основан жаргон *book's grillers*: «У нас говорят: этот повар хорошо *читает*. Я *читаю* прилично. А значит – страницы пылают, одна за другой, завораживая клиентов, мясо шипит, глаза блестят, гонорар растет» [8, с. 9]. «*Читать*» в контексте его изуверских рассуждений – именно сжигать, уничтожать предназначенное для чтения; «букинистические пиры» – ритуал сожжения большого количества редких книг, похищенных (нередко сопровождаясь и убийствами) у букинистов. А вот одно из «меню» Гезы: «Сегодняшнее чтение – трудоемкое. Тройной гриль: “Подросток” Достоевского, “Чевенгур” Платонова и сборник рассказов Зоценко. Соответственно: стейк из мраморной говядины, молодые кальмары, стейк из морского черта. Придется повозиться» [8, с. 46]. Клиенты, востребовавшие новую Кухню, соответственно именуются *читателями*. Некоторые из них проявляют на «букинистических пирах» свою долю активности, описание каковой усиливает ощущение абсурдности происходящего. В пародийном ключе представлены задействованные в *book's grill* рукописи клиента, в образе развесистой клюквы имитирующего Л. Толстого, подражателя Ж.-П. Сартра, запутывающего до искажения положения его работы «*Mea culpa*», уже упоминавшегося ницшеанца, отстаивающего то, против чего создатель «Заратустры» выступал, группа клиентов-актеров, разыгрывающих во время «пира» роли персонажей «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, ничем, по большому счету от них не отличаясь. Своей готовностью принимать участие в сжигании книг все они, сознают это или нет, участвуют в глумлении над авторами, почитателями которых себя репрезентируют.

Звездой шеф-поваров новой Кухни считается «французский классик» Анри: «Сколько томов Гюго, Стендаля и Бальзака он сжег – трудно и вообразить» [8, с. 112]. Улыбающийся «своей американской улыбкой» калифорниец сделал «крепкую карьеру на Соле Беллоу» [8, с. 113]. О форшмаке и куриной печенке на Шолом-Алейхеме старика-еврея Абрама

«ходят легенды» [8, с. 114]. Другими словами, речь у В. Сорокина идет о международном явлении, и Геза едва успевает пересаживаться с самолета на самолет, чтобы обслужить клиентов в разных уголках мира.

Совокупный перечень поминаемых Гезой авторов, книги которых востребованы для сожжения, – от Шекспира до Мисимы – весьма солиден. Это отражает масштабы борьбы с культурой в цифровом мире, что оценивается автором как «залог всеобщей дебилизации» [8, с. 151].

Показательны сниженно-жаргонные обозначения книг, принятые в этой среде: «дрова» (общее), «полено» (1 книга), «вязанка» (пачка книг), «кладень» (солидный книжный груз), «головешки» (не прогоревшие части книги). Сами же «повара» не сознают оскорбительности используемого жаргона, просто выражают свое реальное восприятие литературы. Знаменитую фразу «Рукописи не горят» [3, с. 232] из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» они уточняют по-своему: мокрые или подмоченные конкурентами рукописи действительно не горят. Все остальное их деятельностью опровергается, и даже в какой-то момент принимается решение легализовать подпольный бизнес и расширить его, перейдя к созданию молекулярного продукта – фальшака, ни в чем не отличимого от оригинала и производимого в бесчисленном множестве экземпляров. Технологии будущего позволяют это сделать, то есть окончательно сделать из литературы «отбивную», так что и мысли о каком-то ином ее предназначении не возникнет у новых поколений, являющихся на свет. В случае чего предпримут необходимое чипирование, меняющее содержание мозгов.

Сравнительно с Ю. Зонис у В. Сорокина гораздо более выражен социально-исторический аспект. Вот что говорится о странах послевоенного мира: в Лангедоке, Пруссии, Баварии – монархизм, в Трансильвании – банальный феодализм; примерно то же – в других странах, причем нередко власть в них принадлежит мафиозным кланам. Так что обозначение проецируемого будущего как Нового Средневековья вполне оправдано. Свою роль в откате назад, дает понять В. Сорокин, сыграл отказ от культурной традиции, игнорирование литературы либо чисто спекулятивное ее использование, лишаящее людей проверенных веками ценностных ориентиров. Жизнь без литературы – путь в никуда, и в цифровую эпоху она должна сохранить свою роль путеводной звезды человечества.

И. Бродский в своей Нобелевской речи не побоялся высказаться со всей определенностью, заявив, что именно литература «представляет собой нашу видовую цель» [2, с. 455], вбирает в себя и философию, и социологию, и этику, и эстетику, и научные открытия и стимулирует превращение человека «из общественного животного в личность» [2, с. 452].

Не в этом ли подлинная цель истории? Человек и его благо? Ведь без полноценного человека не может быть и полноценного общества, полноценного будущего.

Библиографические ссылки

1. *Барт Р.* Фрагменты любовной речи. М. : Эдиториал УРСС, 2001.
2. *Бродский И. А.* Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 2. Мн.: Эридан, 1992. С. 450–462.
3. *Булгаков М.* Избранное: Роман «Мастер и Маргарита». Рассказы. М. : Худож. лит., 1980.
4. *Есенин С.* Стихотворения. М. : АСТ; Мн.: Харвест, 2006. С. 285–288.
5. *Зонис Ю.* ЗК // 1984 – 2084: [сб.]. М.: АСТ, 2018. С. 219–238.
6. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990.
7. *Секацкий А.* Последний виток прогресса (От Просвещения к Транспортиции): Исследования. СПб. : ООО «Изд. К. Тублина», 2012.
8. *Сорокин В.* Манарага: роман. М. : Изд. АСТ: CORPUS, 2017.
9. *Харари Ю. Н.* 21 урок для XXI века. М. : Синдбад, 2019.

ИЛЛЮЗИЯ СХОДСТВА: БОРИС РЫЖИЙ – ГЕННАДИЙ ГРИГОРЬЕВ

Д. М. Судник

*Белорусский государственный университет, ул.К. Маркса, 31, 220030, г. Минск,
Беларусь, sudnik.mitia@yandex.ru*

В статье проверяется гипотеза о том, что баллада «Нежная сказка для Ирины» Бориса Рыжего содержит реминисценцию к лирическому стихотворению «Этюд с предлогами» Геннадия Григорьева. Нашими аргументами в доказательство этому являлись общие для поэтических текстов мотив строительства сказочного дома, мотив горящей звезды, корреляция «хлеб» – «манна небесная», семантика благополучия, в разной степени свойственный стихотворениям идиллический пафос, грамматическое сходство рифмопар, апозиопезисы, многоточия; экстралитературные факторы: «зеркальные» даты написания произведений (1969 и 1996 гг.), приблизительно одинаковый возраст авторов (19/20 и 22 года), общее в их характере и манере поведения. Между тем открылось, что «сказочный» мотив и мотив горящей звезды свойственны творчеству Б. Рыжего и без видимого влияния «Этюда с предлогами» Г. Григорьева. Таким образом, точка зрения о реминисценции Б. Рыжего к творчеству Г. Григорьева не подтвердилось. В качестве постскриптума мы делаем предположение, что «Этюд с предлогами» пересекается с фразой критика и поэта З. Паперного, произнесенной им на поэтическом вечере в 1969 г.

Ключевые слова: баллада; лирическое стихотворение; Б. Рыжий; Г. Григорьев; мотив строительства сказочного дома; мотив горящей звезды; рифмопары; апозиопезисы; многоточия.

ILLUSION OF SIMILARITY: BORIS RED – GENNADY GRIGORIEV

D. M. Sudnik

*Belarusian State University, K. st. Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
sudnik.mitia@yandex.ru*

The article tests the hypothesis that the ballad “A Tender Fairy Tale for Irina” by Boris Ryzhy contains a reminiscence of the lyrical poem “A Study with Prepositions” by Gennady Grigoriev. Our arguments to prove this were the motif of building a fairy-tale house, the motif of a burning star, the correlation between “bread” and “manna from heaven”, common to poetic texts, the semantics of well-being, the idyllic pathos inherent in poems to varying degrees, the grammatical similarity of rhyme pairs, aposiopesis, ellipses; extraliterary factors: “mirror” dates of writing works (1969 and 1996), approximately the same age of the authors (19/20 and 22 years), common features in their character and manner of behavior. Meanwhile, it was discovered that the “fairytale” motif and the motif of a burning star are characteristic of the work of B. Ryzhiy and without the visible influence of G. Grigoriev’s “Study with Prepositions”. Thus, the point of view about the reminiscence of B.

Ryzhiy to the work of G. Grigoriev was not confirmed. As a postscript, we make the assumption that “Study with Prepositions” intersects with the phrase of the critic and poet Z. Paperny, uttered by him at a poetry evening in 1969.

Key words: ballad; lyric poem; B. Red; G. Grigoriev; motive for building a fairy-tale house; burning star motif; rhyme pairs; aposiopesis; ellipses.

Борис Рыжий
Нежная сказка для Ирины

1.
...мы с тобою пойдем **туда**,
где над лесом **горит звезда**.
...мы **построим** уютный **дом**,
будет **сказочно** в доме том.
Да оставим открытой дверь,
чтоб заглядывал всякий зверь
есть наш **хлеб**. И лакая квас,
говорил: «Хорошо у вас». <...> [2]
1996 г.

Геннадий Григорьев
Этюд с предлогами

Мы **построим** скоро **сказочный дом**
С расписными потолками внутри.
И, возможно, доживем до...
Только вряд ли будем жить при...

И, конечно же, не вдруг и не к нам
В закрома посыплет **манна с небес**.
Только мне ведь наплевать на...
Я прекрасно обойдусь без...

Погашу свои сухие глаза
И пойму, как безнадежно я жив.
И как пошло умирать за...
Если даже состоишь в...

И пока в руке не дрогнет перо,
И пока не дрогнет сердце во мне,
Буду петь я и писать про...
Чтоб остаться навсегда вне...

Поднимаешься и падаешь вниз,
Как последний на земле снегопад.
Но опять поют восставшие из...
И **горит** моя **звезда** – над! [4]

1969 г.

Вопрос разграничения:

а) **сознательного** «цитирования» одного автора другим (или интертекстуальных отсылок к себе же) и

б) **случайных** совпадений в творчестве, –
думается, всегда актуален для литературоведческих исследований хотя бы потому, что его решение относительно каждого конкретного художественного произведения осуществляется **индивидуально**.

В связи с этим вспоминается интервью А. Кушнера, в котором поэт сетовал на исследователей литературы. Они, по мнению А. Кушнера, неправомерно интерпретировали слово «пунш» в произведении Алек-

сандра Пушкина, увидев в этих четырех буквах сокращенную, зашифрованную, фамилию поэта: «Я помню, в одном исследовании получалось, что во встретившемся у Пушкина слове “пунш” он зашифровал свою фамилию. Ну, это абсурд. Ведь понятно, что слово “пунш” близко фонетически фамилии Пушкин – но ведь и “пушка”, и “опушка” – тоже. Что же ему, обходить эти слова стороной?» [6].

Мы поднимаем схожую проблему в русской литературе второй половины XX века: оценку внешнего и внутреннего сходства «Этюда с предлогами» Геннадия Григорьева и «Нежной сказки для Ирины» Бориса Рыжего либо как реминисценции, либо как проявления типологической связи.

«Этюд с предлогами» – «одно из лучших Гениных стихотворений – написанный так рано (ему было всего 20 лет), обернулся его жизненным кредо» [8]; «Нежная сказка для Ирины» – баллада Б. Рыжего, посвященная жене поэта. Мы изначально предположили, что эта баллада, как и некоторые другие тексты автора, представляет собой «скрытопись» – в данном случае реминисценцию к творчеству Г. Григорьева. Этому можно представить следующие аргументы.

1. Общий мотив строительства сказочного дома

В процитированной нами первой строфе Б. Рыжего можно найти мотив сказочного дома («...мы построим уютный дом, / будет сказочно в доме том») в практически том же словесном оформлении, что и в «Этюде с предлогами»: «Мы построим скоро сказочный дом».

2. Общий мотив горячей звезды

Мотив горячей звезды также является общим для поэтических текстов: «горит звезда» – «горит моя звезда». Правда, у Г. Григорьева «звезда» – символ творчества. «Звезда» Б. Рыжего – своеобразный атрибут романтиков. Это можно понять по бегству героев в «другой», сказочный (идеально-трансцендентальный) мир – «туда, где над лесом горит звезда» и где можно построить «уютный дом», в котором будет «сказочно».

3. Грамматическое сходство рифмопар, апозиопезисы, многоточия

Как можно заметить, часть рифмопар в рассматриваемом произведении Г. Григорьева необычна с грамматической точки зрения: строки оканчиваются предлогами, и в такой концентрации апозиопезисы для русской поэзии, кажется, почти что уникальны. Но не схожее ли явление мы наблюдаем в строке «...мы с тобою пойдем туда»? Она, ввиду того что оканчивается релятом (словом грамматически неполноценным), также требует пояснения в дальнейшем тексте. Другое дело, что Б. Рыжий это пояснение дает в следующей, второй, поэтической строке, а

Г. Григорьев скрывает за многоточием. Следует заметить также, что многоточия маркируют первый и второй стихи «Нежной сказки для Ирины».

4. Корреляция «хлеб» – «манна небесная»

Не очень убедительным, но требующим упоминания аргументом видится корреляция «хлеб» – «манна небесная». В тексте Б. Рыжего, впрочем, образ не несет религиозного содержания. Между тем семантика благополучия (или его отсутствия) наблюдается и в том, и в другом тексте: манну с небес герой Г. Григорьева не получает; свободный доступ к хлебу открыт в «сказочном доме» Б. Рыжего.

5. Элементы идиллического пафоса

Конечно, смущает разная расстановка доминант в стихах поэтов. Очевидно, что в «Нежной сказке для Ирины» доминирует идиллический пафос [1, с. 197], это своеобразная утопия; «Этюд с предложениями» – более социально-политический текст («если даже состоишь в...» – состоит обычно в партии). Впрочем, если не учитывать иронию, начало стихотворения Г. Григорьева также написано в идиллическом, «сказочном» ключе.

6. Экстралитературные (биографические) факторы

Возможная реминисценция видится и в «зеркальном отражении» дат написания стихов – 1969 и 1996 годы. Оба поэта в момент сочинения были приблизительно в одном возрасте и достаточно молоды: Г. Григорьеву – 20/19 лет, Б. Рыжему – 22. Общее можно найти и в манере поведения: Григория и Бориса называли «хулиганами». Не могли ли эти совпадения: возраст авторов, датировка стихотворения Г. Григорьева, привлекательный для Б. Рыжего стиль жизни Г. Григорьева – повлиять на решение «процитировать» поэта-современника?

7. Опровержение

Очевидно, что верификация предполагаемых реминисценций требует рассматривать произведение в контексте всего творчества автора. Таким образом, доказательства, приведенные нами выше и казавшиеся убедительными, могут быть частично опровергнуты нижеследующими выводами.

Во-первых, комментируя строки «Три составляющих жизни: смерть / поэзия и звезда», Ю. В. Казарин указывает: «Борис расширяет дефиницию не поэзии, а жизни: смерть, поэзия, звезда. Звезда здесь (а это 1996 г., время активного поэтического собеседования Б. Рыжего и О. Дозморова) – от Жуковского: “Но ты знаком мне, чистый Гений! / И светит мне твоя звезда!..” Звезда – не безмолвие, а звезда – музыка»

[5, с. 252]. Это значит, что мотив звезды свойствен творчеству Б. Рыжего и без видимого влияния «Этюда с предлогами» Г. Григорьева.

Во-вторых, ключевым мотивом поэзии Б. Рыжего является **«сказочный Свердловск»**, например: *«Приобретут всеевропейский лоск / слова трансазиатского поэта, / я позабуду сказочный Свердловск / и школьный двор в районе Вторчермета»* [3]. Н. И. Онуфриева отмечает: «Само определение “сказочный” звучит, с одной стороны, иронично по отношению к главному девизу уходящей в прошлое эпохи: “Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”, с другой – с оттенком ностальгии, как воспоминание о детстве, о идеалах юности» [9, с. 188].

Можно предположить, что у обоих поэтов – общий предшественник. Впрочем, подтверждение данного предположения требует дополнительных изысканий.

По рекомендации рецензента уделим некоторое внимание компаративному анализу хронотопа, романтического двоимирия и реализации архетипа дома в произведениях.

Можно заметить, что в «Нежной сказке для Ирины» многоточия предваряют стихотворные строки (этим приемом Б. Рыжий пользовался часто), а в «Этюде с предлогами» Г. Григорьева – замещают последние слова. Из этого следует и различная расстановка временных акцентов: в балладе Б. Рыжего «эллиптируется» время прошедшее (**что было**) и подчеркивается, **что будет в идеале**; в стихотворении Г. Григорьева какая-либо надежда на лучшее будущее, напротив, отвергается. Отвержение идеального будущего приводит и к отказу от романтического двоимирия – конструктивной основы «Нежной сказки для Ирины». Герой Г. Григорьева не хочет уйти в «другой» мир – он стремится, несмотря ни на что, продолжить свой реалистический курс: *«И пока в руке не дрогнет перо <...> Буду петь я и писать про...»*. Эти черты несомненно дифференцируют идейное содержание произведений.

«Сказочный дом» Г. Григорьева – с «расписными потолками **внутри**». Потолки **всегда внутри** дома, а излишняя точность поэта – это ирония над коммунизмом с его лозунгами, поэтому дом Г. Григорьева вряд ли возможен. Дом, в который идут герои Б. Рыжего, – это и есть материальное воплощение «другого» мира в ситуации романтического двоимирия.

Post scriptum

«Да здравствует все то, благодаря чему мы, несмотря ни на что!» – этими словами советский критик З. Паперный завершил выступление на своем юбилейном вечере в 1969 г., прозвучавшее в Центральном доме литераторов (Москва) (см.: [10, с. 198]). Не может ли быть, что «Этюд с предлогами» Г. Григорьева содержит аллюзию к этому ориги-

нальному с грамматической точки зрения и, несомненно, афористическому выражению? Тем более, что оба они датированы одним годом.

Библиографические ссылки

1. *Балашова Е. А.* 2009. Типология временных отношений в русской идиллии XX века // Вестн. НГЛУ. 2009. Вып. 4. Проблемы изучения языка и речи. С. 196–205.
2. *Борис Рыжий.* Приснится воздух [Электронный ресурс] // Знамя. №1 . 2005. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/1/prisnitsya-vozduh.html> (дата обращения: 25.03.2023).
3. *Борис Рыжий.* From Sverdlovsk with love [Электронный ресурс] // Знамя. №4 1999. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/4/from-sverdlovsk-with-love.html> (дата обращения: 25.03.2023).
4. *Геннадий Григорьев.* Навсегда мне // ЛИТЕРАТУРА [Электронный ресурс]. URL: <https://litteratura.org/poetry/504-gennadiy-grigorev-navsegda-vne.html> (дата обращения: 30.01.2023).
5. *Казарин Ю. В.* Поэт Борис Рыжий. М.; Екатеринбург: Кабинет. ученый, 2016: 2 изд., доп.
6. И третье, видимо, нельзя тысячелетье / Представить с ямбами, зачем они ему?.. [корреспондент газеты «Литература» Римма Храмцова беседует с поэтом Александром КУШНЕРОМ] [Электронный ресурс] // Литература. №7 . 2005. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200500711> (дата обращения: 28.04.2023).
7. *Пушкин А.* Стихотворения / вступ. статья, подготовка текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л. : Сов. писатель, 1954. Т. 1.
8. *Салмонова Е.* 2009. Открытый всем ветрам [Электронный ресурс] / Е. Салмонова // СловоWord – № 61 – 2009. URL: <https://magazines.gorky.media/slovo/2009/61/otkrytyj-vsem-vetram.html> (дата обращения: 09.08.2022).
9. *Онуфриева Н. И.* «Сказочный Свердловск» Бориса Рыжего // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 188–195.
10. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: более 4000 статей / авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М. : Локид-Пресс, 2005.

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В КНИГЕ АНАТОЛИЯ КОРОЛЁВА «GENIUS LOCI»

А. П. Торопцев

*Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104,
Москва, Россия, ruslit@bsu.by*

В форме обращения к автору рассматривается книга Анатолия Королёва «Genius loci» являющаяся своего рода «парковой, пейзажной историей» Российского государства. Передается производимое повестью впечатление, выявляются ее основные интенции, характеризуются пространственные и временные координаты. Проводятся параллели с предшественниками.

Ключевые слова: парк; парковое искусство; пейзаж; история; философия истории.

IMAGE OF TIME AND SPACE IN THE BOOK “GENIUS LOCI” BY ANATOLY KOROLEV

A. P. Toroptsev

*Literary Institute named after A.M. Gorky, Tverskoy Boulevard, 25, 123104, Moscow,
Russia, ruslit@bsu.by*

In the form of an appeal to the author, the book by Anatoly Korolev “Genius loci” is considered, which is a kind of “park, landscape history” of the Russian state. The impression made by the story is conveyed, its main intentions are revealed, and the spatial and temporal coordinates are characterized. Parallels are drawn with predecessors.

Key words: park; park art; scenery; story; philosophy of history.

Шоковая радость. (После прочтения первых 30 страниц)

Шоковая радость – так я называю свои чувства после каждой прочитанной строки Вашей работы.

Именно так: Вашей работы. Потому что мне не удалось определить жанр «Гения местности», может быть, в силу своей недо образованности. Просто повесть? – маловато будет. Эссе – еще меньше. А может быть, изукрашенный литературной вязью, художественный, но все же трактат, историологический трактат с научными прозрениями, зафиксированными, я не боюсь этого, поэтической строкой? А может быть, это – гимны, эпос? А может быть, это просто строка мудрого и талантливого человека?

Прочитав всего 30 страниц текста, я вдруг оробело вспомнил и «Ригведу», и «Махабхарату», и «Шицзин» ... и также робко я сказал себе:

«Это, конечно же, ни то, ни другое, ни третье, это что-то очень свое, индивидуальное, уникальное». Но не зря же мне причудились перечисленные и другие шедевры мировой словесной, в том числе и философской, культуры? Несмотря на то, что в людях, вообще в жизни, гораздо большего общего, чем частного, каждый человек, каждый кончик паутинки, тем не менее уникальны, каждый атом мироздания (да простят меня физики и химики, а уж тем более, философы) уникален. Уникален Анатолий Королёв несмотря на то, что в нем общего больше, чем частного.

С общим-то разобраться легко. Внутренняя заинтересованность в познании, а значит, и в понимании познанного, и, главное, в прочувствовании познанного.

Но с уникальным в Вашей строке разобраться куда сложнее. Как и с уникальностью любого Поэта, особенно поэта философствующего, особенно поэта осмысляющего историю человека и общества.

Именно так: после каждой строки. Здесь можно (лучше!) не говорить ничего эдакого умно-заумного, а просто цитировать и цитировать строки-образы, эдакие туго сплетенные нити, каждый «виток» которых: мысль, образ, метафора, идея, судьбы, динамическое напряжение в каждой историологической картинке, да и пейзажной тоже. И фигуры из этой «пряжи», объемные и глубокие.

«Зеленый словарь»

Можно ли назвать эту главу экспозицией? А почему бы и нет?!

Обозначено место, а также огромный временной пласт. И голос, голос!

«Каждый поет свою песню, если у него есть голос. Когда я говорю, что писать учатся в Лувре, я не имею в виду, что нужно сцарапывать лак с картин, чтобы разгадать их секреты, и начать заново делать то, что делали Рубенс или Рафаэль. Нужно делать живопись своего времени. Но именно там, в музее, получаешь вкус к живописи, который одна природа не может дать», – писал О. Ренуар [7, с. 203].

И все это в «Зеленом словаре» есть. И читатель (впрочем, уже после первой страницы) понимает, что «голос» Анатолия Королёва уникальный, что от его строки остается в душе и оторопь (как же так можно срисовать те же пейзажи), и радость (говорю без намека на пафос).

И есть здесь намеки на интригу, эдакое преддверие завязки. И щедрой, особенно по меркам нашего времени, строкой прописаны характеры героев и персонажей.

И есть здесь мальчик!

Но почему же восклицательный знак? – А потому что мальчик-то особенный, он из тех ранимых, которые способны легко замечать «незримое и тайное».

Почему трудно писать ребенка? Даже прикасаться к нему двумя-тремя строками в любом своем произведении?

Человек взрослеющий, а тем более взрослый человек, не способен взобраться на вершину детского незнания, которое представляет собой некое пространство сплошь «бесцветного» цвета, то есть суперпозицию всех знаний, пониманий и чувствований, то есть всех тайн жизни. Вполне возможно, что на этой вершине детского незнания царит та самая *пустота, которая есть все*, суть которой пытаются осмыслить величайшие умы уже, как минимум, 4-5 тыс. лет. Пока безрезультатно. Пустота намертво хранит свою Тайну, позволяя людям по мере их взросления открывать для себя лишь ее частицы. Познавая жизнь, человек медленно, но безальтернативно, спускается с вершины детского незнания и превращается в существо векторное. Потому что любое знание векторное. Только на вершине детского незнания человек свободен от пут земных знаний, пониманий, чувств. Эта свобода, однако, не позволяет ему осмыслить свое безмерное богатство, потому что мысль должна опираться на эти самые понимания, знания, чувствования. А их у него еще нет. Приобретая их, человек получает в дар и точки опоры, и этикие стержни, за которые можно держаться, на которые можно опираться в рассуждениях и формировать свое личностное, творческое «Я», а затем в человеке формируется этакий базовый фундамент, на котором он строит некое сооружение опять же из суперпозиции своих, уже познанных, значит векторных знаний, пониманий и даже чувств.

И только ребенок, еще не обремененный условностями (а то и догмами) познанного, и именно поэтому ранимый, способен вскрывать такие тайны жития и бытия, о которых взрослому человечеству даже не снилось.

И, мне кажется, что не вдруг, и не случайно Вы вспомнили «Демона» Пушкина! Потому что и его «Демон», и «Демон» Лермонтова, а еще и «Демон» Врубеля несут в себе то, что уже недоступно существу познавшему, то есть незримое и тайное, то есть из того мира, детского.

(Честное слово, я не придумываю ничего, я признаюсь в том, что это детское грезится после каждого пейзажа, после каждой новой сцены. Я бы так сказал: предчувствие чего-то рокового. От главы к главе. От судьбы к судьбе: вот-то случится непоправимое, вот-вот силы «Гения местности» иссякнут в противостоянии с родом человеков).

Но даже среди других детей Ваш ребенок особенный:

«Мальчик родился в день Вознесения, тем самым провидение предначертало ему насильственную смерть, воскресение из мертвых и приобщение к небу» [3, с. 9–10].

Вот еще почему я дал себе право называть «Зеленый словарь» экспозицией с элементами загадок и тайн, которые читатель и автор будут пусть и не обязательно разгадывать, но исследовать.

Поправка к Витрувию

Сначала поправка к Королёву, уж извините за вредность и не ругайте меня шибко.

«Наш Нью-Амстердам или Питер – всего лишь второй город за три тысячи лет после Ахетатона, построенный по приказу одного человека» [3, с. 35].

(Александрия – город, основанный в 332-331 до н. э. Александром Македонским. Плутарх приписывает Александру Македонскому основание более 70 городов. По мнению современных историков, не менее 60 из них являлись существовавшими ранее туземными. (Но ведь и на территории Санкт-Петербурга еще в 1300 г. шведы построили на Охтинском мысе крепость Ландскруну, или Ландскрону. Русские через год ей уничтожили, но уже в XIV в. здесь возникли поселения. В 1611 г. шведы построили здесь крепость Ниеншанц. Всего Александр Македонский основал 20 городов по своим именам. Кроме того, есть города, основанные им, но не носящие его имя, например: Кандагар (согласно, легенде), Герат, (основание приписывается Александру Македонскому, отсюда название в греческих источниках – Александрия-Ариана, или Александрия Арийская; современное название получил при Сасанидах. Чарикар, Худжанд, Уч, Изник, Джалалпур.

А Мохенджо-Даро! А др. город Индостана.

А города Месопотамии и Малой Азии...

Много было городов на Земном шаре)).

Я не уверен в том, что Вы обязаны были думать о сказанном в двойных скобках, и Вы куда образованнее меня, и знаете это лучше меня. В конце концов, не эти факты важны для «Гения местности», а история и философия метаморфоз на территории парка. И уж какой сильный абзац (они, впрочем, все сильные) о жизни Сонцева, может быть, неприметного, не шибко талантливого, но очень русского в неторопливости своей, в природном чувствовании все той же местности.

Есть люди деяния, есть люди наслаждения [4, 247] Но и «недеяние есть тоже деяние» (поэтому и говорится: «Высшая речь – без речей, высшее деяние – недеяние») [5, 27]. Есть талантливые, но слишком самоуверенные и деятельные. А есть талантливые ... в недеянии своем.

Последних недалекие люди нередко талантливыми не считают. Слишком, мол, они осторожные – скорее всего, мол, из-за отсутствия таланта.

Но ведь еще и это, древнекитайское, копай, где глубже, насыпай, где выше. То есть, всматривайся, вслушивайся, вживайся в доверенный тебе клочок Природы.

Век женщины шел к триумфу

Действительно, то был век женщин на российском престоле. И женское правление в русском воплощении (демократический фаворитизм или фаворитская демократия) сыграло важную роль в том, чтобы победы русского оружия (Россия примыслила в те десятилетия громадные территории, больше всех других стран северного полушария – Век России), сопровождавшиеся притоком громадных богатств, не создали громадные и прочные пирамиды власти, что, в конце концов, могло привести уже в начале XIX в. к катастрофе следующего столетия.

Сегодня ты фаворит. Сегодня ты – выше всех, завтра – никто. Сегодня парк радуется хозяев и гостей, завтра он чахнет в ожидании чуда, в ожидании своего часа, своего времени, новой волны времени, как написано у Вас гораздо позже.

Уж сколько всего сказано о Времени и временах. Так много и сильно, что ... волей-неволей хочется сказать что-то свое, пусть и невпопад.

Вы назвали свою работы «Гений местности». Но что такое «гений» для «местности»? На мой взгляд – это и Время, и времена, и Местность одновременно. Есть прекрасная земля не для жизни обыкновенной, но для изыска, на который имеет право любая душа. «Местность» и Время – единое целое. Но времена, эти заказчики всего, чем жив и жив будет человек, меняют по своему хотению нет, не человека, как некую субстанцию, но человека, как некоего одновременно потребителя нужного для его субстанционального покоя, и отражателя, даже отвергателя ненужного, вредного, пытающегося нарушить природу человека, ниспровергнуть итог «шестого дня творения». Но этими акцидентными уколами человека не изменишь.

Я часто повторяю древнекитайское «Земля корень всех существ, прекрасных и безобразных...» Еще и в этом кроется тайна любой местности, тайна ее гения. Но даже эти два гения – Земля и Время – не способны субстанционально изменить человека. В березе останется сущностное, березовое даже в тундре...

И даже гении, даже «гении местности» не способны отменить «человеческое слишком человеческое», то есть душу его, то есть «человечкино» в нем.

«Спросим еще раз, настойчивей, а хорошо ли быть ромбом? Не слишком ли быстро мы отказали ромбу в чувстве счастья? Ель, разумеется молчит...» [3, с. 32] и далее.

Ель-то молчит. Тем более в инвалидном ее ромбовидном состоянии. Но молчит она еще и потому, что нам не ведом «язык» не то, чтобы животных, но и разных елей. И опять на ум приходят древние индийцы («в каждой пылинке есть душа») и древние китайцы («даже кончик паутинки имеет разум»).

И почему-то, прочитав пока всего 30 страниц, я постоянно думаю о душе Вашего парка. Какая она? Может быть, это все-таки душа местности, на которой люди решили создать этаким оазис и тем самым изменить ее – душу местности? Но можно ли изменить душу Земли? А почему бы и нет? – Балканский полуостров жил-был от вторжения ахейцев и вплоть до Перикла, а лучше сказать до Деметрия Полиоркета, окутанный рощами. Была одна душа у земли, были одни существа «прекрасные и безобразные». Полуостров «побрили», в основном, любители повоевать, строители громадных боевых машин и приспособлений, а также кораблей (один из них достигал в длину, если верить Плутарху, 280 локтей! Это не одна роща, между прочим). Лес вырубил, земля обрела иное качество, и корень – тоже.

(Это и у Вас есть: «Если представить парк в виде единого психического поля, в виде мысленной воображаемой совести или мировой души, то ей были нанесены глубокие раны» [3, с. 45].

Жил-был кузнечик-старичок Антонио Кампорези, мял он, мял самую душу той местности своими парковыми изысками, устал, и уложили его в сосновый гроб. И заменил его «гезель» Осип Иванович Сонцев, «один из гнезда Еропкина». Вроде бы «малоталантливый и обиденный» он пошел от Природы, он дал ее волюшку, насколько это возможно в парковом искусстве.

И Ваш абзац («Сонцев приказал больше ели и липы не стричь...») и его завершие афоризмом Гегеля – это не просто констатация дела малоталантливого человека, это – пусть и небольшой, но емкий трактат для «Педагогике гениев», то есть для содружества в творческом диполе «Учитель – Ученик», в том числе и для семинаров в Литературном институте. (В сентябре, а то и раньше, я обязательно зачитаю эти страницы на семинаре).

И времена Осипа Сонцева прошли, а точнее сказать, времена старого графа Головина.

И новые хозяева стали на свой лад перестраивать парк.

И Женщина!

Я уже писал о том, что строкой Вы владеете свободно, причем, русской образной строкой. Из образа в образ. И каждый образ наполняет сверхзадачу все новыми и новыми, очень разными во всех отношениях линиями, конечно же, украшающими текст, но и добавляющими часто непростые мысли-краски в объем «парка».

Я часто ловил себя на мысли о том, что абзацы-то, следующие друг за другом, не просто водят читателя по «парку», выполняя общую композиционную задачу, но представляют собой ... вполне завершенные литературные, очень краткие, но емкие произведения: уже упомянутый трактат для «Педагогики гениев», или этот абзац: «Немка Софья Фредерика...» и далее, который я называю завершенной миниатюрой, уж извините за смелость.

За этим абзацем следуют еще два, соединенных своей идеей, мыслью, которая, как и все другие накрепко связаны друг с другом.

«Психическое поле», душа парка живет себе и живет, а там, на вершинах власти, живет какой-то своей жизнью империя. Генерация государственной идеи (до коронации Екатерины I, как царицы и соправительницы в 1724 году), реализация (от Елизаветы до средней Екатерины II), накопление богатств (вторая половина правления «Великой», потребление (поздняя Екатерина II – Александр I). Эти следующие друг за другом из века в век этапы государственного строительства просто обязаны были отразиться на судьбе парка, на состоянии его «психического поля» или «души».

«Сумеречный парк глухо рокотал ... [3, с. 46] и далее. «Идеальный парк вокруг особняка... [3, с. 51] и далее. Этап потребления богатств, который часто сопровождается разором некогда роскошных «местностей» и страстным поиском новой государственной идеи.

Люди мечутся в поисках самих себя, а земля живет, и душе ее остается только ждать.

И вот пришла весна, обильная «теплом и солнцем, никогда еще так дружно и сильно не цвела липа» [3, с. 52].

Новая идея уже появилась, теплое солнце взошло.

А, значит, жди перемен и в парке.

Можно ли назвать главу «Поправка к Витрувию» этакой завязкой повести? – Наверное, можно. И даже дать обоснования этому решению можно.

Но я опять ловлю себя на мысли о том, что и эту главу можно считать завершенным произведением, скажем, под названием «Парк Восемнадцатого века».

Наступление галлицизмов

Я называю XVIII столетие Веком России по двум причинам. Во-первых, Россия в те времена примыслила и закрепила за собой надолго земель больше всех других государств Земного шара. Во-вторых, Она все-таки больше занималась собой несмотря на то, что ей пришлось воевать и с Северным Александром Македонским, а также со шведами в конце века, и, основном, с османами, уже пережившими свое акме. И даже участие в Семилетней войне можно, да простят меня великие русские полководцы и воины, назвать «местечковым», своего рода проверкой на прочность. Да повоевали, да одержали много гениальных побед, в результате которых чуть не рухнула Пруссия, но пользы-то материальной Россия от этих побед не получила никакой. И не по прихоти той же самой Екатерины II, а потому что не такой уж и сильной Россия была по сравнению с европейскими государствами с их барскими замашками и с их отношением к Восточному соседу, как к бедном родственнику. Особенно показательным в этом отношении явился вояж Бориса Петровича Шереметева, непризнанного гения Северной войны, в эту самую Западную Европу. Главной целью этой поездки являлось ... получение разрешения на войну с Карлом XII. Получили разрешение, но обязались, окончив войну со шведами, воевать с османами. Знайте, мол, свое место, вы там, в своем медвежьем логове.

И вдруг начинается противостояние с Наполеоном, носителем планетарных идей. А, значит, все, кто мешал ему осуществить эти (они очень сумасбродные) идеи, решали, хотели они того или нет, задачи земношарные.

Но результат был для всех участников неожиданным, может быть, и не связанным с делом Наполеона: политическая карта нашей планеты, начиная с созданием США (в начальный период своего существования США), стала дробиться (это особый разговор).

А на фоне этого дробления на севере Евразии крепла Российская империя, одна из победительниц в войне с беспокойным Корсиканцем. Уже только эта победа сделала Россию, говоря языком XX в., «мировым игроком». Дальше – больше. Но и это – тема другого разговора, других авторов.

Мне же эти четыре сумбурных абзаца нужны только для того, чтобы попытаться сопоставить мировые события, в решение которых ворвалась по казачьи дерзко Россия, и жизнь, и метаморфозы Ганнибалова парка. Вне его бушуют страсти роковые, а что здесь, на небольшом клочке ухоженной земли?

Коротко о дуэлях

Это даже не обычай в разных странах планеты, это – составляющая общественной и государственной жизни. Не здесь говорить о причинах и запредельно далекой истории этой составляющей. Но несмотря на уникальность любого рода, племени, народа, региона Земного шара, не смотря на всевозможные исторические метаморфозы и там, и здесь, дуэль существовала везде и всегда, какие бы запреты не налагались на дуэлянтов, какие бы меры не предпринимали ответственные руководители, дабы искоренить это зло. Даже придуманные людьми всевозможные спортивные состязания не помогли.

Удивительно! Почти все народы Евразии участвовали в создании (лучше сказать, в рождении) Образа настоящего рыцаря, которого трудно себе представить без дуэлей. Рыцарства не было только в Великой степи, русской лесостепи, других территорий, входящих в Российское государство. Но дуэли и здесь практиковались сплошь и рядом. Всегда и везде! Даже в Двадцатом, суетном веке.

А тут Деятнадцатый век! Тут побежденная Франция, откуда быстро распространилось по России все галльское (в чем, конечно же, огромную роль сыграли не только офицеры русской армии, побывавшие во Франции, но и пленные воины армии Наполеона), тут галльская галантность, покорившая высший свет, даже дуэлянтов.

Истории с тремя несостоявшимися дуэлями Пушкина, на мой взгляд, дают очень точную социально-психологическую характеристику:

– тех лет,

– людей, которые находились в зыбком положении зарождающейся «русской интеллигенции XIX века» и ее главной составляющей – тоже зарождающихся «русских разночинцев XIX века». Кавычки и в том, и в другом случаях мне понадобились только потому, что, по-моему твердо-му убеждению, так называемая интеллигенция существовала, как минимум, со времен создания мифов, «Эпоса о Гильгамеше», египетской литературы, «Ригведы», Шицзин, Торы и далее по всему Земному шару, иначе эти шедевры просто некому было бы творить. А люди разных чинов и званий существовали еще во времена до неолитической революции, в противном случае ее просто некому было бы осуществлять.

Пушкина, как одного из родителей Образа «русского интеллигента XIX века».

И именно поэтому (я уж не говорю о Творчестве поэта) любой разговор о начале XIX в. нужно начинать с Пушкина.

Коротко о философии местности

На Земном шаре существуют территории, которые я, может быть, совсем не точно, называю «матками». Японские острова. Между Хуанхэ и Янцзы. Между Индом и Гангом. Между Тигром и Евфратом, Восточная Европа с центром в Московской земле, центральные области Франции и т.д. Главной сущностью этих земель является практически абсолютная степень поглощаемости этой территорией всех, кто решался их завоевать. Примеров тому много.

Ганнибалов парк – вроде бы совсем крохотная территория, она не может родить народ, который будет поглощать всех пришельцев и проходимцев (в смысле проходных людей, временных), но вот что удивительно, здесь на этой русской пересеченке, лесовой (а лес и стал прародителем всего русского), земля-то тоже является «маткой», то есть, говоря языком древних китайцев, корнем всех существ...

Да-да, она поддается на некоторое время влиянию разных любителей искорезить землю на свой лад, но проходит время, проходят мимо эти, пусть даже и талантливые люди, зарастают тропки дорожки (как метки прошедших времен), взлетают ввысь деревья и т. д, и приходят новые люди, и они, как и их предшественники не имеют ни права, ни возможности кардинально кроить-перекраивать Землю, даже малюсенький ее надел, то есть данный нам на дело, а не на бездумные галлицирования.

Земля и Время – это тема для великих джазистов: порождай на своем саксе любые выкрутасы, но не меняй Тему, украшай ее данными тебе в тот или иной момент, под то или иное настроение, откровениями и символами. Но не забывай о том, что сотворила Земля на территории Ганнибалова парка в течении многих и многих сотен миллионов лет.

Капитанская внучка

Зачем люди изобрели парковое искусство?

Затем, чтобы люди гуляли по дорожкам и тропкам парков, любовались созданной человеком, но все-таки природной красотой, влюблялись, в конце концов. Естественно, те кому выпадет такая удача – влюбляться в парках.

И конечно же, все устроители этих оазисов любви искренне, до неистовости верили в то, что в их-то парке любовь будет такой красивой и счастливой, как их детища. В подавляющем большинстве это были люди-мечтатели, добрые при том. Но мечты их сбывались чрезвычайно редко. Любовь зла. И даже лучшие парки Земного шара не способны это качество, пусть и не единственное у любви, искоренить. Но гении парков не верят в это, и правильно делают. Надо дать влюбленным шанс, а уж как они воспользуются им ...

«Капитанская внучка» – это, на мой взгляд, чисто девятнадцативековый роман, изложенный лаконичной (но не краткой и сухой, вот, что важно) строкой, и только лаконичностью отличающийся от романного искусства Золотого века, в котором у авторов было время писать размашисто, ветвисто, скрупулезно, а основным читателям – спокойно, не торопясь, вкушать это словесное золото. Я часто повторяю (извините меня за то, что так много в этой работе «я»): мысль не нуждается в многословии в то время, как многословие часто нуждается в мыслях. Кто-то может мне возразить: мол, частые и часто пространные пейзажные (парковые) в «Гении местности» картины, написанные живописными, густыми и одновременно прозрачными мазками, никак нельзя назвать лаконичными. Для опровержения этого возражения нужно лишь вспомнить не только о местности, полюбившейся Вам как крупному художнику, но и об огромном временном интервале, исследованном Вами на фоне жизни этого парка. 300 лет! И всего-то 9 авторских листов. И кажущаяся неспешность живописания парка покажется лаконичнее произведений даже самых яростных сторонников Спарты.

Пейзажные страницы! Да в каждой главе, да одной местности! Да-да. Но возьмите (это я говорю всем тем, кто не согласится с мыслью о лаконичности вашей повести) разместите все пейзажные картины «Гения местности» в хронологическом порядке (то есть от главы к главе) и озаглавьте каждую из них временными интервалами, в которых происходили те или иные метаморфозы в жизни людей парка и в жизни людей страны, и Вы увидите (Вы-то, конечно же, это все видите) потрясающую «пейзажную историю» не только парка и его окрестности но и страны в целом.

Повторюсь – пейзажную историю. Честно признаюсь, что таковых примеров в мировой словесности я не знаю.

Вы об этом написали в начале следующей главы, от: «Если бегло бросить взгляд на всю историю отечественного парка, то мы легко заметим, что пейзажные стили находятся в прямом соответствии с манерой править» [3, с. 97] до «Вернувшись с отцом в Россию...» [3, с. 108]

Есть и еще одно для меня важное качество Вашей «Капитанской внучки». Она написана «от жизни», о жизни, и может быть, именно поэтому роман-глава имеет два счастливых финала. Жизнь все-таки тотально несчастной не может быть по задумке. И об этом, каким бы Золотым тот век не был, почему-то забывали наши гении пера, да и кисти тоже за редкими-редкими исключениями (некоторые произведения Лескова и потрясающей силы духа Кустодиев...). Недаром в XX веке появилась шутка о том, что орден Октябрьской революции под номером «1» нужно было присудить русской литературе за подготовку этого действия,

за гениальные разработки типажей разных «злоумышленников». А Николаю II – второй орден той же самой революции за те же самые дела.

Но Вы фиксировали художественной строкой жизнь, а ее предавать нельзя. Ее мудрой множественностью можно только восхищаться. И радоваться тому, что она такая: хоть и грустная порой, но с огромной тягой к прекрасному, то есть к себе самой, к жизни.

Финал этой главы вводит читателя, во-первых, в очередной «Этап потребления», который начался в 1880-годы, а во-вторых, намекает на перетряску в стране, такую мощную перетряску, после которой эпiku сменила «бойкая орава осколков».

Вид на идеал

Существует такой термин синь (Китай), читта (санскрит), кокуро (средневековая Япония), то есть – душа, сердце, разум; ментальный орган – центр психической деятельности; сердцевина каждой вещи. (Отсюда кокородзукэ – «единство духа», и котодама – «душа слов», магия, чудесная сила слова).

Триединство творческой сущности. Но у одного человека, в нашем случае писателя, чуть больше разума, у другого – сердца, у третьего – души.

Эссеистика Монтеня – чуть больше разума, во фрагментах работы Гельвеция «Об уме» – чуть больше сердца. В строках Есенина больше души... В Ваших пейзажах чуть больше души, в «Капитанской внучке» и в других фрагментах с людьми-героями – чуть больше сердца, в исторических размышлениях – чуть больше разума.

Чуть больше! Это важнейшее Ваше творческое качество, которое позволяет Вам находить плавные, не шокирующие читателя линии сопряжения от одной темы к другой, от одной картины к следующей, от, уж простите, от одного вида эссе – к другому, и далее – к рассказу, и опять к эссе.

Между прочим, можно и так. В центре – суть «Гения местности», его идеал. Оттуда эмануруют не враждующие друг с другом, но подчиняясь Идее, разные лучи, которые высвечиваются на поверхности шара разнохарактерными, разноцветными картинками, завершенными, вот что важно и интересно, и одновременно – составляющими общую картину. Конечно же, можно было ограничиться кругом, но в шаре, но в сфере есть объем.

Восход звезд

Времена потребителей рубежа XIX–XX вв. в Аннибаловом парке принципиально мало чем отличались от тех же времен столетней давно-

сти. Потребительство – как вирус, как зараза, как «испанка», как «ковид». Как «пир во время чумы». Как русла рек, меняющие линии, в результате чего одним все, другим ничего. А в русской истории это еще и драп.

И да – восход звезд.

Звезды-то всходили на житейский небосклон после любых мощных социально-политических катаклизмов, даже неудачных для тех, кто был совсем недавно на гребне волны. Хотя бы потому, что вызваны были все эти передраги, часто кровавые, объективными причинами, а не прихотями беспокойных людей, этого русского «мелколюдыя», запредельно спокойного до поры до времени, но с этим упрямым «не замай», своего рода миной замедленного действия.

У курдских народов есть такая поговорка «Кто сделал, а кому досталось». А китайцы еще в середине Первого тысячелетия до н.э. советовали во времена смуты не высовываться. Вроде бы все ясно: сиди дома, делай свое дело, проживешь дольше и в спокойном режиме. Но это русское «не замай!» Но научно-технический прогресс и промышленная революция просто не могли не впитать в свои бурные потоки это самое мелколюдые, что явилось причиной явления на свет «русских разночинцев XIX века» – главным, я уверен, двигателем событий 1905–1922 годов в Российской империи.

Это «мелколюдное разночинье» и одержало в конце концов победу. Нет-нет, ничего принципиально нового для мировой истории в те годы не произошло. Было все, было.

Принципиально новым для всех Цивилизационных центров Земного шара было в XX в. мощнейшее ускорение во всех сферах деятельности человека, общества-государства, причем на крутом социально-политическом вираже, который начался, повторюсь, извините, потерей Великобританией громадных территорий в Новом свете и созданием США.

Двадцатый век – это проверка на прочность Дела Шестого Дня.

«О чем шумел в те годы парк?»

Может быть о нарастающем сумасбродстве и смятении в мелколюдые (и не только): секты и ереси, с ними и разные партии, не пойми какие, появлялись сначала XX в., как мухоморы.

И в результате всей этой бестолково активной сумятицы появился в парке Володя Король.

А может быть, парк шумел беспокойным шумом, намекая на более разрушительные силы, быстро растущие в российском обществе? Нет-нет, я этого в тексте не увидел, хотя чувство тревоги меня уже не отпускало. Вполне возможно, что причиной тому были знания.

Вашему парку, может быть, и повезло. Главные потоки «великого урагана», несущие кому-то смерть, кому-то жизнь, не смели, не уничтожили его. Повезло. Устоял, отдыхая от прихотей людских.

А тут и 16 лет пробежало после Революции. И вновь вернулись люди в парк.

И вдруг приключилась здесь история с Балабашовым и Алиной Юдиной.

Этот рассказ, именно рассказ, а не эссе, особенно его пейзажное завершение, два последних абзаца этой истории («Гортензия, растущая на дне невидимой могилы, зачахла; осыпались белые душистые глаза, почернели и скукожились когда-то глянцевитые ветки». И «Остался и след от рокового брезента, на квадратном ожоге выросли сотни мелких зеленых крестов барвинока, да кое-где поднялись страшные стебли вороньего глаза, увенчанные одинокими черными ягодами» [3, с. 132–133]. По историологической сути и силе равноценен рассказу Бориса Пильняка «Без названия», начинающийся так: «...Очень трудно убить человека, – но гораздо труднее пройти через смерть: так указала биология природы человека» [6, с. 3].

У Вас шире и глубже: так указала Природа, «венцом творения» которой является человек, и которая «каждой пылинкой», «каждым кончиком паутинки», каждым цветком в любом доме, в любом, пусть и крохотном «пяточке земли», в Вашем парке не может не реагировать на смерть.

Реагирует молча, часто чахнет и умирает не в силах выдержать этот страшный путь – «через смерть». Умер человек – умирают его любимые цветы на подоконнике. Знамо-ведомо с давних пор. Да и прожито-испытано на собственном опыте.

А тут человек убивает женщину, свою комсомольскую любовь десятилетней давности, свою первую женщину. И если бы подобный случай был единичным! Господь Бог создал Адама и Еву и разрешил им «согрешить», чтобы продолжать жизнь человеческую, дар Свой. А он, человек, человечико, убивает, да не просто себе подобного, но женщину – взвоешь от тоски, безысходной.

Но жизнь сильнее любого воя, любой тоски.

И «новые идеалы сделали парк раем товарищей» [3, с. 133].

И далее прекрасная социально-психологическая и даже социально-психическая разработка, говоря Вашим языком, «гениев местности», породивших два характера: Германии и России. И приговор: «Столкновение двух государств, двух эстетик было неизбежным».

Уважаемый Анатолий Васильевич, простите меня и за нижеследующую «отменятину»! Но когда-то, работая над книгой «Лесков и Ницше.

Сравнительное описание двух параллельных творческих миров» я рискнул дать и такое сравнение:

Московская империя

Территория, на которой была создана Российская (лучше сказать – Московская) империя, принципиально отличается от Западной Европы, Малой Азии, Передней Азии, Центральной Азии, Поднебесной, как и от других, не соседствующих с ней цивилизационных центров Земного шара тем, что:

«1. Она не породила ни одной мировой монорелигии и ни одного сколько-нибудь значительного ответвления монорелигии;

2. Она не породила ни одного пророка;

3. Она не стала почвой ни для одного религиозного братства, ордена;

4. Она не санкционировала ни одного Крестового похода, ни одной религиозной (Священной) войны;

5. Несмотря на это, Российское пространство, по общему признанию специалистов, являлось оплотом Православной веры московского толка, ортодоксального и, тем не менее, мирного» [10, с. 7–8]

6. Одним из важных качеств русской души является ее «неспешность», и ярким тому свидетельством является история первопроходцев России, или «ток русских на Восток» и результат это мирового значения действия, продолжающего уже тысячу лет.

Западная Европа

Западноевропейское пространство принципиально отличается тем, что:

«1. Оно не склонно в силу объективных причин, в том числе и географических особенностей, к рождению прочной в пространственно-временном поле державы имперского типа. Иллюстрируя это утверждение, можно вспомнить агонизирующие попытки Римской империи прибрать к рукам всю Западную Европу и печальный результат этого страстного желания; столь же неудачную попытку Карла Великого создать империю; а также многовековые потуги императоров «Священной Римской империи», пытавшихся сшить не сшиваемое; мытарства Габсбургов, фиаско Наполеона; совсем уж безумный взрыв немецкой нации, лидерам которой в XX веке показалось, что они могут создать в Старом Свете Германскую империю.

Мозаичность Западноевропейского пространства определило и все остальные особенности этого региона Земного шара.

2. Обитатели Западной Европы склонны к дроблению любых идей: государственных, религиозных, морально-этических, эстетических;

3. Эта склонность, в свою очередь, явилась одной из причин а) мощного разветвления Католической церкви, б) рождения всевозможных орденов и сект, в) формирования у подавляющего большинства населения этого региона психологического состояния, которое легко воспринимает очередного пророчествующего, а то и пророка, а то и духовного обновленца, Учителя, создателя очередной религиозной идеи или оголтелого вояку...» [10, с. 9].

Столкновения между этими мирами неизбежны. Столкновения начались, как минимум, с готов, и продолжаются они по сей день.

(Готы. IV в.

Вариант верингов, варягов. IX в.

Попытки Тевтонского ордена и шведов. XIII в. (О Ландскруне я уже говорил).

Польша, Великое княжество Литовское. С XIV в. Речь Посполитая. 1569-1795).

Смута XVI-XVII вв.

Относительное затишье в XVII в., вызванное разными внутренними причинами и сильной Османской империей, давившей на Западную Европу со Средиземного моря и с Балканского полуострова.

Карл XII. Начало XVIII в.

Относительное затишье в середине XVIII в., на которое повлияли, в том числе, и победы русских армий в Семилетней войне. Побеждать-то они побеждали, но Россия за эти подвиги ничего не получила.

Наполеон.

Крымская война.

Русско-турецкая война 1877-1878 гг. О ней, конечно же, можно было не говорить. Если бы не воля Бисмарка, который не могу допустить захват русскими Стамбула и несказанного усиления Восточной Европы. (Армия Скобелева находилась от столицы Османской империи на расстоянии двух-трехдневных переходов. Остановить русских янычары были не в силах).

Первая мировая война.

Вторая мировая война.

Холодная война.

Казалось бы, западноевропейские воинствующие политики исчерпали все средства борьбы с Россией, в надежде овладеть ею. Но нет. Они нашли новый способ – украинский вариант).

Да, Вы правы: «В этой войне, в частности, нужно было найти ответ на вопрос: удалось ли создать нового человека с помощью политических средств?» [3, с. 137].

Но если вдруг мои характеристики Восточной Европы и Западной Европы верны, то можно сделать и такой вывод: «Каждые 80-120 лет «гении этих территорий» формируют в чем-то важном принципиально разные два, неспособные ужиться между собой народа. Они просто обязаны воевать до ... мирных обнимашек. И, даже если бы в Московской империи в XX веке правили Романовы либо другая имперская семья, войны избежать не удалось бы».

А «новый человек» - что это такое? Кто или что его формирует: гении местности и гении Времени. А «местности» у нас принципиально разные... Нет-нет, нам не ужиться никогда. Нам, понимая это, нужно находить способы существования наших «гениев» с их «гениями».

Но это – мои, вполне возможно принципиально неверные выводы.

В любом случае, Ваши характеристики блистательные, объемные, глубинные, написанные не просто социальным философом, но – художником. И не случайно мне постоянно вспоминались философы-поэты VIII – III вв. до н.э.

Фауст и Феникс

На мой взгляд, это самая напряженная и в напряженности своей самая философская глава повести (а, может быть, все-таки романа?). Я бы еще и так сказал: в безысходной напряженности, и это мнение я попытаюсь обосновать чуть позже.

Сначала о композиции. Можно ли назвать эту главу кульминацией «Гения местности», коль скоро я назвал ее самой напряженной? А почему бы и нет?

Да, каждая глава в Вашем произведении имеет свою кульминацию. «Парк переливался волнами времени» [3, с. 146]. А в каждой волне есть и начало взлета, и взлет, и ниспадание, и несчастные барашки, безвольные, бесправные, и разве что художникам, да детям нужные.

От волны к волне, в общей, нарастающей Волне, взлетевшей на вершину гребня именно в этой главе. Потому что – война. А война, да такая – мировая, для Земного шара Вселенская – это и есть апофеоз того, что мы привыкли называть политикой. Не «продолжении политики иными средствами», а итог этой самой политики.

Итог! Политику осуществляют высшие мира сего. А итог подводит мелколюдые. В окопах.

Именно об этом я подумал, прочитав историю о Дитрихе Хагенштреме. Сильным оказался человек. Сильным немцем. «Немец инстинк-

тивно не признает чужого превосходства (Т. Манн), но даже тайный знак равенства тяготит его душу» [3, с. 143]. А здесь, в могучей, живучей силе Аннибалова парка баварский лесничий увидел даже не равенство, но превосходство. И, мне почему-то кажется, что не только это инстинктивное непризнание привело его к само расстрелу, но и нечто большее, то, чем богат немецкий народ. А ведь богат! Не великими полководцами и воинами (это есть, куда ж немцам без этого), но великими деятелями литературы, философии, архитектуры и искусства, которых рожала немецкая земля.

Хагенштрем, видимо, чувствовал это...

Нельзя не сказать еще и о том, что этот рассказ сценичен. Размашистый сериал ему противопоказан, но нормальный художественный фильм получился бы сильным, как, впрочем, и другой рассказ – об Аннибаловом треугольнике времен ВОВ.

Чем понравился мне военный сюжет? Во-первых, нормальным отношением к своим героям – сильным людям. «Патриотам», говоря языком Н. С. Лескова, «человечкиного», человечкиной души. Ни заламываний рук, ни постоянного рева, ни пустопорожней болтовни, ни бесконечного целования... из чего шьются бесконечные сериалы. Есть Война, Есть Любовь, любовь на троих. Есть то отношение к жизни, которое многим писателям-спекулянтам не нравится, но которое движет многих из нас по жизни, «такой не простой». Есть заложенное в нас стремление к высшей справедливости. «Справедливость вечна, и плоды ее не гибнут». Но как же трудно жить-то, по справедливости, особенно, в любовных треугольниках, особенно таким, как Ваши герои!

Гильдяев – предтеча смерти, если вообще можно убить гения, тем более гения местности, тем более – гения Аннибалова парка, как и других земель руссколесья. Это все-таки не Балканы, с каменистым основанием и с не глубокой почвой. Лес «побрили» - ветер и погнал почву в море. И почти согнал.

А здесь жизнь дающая почва углубилась на метр, а то и на полтора. Здесь даже самые гениальные разгильдяи не способны ... нет, не просто лес порубить на разные безделушки, но почву во всю ее живительную глубину вывести на какие-нибудь Балканы. Сколько уж раз тайга горела, но ведь встает, поднимается, пусть и не быстро по человеческим-то меркам. А ведь почти вся таежная мать-сыра-земля покоится на вечной мерзлоте.

А здесь-то, под градом Петра, совсем другое дело. Здесь «Гений местности» поселился задолго до времен Адама и Евы и поселился навсегда. Если, конечно же, разные разгильдяи не придумают суперсредство уничтожения таких земель. А ведь могут.

Красота! (по возможности совсем коротко)

Ах, если бы ее можно было просчитать, то есть написать единую, всему человечеству (даже тем же разгильдяям) понятную формулу. Нет, нельзя.

Человек многогранен, как шар, то есть бесконечно многогранен. Но, как это не покажется странным, жизнь... бесконечно многограннее даже человека хотя бы потому, что жизнь старше человека на несколько «дней».

Сколько народов породила Земля и ее Гении! И у всех красота разная. Более того, даже у разных «колен» любого народа «Гении местности» меняют красоту. Вроде бы коренное у каждого народа свое, то есть язык, и мышление одинаковое, но у поморов одни «лекалы» красоты внешней и внутренней, у лесовиков – другие, у степняков – третьи и т.д. Индийские красавицы-апсары, китайские танцовщицы, или, например, бразильские девчонки штата Пара, города Порту-Сегуру, поразившие мир ламбадой... Кто им даровал этот танец? Тот, кому Вы дали имя «Гений местности». Всего около 150 тыс. человек в городе. А значит, девченок самых разных возрастов, способных именно так вихлясто владеть своим телом, не более 80 тысяч. Красота! Не подвластная девчонкам ни одной, даже самой танцующей в мире местности Земного шара, ни одному ее гению.

Где-то я читал, что только Анна Павлова могла душой проникнуть и телом передать красоту танцев народов мира, которые она посетила. Ну уж это Анна Павлова. Вполне возможно, что и Майя Плисецкая могла бы взобраться на эту вершину. Эх, видел я, работая в Останкино, как она готовила танец «Болеро» Равеля в студии АСБ-10! То было чудо душой рождаемой пластики. Раз пять-шесть, в ночные смены, мне удавалось подсмотреть это чудо, эту красоту. Запретили номер, уничтожили бобину с записью. Не красота, мол, это.

Нет, красота. Которая по задумке величайших из людей должна спасти и в конце концов спасти мир. Не спасает! Потому что, повторюсь, у каждого народа, даже племени, даже рода, даже семьи свои понятия о красоте, и многие из людей (особенно, из потомственных разгильдяев) всегда готовы с оружием в руках не просто отстаивать свое право на эти понятия, но ... уничтожать не согласных с ними.

Вот в чем беда-то наша, всечеловеческая. Не хотим мы, люди, признавать то, о чем еще Гераклит говорил: «Гераклит считает признаком мудрости «внимать» логосу бытия и призывает согласиться, что «все едино» (В 50). [2, с. 59]. (Почему-то Гераклита со слов Аристотеля называют «Мрачным», «Темным», но мне кажется, что он был и Светлым, и Ясным, но поэтом! «Кто хочет покорять устами, пусть сохраняет несвя-

занность!» [8, 188-189]. Великий грек в своих изречениях именно несвязанностью и покорял. Как, впрочем, и не менее великий Сократ: попробуй-ка проникни в причинно-следственные нити его диалогов, его майевтики, то есть родов души! Гераклит вынужден был удалиться из родного Эфеса, Сократ махнул бокал с цикутой. Конфуция с его теорией «красоты» (он ведь ее считал красивой, потому что верной!) никто из ванов не принял даже на должность советника. Лао-цзы покинул людей и т.д. вплоть до наших дней. И такое происходило не только с философами, но и с представителями всех искусств и литературы во все времена. Великие люди только тем и занимались, что поисками красоты, находили-таки Ее, а их ... О, Господи, да что же это за красота такая, вроде бы единая для всех, а значит, этим своим качеством, способная спасти мир! То есть объединить мир? Но объединить его нельзя.

Все едино. Но бесконечно множественно. В том числе и красота. Но даже если мы смиримся с тем, что «все едино», понятия красоты у каждого из нас останется своим. И за него мы готовы пойти на любые жертвы.

Красота! И «борьба добра со злом». И это – совсем не верное «жизнь есть единство и борьба противоположностей». И «Мир шарообразен, как глаз вращаться должен он/ Замкнул его закон времен в орбите круговой» [9, с. 33]. (Впрочем, об этом говорили, задолго до него, тот же Зенон из Китиона (ок. 333–262 гг. до н.э.), например). Но в шаре нет противоположностей! Есть центр, то есть бесконечно малая, в которой сокрыта сущность шара, в нашем случае, сущность Жизни, есть эманулирующие из центра лучи и лучики – пространственно-временные метки Жизни, есть поверхность Шара, то есть видимая даже людским зрением Красота Жизни.

Все. В этом Шаре нет места противоположностям. Есть только Красота, которой вроде бы и не с кем, и не с чем бороться, кого-то побеждать, уничтожая частицы всеобщей Красоты.

Вроде бы так?

Нет. Боремся, существуя, и существуем в борьбе, часто при этом забывая о том, что итогом этой борьбы каких-то там надуманных добра и зла является разрушение гармонии сосуществования живого и неживого миров.

Конечно же, Вашему «Гению местности» нет ни желания, ни времени читать предыдущие строки о Красоте, которая якобы спасает мир, а то и спасет его. У него других дел много. Он обязан поддерживать дарованную Всевышним или Природой гармонию на территории Аннибалова парка.

Красота в гармонии, а не гармония в красоте. И человек, побродивший по Земле и равнодушный к Природе, осознает Красоту именно как Гармонию. Это очень хорошо передано в средневековой китайской графике. Крутые скалы, на них деревца, под ними река – и все это природной силой и мощью дышит. Но приглядевшись, зритель увидит крохотного человека, бредущего с котомкой через плечо по такому же крохотному мостику где-нибудь слева-справа от центра этого глыбастого пейзажа, и вдруг все, окружающее человека (Человека) предстает совсем в другом виде. Вдруг понимаешь, какой он, человек, малюсенький, и какой он, мир, огромный. И какая царит вокруг человека гармония.

И мне посчастливилось вживую наслаждаться этой Гармонией нетронутых человеком земель...

И Ваш «Гений местности», уж простите, за «технизмы», запрограммирован создавать и воссоздавать Гармонию местности аннибалова парка.

Красавица и чудовище Авангард Молокоедов

Много «новых людей», в том числе и разных разгильдяев, и разгильдяйство, «Гений местности» победил. Земля осталась, земля жила, земля страдала, земля продолжала, как и всегда ранее воссоздавать Гармонию.

Но пришло время сразиться с головотяпством недо образованных авантюристов, то есть с Молокоедовым. Да, они существовали всегда и везде. Такая уж это порода людей. Такой уж у них разгильдяйский «Гений». И, конечно же, они жили-были и в нашем государстве. И в лачугах, и во дворцах, чего уж скромничать.

Но никогда ранее разгильдяям и прочим головотяпам не было такого раздолья на Руси. «Кто был никем, то стал вдруг всем». Ну это было ладно, этого требовал XX век, об этом не подумали те, кто вел Россию веком ранее.

«Никем» - объяснимо. «Ничем» - совсем плохо. Кто был ничем, тот таковым и должен был остаться. Но нет, «Бывалых» в те времена было пруд пруди.

И, Вы знаете, с грустью читал я эту главу. Даже не из-за истории с Молокоедовым, с ним бы «Гений местности» как-нибудь да справился. Но было предчувствие чего-то совсем страшного, способного сокрушить любого гения.

И этим страшным – цементной пылью – заканчивается «Гений местности» ...

Конечно же, совсем грустно.

Конечно же, хочется «новой волны времени».

И почему-то очень хочется, чтобы Аннибалов парк справится и с «Тяжкой манной», и с другими превратностями очередного века.

Но многоточия!

Что там, между ними, в них?

В результате прихотей цивилизационного дурмана погибло много чудных местностей. В Подмосковье случай был. Тянули люди очень нужную автостраду через березовую рощу. Прорубили просеку, сделали все, как полагается. А через два года позвонил мне местный дачник и, как бы между делом, сказал: «Представляешь, справа-слева от автострады метров на сто, а то и больше, береза засохла. Торчат черные ветки...»

Прошло уж лет 30, и не был я в тех краях, где когда-то мы устраивали шашлычные посиделки, и не знаю, смог ли «Гений» той местности восстановить нарушенный, конечно же, не специально, водный баланс, а лучше сказать, подводный мир, дававший жизнь той роще.

С цементным заводиком ваш «Гений местности» справится. А, может быть, и нет, если превратится он в гигантский строительный комбинат.

Цивилизационный дурман.

Библиографические ссылки

1. Гераклит Эфесский: всё наследие / на языках оригинала и в рус. пер. М., 2012.
2. *Кессиди Ф.* Гераклит. СПб., 2004.
3. *Королев А. В.* «Genius loci» (Гений местности). Повесть-эссе. М. : Арсис-дизайн (ArsisBooks), 2011.
4. Кундакунда. Панчастикая-сара (суть учения о пяти протяженных субстанциях // Железнов Н. А. Учение Кундакунды в философско-религиозной традиции джайнизма. М., 2005.
5. Мудрецы Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы. СПб., 1994.
6. *Пильняк Б. А.* Повесть непогашенной луны: Рассказы. Повести. Роман. М., 1990.
7. *Ренуар О.* Из бесед, записанных художником Альбером Андре // Мастера искусств об искусстве: в 4 т. М.–Л., 1939.
8. Ригведа. Мандалы I–IV. Т. I. М., 1999.
9. *Рудаки Абу Абдулло.* О старости // Лирика. СПб, 2011.
10. *Торопцев А. П.* Лесков и Ницше. Сравнительное описание двух параллельных творческих миров. М., 2010.

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.

Воропаев Владимир Алексеевич – российский литературовед, специалист в области русской литературы XIX века, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова. Председатель Гоголевской комиссии Научного совета РАН «История мировой культуры». Член Союза писателей России.

Занько Мария Николаевна – учитель русского языка и литературы СШ № 66 г. Минска, выпускница филологического факультета БГУ 2023 года, защитила диплом по теме «Идейно-художественное своеобразие поэзии Натальи Крандиевской-Толстой», научный руководитель – доц. Авдейчик Л. Л.

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.

Капшай Наталья Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и коммуникаций Гомельского филиала Учреждения образования Федерации профсоюзов Беларуси Международного института «МИТСО», доцент кафедры педагогики и частных методик Гомельского института развития образования. Основные направления научной работы: изучение концептосферы русской литературы.

Кукурузяк Ольга Алексеевна - студентка 3 курса филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Научный руководитель – проф. Скоропанова И. С.

Мажуко Савва – священник Белорусской православной церкви, архимандрит, насельник Никольского монастыря в Гомеле. Православный публицист, писатель, телеведущий. Автор публикаций на нрав-

ственно-богословские и аскетические темы. Автор и ведущий передач «Свет Невечерний» и «Омут богословия».

Морозова Инесса Ивановна – старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси; кандидат филологических наук, доцент. Сфера научных интересов: русская литература второй половины XIX столетия; художественное и философское наследие К. Н. Леонтьева; русская идеалистическая философия XIX – XX вв.; белорусская литература XXI века; социально-философские исследования современности.

Мычко Алина Владимировна – студентка четвертого курса филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Научный руководитель – доц. Сидорова Т.П.

Нгомека Полина Александровна – студентка третьего курса филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Научный руководитель – доц. Сидорова Т.П.

Нестер Анна Ивановна – студентка четвертого курса филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Научный руководитель – доц. Авдейчик Л.Л.

Полякова Виктория Викторовна – магистрантка филологического факультета БГУ. Основные направления научной работы: исследование жанровых и квазижанровых заглавий в поэзии И. Бродского. Научный руководитель – доц. Авдейчик Л.Л.

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, религиозно-философские аспекты литературной критики Н.Д. Городецкой, белорусская литература XXI века.

Скоропанова Ирина Степановна (Аристова А. В.) – 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.

Сомов Сергей Эдуардович – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской литературы Белорусского государ-

ственного университета. Научные интересы: история русской литературы XVIII века, духовно-философские и аксиологические основы литературного творчества.

Судник Дмитрий Марьянович – студент четвертого курса филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Научный руководитель – проф. И. С. Скоропанова.

Сухих Игорь Николаевич – российский литературовед и критик, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета.

Торопцев Александр Петрович – русский писатель, философ, публицист, член Союза писателей России, руководитель семинара по детской литературе в Государственном литературном институте им. А. М. Горького, доцент.

Усольцева Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Гомельского государственного медицинского университета, доцент. Основные направления научной работы: история русской литературы XIX века, творчество Н. С. Лескова.

Ян Вэйфэн – магистрант филологического факультета Белорусского государственного университета. Научный руководитель – доц. Камлюк-Ярошенко Л.В.