

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б. Н. Ельцина

ФЕНОМЕН ЗАТЕКСТА
THE PHENOMENON OF AFTERTEXT

Монография

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2021

УДК 82.0
ББК 83.3в683
Ф 42

Авторы:

Т. А. Снигирева (предисловие; разд. 2, гл. 1, 5, 7 (§ 1); разд. 3, гл. 1),
А. В. Подчинов (предисловие; разд. 2, гл. 1, 5, 7 (§ 1); разд. 3, гл. 1),
О. А. Михайлова (разд. 1, гл. 1), Л. П. Быков (разд. 1, гл. 2), О. Н. Турьшева
(разд. 1, гл. 3), Е. В. Пономарева (разд. 1, гл. 4), Н. А. Купина (разд. 1, гл. 5),
Зд. Пехал (разд. 1, гл. 6), Ю. А. Говорухина (разд. 1, гл. 7), Т. Е. Барышникова
(разд. 2, гл. 2), Е. Е. Приказчикова (разд. 2, гл. 3), П. Варга (разд. 2, гл. 4),
Г. Л. Нефагина (разд. 2, гл. 6), М. Д. Брызгалова (разд. 2, гл. 7, § 2),
А. В. Снигирев (разд. 2, гл. 7, § 3), Н. В. Пращерук (разд. 3, гл. 2), И. Догнал
(разд. 3, гл. 3), Ю. В. Матвеева (разд. 3, гл. 4), Р. Андрейс (разд. 3, гл. 5),
Ю. А. Русина (разд. 3, гл. 6), М. Ю. Гудова (разд. 3, гл. 7), В. А. Гудов (разд. 3, гл. 7)

Рецензенты:

Т. Ф. Семьян, доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского
государственного университета;
Т. Н. Бреева, доктор филологических наук, профессор Казанского
(Приволжского) федерального университета

Феномен затекста = The Phenomenon of Aftertext : монография /
Ф 42 Т. А. Снигирева, А. В. Подчинов, О. А. Михайлова [и др.] ;
под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчинова. – Екатеринбург :
Изд-во Урал. ун-та, 2021. – 392 с. : ил. – Авт. указаны на обороте
тит. л. – 300 экз. – ISBN 978-5-7996-3277-9. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7996-3277-9
DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.00

В монографии впервые предпринята попытка системного описания понятия «затекст» в аспекте феноменологии и психологии художественного творчества. Принципиально разграничен затекст как форма авторской рефлексии и за-текст как рецептивная практика.

Книга адресована гуманитариям и может быть интересна как литературоведам, так и философам, культурологам, искусствоведам, психологам и литературным критикам.

This monograph presents an original and multifaceted investigation of the 'aftertext' from the perspective of phenomenology and psychology of artistic creation. The conceptual difference between the notion of 'aftertext' and the notion of 'after-text' is highlighted.

The book is intended for specialists in humanities: literary scholars, philosophers, researchers in arts and culture studies, psychologists and literary critics.

УДК 82.0
ББК 83.3в683

© Уральский федеральный университет, 2021
ISBN 978-5-7996-3277-9 © Снигирева Т. А., Подчинов А. В., Михайлова О. А. и др., 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
-------------------	---

Раздел 1

Исследование феномена затекста: возможности и ограничения

Глава 1. Лингвистическая природа понятия: <i>затекст</i> или <i>за-текст</i>	11
Глава 2. Инскрипт как затекст.	17
Глава 3. Итоговый текст как форма затекста.	33
Глава 4. Книга художника: текст и затекст.	59
Глава 5. Жизнеописание и за-текст	77
Глава 6. Под маской за-текста	93
Глава 7. Феномен затекста: ускользающая сущность	108

Раздел 2

Затекст как форма авторской рефлексии

Глава 1. Записные книжки русских писателей: от «психоза, образовавшегося за годы» до «стенограммы жизни»	121
Глава 2. «Я стала поэтом прежде, чем женщиной...»: авторская саморефлексия в записных книжках М. Цветаевой	138
Глава 3. Женские мемуары: скандал как presentiment.	157
Глава 4. Мемуарная проза Маргариты Сабашниковой	178
Глава 5. Итоговые книги шестидесятников: характер авторефлексии и жанр.	192
Глава 6. «Дневник» Юрия Нагибина как документ автопсихотерапии.	215
Глава 7. Затекст – автомиф – литературная репутация.	232
§ 1. Автомиф Вик. Ерофеева: специфика языка самоописания.	232
§ 2. Автомиф Татьяны Толстой	241
§ 3. Миф о писателе: на материале жизни и творчества братьев Стругацких.	252

Раздел 3

За-текст как рецепция и со-творчество

Глава 1. Серия «ЖЗЛ»: стратегии жизнеописания	266
Глава 2. Пометы И. А. Бунина: внетекстовая реальность	284

Глава 3. Л. Н. Андреев в полемике вокруг рассказа «Бездна»	318
Глава 4. Биографическое прошлое как за-текст ученого-гуманитария. . .328	
Глава 5. Образ Советской России в тексте Надежды Мельниковой-Папушковой	339
Глава 6. «Не все благополучно в парторганизации...»: идеологическое влияние на творчество уральских писателей в середине 1940-х гг.	352
Глава 7. Формирование затекста как гипертекстуальная и мультимодальная практика: на примере прочтения книги Б. Мессерера «Промельк Беллы».	365
Об авторах / About authors.	386
Summary	390

CONTENTS

Foreword	7
----------------	---

Part 1

The study of the aftertext: possibilities and limitations

Chapter 1. The linguistic nature of concepts: aftertext or after-text	11
Chapter 2. Inskript as setext	17
Chapter 3. The final text as a form of aftertext	33
Chapter 4. The artist's book: text and aftertext	59
Chapter 5. Biography and aftertext	77
Chapter 6. Under the aftertext mask	93
Chapter 7. The phenomenon of aftertext: an elusive entity	108

Part 2

Aftertext t as a form of author's reflection

Chapter 1. Notebooks of Russian writers: from «psychosis formed over the years» to « transcripts of life»	121
Chapter 2. « I became a poet before I became a woman...»: notebooks of Marina Tsvetaeva.	138
Chapter 3 Women's Memoirs: scandal as a presentiment.	157
Chapter 4. Memoir prose by Maria Sabashnikova.	178
Chapter 5. The final books of the sixties: the nature of self-reflection, and genre	192
Chapter 6. «Diary» of Yuri Nagibin as a document of autopsychotherapy.	215
Chapter 7. Aftertext – auto-myth – literary reputation	232
§ 1. Vic. Erofeev' auto-myth: the specifics of the language of self-description	232
§ 2. Tatiana Tolstoy's auto-myth.	241
§ 3. The myth of the writer (based on the life and work of the Strugatsky brothers)	252

Part 3
After-text as reception and co-creation

Chapter 1. Series «ZHZL»: strategies biography	266
Chapter 2. I. A. Bunin's litters: extra-textual reality.	284
Chapter 3. L. N. Andreev in the controversy around the story «The Abyss»	318
Chapter 4. Biographical past as after-text of a humanist scientist.	328
Chapter 5. The image of Soviet Russia Nadezhdy Melnikova-Papouschkovoy	339
Chapter 6. «Not all is well in the party organization...»: ideological influence on the work of Ural writers in the mid-1940s	352
Chapter 7. The formation of after-text as a hypertextual and multimodal practice: on the example of reading «Bella's flash» by B. Messerer	365
About authors	386
Summary	390

ПРЕДИСЛОВИЕ

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.01

Выбор научной проблематики для монографии обусловлен нашим многолетним интересом к так называемым маргинальным, периферийным вопросам филологии, феноменам творческой неудачи, незавершенного, творческого кризиса, которым в разные годы были посвящены научные семинары и подготовленные по их материалам монографии¹.

Кроме того, в наших интенциях присутствует желание сосредоточить внимание на ассоциативных связях литературы с другими видами искусства, вновь ощутить «воздух филологии», существование которого не только дает возможность глубже понять творческий мир писателя, но является одним из условий наслаждения «домашностью» (О. Мандельштам) филологии, ощущения себя «своим» в ее мире.

Первоначально в понятие «затекст» мы вкладывали представление о том, что возникает «после текста» (не случайно и перевод на английский язык звучит как *aftertext*). Иначе говоря, предмет исследования сводился к основным формам художественно оформленной реакции (рецепции) на результат литературного творчества, что стимулировало обращение к разнообразным жанрам как текстового характера (мемуары, эпистолярные диалоги, интервью, диалоги, литературная критика, сайты и т. д.),

¹ Феномен творческой неудачи / под. общ. ред. [и с предисл.] А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011; Феномен незавершенного / под. общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2014.; Феномен творческого кризиса : монография / [Т. А. Снигирева и др.] ; под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2017.

так и других видов искусства и пр., созданных по мотивам литературных произведений.

Но в ходе совместной работы понятие, вынесенное в заглавие монографии, было уточнено, в основном благодаря системному описанию феномена затекста, выработке различных методов и методик его исследования. Этому кругу вопросов посвящен первый раздел монографии – «Исследование феномена затекста: возможности и ограничения».

Термин «затекст» достаточно активно использовался в философии, он обозначал скрытую реальность, обнаруживающую себя в процессе восприятия, что стало основанием для создания рецептивной эстетики (исследования В. Дильтея, Э. Гуссерля, Х. Г. Гадамера, Х. Р. Яусса), но в литературоведении изначально затекст не обладал подобным статусом, хотя как термин был введен (или пытался быть введенным) в лингвистической науке². В этих работах затекст понимается крайне односторонне, как отсылка к неким событиям, реальным или вымышленным, как некий контекст произведения.

Феномен затекста в монографии предлагается рассматривать как систему (совокупность) культурных явлений, возникающих «за» (в значении «после») текстом. Иначе, затекст – это произведения литературного творчества, иных видов искусств, а также философской рефлексии, созданные в результате воздействия литературы. Позиции, которые стали ключевыми для развертывания научного сюжета совместной работы: динамика – незавершенность – сотворчество.

Динамика прохождения произведения напрямую связана с проблемой смыслопорождения в культуре. Бесконечное циклическое движение читательской мысли в текст и из текста, заставляющее реципиента то идентифицировать, то дистанцировать себя по отношению к нему, обусловлено тем, что художественный текст обладает свойством живой подвижности, нефиксированности, даже, по словам Марти, «внутренней негативностью»³, продуктивной противоречивостью. Это, в свою

² См.: Белянин В. П. Психоллингвистика. М., 2003; Рожкова Е. М. Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте // Вестн. КемГУ. 2001. № 4 (48). С. 212–216.

³ Wissenschaft der Logik, red. Lasson. Leipzig, 1923. Bd. 1. S. 38.

очередь, постоянно корректирует понимание того общего языка, которым текст написан, обеспечивает, по Жану Левайану, «бесконечное пространство коммуникации»⁴.

Идея незавершенности. В предлагаемом труде продолжено развитие концепции, положенной в основу монографии «Феномен незавершенного», в которой разграничиваются понятия незавершенности и незаконченности. *Неоконченное* рассматривается как факт житейской и/или творческой биографии. *Незавершенное* понимается как разомкнутое, коррелирует со значимым отсутствием, имеет установку на диалог с читательским сознанием и – одновременно – несет свое особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение. Незавершенное становится фактом художественной авторской воли, главное последствие которой – появление некой особой, специфической свободы, свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента), что ведет к бесконечному разворачиванию новых смыслов.

Сотворчество. В аспекте понятия «затекст» по-новому осмысливается известное размышление Р. Ингардена: «Литературное произведение может конкретизироваться с разных принципиальных позиций, например, с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандистских средств, наконец, с чисто исследовательских позиций... В каждом из этих случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности...»⁵. Возникает возможность определить варианты «дополнения мест неполной определенности», в нашем случае – варианты затекстовых решений: 1) виртуальное домысливание; 2) дописывание; 3) интерпретация и др. Во всех вариантах происходит реализация «отсроченного завершения», главным стимулом которого является энергия литературного произведения, взывающая к сотворчеству.

Оставив в стороне известное противопоставление письма и текста, обратимся к высказыванию Р. Дебре-Женнета: «Писатель создается фактом письма, когда же его начинают читать другие или же он читает себя глазами других, то письмо преобразуется

⁴ Генетическая критика во Франции : антология. М., 1999. С. 129.

⁵ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 85.

в текст»⁶, добавим – в новый текст. Основные импульсы, обусловившие явление: постоянная динамика смыслообразования в культуре, внутренняя незавершенность, текучесть, процессуальность его, непрременность реакции, вновь порождающей творчество и стимулирующей сотворчество, позволили выделить два типа затекста – авторский и рецепционный, которые организовали структуру монографии и название ее разделов («Затекст как форма авторской рефлексии» и «За-текст как рецепция и со-творчество»), следующих после постановочно-теоретической части.

При исследовании затекста как формы авторской саморефлексии в центре внимания оказались как традиционные жанры (мемуары, дневники, записные книжки и т. д.), так и те формы, которые уже в конце XX в. во многом заместили собой «творческую лабораторию» – блоги, интервью, иные медийные выступления, в которых писатель объясняет / интерпретирует / оценивает свое творчество или жизненную судьбу, что порой завершается сознательным / бессознательным автомифотворчеством, корректирующим литературную репутацию, а порой задающим вектор ее создания.

Анализ за-текста⁷ как факта рецептивного пространства, как факта сотворчества заставил сосредоточиться на ином материале – на художественной и научной рецепции – и исследовать ее возможности и ограничения, связанные с постоянно возникающим вопросом дозволенного и недозволенного в интерпретации литературного произведения.

Предлагаемые для коллективного исследования явления порой ускользают от попыток конвенционального определения, строгая методология пока не сложилась, но все же вырисовывается общее направление. И мы уверены, что отсутствующее пока единство подхода не препятствует еще одной постановке вопроса о возможностях системного анализа того, что происходит в культуре «после текста».

⁶ Генетическая критика во Франции. С. 142.

⁷ О причинах разного написания – «затекст» и «за-текст» см. постановочную главу монографии «Лингвистическая природа понятия: *затекст* или *за-текст*».

Раздел 1

ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ЗАТЕКСТА: ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ

Глава 1. Лингвистическая природа понятия: *затекст* или *за-текст*¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.02

Термин *затекст* является междисциплинарным и имеет достаточно размытое содержание даже в рамках одной науки. В философии, например, используется понятие *онтологически-событийный затекст* как «...реальность философского бытия, описанного автором средствами выбранного им философского анализа. Затекст присутствует в авторском тексте в неявленной форме и требует для своего обнаружения пошагового герменевтического снятия явленных смыслов текста»². Понятие «затекст», поясняет В. Л. Махлин, «должно проблематизировать то, что так или иначе “стоит” в тексте, но непосредственно (само собой) зачастую “не видно” при чтении... Это более или менее скрытая очевидность мира и времени (истории) в событии самого текста»³.

Наиболее распространенное понимание термина *затекст* в филологии – это затекст как пресуппозиция, т. е. фоновые знания, которые существуют вне этого текста и являются частью культуры, это социально-исторический опыт, преломленный

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19–012–00399 «Аксиологический потенциал современной русской метафоры».

² Колесниченко Ю. В. Неявленная субстанциональность философии Г. Г. Шпета (часть 1) // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Филос. науки. 2017. № 3. С. 72–80.

³ Махлин В. Л. Затекст: Эрих Ауэрбах и испытание филологии // Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе : пер. с нем. 2-е изд., испр. М. ; СПб., 2017. С. 451.

и отложившийся в содержании текста. «К затексту относятся обстоятельства жизни человека, его времени, касающиеся художественного произведения, которые автор не ввел в свой текст. Возможно, он не считал нужным их использовать, может быть, он их не знал, бывает, что какие-то причины помешали ему упомянуть или даже подробно рассказать об этих личностях, этих событиях, этих мыслях и переживаниях. Может быть, автор что-то смутно угадывал, может быть, что-то когда-то где-то случайно слышал или видел, и это отпечаталось в памяти. Затекстом могут быть также события, переживания, которые непосредственно к тексту не относятся, но таинственно с ним связаны»⁴. Психолингвисты уточняют, что «затекст присутствует неявно как отсылка к реальным событиям или явлениям»⁵; это фоновые знания энциклопедического характера, актуализирующиеся в момент чтения. Фоновые знания фиксируются как в памяти отдельного человека, так и целого коллектива, и затекст выступает как форма проявления действительности в художественном тексте⁶.

В представленном коллективном исследовании ключевой термин получает, помимо известного, оригинальное содержательное наполнение – он трактуется как система (совокупность) культурных явлений, возникающих после текста, т. е. как рефлексия читателя или самого автора на литературное произведение.

Разнообразие толкований *затекста* требует более глубокого осмысления лингвистической природы термина и, в частности, обоснования его графических вариантов. Чтобы определить возможные векторы развития значения слова, следует проследить его внутренние связи с мотивирующим словом, раскрыть потенции, заложенные словообразовательными связями и морфемной структурой производного слова, а также выявить парадигматические отношения термина в рамках научного дискурса.

Термин *затекст* неразрывно связан с термином *текст* – одним из ключевых понятий гуманитарной культуры XX в. Выдвиги-

⁴ Баевский В. С. Затексты русской литературы // Русская филология : Учен. зап. Смолен. гос. ун-та. 2015. Т. 16. С. 287–288.

⁵ Беянин В. П. Введение в психолингвистику М., 2001. С. 112.

⁶ Рожкова Е. М. Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте // Вестн. КемГУ. 2011. № 4 (48). С. 212–216.

жение текста в качестве главного объекта гуманитарного знания в целом обусловлено вниманием к личности человека, идеей антропоцентризма. Текст – это «первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины»⁷, будучи чрезвычайно сложным явлением, он не может быть исчерпан какой-либо одной научной интерпретацией.

В современном научном дискурсе текст является предметом исследования разных дисциплин, каждая из которых рассматривает его в соответствии со своими задачами, применяя различные подходы к его изучению. В семиотике текст рассматривается как осмысленная последовательность любых знаков, текстами признаются произведения изобразительного искусства и музыкальные сочинения, немое кино и ритуальные действия⁸.

В филологии термин *текст* принадлежит к числу наиболее дискуссионных понятий вследствие сложности самого феномена и многоаспектности его характеристик. Для понимания сущности термина *затекст* нам представляются плодотворными две теории текста – денотативная и коммуникативная.

Денотативная теория текста основывается на анализе содержания текста в его связи с изображенной реальностью⁹ и нацелена на выявление отображенного в тексте объективного мира и связи текста с референтом. Данная концепция текста, логико-лингвистическая по своей сущности, обуславливает приведенное выше и наиболее распространенное в науке понимание *затекста* как фрагмента действительности, описанного в тексте. Это, как правило, сами реально происходящие события, но в художественной литературе *затекст* нередко является (полностью или частично) вымышленным. Такое понимание *затекста* поддерживается и морфемной структурой слова, а именно семантикой префикса. В толковых словарях выделяется «пространственное» значение приставки *за-* – «нахождение по ту сторону, позади, дальше чего-л.»¹⁰, «характеризуется нахождением по ту сто-

⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 306.

⁸ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970; Семиотика / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983; Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М., 1998.

⁹ Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. М., 1983.

¹⁰ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. С. 309.

рону или за пределами того, что названо мотивирующим словом или словосочетанием»¹¹.

Предлог *за* также обладает несколькими пространственными значениями, которые ассоциативно переносятся на семантику слова *затекст*: «при указании предмета, места, за пределы которого, дальше которого направлено действие»; «при указании предмета, места, позади которого что-л. помещено»; «при указании предмета, места, около которого размещается»; «при указании величины расстояния»; «при указании предмета, обстоятельства, являющегося поводом, основанием...»¹².

Данная трактовка связывает затекст и текст «топографическими» отношениями, и текст предстает как продукт, как произведение, превышающее собственные внешне завершенные параметры.

В коммуникативной теории текст признается динамической коммуникативной единицей высшего уровня, «текстом в действии», обнаруживающим себя как процесс с фазами зарождения, развития, дискурсивного становления и функционально направленным на реализацию внеязыковых задач. Представители коммуникативного направления рассматривают текст как единство когнитивной и коммуникативной деятельности, как «объект филологии, который помещен в... процессы встречного движения филологии и коммуникативистики»¹³. Текст как системно-структурное образование характеризуется коммуникативной обусловленностью, и потому при его анализе недостаточно интралингвистического контекста, но необходимо привлечение широкого экстралингвистического аспекта. Коммуникативно-деятельностный подход к тексту лежит в основе понимания термина *затекст* как рефлексии, предлагаемого авторами монографии.

Оригинальная, логически выверенная трактовка термина опирается на языковые данные – семантику предлога *за*, имеющего следующие значения: «при указании на время, отделяющее

¹¹ Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. М., 2006. Т. 1. С. 691–692.

¹² Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. С. 309.

¹³ Панченко Н. В. Бытие текста в пространстве коммуникации // Журналистика и культура русской речи. 2013. № 2 (66). С. 51.

одно событие от другого, следующего за ним»; «при указании на промежуток времени, в течение которого что-л. совершается, происходит»¹⁴. Семантика темпоральности, заложенная в предлоге, актуализирует процессуальное значение лексемы *затекст*. Оно отражает «непокрываемость текстом идейного богатства дум»¹⁵, включает все последующие завершённые и незавершённые тексты, в которых могут быть найдены следы текста оригинала. Предлагаемый лексико-семантический вариант термина раскрывает разновременность текста и читателя/исследователя, ведет к дополнительным, уточняющим исходный текст смыслозначимостям, заведомо содержит имплицитные смыслы о возможности читательской и авторской рефлексии.

Таким образом, можно говорить о двух разных значениях термина *затекст*, обусловленных пониманием производящего слова: текст как продукт или текст как процесс, развертывающийся во времени. Парадигматические связи слова *затекст* также свидетельствуют о двух лексико-семантических вариантах. В научных исследованиях, посвященных феномену текста, термин *затекст*, с одной стороны, входит в парадигму *затекст*, *подтекст*, *надтекст*, а с другой стороны, он выступает как член оппозиции *затекст* – *предтекст*. В первой парадигме идентификатором является пространственный компонент, формально выраженный в морфемной структуре ее членов – приставках *за-*, *под-* («расположенный, находящийся ниже поверхности чего-л., под чем-л.»¹⁶), *над-* («указывает на нахождение предмета выше, поверх чего-л.»¹⁷). Оппозиция *затекст* – *предтекст* опирается на временной компонент, который представлен префиксами *за-* и *пред-* («ранее чего-л. во времени»¹⁸).

Возможности вариантного толкования терминологического концепта «затекст» можно извлечь не только из морфемной структуры слова, но также из его словообразовательных связей. Термин *затекст*, понимаемый как все события, нашедшие отра-

¹⁴ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. С. 309.

¹⁵ Ильин В. В. Теория познания. Герменевтическая методология. Архитектура понимания. М., 2017. С. 142.

¹⁶ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. С. 858.

¹⁷ Там же. С. 576.

¹⁸ Там же. С. 956.

жение в тексте и являющиеся мотивом к его созданию, образован классическим префиксальным способом. Тогда как термин в предлагаемом авторами значении, с выдвиганием на первый план темпорального признака, образован неморфологическим способом – переосмыслением предложно-падежной формы «за текст». Специфическая словообразовательная модель обуславливает иное графическое представление языковой единицы, написание термина через дефис – *за-текст*, эксплицируя новое терминологическое значение.

Феномен затекста в данной монографии получает разностороннее осмысление, и авторы вкладывают в значение ключевого термина свое понимание в соответствии с ракурсом исследования. Этим фактом объясняется двойственное написание в тексте монографии термина – *затекст* и *за-текст*.

Глава 2. Инскрипт как затекст

Книгу бывает легче написать, чем надписать.
Ю. М. Лотман – Ф. С. Сонкиной¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.03

Писатели книги не покупают. Писатели книги пишут. Но почти у каждого литератора есть или была библиотека, существенно ограничивающая его квартирное пространство и состоящая при этом не только из изданий хозяина. Писатели книги друг другу дарят. И дарят с подобающими этому акту надписями. Дарственные строки на книгах и называются инскриптами.

Инскрипт – характернейший пример именно затекста. Затекста, ближайшего (наряду со ссылками) к собственно тексту. Где выводится дарственная надпись? Как правило, на титульном листе книги, причем и в XIX в., и в начале XX в. инскрипт обычно размещался в верхнем правом углу над фамилией автора или с нею рядом, предворяя тем самым собственно литературный текст. В последние десятилетия такого рода строчки все чаще находят место и под названием книги. Иногда инскрипт получает прописку на форзаце, авантитуле, реже – на фронтисписе или обороте титульного листа, а если надписывается коллективный сборник – то и на той странице, где начинаются тексты дарителя. В некоторых случаях надпись делается под углом (над этой манерой, по свидетельству А. Кушнера², иронизировала А. Ахматова), есть примеры автографа, перпендикулярного по отношению к тексту титула.

Следует оговорить, что немалая часть автографов инскриптами, строго говоря, не является и к затексту, следовательно, отноше-

¹ Дарственная надпись на книге: Лотман Ю. М. Анализ художественного текста. М., 1972.

² А. Кушнер дебютную книгу «Первое впечатление» (Л., 1962) подарил А. Ахматовой с инскриптом: «Моему любимому поэту». «Ахматова раскрыла книжку, прочла надпись, сказала: “Вы хорошо написали, но почему наискосок? Так только тенора пишут”. (С тех пор всегда пишу прямо)» (Кушнер А. У Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 112).

ния не имеет. Это не дарственные надписи, а всего лишь подписи писателей, в лучшем случае предваряемые именами тех, кто книги подносит. (Однако известна фраза из «Записных книжек» С. Довлатова, взятая в качестве эпиграфа М. В. Сеславинским к подготовленному им двухтомнику «Искусство автографа» (М., 2015): «Любая подпись хочет, чтобы ее считали автографом»). Впрочем, и собственно инскрипты, т. е. неслучайные автографы, часто немногословны. Структурный принцип дарственной надписи сформулирован А. Ахматовой: «кому», «кто», «когда» – прочее же, как она объясняла А. Битову, «на усмотрение подписанта»³. Вот типовая модель инскрипта: «Дорогому (уважаемому) такому-то на (добро) память (дружески, сердечно, от души, с лучшими пожеланиями...) такой-то, тогда-то, (там-то)». Есть литераторы, склонные именно к такой лапидарности (та же А. Ахматова, скажем), как есть писатели, вообще не придающие никакого значения этому варианту затекста⁴. Но содержательные автографы на книгах представляют несомненный интерес.

Зачем инскрипт книге? А он нужен. Нужен тому, кто книгу надписывает, и тому, кто ее получает. И самой книге нужен. И нужен – культуре.

Прежде всего надпись на книге, будь то инскрипт или даже беглый, в одно-два слова, автограф, индивидуализирует ее, подобно рукописи. Рукопись – любая! – штучна. Книга, изданная пусть в нескольких «нумерованных» экземплярах, как правило, содержит в своих выходных данных такую позицию, как тираж⁵. А при тиражированности улетучивается уникальность. Произведение поступает в подчинение производству. Типографский

³ См.: Проталина. Тюмень, 2005. С. 211. Меж тем у букинистов распространено представление, что книга с надписью более восьми слов ценится дороже такой же книги того же автора с автографом не столь пространним.

⁴ Вот признание К. Чуковского: «У меня в библиотеке были книги с автографами Мережковского, Гиппиус, Блока, Леонида Андреева, Андрея Белого, Тынянова, Бунина и т. д., и все они разошлись по рукам <...> Я верен завету поэта: “Не надо заводить архива, / Не это подымает ввысь...”» (цит. по.: Марков А. «Храните у себя эту книжку...»: Заметки библиофила. М., 1989. С. 329, далее при ссылок: Марков).

⁵ В порядке курьеза: книга стихов Александра Вавилова «Евангелие от Люцифера» (Екатеринбург, 2019) в выходных данных имеет строчку: «Тираж 1 экземпляр».

шрифт, пусть даже это не официальный Times New Roman, а не столь казенные PeterburgC или Georgia, все равно механистичен. Авторская надпись, выделяющая издание из совокупности ему подобных, напоминает книге о рукописной ее генетике. (Тем более такое напоминание важно сегодня, когда любой литератор – сам себе Гутенберг или Иван Федоров. Ведь текст, посланный в интернет-пространство, не ограничивает круг читателей, а ими на тот или иной миг ограничивается.) Особенно отчетливо эта генетика проступает, если автор, надписывая книгу, вносит в нее уточнения, исправляя опечатки или цензурные коррективы. Инскрипт индивидуализирует единицу книжной пулпы. Книга становится единственной и для автора, и для читателя. Первый несколькими строчками собственного почерка (этого, по выражению А. Кушнера, «аналога нашего голоса»⁶) «нейтрализует» отчужденность написанного им текста, превращенного издательством и типографией в товарную инкубаторность. А для читателя надписью на книге зафиксирован, подобно фотоснимку, момент конкретной встречи с автором, порождающий приятную иллюзию если не родства или дружества, то хотя бы контакта, принятия от него духовной эстафеты⁷. В инскриптах, сформулировал Д. Данин, «...закодированы отношения дарящего и одаряемого. И они зовут к раскопкам былого»⁸.

⁶ Не случайно название: *Башмаков А. И., Башмаков М. И.* Голос почерка: Описание коллекции книг, содержащих автографы, из библиотеки М. И. Башмакова. СПб., 2009. Ср. реакцию Л. К. Чуковской на получение от Д. Самойлова книги «Весть» (М., 1978) с автографом поэта: «Право, как в напечатанной книге есть нечто магическое, что-то новое, прибавляющее к машинописи, так и автограф ни с чем не сравним, почерк автора озаряет стих» (см.: Давид Самойлов. «Мы живем в эпоху результатов...»: Переписка // Знамя. 2003. № 5. С. 166).

⁷ Не щедрая на инскрипты А. Ахматова в 1961 г. подарила изданный тогда в серии «Библиотека советской поэзии» свой сборник «Стихотворения» поэту, первая книга которого выйдет шестью годами позже, сделав такую надпись: «С. Липкину, чьи стихи я всегда слышу, а один раз плакала Ахматова 6 июля». И книга с этим инскриптом стала, по словам ее обладателя, «не только моей гордостью, – она для меня стала правом на существование в те годы, когда на родине, в советской печати, я не существовал» (*Липкин С.* Декада. М., 1990. С. 10). Столь же характерно признание академика М. Я. Марова, который, вспоминая свое общение с Петром Леонидовичем Капицей, сказал: «Как одна из реликвий – его книжка с дарственной надписью» (см.: *Маров М.* Портрет интеллекта. СПб., 2020. С. 86).

⁸ *Данин Д.* Бремя стыда : Книга без жанра. М., 1996. С. 87.

В инскрипте как коммуникативном жесте искусство соединяется с жизнью напрямую, зримо, в строчках. Строчках типографских и написанных от руки. Автограф становится, по словам Л. Озерова, рукопожатием, соединяющим конкретного читателя с конкретным писателем. В стоп-кадре такого автографа себя запечатлевает символика литературной практики как таковой. Читатель, потенциальный или мыслимый «в потомстве» (вспомним чаяния Е. Баратынского), перестает быть абстракцией, имяреком. Он, как и писатель, получает имя. Их имена связываются инскриптом.

При этом символический капитал такого контакта способен обернуться и вполне материальной конкретикой, подтверждая тем самым правоту самоироничного прогноза А. Чехова, сообщавшего одному из многочисленных корреспондентов (М. М. Дюковскому, письмо от 17 февраля 1886 г.): «Пишу Вам, чтобы у Вас было одним автографом великого писателя больше... Через 10–20 лет это письмо Вы можете продать за 500–1000 рублей. Завидую Вам»⁹. На книжных аукционах, проводимых в мире с середины XVII в. (первый – в 1660 г.), книги с автографами знаменитостей, равно как и письма, уходят с молотка за суммы, сравнимые с ценами знаменитых картин¹⁰.

Собирательство книг с автографами способно стать делом жизни. И не удивляет, что частные собрания таких известных

⁹ Чехов А. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 1 : Письма, 1875–1886. М., 1974. С. 199.

¹⁰ Так, «Ладомир» В. Хлебникова (Харьков, 1920, тираж 50 экз.) с надписью «Петникову от Велимира Хлебникова 26 VII 20 Скоро увидимся Велимир» был продан в России за 19 800 000 руб., а «Царь-Девица» (Москва ; Берлин, 1922) М. Цветаевой с инскриптом «Дорогому Александру Федоровичу Керенскому – русскую сказку, где ничто не сходится. Марина Цветаева Прага, февраль 1924 г.» в 2014 г. была продана за 7 500 000 руб. О ценах на книги с инскриптами, в частности, М. Цветаевой, см.: Мнухин Л. А., Сеславинский М. В. Библиофильский венок М. И. Цветаевой // Про книги : Журнал библиофила. 2017. № 3 (47). С. 9–11; см. также: Богомолов Н. А. Автографы писателей в каталогах // Новое лит. обозрение. 2010. № 5 (105). Неудивительно, что среди инскриптов имеют хождение и подделки, претендующие на обеспечение реального или символического капитала и потому бытующие прежде всего на книгах литературных знаменитостей. Примеры подобного фальсификата приводятся, среди прочего, в кн.: Библиофильский венок Анне Ахматовой: К 125-летию со дня рождения : Автографы в собрании М. В. Сеславинского. М., 2014.

библиофилов, как И. Н. Розанов, В. Г. Лидин, А. Н. Тарасенков, М. С. Лесман, А. В. Савин, А. Ф. Марков, О. Г. Ласунский, Л. М. Турчинский, Ф. Н. Медведев, М. В. Сеславинский, И. Ю. Охлопков, В. М. Голубицкий, по числу раритетов, имеющих инскрипты, соперничают с государственными библиотеками. Библиографическое описание и филологическое осмысление как личных¹¹, так и общественных фондов¹² таких надписей, равно как и описание инскриптов, принадлежащих одной эпохе¹³ или

¹¹ См.: Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова : библиогр. описание / сост. В. В. Гольдберг, М. И. Костров, К. А. Марцишевская и др., М., 1975; Автографы советских поэтов из коллекции А. К. Тарасенкова / сост. Е. И. Януцок, М. М. Геллер, С. С. Ишкова. М., 1981; Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана : Аннот. каталог. Публикации / сост. М. С. Лесман, Н. Г. Князева, Н. Г. Захаренко и др., М., 1989; «О, муза русская, покинувшая дом...»: Поэзия русского зарубежья из собрания А. В. Савина : каталог / сост. Л. И. Киселева, А. В. Савин. СПб., 1998; *Охлопков И. Ю.* Книги и рукописи в собрании И. Ю. Охлопкова. М., 2009; Искусство автографа: инскрипты писателей и художников в частных собраниях российских библиофилов : в 2 т. / сост. М. В. Сеславинский. М., 2015; и др.

¹² См.: *Голубева О. Д.* Автографы заговорили... М., 1991; *Тихоненкова Т. В.* Инскрипты литераторов в фонде Отдела редких книг Тульской областной библиотеки // Новое лит. обозрение. 2005. № 1 (71); *Кельнер В. Е., Новикова О. П.* Инскрипты литераторов и литературоведов в фондах Российской национальной библиотеки // Там же. № 4 (74) (далее при ссылках: НЛО); Эпоха Государственной Думы в автографах Российской национальной библиотеки / сост. В. Е. Кельнер, О. П. Новикова. СПб., 2007; *Рейтблат А. И.* Инскрипты писателей в фонде сектора редких книг Российской государственной библиотеки по искусству // Новое лит. обозрение. 2007. № 4 (86); *Донская Н. В.* Инскрипты литераторов и ученых-гуманитариев в фондах Смоленской областной универсальной библиотеки им. А. Т. Твардовского // Там же. 2008. № 1 (89); Издания с дарственными надписями из собрания Библиотеки Пушкинского Дома : каталог / сост. Н. С. Беляев. СПб., 2014. Вып. 1; Советский художественный авангард : инскрипты книжного собрания РГАЛИ. Вып. 1 / сост. Л. Я. Дворникова. М., 2012; Наши автографы : инскрипты писателей и поэтов на книгах Российской национальной библиотеки / сост. В. Е. Кельнер. СПб., 2013; Автографы на книгах, подаренных Российской национальной библиотеке / авт. кол.: Н. А. Гринченко, О. Н. Ильина, О. К. Гордова и др. СПб., 2016; «В знак глубочайшего почтения»: Дарственные записи на книгах литераторов и ученых-гуманитариев XIX – начала XX века : каталог / авт.-сост. О. В. Морева, И. А. Шумкова. Екатеринбург, 2019; и др.

¹³ См.: Автографы поэтов Серебряного века: Дарственные надписи на книгах. М., 1995.

выполненных тем или иным классиком литературы¹⁴, остается одной из важных задач отечественной гуманитаристики¹⁵.

В роли дарителя выступает, как правило, сам автор. Хотя не единичны и случаи, когда инскрипт выполнен переводчиком¹⁶, издателем или составителем¹⁷ книги, ее героем¹⁸, родственником¹⁹ автора,

¹⁴ Роскина Н. А. Дарственные надписи на книгах и фотографиях Чехова // Лит. наследство. М., 1960. Т. 68; *Мордерер В. Я., Парнис А. Е.* Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях // Там же. Т. 92, кн. 3 : Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1982; *Купченко В., Марков А.* «Как знак... В дар... На память...»: Дарственные надписи М. А. Волошина на книгах // Дружба народов. 1984. № 7; Борис Пастернак: Дарственные надписи на книгах из частных собраний / подгот. и вып. В. И. Якубович. М., 1993; *Шаталина Н. Н.* Автографы на книгах как жанр творчества А. Ремизова // Алексей Ремизов : исследования и материалы. СПб., 1994; *Юсов Н. Г.* «С добротой и щедротами духа...»: Дарственные надписи Сергея Есенина. Челябинск, 1996 (далее при ссылках: Юсов); *Варава Б. Н.* Автографы Александра Блока // Невский библиофил. СПб., 2001. Вып. 6; *Янушкевич А. С.* Инскрипт в творческой системе В. А. Жуковского и в книгах из его библиотеки // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2011. № 1 (13); *Сеславинский М. В.* Мой друг Осип Мандельштам : избр. иллюстрир. библиогр. и автографы. М., 2016; и др.

¹⁵ *Сидоренко Л. Ю.* Дарственная надпись как предмет научного исследования // Книга и сцена. М., 1999. С. 182–187; *Ласунский О. Г.* «На память и в знак уважения...» (О культуре книгодарения) // Ласунский О. Г. Власть книги: Рассказы о книгах и книжниках. 4-е изд., перераб. Воронеж, 2010. С. 225–232; *Сеславинский М. В.* «Мгновенной думы долгий след...» // Про книги : Журнал библиофила. 2015. № 4 (35). С. 4–19.

¹⁶ Ю. Тынянов – своим родственникам супругам Каверины на экземпляре им переведенной поэмы Г. Гейне «Германия» (Л., 1934): «Дорогим Веничке и Лидочке слепец Гомер. 1934.13. XII. Дано в Сарском Селе» (см.: *Toddес E. A.* К текстологии и биографии Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения. Рига ; Москва, 1995–1996. С. 357. Пунктуация и орфография во всех приводимых инскриптах – авторская).

¹⁷ А. Блок – на им составленном сборнике «Стихотворения Аполлона Григорьева» (М., 2016): «Глубокоуважаемому и дорогому Алексею Максимовичу Пешкову книга, полная русской тоски и пьяной хандры, но и русских прозрений. От редактора ее. VIII. 1919 г.» (см.: *Вопр. литературы.* 1980. № 10. С. 216).

¹⁸ Инскрипт на книге Л. Звонаревой «Серебряный век Рене Герра» (СПб., 2012): «Дорогому Леониду Петровичу Быкову в знак уважения, признательности и дружеских чувств. Сердечно Рене Герра УрГУ Екатеринбург, 21. V. 2013» (из собрания автора; в дальнейшем – без ссылок).

¹⁹ На книге: *Анненский И. Ф.* Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная) (М., 1910): «Дорогому Николаю Степановичу Гумилеву на память об ушедшем авторе Валентин Кривич. IV.910 Ц С» (цит. по: *Филичева В. В.*

а то и его «близким другом» или коллегой²⁰. Писательским инскриптом обозначается прежде всего характер отношений указанных автографом сторон²¹. В важнейшей для рассматриваемой темы статье А. И. Рейтבלата²² даны варианты этих связей: «на равных»²³, «снизу – вверх»²⁴, «сверху – вниз»²⁵.

Инскрипт может быть данью вежливости²⁶, ответным даром²⁷, свидетельством признательности²⁸, показателем степени

К реконструкции и описанию библиотек Ф. Сологуба и Н. С. Гумилева // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма) : монография. СПб., 2017 (далее при ссылках: Филичева).

²⁰ Инскрипт на титульном листе книги В. М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой» (Л., 1973): «Дорогому Павлу Громову на добрую память о Викторе Максимовиче. Е. Эткинд. 9 окт. 73» (цит. по: НЛО. С. 624).

²¹ Вот прозаик с врачебным прошлым «аукается» с коллегой не только по литературе: «Циклотимику Гр. Горину с братским шизотемическим приветом 15.I.72 В. Аксенов» – надпись на титуле книги В. Аксенова «Любовь к электричеству: Повесть о Леониде Красине» (М., 1971) – цит. по: *Охлопков И. Ю. Мой СССР // Про книги. 2013. № 3 (27). С. 46.*

²² *Рейтблат А. И. К социологии инскрипта // Рейтблат А. И. Писать поперек : статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014.*

²³ «Собрату М. М. Пришвину М. Горький 15.I.26 Napoli» на книге «Мои университеты» (Berlin, 1926) (см.: *Литературное наследство. Т. 70 : Горький и советские писатели: Неизданная переписка. М., 1963. С. 327.*)

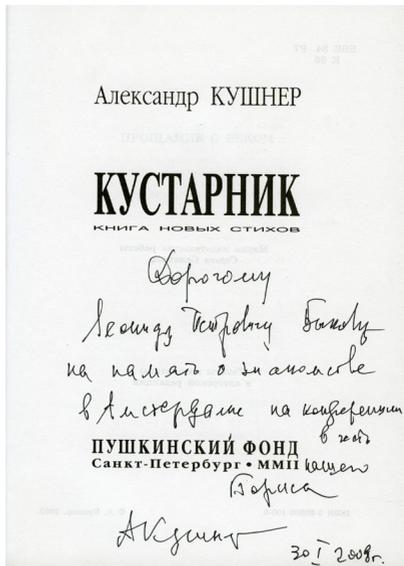
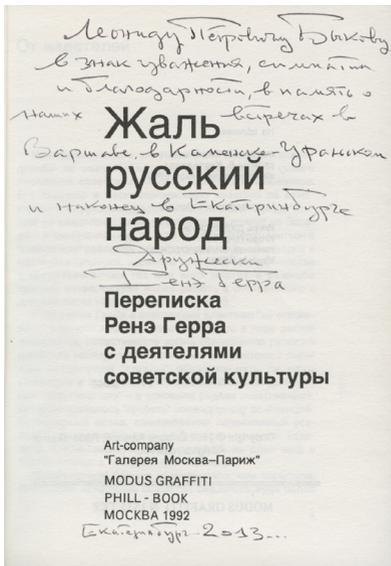
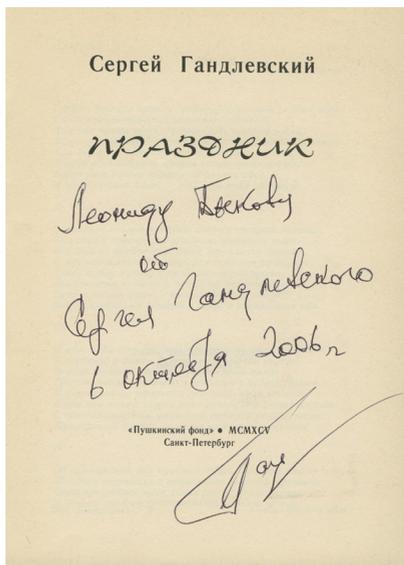
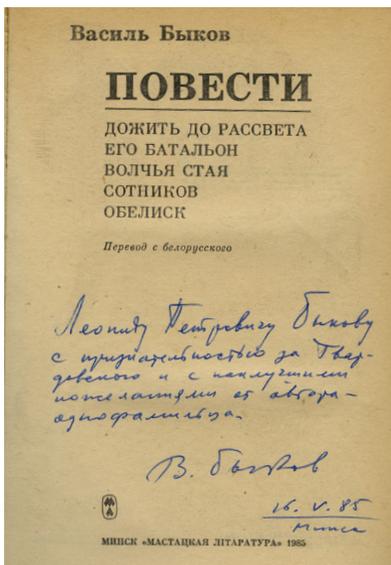
²⁴ Дарственная надпись Н. Тихонова М. Горькому на книге стихов «Орда» (Пг., 1922): «Дорогому Алексею Максимовичу – эту первую книгу стихов, как юношески-зеленый дар просит принять автор» (см.: *Литературное наследство. Т. 93 : Из истории советской литературы 1920–1930-х годов: Новые материалы и исследования. М., 1983. С. 471.*)

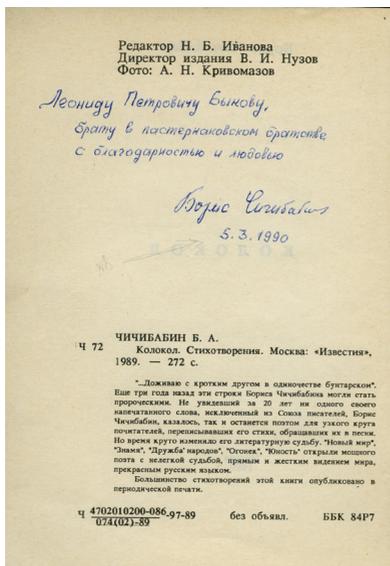
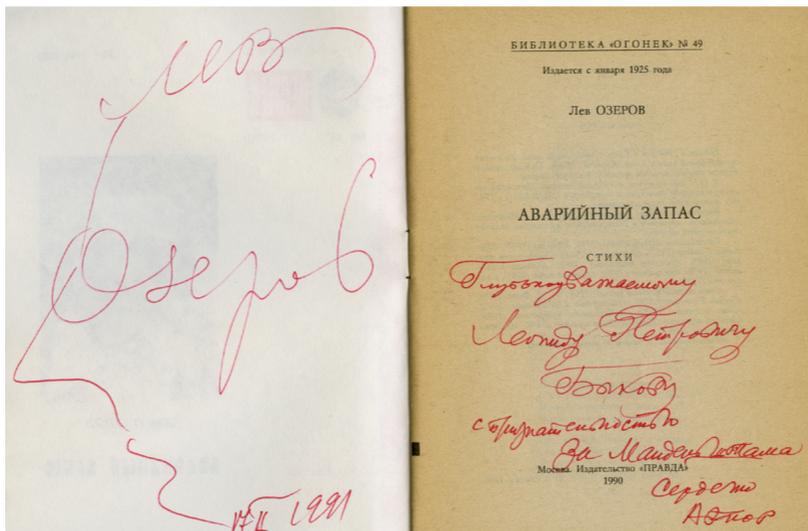
²⁵ На форзаце книги «Улялаевщина: эпопея» (М., 1927) авторский наказ: «Владимиру Александровичу Луговскому – помните, что на Вас делается ставка – “перекройте” эту поэму. Сельвинский. 18. 5.1927» (см.: *Громова Н. Узел: Поэты. Дружбы. Разрывы: Из литературного быта 1920-х–1930-х годов. М., 2016. С. 117.*)

²⁶ Надпись автора на титульном листе книги «Праздник» (СПб., 1995): «Леониду Быкову от Сергея Гандлевского 6 октября 2006 г.»

²⁷ Составив однотомию А. Твардовского «Стихотворения и поэмы» (Свердловск, 1984), я послал его В. Быкову и вскоре получил от прозаика его книгу «Дожить до рассвета. Его батальон. Волчья стая. Сотников. Обелиск : повести» (Минск, 1985) с надписью: «Леониду Петровичу Быкову с признательностью за Твардовского и с наилучшими пожеланиями от автора-однофамильца. В. Быков 16.V.85 Минск».

²⁸ А. Межиров надписывает книгу «Разные годы» (М., 1956): «На память о разных годах – другу и учителю поэзии Николаю Глазкову» (см.: *Воспоминания о Николае Глазкове. М., 1989. С. 464.*), а В. Перельмутер, составив книгу





близости²⁹, мемуарным штрихом³⁰, фиксацией места и времени³¹ или ситуации дарения³², характеристикой творческой или человеческой индивидуальности адресата³³, отсылкой к сфере его (или адресата) деятельности³⁴, побудительным импульсом³⁵, поздравительным жестом³⁶, примечательным комментарием³⁷.

С. Кржижановского «Воспоминания о будущем» (М., 1989), дарит ее М. Л. Гаспарову: «М. Г., единственному мною встреченному, кто любил С. Д. Крж. без моей подсказки» (цит. по: Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2008. С. 72).

²⁹ Дарственная надпись А. Ахматовой для Н. Я. Мандельштам на книге «Бег времени» (М., 1965): «Наденьке – все равно, что мне самой» (цит. по: Михеев М. Ю. Александр Гладков о поэтах, современниках и – немного о себе... (Из дневников и записных книжек). 2-е изд. М., 2019. С. 121).

³⁰ На обороте титульного листа книги В. Брюсова (Пути и перепутья // Собрание стихов. М., 1908. Т. 2): «Николаю Александровичу Морозову на память о давних, давних днях, когда он качал на коленях будущего автора этой книги. Валерий Брюсов» (цит. по: НЛО. С. 609).

³¹ Инскрипт М. Цветаевой для С. Эфрона, типографским способом отпечатанный (!) на специальном экземпляре книги «Разлука» (Москва ; Берлин, 1922): «– Сереже. – Берлин, 7-го нов. июня 1922 г. – день встречи. – Марина» (цит. по: Саакянц А. Марина Цветаева: жизнь и творчество. М., 1997. С. 302).

³² Дарственная надпись для В. Полухиной, сделанная И. Бродским 7 марта 1978 г. на сборнике «Конец прекрасной эпохи» (Анн Арбор, 1977): «Жевать Полухиной пельмени / Приятней, чем служить Камене» (цит. по: Словарь цвета поэзии Иосифа Бродского / сост. В. Полухина. М., 2016, С. 44).

³³ Надпись Ю. Тынянова на книге «Смерть Вазир-Мухтара» (Л., 1928): «Борису Пастернаку, который своим существованием делает жизнь более достойной Юр. Тынянов 1929 II 20» (см.: Литературное наследство. Т. 93 : Из истории советской литературы 1920–1930-х годов: Новые материалы и исследования. М., 1983. С. 680).

³⁴ Инскрипт В. Катаева для С. Д. Разумовской, директора Детгиза, где вышла книга «Белеет парус одинокий» (М., 1936): «Дорогой Соф. Дм. Р., крестной матери многих детей, как то: Пети, Гаврика, Моти, Женечки, Павлика и проч. персонажей этого чудного, талантливого произведения» (цит. по: Данин Д. Бремя стыда. С. 87).

³⁵ М. Волошин дарит М. А. Булгакову книгу своих избранных стихотворений «Иверни» (М., 1918) с надписью-пожеланием: «Дорогой Михаил Афанасьевич, доведите до конца трилогию “Белая гвардия”... Максимилиан Волошин. 5.VII.1925 г.» (см.: Купченко В., Марков А. «Как знак... В дар... На память...». С. 236).

³⁶ Б. Пастернак как переводчик надписывает книгу И.-Ф. Гете «Фауст» (М., 1953): «Дорогому Николаю Владимировичу Стефановичу ко дню его ангела 19 декабря 1953 г. с пожеланием добра и счастья и предсказанием, что он когда-нибудь прогремит и прославится. Б. Пастернак» (цит. по: Стефанович Н. Стихотворения и поэмы. М., 2012. С. 6).

³⁷ Авторская надпись на книге А. Блока (Стихотворения : в 3 кн. Кн. 3. 2-е изд.,

Надпись на книге бывает и шифром, раскрывающим характер взаимосвязи сторон³⁸. Инскрипт способен зафиксировать несовпадение творческих и человеческих контактов художников³⁹. По руко-

перераб. и доп. СПб., 1919): «Дорогому Николаю Степановичу Гумилеву – автору “Костра”, читанного не только ”днем”, когда я ”не понимаю” стихов, но и ночью, когда понимаю. А. Блок. III 1919» (цит. по: Филичева. С. 431).

³⁸ Тексты автографов из коллекции Вологодского краеведческого музея, воспроизведенные в цитируемой публикации, позволяют, в частности, констатировать, какими дружественными были отношения В. Астафьева и В. Белова в период с 1968 по 1989 г.: «1. “Васе Белову, которого люблю и это стало уже привычным делом. И чтобы весь наш век так было. В. Астафьев. г. Вологда – Пермь, 68 г.” (“Кража. Где-то гремит война. Повести”, 1968 год); 2. “Васе Белову – жителю Тимонихи, от беженца из Овсянки мою самую добрую книжку о самом дорогом с дружескими чувствами. В. Астафьев. г. Пермь, 68 г.” (“Последний поклон”, 1968 год); 3. “Васе Белову – дружески, с любовью. В. Астафьев 1970 г.” (“Кража”, 1970 год); 4. “Васе Белову на память и с любовью мои разные байки. [подпись В. Астафьева] г. Вологда, 1972 г.” (“Затеси”, 1972 год); 5. “Василей Иванович! давай, брат, работай, а для хандры еще будет старость. Желаю тебе доброго здоровья и лада душевного! [подпись В. Астафьева] 4 марта 1977 г. Вологда” (“Повести”, 1977 год); 6. “Василию Белову, мою самую большую боль и любовь о том, что уже к нам, увы, не вернется! В. Астафьев г. Вологда, март 1979 г.” (“Последний поклон”, 1978 год); 7. “Василию Белову на Вологодчину, с Енисея поклон и самые добрые чувства от автора написавшего статью и не одну в его родном уголке, тихом, пустынном и приветливом. Приспела пора не только подводить итоги, но и оборонять свои позиции, свое достоинство и нацию, в меру наших возможностей. Делать это надо объединенно и все мелкие дела и посторонние делишки отложить “напотом” – всегда можешь опереться на мое плечо. 30 ноября 1986 г. В. Астафьев”. По вертикали добавление на странице: “Р. С. Здесь, в этой книжке стоит прочесть одну только статью, «и все цветы живые» ради нее и писалась мною эта книжка...” (“Всему свой час”, 1985 год); 8. “Василию Белову, от автора, взявшего хороший разгон на Вологодчине и написавшего эту книгу уже на Родине, в любимом селе. От всего сердца! В. Астафьев” (“Жизнь прожить”, 1986 год); 9. “Василию Белову человеку безмерно родному и по Руси нашей братской, близкому, с надеждой на его рабочее долголетие и мужицкое долготерпение. [В. Астафьев] Март 1989 г. Москва” (“Последний поклон. Том I”, 1989 год)» (цит. по: Трикоз Э. П., Анфимова О. П., Ефремова Л. П. Дружба выдающихся людей: Василий Белов, Федор Абрамов, Виктор Астафьев // Вестн. Вологод. гос. ун-та. Сер.: Ист. и филол. науки. 2019. № 4 (15). С. 63–64).

³⁹ Инскрипт на повести «Сувенир», изданной в виде второго тома Собрания сочинений (Л., 1927) А. Чапыгина: «Недоброжелательному ко мне человеку с пожеланием чтоб был внимательнее и доброжелательнее К. Чуковскому от А. Чапыгина 14 – III – 29» (цит. по.: Марков. С. 331).

писным строчкам на книгах можно проследить эволюцию отношений писателей⁴⁰.

Подобного рода свидетельства оказываются крайне выразительным материалом для понимания общественной атмосферы⁴¹, состояния определенного жанра⁴², особенностей литературного быта и литературных нравов того или иного времени⁴³. И здесь бывают примечательны факты «минус-инскриптов»: скажем, в обширной библиографии инскриптов С. Есенина, составленной Н. Г. Юсовым, сосчитаны сотни адресатов и между тем нет свидетельств, подтверждающих факт дарственной надписи А. Ахматовой, К. Бальмонту, В. Маяковскому, Б. Пастернаку.

Но не менее, если не более, существенна та содержательная сторона автографа на книге, что обращена автором к самому себе. Инскрипт способен конкретизировать сопрово-

⁴⁰ На «Книге лирики. 1934–1949» (М., 1949) А. Твардовский делает такую надпись критику А. Тарасенкову, с которым знаком с юности: «С неизменной доброй волею / Подарить сей том хочу / Уж не Толе – Анатолию / Кузьмичу 10.10.49» (см.: *Вопр. литературы*. 2008. № 1. С. 382). Столь же показательное сравнение дарственных надписей С. Есенина на его книгах, адресованных в разные годы М. Горькому. Если на дебютной «Радуннице» (Пг., 1916) было: «Максиму Горькому, писателю земли и человека от баяшника соломенных сумов Сергея Есенина на добрую память 1916 г. 10 февр. пг», то через шесть лет на книге «Пугачов» (М., 1922) куда более сдержанно и вместе с тем душевно: «Дорогому Алексею Максимовичу от любящего Есенина 1922 май 17 Берлин» (см.: Юсов. С. 68).

⁴¹ Вот один из пастернаковских инскриптов для М. Цветаевой – на книге «Две книги» (М.; Л., 1927): «Милый читатель, лучший поэт нашего поколения – Марина Цветаева. Не всякая доля в эмиграции добровольна, как не всякая и у нас. 10.V.29. Б. Пастернак» (цит. по: *Наше наследие*. 1988. № 1. С. 13).

⁴² См. инскрипт автора на книге «Критика – это критики: Версия 2.0.» (М., 2015): «Леониду Быкову в память о роде деятельности, ушедшем в предание дружески 8.06.2015. С. Чупринин».

⁴³ Критик В. Огнев рассказывал, что Шкловский подарил ему на день рождения книгу Юрия Тынянова «Архаисты и Пушкин» (Л., 1928) с автографом автора: «Борису Эйхенбауму (горе и даже два – уму!): Был у вас / Арзамас. / Был у нас / ОПОЯЗ / И литература. / Есть заказ / Касс. / Есть указ / Масс. // Есть у нас / Младший класс / И макулатура. // Там и тут / Институт, / И гублит, / И главлит, / И отдел культурный. / Но главлит – / Бдит, / И агит – / Сбыт. / Это ж все быт, / Быт литературный!» (Огнев В. *Фигуры уходящей эпохи*. М., [2008]. С. 316).

ждаемый им текст⁴⁴, время⁴⁵ и место⁴⁶ реального выхода книги, ее творческую историю⁴⁷, прототипов персонажей⁴⁸, отношение писателя к изданию⁴⁹, а также биографию автора⁵⁰, самооценку определенного этапа или собственного творчества

⁴⁴ А. Битов – на книге «Статьи из романа» (М., 1986): «Константину Тихомирову – приложение к “Пуш[кинскому. – Л. Б.] дому” – от автора. Андрей Битов. 27.04.90. Переделкино» (Проталина. С. 211).

⁴⁵ И. Одоевцева – издателю книги ее стихов «Златая цепь» (Париж, 1975): «В день выхода “Златой цепи” 29 мая 1975 г. я дарю первый экземпляр Ренэ Герра, без энергичного участия которого “Златая цепь” может быть, никогда бы не вышла в свет. С благодарностью Ирина Одоевцева» (цит. по: *Звонарева Л. Серебряный век Ренэ Герра*. СПб., 2012, С. 191).

⁴⁶ Стихотворный инскрипт Л. Лосева Б. Парамонову (на книге: *Лосев Л. Собранное*. Екатеринбург, 2000): «В городе императрицы, / собеседницы Дидро, / где поют стальные птицы / в недостроенном метро, / где в ипатьевском подвале / ради пламенных идей / коммунаки убивали / перепуганных детей, / где страшат переулки / уралмашская братва, / где нельзя найти шкатулки, / чтоб не малахитова, / где чахоточная гнида, / местечковое пенсне, / пребывает инкогнито, / точно диббук в страшном сне, / в евразийской части света – / вот где вышла книга эта» (см.: *Знамя*. 2004. № 2. С. 4).

⁴⁷ Инскрипт для А. Н. Бенуа на дебютном сборнике М. Волошина «Стихотворения. 1900–1910» (М., 1910): «Дорогой Александр Николаевич, примите и полюбите эту книжку, большая часть которой была пережита и написана в милом Париже. Максимилиан Волошин 20/III 1910 Коктебель (Феодосия)» (цит. по: *Марков*. С. 199).

⁴⁸ Б. Васильев дарственную надпись для А. Я. Беленьковой, давней знакомой по Уралмашзаводу, где будущий писатель работал испытателем с 1948 по 1954 г., на издании повести «А зори здесь тихие» начал с обращения к одной из героинь книги: «Шурочке Бричкиной, которую никогда не забывал, чему свидетельством эта повесть» (сообщено А. Я. Беленьковой).

⁴⁹ М. Зоценко, надписывая С. Д. Разумовской книгу «Рассказы 1937–1938» (Л., 1938), сделал самокритичное признание: «Эта книга – случайный сборник. Эту книгу я собрал без особой любви. Я включил в нее все, что осталось от сборника “1935–1937”. По этой причине посылаю Вам эту книгу без особой радости. Желаю Вам, милая София Дмитриевна, побольше здоровья и побольше радости. Мих. Зоценко 2.III.39» (цит. по: *Данин Д. Бремя стыда*. С. 88).

⁵⁰ Так, В. Лидин рассказал, что приобрел «...маленькую книжечку “Каштанка”, изданную А. С. Сувориным в 1897 году, с рисунками в тексте. На выходном листе книжки есть такая надпись: “Леде Бессер на память о докторе, лечившем у нее ухо. Ницца. 98.12.III. А Чехов”. Леля Бессер была, по-видимому, маленькой девочкой Бессеров, и надпись Чехова подтверждает, что к нему обращались за медицинской помощью некоторые из русских, живших в то время в Ницце» (*Лидин В. Друзья мои – книги: Рассказы книголюбца*. М., 1976. С. 249).

в целом⁵¹, равно как и своей личности⁵². В инскрипте может содержаться и нечто вроде наказа будущим издателям⁵³. И, конечно же, в самой стилистике дарственной надписи отчетливо проступает творческая самобытность автора. Не удивительна словесная и эмоциональная сдержанность в автографах на книгах у А. Твардовского, А. Ахматовой, Н. Заболоцкого. Но есть среди прозаиков, поэтов, критиков виртуозы этого жанра, чьи инскрипты отличаются развернутостью и оригинальностью. Красноречивы в этом отношении дарственные автографы таких «надписателей» (словцо Б. Эйхенбаума), как Л. Андреев, А. Блок, А. Куприн, В. Каменский, М. Цве-

⁵¹ В 1934 г., после сложнейших и длительных личных перипетий, Б. Пастернак, выпустив книгу стихов с красноречивым названием «Второе рождение» (М., 1934), подарил ее Е. М. Стеценко с надписью, в которой подытожил пережитое и поведаль о своих замыслах: «Дорогой Елизавете Михайловне от крепко любящего ее Б. П. Об этой книжке нечего распространяться: в ней слишком много следов того, как не надо поступать ни в жизни, ни в менее ответственной области искусства. Но она всегда напоминает мне, что все спасены и сохранены в целостности благодаря Вам: что автора не было бы уже в живых, если бы Вас не было на свете. Мне никогда не пришло бы в голову давать Вам эту книжку. Было бы наглостью так легко напоминать Вам, чьими сердечными силами подперты ее рифмованные фразы. Но вы вскользь выразили желанье ее просмотреть. Когда я напишу что-нибудь стоящее, настоящую человеческую книгу (и – не стишки какие-нибудь!), я попрошу у Вас позволения посвятить ее Вам... Моего долга Вам не измерить, Вы это сами знаете, но не в этом дело, это бы меня не мучило. Грустнее то, что никакими словами мне не дать Вам понятия о моей признательности Вам. Ваш Б. 8. XI. 34» (цит по: *Пастернак Е. Борис Пастернак* : материалы для биографии. М., 1989. С. 492).

⁵² «На 1-ой чистой странице кн. «Исповедь хулигана» ([М.] : [Имажинисты], 1921), фиолетовыми чернилами: Александру Васильевичу Ширяевцу с любовью и расположением С. Есенин. Я никогда не любил Китежа и не боялся его, нет его и не было так же как и тебя и Клюева. Жив только Русский ум, е г о я люблю, его кормлю в себе, поэтому ничто мне не страшно и не город меня съест а я его проглочу (по поводу некоторых замечаний о моей гибели) (Юсов. С. 231).

⁵³ На обороте титульного листа книги А. Добролюбова «Из книги невидимой» (М., 1906): «Кто любит меня и верит мне, всех тех остерегаю от всего, что будут печатать или что печатали под моим именем, особенно из произведений первых лет моей жизни. Даже в произведениях более поздних, в письмах например, могут существовать какие-либо временные [нрзб.] или даже заблуждения, потому что я отклонялся раз или два даже тогда, когда начал уже идти по пути веры. Эти же две книги: «Мои вечные спутники» и «Из книги невидимой» – я знаю – написаны и сборник спутников выбран и написан не по воле моей, а по неизбежному указанию Высшей Непостижимой Воли. А. Добролюбов» (цит. по: НЛО. С. 606–607).

таева, С. Есенин, Н. Клюев, А. Ремизов, Б. Пастернак, С. Маршак, В. Астафьев, В. Курбатов (ограничусь дюжиной имен и одним лишь тому примером⁵⁴).

Инскрипты как затексты способны стать и самостоятельными текстами – достаточно вспомнить стихотворное посвящение А. Блока А. Ахматовой «Красота страшна, Вам скажут...» на третьем томе его Собрания стихотворений (СПб., 1912) или надпись Б. Пастернака В. Маяковскому на (увы, несохранившемся) экземпляре «Сестры моей жизни» (М., 1922) – «Вы заняты нашим балансом...». Стихи с названием «Надпись на книге» можно встретить во многих авторских сборниках (см. издания А. Ахматовой, А. Блока, З. Гиппиус, А. Межирова, Л. Озерова, А. Тарковского, П. Шубина и др.).

Следует учитывать, что хотя инскрипт интимизирует отношения дарителя и адресата, но автор книги, делая на ней надпись, не может не помнить, что издание способно оказаться в руках «третьих» лиц, о чем развернутые рассуждения есть в указанной работе А. А. Рейтблата. Надпись на книге бывает и шифром, скрывающим характер взаимосвязи сторон⁵⁵. Кроме того, поскольку инскриптом презент персонализируется, он тем самым вольно или невольно навязывает себя своему обладателю, который расстаться с не представляющей для него интереса (или представляющей для него опасность) книгой иногда может, только лишив ее соответствующей надписи⁵⁶.

⁵⁴ Надпись Н. Клюева на книге «Лесные были» (М., 1913): «Николаю свет Степановичу Гумилеву от велика Новгорода Обонежская пятини погоста Пятницы Парасковии усадища Соловьева Гора песельник Николашка по назывке Клюев славу поет, учестлив поклон воздает день постный память святого пророка Иоила, лето от рожества Бога слова тысяща девятьсот тринадцатое» (цит. по: Вопр. литературы. 1987. № 4. С. 277).

⁵⁵ Ю. Лотман своей однокурснице и многолетней подруге Ф. Сонкиной на сборнике «Трудов по знаковым системам», которые выходили под его редакторством, сделал гомеопатический инскрипт: «М–М», что для двух только и было понятно: «Мастер – Маргарите» (Сонкина Ф. С. Юрий Лотман в моей жизни : Воспоминания. Дневники. Письма. М., 2016. С. 72).

⁵⁶ Саратовский критик С. Боровиков, много лет возглавлявший журнал «Волга», опубликовал в нем обстоятельный отчет о расставании с разочаровавшимися получателем книжными дарами, выразительно названный «Пустая полка» (Волга. 2019. № 7–8). С другой стороны, показательно утверждение Н. Громовой о Н. Тихонове, что он всю послеоктябрьскую жизнь втайне хранил книгу «Шатер» (Севастополь, 1920) с дарственной надписью запрещенного автора: «Дорогому Николаю Семено-

Вот почему и ныне остается резонной сентенция поэта Л. Озерова, заговорившего о роли инскрипта несколько десятилетий назад: «Дело, оказывается, серьезное – надписать книгу. Не торопитесь, подумайте, делайте это от души. Или вовсе не делайте. Надпись – личная историческая зарубка на книге. Ваша записка, положенная в бутылку, которую волны времени вручат вашим потомкам. По надписи на книге будут супить о вашем творческом поведении с тою же строгостью, как и о самом творчестве. Ваш запоздалый комментарий или ваше запоздалое сожаление не будут приняты во внимание. Вас не будет, а книга останется»⁵⁷.

вичу Тихонову, отличному поэту. Н. Гумилев» (см.: *Громова Н. Узел. С. 99*). Еще более красноречиво письмо девятнадцатилетней М. Цветаевой, адресованное в 1921 г. А. Ахматовой: «Спасибо за очередное счастье в моей жизни – “Подорожник”. Не расстаюсь <...> Посылаю Вам обе книжечки [Сборники А. Ахматовой «Четки» и «Белая стая». – Л. Б.], надпишите. Не думайте, что я ищу автографов, – сколько написанных книг я раздарила! – ничего не ценю и ничего не храню, а Ваши книжечки в гроб возьму – под подушку!..» В архиве М. Цветаевой хранится экземпляр книги А. Ахматовой «Подорожник» (Пг., 1921) с дарственной надписью «Марине Цветаевой в надежде на встречу с любовью. Ахматова. 1921», а также надписанные ею для Цветаевой книги «У самого моря» (Пг., 1921) и «Anno Domini MCMXXI» (Пг., 1921) с одинаково лаконичным посылом: «Марине Цветаевой – от Анны Ахматовой» (см.: *Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 : Письма. М., 1995. С. 200, 204*).

⁵⁷ *Озеров Л. Надпись на книге // Встречи с книгой. М., 1979. С. 232–233.* И – в подтверждение – сюжет про то, как на одной странице встретились через двадцать лет два инскрипта: «Геолог и спелеолог Виктор Сербский жил в Братске. Он собирал книги. Очень много – современных поэтов. Евгения Евтушенко – более шестидесяти книг. Когда Евтушенко, приглашенный в дом Сербского, увидел все это, ему – в восхищении библиофильским подвигом – захотелось надписать каждое издание. Листая книжку “Я сибирской породы”, на странице 54-й, где был “Вальс на палубе”, он наткнулся на следующую запись: “Виктору Сербскому с любовью к поэту Евгению Евтушенко – Белла Ахмадулина”. Свой автограф она оставила 25 марта 1974 года на вечере Окуджавы в Центральном доме литераторов. Евтушенко откликнулся эмоциональным автографом: “Глубочайше тронут тем, что рукой Беллы – ее драгоценными пальчиками подтверждено то, что хотя бы когда-то она любила меня. Евг. Евтушенко. 2.06.1994”» (*Фаликов И. Евтушенко: Love story. М., 2014. С. 125*).

Глава 3. Итоговый текст как форма затекста

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.04

Термин «затекст» представляется продуктивным инструментом аналитики искусства в силу того, что он акцентирует такое качество любого художественного явления, которое в современной литературной теории, пожалуй, потеряло свою безусловную значимость. Это качество – целостность, как отдельного произведения, так и авторского творчества. Не слишком обобщая и с небольшой долей преувеличения можно сказать, что западная критика в XX в. (после англо-американской новой критики) была сосредоточена на исследовании 1) происхождения тех или иных явлений, 2) их взаимодействия друг с другом и 3) их функционирования в читательской среде. В первом случае в тексте выявляется претекст (то, что предшествует тексту, формирует его) – на основе реконструкции мифологем, архетипов, комплексов авторского бессознательного, габитусов и глубинных нарративных структур; во втором случае предметом исследования становится интертекст; в третьем – рецептивный ресурс текста, закодированный в нем читательский отклик. И хотя не всегда специфический ракурс исследования «репрессирует» идею целостности произведения, все-таки, как правило, западная методология XX в. дробит текст, выявляя в нем коды, цитаты, голоса, факторы эстетического воздействия, следы и т. д.¹ Дезактуализация целостности текста особенным образом проявляется в практике постструктурализма, конкретнее – в практике интертекстуального анализа, который невероятно повысил статус читателя, предоставив ему право произвольного толкования – в опоре на личные субъективные ассоциации. Тем самым, напомним, постструктуралистская теория легитимизировала «гиперинтерпретацию» (У. Эко) – способ чтения, не учитываю-

¹ Рецептивно-эстетическая методология все-таки исходит из идеи эстетической целостности текста, что, собственно, и позволяет ей обосновать идею имплицитно присутствующей в тексте рецептивной программы.

ций единство, согласованность и упорядоченность всех элементов художественной структуры. В крайних случаях целостность стала пониматься как негативное качество текста, посягающее на свободу читателя².

Представляется, что введение в литературоведческую сферу понятия «затекст», до сих пор почти исключительно функционировавшего в лингвистике, возвращает в актуальный научный контекст идею целостности. Термин «затекст» в самой своей внутренней форме, т. е. априори, предполагает эстетическое единство прецедентного текста и акцентирует тот факт, что после своего завершения тот фигурирует в сознании автора или реципиента как единый феномен.

Если трактовать «затекст» в самом широком плане (как то, что сложилось постфактум на основе завершённого текста), то более чем резонно рассматривать всю европейскую словесность в качестве затекста христианско-античной культуры. Думается, что именно это и имели в виду немецкие компаративисты Эрик Ауэрбах и Эрнст Курциус, которые пытались обосновать единство и целостность литературы западного мира. Э. Ауэрбах, напомним, выводил всю европейскую литературу из «антично-христианского субстрата», подразумевая под ним напряжённое взаимодействие двух стилевых тенденций в изображении действительности (античный и христианский тип мимесиса) («Мимесис», 1946)³. Э. Курциус в работе «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) в качестве единого субстрата европейской литературы обосновал латинскую традицию: из латинской литературы, по Курциусу, писатели последующих веков заимствовали всю образность и все смыслы. Латинская риторика, пишет Курциус, стала для последующей литературы своего рода «лавкой-складом» готовых и бесконечно воспроизводимых топосов и идей⁴.

Опираясь на эти концепции, затекст в самом широком плане вполне возможно трактовать как то, что произрастает из перво-

² Об этом см.: Тюпа В. И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза // *Вопр. литературы*. 2019. № 152. С. 52–66.

³ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. ; СПб., 2000.

⁴ Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern ; München, 1978.

текста, первоосновы, то, что всходит на благодатной почве универсальной традиции – библейской и греко-латинской, если иметь в виду европейскую словесность. И тогда каждый европейский текст есть не только интертекст (вспомним знаменитое определение Р. Барта), но и затекст.

Но в узком плане затекст может быть описан как результат функционирования первоначального авторского текста или целой совокупности текстов (объединяемых на тех или иных основаниях) в новых художественных формах. Выделим некоторые варианты такого функционирования.

1. **Жанровый затекст**, т. е. текст, содержание которого образует рефлексия о какой-то жанровой традиции. Из ранних поэтических затекстов такого рода уместно назвать, например, сонет о сонете. Образцы этого метажанра находим у Р. Бернса, Дж. Китса, У. Вордсворда, А. С. Пушкина, А.-В. Шлегеля, Ш.-О. Сент-Бева, Лопе де Веги, И. А. Бунина и др. Рефлексивный спектр, характерный для этого типа поэтической мысли, широк: от апологии жанра до иронического разбора его «тесноты» и фиксированности.

В новейшей литературе выразительным примером жанрового затекста является роман В. Сорокина «Роман» (опубл. 1994), который интерпретируется критиками как повествование о смерти классической романной формы. Если в первой части романа Сорокин демонстративно имитирует поэтику русского романа XIX в., то во второй части эта имитация получает самое радикальное разрешение. Язык романа предельно опрощается, подменяясь примитивными конструкциями, бесстрастно повествующими о том, как герой убивает более двухсот человек и сам погибает в чудовищной агонии. Омонимия имени героя с жанровой формой породила ставшую общепринятой трактовку, согласно которой Сорокин «изгоняет традицию» и «хоронит» великий русский роман⁵.

Другой пример жанрового затекста приведем из мира кинематографа. Это последний фильм Джима Джармуша «Мертвые не умирают» (2019) – хоррор-комедия, в которой предметом сар-

⁵ Скаков Н. Слово в «Романе» // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 360.

кастического воспроизведения являются все жанровые признаки зомби-фильма. Свойства затекста кинематографического жанра зомби-апокалипсиса этому фильму придает не только осмеяние формульности жанра, но и насыщение его моральной проблематикой сегодняшнего дня: восставшие из могил мертвецы уравниваются с условно живыми современниками, обменявшими свои живые души на те или иные удовольствия потребительской культуры. Зомби у Джармуша не только поедают живых людей, как им и положено в соответствии с требованиями жанра, но и требуют возвращения к тем зависимым формам поведения, которые они практиковали еще при жизни. В результате фактически снимается оппозиция «живые – мертвые»: мертвецами оказываются все. Думается, что этот фильм должен поставить точку в развитии жанра зомби-апокалипсиса. После столь сокрушительного разоблачения его штампов и формул восстановление этого жанра в классической жанровой форме представляется вряд ли возможным: создав зомби-комедию, Джармуш фактически хоронит жанр зомби-хоррора. Примером жанрового затекста (и не только в кинематографе, но и в литературе) может служить и жанр иронического детектива, хотя в данном случае комическое обыгрывание штампов криминального жанра не стало фактором дискредитации жанрового прецедента.

2. Стилиевой затекст. Такое наименование мы предлагаем, подражая теории больших стилей Д. С. Лихачева. Стилиевой затекст – это текст, который содержит художественно выраженную рефлексию о предыдущем типе художественного сознания. Классический пример – европейский реалистический роман, который в образе главного героя рисует носителя романтического сознания и читателя романтической литературы. В таком романе иронической дискредитации подвергается романтический стиль поведения и творчества, а поражение героя непосредственно выводится из его принадлежности романтической парадигме – в качестве читателя или художника. Творчество Г. Флобера, который с отвращением относился к романтизму и сделал это отвращение предметом своих самых главных романов, составляет выразительный пример такого типа затекста. В более узком плане в качестве стилиевого затекста можно рассматривать любую пародию, иронически имитирующую специфические особенности авторского письма.

3. Тематический затекст. Таковым можно считать произведение (или их совокупность), разрабатывающее тематику какого-то прецедентного текста. Это римейки, продолжения, переложения, фанфики, переосмысления, т. е. такие формы жизни текста, которые актуализируют глубину и открытость его содержательного потенциала. Выразительным примером такого рода можно считать корпус произведений, разрабатывающих донкихотовскую сюжетную ситуацию: от «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса и «Идиота» Ф. Достоевского до романа Дж. Уильямса «Стоунер» (1965). Один из последних образцов донкихотовского затекста представляет собой испанский фильм-антиутопия 2019 г. «Платформа» (реж. Г. Гастелу-Уррутия). Главный герой фильма – читатель сервантесовского романа, а также носитель внешности, поведения и иллюзий Дон Кихота – соглашается на участие в жестоком эксперименте, имитирующем жизнь в социуме. Подобно Дон Кихоту, он пытается установить справедливость, с помощью импровизированного меча сражаясь как с бессердечием миропорядка, так и со злом человеческой природы. Этот фильм, безусловно, составляет тематический затекст «Дон Кихота», так как, воспроизводя характер протагониста и сюжетную схему прецедентного романа, а также прямо выстраивая отсылки к нему, он пытается ответить на совокупность тех же вопросов, которые были поставлены Сервантесом: о возможности, цене, смысле и результате человеческого противостояния жестокому миру. При этом вне требуемого от зрителя соотношения фильма с романом-первоисточником реконструкция его философского содержания представляется вряд ли осуществимой.

4. Персональный авторский затекст, который мы предлагаем обозначить понятием «**итоговый текст**» и разработка которого составляет главное содержание данного раздела.

Понятие «итоговый текст» не имеет теоретической разработки, возможно, в силу кажущейся самоочевидности его семантики. В то же время есть немногочисленные работы о явлении финальной книги, лишь отчасти пересекающиеся с феноменом итогового текста⁶. Мы предлагаем рассмотреть

⁶ Бондарчук Е. М. «Финальная книга» в контексте проблемы культурной памяти (Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы», Б. Л. Пастернак «Доктор

итоговый текст как текст, который вбирает в себя *рефлексию автора о собственном творчестве и собственном положении в мире искусства и культуры*. В этом случае предшествующее этому тексту авторское творчество следует рассматривать в качестве единого и целостного текста, *им самим в таком качестве осознанного*. На почве авторского переживания целостности собственного творчества и единства направленности своего пути в искусстве и может возникнуть текст, который возможно считать итоговым. Это не обязательно последний текст, но его непременным признаком является авторефлексивность, распространяемая не на процесс создания данного текста (это классический случай авторефлексии), а на собственное творчество в его сложившихся и освоенных публикой результатах. Классический пример – тексты, развивающие поэтическую традицию стихотворения-«Памятника». В творчестве любого автора, обращающегося к этому жанру (от Горация до Пьера Ронсара в западной литературе, от Державина до Высоцкого и Бродского в отечественной), – это итоговый текст, вырастающий на почве самосознающей мысли.

Кроме того, *отличительной чертой итогового текста может быть рефлексия, предметом которой является традиция*. Если обратиться к предложенному примеру, очевидно, что все поэтические «Памятники» воспроизводят или обыгрывают горацианскую систему мотивов и образов. Так, Пушкин прямо обозначает свое стихотворение как «Подражание Горацию», а Бродский, наоборот, педантирует отказ от традиционного решения темы памяти: «Я памятник себе воздвиг иной».

Наконец, свойства итоговости тексту может придавать и включенная в него *рефлексия о характере восприятия*. Все поэтические «Памятники» такую рефлексию содержат, так как их авторы решают вопрос о значении собственного творчества и праве на память. Выразившаяся в итоговом тексте рефлексия такого рода может также подразумевать оценку предыдущего авторского творчества в современной ему критике.

Живаго») // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. 2017. № 6 (119). С. 136–144; Кириллова И. В. Феномен финальной книги в русской прозе XX века : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. URL: <http://www.disscat.com/content/fenomen-final-noi-knigi-v-russkoi-proze-xx-veka> (дата обращения: 18.04.2017).

Эта трехвекторность единой самосознающей мысли, в которой рефлексия о единстве собственного творчества сопрягается с рефлексией о характере моделируемой им коммуникации – как с читателем (в широком плане), так и с традицией, на наш взгляд, и является отличительным признаком итогового текста. Мы предлагаем дистанцировать такое понимание итогового текста от распространенной версии, в соответствии с которой итоговый текст (часто вне всякого теоретизирования) понимается как текст, вобравший в себя важнейшие темы, мотивы и смыслы предшествующих произведений автора. В таком ключе термин «итоговый текст» (или «финальная книга») часто употребляется, например, в отношении романов Достоевского «Братья Карамазовы» и Пастернака «Доктор Живаго».

Такое, недостаточное, с нашей точки зрения, понимание итогового произведения, впрочем, расширяет самарская исследовательница Е. М. Бондарчук⁷. Помимо того, что итоговое произведение аккумулирует духовные поиски автора и всей эпохи, оно, по мысли исследовательницы, обязательно отличается жанровой синкретичностью, экспериментально сочетает образность с философским дискурсом, выдвигает на первый план проблематику, связанную с надындивидуальной памятью. Однако и в случае такого расширенного наполнения понятия «итоговый текст» обозначаемый им феномен нельзя рассматривать в качестве формы затекста.

Итоговый текст как форму затекста можно выявить только на материале произведения, в котором выразилось *авторское понимание его как авторефлексивного высказывания, выросшего из субстрата всего его предыдущего творчества.* Иными словами, идея итога должна принадлежать самому автору (а не только исследователю), и она должна найти свое выражение в тех или иных архитектурных формах произведения. В этом случае мы можем рассматривать итоговый текст как форму затекста. «Братья Карамазовы» – это итоговый текст Достоевского в рамках исследовательского взгляда на творчество писателя (в силу обнаружения в нем универсального для всего творчества писателя проблемно-художественного комплекса), но в качестве

⁷ Бондарчук Е. М. Указ. соч.

такового самим писателем в романной ткани произведения не представленный. Присутствующая в тексте рефлексия о том, что он художественно обобщает авторское понимание своего собственного положения в искусстве и репрезентирует его путь в нем, и отличает итоговое произведение, которое можно считать формой затекста. Ему предшествует корпус всего предыдущего творчества автора, но предшествует не просто хронологически, а в качестве предмета самосознающей мысли, так или иначе в итоговом тексте зафиксированной.

Итак, *вектор авторефлексии, воплотившейся в итоговом тексте*, мы определяем как направленный на 1) предшествующее творчество (а шире – и на творческое поведение и эстетическую позицию), 2) характер коммуникации с реципиентом, 3) характер освоения традиции.

Поднимем вопрос о *содержании* итоговой авторефлексии. В. И. Тюпа и Д. П. Бак определяют литературную авторефлексию как «...рефлексию *поиска* субъектом своей актуальной позиции, на которой он еще не утвердился окончательно (курсив наш. – О. Т.). <...> Это не рефлексия самопознания, а рефлексия самоопределения», и направлена она, по мысли исследователей, на попытку осмысления «роли творца в возникновении художественного целого»⁸. В том случае, о котором мы пишем, функционирует совсем другой тип авторефлексии. Это не рефлексия поиска актуальной позиции, самопознания и самоопределения, а рефлексия подведения итогов: поиск эстетической позиции уже мыслится завершенным и нашедшим свое окончательное воплощение в корпусе предшествующих текстов, и субъект творчества осмысляет коммуникативные результаты ее воплощения. Творчество как результат самовоплощения и эстетического отклика – вот предмет авторефлексии, образующей ткань итогового текста, понимаемого в качестве формы затекста. В этом плане авторефлексия смыкается с интеллектуальной, критической, искусствovedческой, психологической авторецепцией и автооценкой всей целостности собственной жизни в искусстве.

⁸ Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 5.

Представляется, что первым в европейской литературе текстом такого рода является «Дон Кихот» М. де Сервантеса, первый же в ее истории «структурно самосознательный роман», по определению С. Г. Бочарова⁹. Авторефлексивное содержание романа Сервантеса описано в науке исчерпывающе, наша задача – обратить внимание на такой аспект «Дон Кихота», который позволяет его считать итоговым произведением затекстового типа. У Сервантеса мы находим рефлексию и о литературной традиции, и о взаимоотношениях с реципиентом, и о собственном положении в искусстве. Первая нашла свое выражение в критике рыцарского романа; вторая – в эпизодах, изображающих злых, унизивших Дон Кихота читателей романа, и эпизодах, полемизирующих с трактовкой его образа в подложном продолжении «лжеписаки» Авельянеды; третья – в целом ряде эпизодов, повествующих об отношении героев романа к своему собственному создателю. Более подробно остановимся на последнем аспекте – и в силу того, что он составляет самую выразительную характеристику исследуемой нами формы затекста, и в силу того, что, как правило, особенным предметом исследовательского внимания является отношение автора к герою, но не героя к автору.

Рефлексию о себе и своем романе Сервантес присваивает целому ряду своих персонажей, и в первую очередь самому Дон Кихоту, который называет своего создателя «мудрым мавром», «ученым мужем», «волшебником» и правдивым летописцем его истории, а в финале повествования, находясь на смертном одре, даже просит у него прощения – за то, что «дал [ему] повод написать такие нелепые вещи». Во всех этих эпизодах Дон Кихот выводится через его отношение к Сиду Ахмету Бен-инхали, которому Сервантес присваивает авторство купленной на толедском рынке книги о подвигах хитроумного идальго. Однако, как показала В. Б. Зусева-Озкан, фигуры Бен-инхали и того субъекта речи, который назван автором всей книги в прологе, т. е. самого Сервантеса, неоднократно по ходу повествования сливаются друг с другом¹⁰.

⁹ Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 111.

¹⁰ Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 84–85.

При этом и предшествующее «Дон Кихоту» творчество Сервантеса становится в романе прямым объектом оценки со стороны ряда героев. Так, в эпизоде досмотра библиотеки Дон Кихота радеющие о его умственном здоровье обнаруживают «Галатею», первый роман самого Сервантеса, изданный в 1585 г. И на эту находку священник (лицензиат, университетский человек) отказывается распространять вынесенный библиотеке Дон Кихота приговор о сожжении, мотивируя свой отказ следующим образом: «Кое-что в его книге придумано удачно. Но все его замыслы так и остались незавершенными. Подождем обещанной второй части: может статься, он исправится и заслужит, наконец, снисхождение, в коем мы отказываем ему ныне»¹¹.

Иная оценка фигурирует в отношении другого произведения Сервантеса – «Повести о Ринконете и Кортадильо» (предположительно, 1604) из сборника «Назидательные новеллы» (опубл. 1613), найденной хозяином постоялого двора вместе с «Повестью о Безрассудно-любопытном» в сундучке, забытом одним из гостей. Священник, которому были переданы обе рукописи, тут же рассудил, «что коли “Безрассудно-любопытный” хорош, то, может статься, и эта повесть недурна, ибо, как видно, она того же автора»¹².

В. Б. Зусева-Озкан такое присутствие автора в мире своего произведения объясняет неизменным признаком эйдетической поэтики, являющимся «отзвуком древней синкретичности автора и героя» «как активного и пассивного статуса божества»¹³. Данная идея подкрепляется в цитируемом исследовании мыслью о том, что в романе Сервантеса «действует герой-характер, а не герой-личность», и поэтому он не может выступать по отношению к автору как «субъект равноправного сознания»¹⁴. При всей справедливости этого замечания, оно все-таки не может исчерпывающе объяснить авторорефлексивный план романа, который, с нашей точки зрения, поддерживается целым рядом других факторов – необходимостью полемики с продолжением-

¹¹ *Сервантес М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 91.

¹² Там же. С. 495.

¹³ *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 108–109.

¹⁴ Там же. С. 109.

фальсификацией, с тенденциозным читательским восприятием Дон Кихота как безумца, наконец, необходимостью выражения собственной эстетической позиции и представления о собственном месте в актуальной словесности. Все это позволяет считать «Дон Кихота» не только первым метароманом в истории европейской литературы, но и первым персональным авторским затекстом.

Другой и даже более выразительный пример персонального авторского затекста – это роман испанского писателя **Мигеля Унамуно «Туман»** (1914). Мы считаем его более выразительным образцом исследуемого явления в связи с тем, что в нем герой, изображенный в прямых отношениях со «своим» автором, уже претендует на статус субъекта сознания, полноправного с ним.

Собственно, в «Тумане» два таких героя. Первый – Виктор Готи, автор предисловия к роману своего собственного создателя – самого Мигеля Унамуно. В «Прологе» он рассказывает о непростых взаимоотношениях Унамуно с «простодушной публикой» и, посвящая читателя в свои разговоры с автором, характеризует его мировоззрение (сосредоточенность на идее бессмертия), его концепцию испанского национального характера, общественную позицию, художественную манеру («сочетание эротики и метафизики», «гротеска и трагизма», «шутки и правды») и творческие планы (создать «образ трагического шута»). Наконец, в финале своего пролога Виктор Готи вступает в полемику с Унамуно относительно судьбы изображенного в повествовательной части романа его друга Аугусто Переса: Готи оспаривает авторскую концепцию романной судьбы этого героя! Кроме того, именно Виктору Готи, персонажу романа «Туман», принадлежит его жанровое определение! Готи изобретает для него такую номинацию, как «руман» (синонимичное – «нивола»), в самом начале пролога делая следующую сноску: «См. с. 303, где засвидетельствовано мое авторство на слово *руман*»¹⁵. Под «румано» («ниволой») он подразумевает такой тип повествования, который воссоздает иллюзию равноправия автора и героя, отвергая реалистическую поэтику. И сам автор – Мигель Унамуно – принимает это жанро-

¹⁵ Унамуно М. Туман / пер. А. Грибанова. URL: https://modernlib.net/books/unamuno_migel/tuman/read/ (дата обращения: 15.12.2020).

вое наименование: это роман, но такой, в котором против автора «восстают его собственные создания»¹⁶.

Впрочем, Унамуну не только принимает пафос пролога, написанного его героем, но и полемизирует с ним. Эта полемика развивается в «Постпрологе», где автор выступает от своего собственного лица, упрекая Виктора Готи в том, что он присвоил себе право публиковать его суждения и оспаривать концепцию образа Аугусто Переса, того самого персонажа «Тумана», который восстал против своего создателя. Более того, автор, в случае повторения подобного самоуправства Готи, угрожает ему расправой: «Я поступлю с ним так же, как с его другом Пересом: либо дам ему умереть, либо уморю его на манер докторов»¹⁷.

Очевидно, чтобы компенсировать вольности Готи, автор помещает вслед за «Постпрологом» еще одну авторефлективную часть, именуя ее «металогом» и «самокритикой». Это «История “Тумана”», в которой Унамуну предлагает читателю очерк своего творчества и своих взаимоотношений с публикой, поясняет свою эстетическую позицию, настаивает на своей концепции образа Аугусто Переса.

Аугусто Перес – второй (после Виктора Готи) герой «Тумана», настаивающий на своей автономности, суверенности и самостоятельности перед лицом своего создателя. Так, вступая в полемику с Унамуну, Аугусто оспаривает право того закончить его историю по своему усмотрению и даже угрожает «своему» автору из-за его намерения завершить роман смертью героя. На самом деле в форме диалога со своим персонажем Унамуну формулирует свою философию человеческой жизни, которая есть, с его точки зрения, трагическая иллюзия свободного самоосуществления, «сон Бога», «туман», прозрение чего может обеспечить только искусство. Эта тема вымышленности жизни, ее трагической зависимости от воли Творца развивается и в заключительном фрагменте романа, названном «Приложение». Эта часть также имеет металитературное содержание, воплощенное сначала в форме разговора автора с читателем, а потом – в форме разговора автора со своим «загубленным» героем, отвечающим ему уже с того света.

¹⁶ Унамуну М. Указ. соч.

¹⁷ Там же.

Таким образом, как и в романе Сервантеса, Унамуно изображает себя присутствующим в одной реальности со своими героями, позволяя им оценивать как свое собственное творчество, так и свою философскую и эстетическую позицию. Во внутренний мир своего романа Унамуно помещает и воображаемого реципиента, превращая его в своего скептически настроенного собеседника-полемиста. Так в самой романной ткани осуществляется авторская рефлексия о собственном положении в искусстве, о собственной художественной позиции, о взаимоотношениях с читателем. Эта рефлексия подкрепляется и фактографическим очерком о собственном творчестве и его восприятии, образующим содержание «металога», описанного выше.

Однако роман Унамуно содержит и рефлексия относительно соотношения его собственного творчества с литературной традицией, наличие которой мы считаем важнейшим признаком персонального затекста. Эта рефлексия находит свое выразительное воплощение во фрагментах, посвященных роману Сервантеса «Дон Кихот». Мигель Унамуно – известный исследователь и интерпретатор «Дон Кихота»¹⁸ – неоднократно на страницах «Тумана» возводит свою художественную философию к великому литературному прецеденту: с одной стороны, меркой его отношений с Аугусто Пересом становятся отношения Сервантеса и Дон Кихота («Пером Сервантеса водил Дон Кихот!»), а с другой стороны, меркой сервантесовского романа он определяет и значение своего труда: «Я даже решусь предсказать, что книга вроде моего “Тумана” может содействовать тому, чтобы “Дон Кихота” узнали больше и лучше. Именно эта моя книга, а не какая-либо другая. <...> Дело в том, очевидно, что фантазия и трагикомизм моего “Тумана” больше говорят человеку как личности – человеку вообще, стоящему одновременно выше и ниже всех классов, каст, социальных прослоек, бедному или богатому, плебею или аристократу, пролетарию или буржуа. И это хорошо известно историкам культуры, людям, которых называют уче-

¹⁸ Унамуно принадлежит сочинение «Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно» (1905), в котором он, по его собственным словам, звучащим в «Тумане», «воскресил Дон Кихота».

ными»¹⁹. Кроме того, на «Дон Кихота» ориентирована и поэтика «Тумана»: как и в романе Сервантеса, в повествование о любви Аугусто к Эухении вплетается ряд вставных новелл, тематически корреспондирующих с основной сюжетной линией.

Итак, несмотря на то, что роман Унамуну «Туман» вовсе не является его последним крупным произведением²⁰, он представляется нам выразительным образцом итогового текста.

Еще один пример приведем из мира кинематографа. Последний **фильм Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек»** (2019) представляет собой хорошую иллюстрацию феномена, который мы называем авторским затекстом итогового типа.

Фильм построен как диалог антагонистов, ведущих идеологический спор. Серийный маньяк Джек, спускаясь в ад в сопровождении Верджа, в котором легко опознается дантовский проводник Вергилий, рассказывает ему о совершенных в разное время убийствах. При этом реплики каждого героя сопровождаются конкретным визуальным рядом. Его образуют произведения живописного искусства, архитектуры и кинематографа, портреты исторических деятелей, фото- и кинохроника. Кинонарратив организован таким образом, чтобы поддержать зрительскую иллюзию о том, что эти документальные и художественные ссылки предпринимаются самими героями – с целью аргументации отстаиваемой каждым идеи.

Джек – инженер, мнящий себя архитектором: на протяжении всего фильма он проектирует «дом мечты», предпринимая безуспешные попытки его строительства. Воплощение замысла не устраивает Джека уже на самом первоначальном этапе – этапе выбора материала, из которого будет строиться дом. А «материал – это ключевое звено» в проектировании сооружения, говорит он, обращаясь к истории готической архитектуры. Эта неудовлетворенность – один из элементов артистической натуры Джека. Он мнит себя тоскующим по идеалу художником и в своей преступной деятельности: каждое свое убийство он трактует как художественную акцию. Более того, по ходу повествования

¹⁹ Унамуну М. Указ. соч..

²⁰ За ним последовали романы «Авель Санчес» (1917), «Тетя Тула» (1921) и ряд новелл, в том числе объединенных в цикл с сервантесовским названием «Три назидательные новеллы и пролог» (1920).

Джек излагает свою эстетическую программу. Зная о многочисленных отсылках фон Триера к творчеству Достоевского в его предыдущих фильмах, не будет преувеличением рассматривать и образ Джека в рамках аллюзий на русский роман об убийце-теоретике, а его эстетическую идею – как перевернутый вариант идеи Раскольникова: если для героя Достоевского все великие мира сего – преступники, то для триеровского Джека все «великие» преступники есть творцы, художники, создатели «величайших произведений искусства».

Искусство, которое отстаивает Джек, – это искусство, свободное от морали, сочувствия и любви, сосредоточенное на красоте распада и разложения; искусство, важнейшим инструментом которого является смерть. Джек настаивает на исключительных правах художника, которому, с его точки зрения, «все позволено». Причем «позволено» не потому, что Бога нет²¹, а, наоборот, потому, что Бог есть и, по мысли Джека, он тоже преступник. Так, Джек уверен, что Бог благословляет его, смывая дождем кровавые следы его преступлений и так оберегая его от правосудия. Эту идею – вненравственной природы творчества и красоты разрушения и тлена – Джек иллюстрирует рядом примеров.

Первая ссылка, предпринятая Джеком, – это ссылка на оригинальную мифологию У. Блейка, изобразившего Бога, с одной стороны, рациональным Творцом Вселенной, «Великим архитектором» мира²², а с другой стороны, носителем жестокой воли, «соразмерным»²³ воплощением которой в его поэзии становится образ тигра. Так у Блейка Джек вычитывает идею творчества как бесчувственного насилия. Основания подобной трактовки более чем ясны: отождествляя себя с жестоким Богом Блейка, Джек оправдывает свою преступность. Себя, вспомним, он тоже считает архитектором, а свои убийства осознает в финале необходимым элементом строительства задуманного дома.

Вторая иллюстрация идеи Джека опирается на технологию производства элитного французского вина «Сотерн», которое обретает свои исключительные вкусовые качества благодаря

²¹ Очевидная полемическая отсылка к «Братьям Карамазовым».

²² Название знаменитой гравюры Блейка, на которой Бог – Urizen – изображен с циркулем в руке.

²³ В переводе С. Маршака.

тому, что изготавливается из разложившихся виноградных ягод. Джек настаивает на том, что именно распад превращает виноград в произведение искусства.

За следующим аргументом Джек обращается к философии нацистского архитектора Альберта Шпеера, который сформулировал теорию ценности руин. «Он проектировал свои здания в том числе и из хрупких материалов, чтобы через тысячу лет они стали прекрасными руинами», – объясняет герой.

Четвертый аргумент Джека образует то, что он называет «иконой». Это творения рук человеческих, свидетельствующие о красоте зла и тлена. Среди них – немецкий пикирующий бомбардировщик, создатели которого «гениально», с точки зрения Джека, снабдили его визжащим звуком, наводившим ужас; тоталитарные режимы Гитлера, Сталина и Мао; лагеря смерти и засвидетельствованные на пленке горы трупов, истощенные тела, безумные лица.

Наконец, последний пример Джека представляет собой стремительную нарезку кадров из фильмов самого Л. фон Триера с изображением, как говорит герой, «зверств»: тонет герой фильма «Европа», Медея накидывает веревку на шею сына, героиня «Королевства» в муках рождает существо, зачатое от призрака, садист истязает героиню «Нимфоманки», гангстеры расстреливают Догвилль, герой «Антихриста» пытается избежать пыток обезумевшей жены, и, наконец, Земля погибает в столкновении с Меланхолией в одноименном фильме фон Триера, свидетельствуя то ли об отсутствии Творца во Вселенной, то ли о его бесчувствии или жестокости.

Поверх этой нарезки Джек и излагает свою философию творчества, отождествляя искусство и преступление: искусство также опасно, настаивает он, как и собственно преступное действие. Художественная деятельность не сублимирует преступные наклонности, спорит он с З. Фрейдом, а высвобождает их: преступление и есть искусство, искусство и есть преступление. Настаивая на абсолютных правах художника, он декларирует отказ от всяческих границ, норм и рамок. Таким образом, Л. фон Триер, создатель Джека, позволяет герою использовать образы своего творчества для обоснования преступной теории! Джек же, ссылаясь на творчество фон Триера ради аргумента-

ции чудовищной идеи, фактически характеризует «своего» творца как преступника и носителя зверских наклонностей! Анализ этого авторефлексивного приема мы встречали и у Сервантеса, и у Унамуно. Но если герой Сервантеса *хвалит своего создателя* Бен-инхали и ругает его оскорбителя Авельянеду, а герой Унамуно *спорит* с автором по поводу концепции своего собственного романного образа, то герой фон Триера *дискредитирует* своего автора, выставляя его бесчувственным садистом, исповедующим красоту насилия. Этот парадоксальный метахудожественный прием требует своей дешифровки.

В его смысле поможет разобраться образ Верджа. Вердж негативно реагирует на каждый пример своего антагониста, сразу же уличая того в извращенной интерпретации: «Вы трактуете Блейка как дьявол трактовал бы Библию». По поводу восхищения Джека Шпеером Вердж говорит, что проекты того не выдержали и двух лет и разделили участь фашистской Германии, хотя Шпеер и рассчитывал на тысячелетнюю память. А восторг перед создателями икон смерти (Гитлером, Сталиным, Муссолини) вызывает у Верджа гнев: «Вы чудовищное извращение Сатаны... Вы Антихрист. Я никогда не сопровождал настолько извращенного человека».

Эстетике убийства Вердж противопоставляет противоположную концепцию искусства: «Искусства без любви не существует». Его монолог сопровождается соответствующим визуальным рядом. На экране сменяют друг друга шедевры изобразительного искусства: «Рождение Венеры» Боттичелли, таитянки Гогена, «Поцелуй» Климта и «Поцелуй» Мунка, «Еврейская невеста» Рембранта, «Спящие» Курбе. Исходя из этой идеи, Вердж отказывается считать свою «Энеиду» произведением искусства: она написана по велению императора, а не по велению свободного чувства, вызвана не любовью, а исполнением заказа. Джек же, говорит Вердж, руководствуется гордыней, и поэтому его архитектурные проекты зауражны, а его мания подобна любой банальной зависимости.

Однако (парадокс!) Вердж никак не комментирует цитаты из фильмографии фон Триера, привлеченные Джеком в качестве аргументов в обосновании эстетики распада, – при том, что он с негодованием отзывался на все другие примеры своего оппо-

нента. Представляется, что расшифровка функции триеровских автоцитат делегируется компетентному зрителю, знакомому с предшествующим творчеством датского режиссера. Такой зритель должен увидеть, что фон Триер как художник на самом деле есть абсолютная противоположность своего героя-художника. Если Джек лишен эмпатии (он прямо об этом говорит, эмпатию в присутствии людей он разыгрывает, предварительно отрепетировав обычные человеческие чувства перед зеркалом), то фон Триера заподозрить в отсутствии сочувствия своим страдающим героям никак нельзя: все преступники и преступницы его зрелого творчества (за исключением, пожалуй, гротескно-сатирических фигур сериала «Королевство» и самого Джека) выведены в понимающем и сострадательном ключе, их поступки объяснены живыми человеческими чувствами. Причем сострадание у фон Триера распространяется и на такие человеческие проявления, которые принято осуждать: отказ от религиозно закреплённых норм поведения («Рассекая волны»), убийство («Танцующая в темноте», «Догвилль»), предательство семьи и оскорбление ее скорби («Идиоты»), разрушительная истерия («Антихрист», «Меланхолия»), не менее разрушительное сладострастие («Нимфоманка»). Но преступность героев у фон Триера всегда сочувственно объяснена: как форма слабости перед лицом репрессирующей культуры (в «Антихристе»), как форма утверждения свободы (в «Нимфоманке»), а подчас и как форма героической жертвы (в цикле «Золотое сердце»). Джек – единственный герой фон Триера, проклятый и наказанный автором. Поэтому использование цитат из фон Триера в эстетическом манифесте Джека свидетельствует только о том, что герой предлагает ложную интерпретацию творчества «своего» режиссера. И разоблачить эту провокацию вполне возможно – при условии знакомства с предыдущим творчеством фон Триера.

Таким образом, парадоксально присваивая интерпретацию своего кинематографа антигерою, фон Триер делегирует реципиенту *заявку на восприятие* своего творчества как *единого текста*, в отношении которого его последний фильм является не чем иным, как затекстом, венчающим корпус предыдущих произведений. Иными словами, *рецептивная программа этого фильма предъявляет к зрителю требование быть «прочитан-*

ным» в контексте всей художественной деятельности автора. Вне выполнения этого требования – требования реверсивного взгляда – герменевтика этого текста будет неизбежно ложной. В том же случае, если зритель выполнит это требование, Джек раскроется как триеровский антигерой, тот самый ненадежный рассказчик, искажающий содержание и смысл творчества своего создателя (впрочем, как и Блейка – сатанизируя его, как и Гитлера – романтизируя его). Слово Джека не тождественно слову фон Триера. Хотя провокация такого отождествления предпринята самим автором.

В попытке ответить на вопрос о смысле столь рискованного жеста обратимся к разбору *коммуникативной стороны фильма*, метарефлексию о которой мы выше определили в качестве важнейшего признака итогового затекста. На наш взгляд, главным адресатом этой провокации является негативная критика творчества Л. фон Триера. Джек – это фигура, парадоксально созданная «в угоду» негативной критике: фон Триер присваивает ему ту эстетическую позицию, которую кинокритики часто присваивали ему самому, обвиняя его в имморализме, жестокости и насилии над зрителями. Образность, замешанная на изображении того, что не принято изображать в интеллектуальном кино, подчас заслоняла от рецензентов и арт-аналитиков философский смысл и гуманистический пафос триеровского кинематографа. Так, создав в цикле «Золотое сердце» образы христоподобных героинь, Триер парадоксальным образом заслужил славу антифеминиста – очевидно, потому, что присвоил им глубокие страдания и мучительную смерть. Мизогиническую репутацию Триера упрочили «Догвилль» и особенно «Антихрист» и «Нимфоманка»²⁴, а «Меланхолия» была воспринята как мизантропический манифест художника и благословление смерти²⁵. Однако анализ

²⁴ Dwyer M. Cannes jury gives its heart to works of graphic darkness. URL: <https://www.irishtimes.com/news/cannes-jury-gives-its-heart-to-works-of-graphic-darkness-1.770020?digest=1>; Collett-White M. Lars von Trier film “Antichrist” shocks Cannes. URL: <https://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist-idUSTRE54G2JF20090517> (accessed: 20.07.2019).

²⁵ Тарн А. Черная желчь «Меланхолии». URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 20.07.2019); Бенвенуто С. «Земля – это зло». О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» // Лаканалия. 2013. № 12. С. 71–77.

позволяет настаивать на сомнительности такого прочтения. Кинематограф фон Триера – это не кинематограф фобической направленности, это интеллектуальное кино, ставящее фундаментальные философские вопросы, главным из которых является вопрос о положении человека в постмодернистском мире, мире утраты всех иллюзий. Но решение этих вопросов осуществляется посредством образности, которая воспринимается как преступное нарушение конвенций, как эстетический имморализм²⁶. Такого же рода обвинения сопровождают и неосторожные слова режиссера. Всем памятна история о том, что за неловкую шутку о Гитлере фон Триер был объявлен Каннским фестивалем персоной нон грата, в знак протеста режиссер явился на пресс-конференцию с заклеенным скотчем ртом.

Представляется, что фильм о маньяке – это акция подобного рода. Фон Триер создает на экране образ, который критика присваивает ему самому, и так провоцирует зрителя на отождествление автора и героя. Но в ложности этого злого хода легко убедиться, досмотрев фильм до конца. В заключительной части фильма, имеющей название «Катабасис» (греч. – сошествие в ад), фон Триер завершает историю своего «псевдодвойника» низвержением того в огненную бездну, правда, предварительно пощекотав нервы зрителей возможностью спасения героя. Таким образом, идея Джека о совместности гения и злодейства подтверждения в художественной концепции фильма не находит. В рамках такого завершения провокация отождествления героя

²⁶ Впрочем, такое восприятие связано не только с провокативной образностью датского режиссера. Оно обусловлено и тем, что фон Триер ставит под сомнение те ценности и установки, которые христианская культура возводила на протяжении тысячелетий. Кроме того, у фон Триера выражена мысль о бессилии культуры и искусства в обуздании зла человеческой природы. В «Доме, который построил Джек» она выразительно представлена в монологе Верджа о дубе Гете. Вердж имеет в виду дуб, под которым Гете писал «Фауста» и который рос на территории Бухенвальда. Вердж сокрушенно произносит: воплощение достоинства и гуманизма оказалось в центре чудовищного преступления. Для него этот парадокс свидетельствует о бессилии искусства. Гете не защитил нацию от нацизма. Для Джека этот факт парадоксом не является: Бухенвальд, став лагерем смерти, подтвердил его идею о том, что насильственная смерть сродни производству искусства. Для Джека у искусства нет этических границ. В его логике, в XX в. дуб Гете осенил другое произведение искусства – лагерь смерти.

с автором выглядит не более чем злой шуткой рассерженного на публику художника. Неспособным к эмпатии в рамках такой концепции оказывается не режиссер, пусть и нарушающий конвенции, а его обвинители. Ответственность за порождение Джека автор делегирует именно им. Таким нам представляется коммуникативный посыл фильма. В его основе – саркастическая авторефлексия, вызванная полемикой с негативной критикой²⁷.

Наконец, анализируемый фильм обнаруживает еще один важный признак затекста. Это *рефлексия о включенности в традицию*. Как и в предыдущем творчестве фон Триера, степень опоры на художественную традицию в «Доме, который построил Джек» очень высокая. Ее образуют античная и христианская мифология греха и наказания, архитектурное искусство (А. Шпелер), литература (фон Триер придает Джеку сходство с Данте, как он изображен на картине Э. Делакруа «Ладья Данте», переписывая тем не менее дантовскую модель ада; а Верджу – сходство не только с проводником Данте, но и с чертом Ивана Карамазова), изобразительное искусство (помимо названных обращает на себя и опора на гравюры Г. Доре к «Божественной комедии» в изображении ада), музыка (в фильме звучат композиции Г. Гульда, А. Вивальди, И. С. Баха, Т. Нисидзаки, Л. Армстронга и голоса Д. Боуи и П. Мейфилда). Однако не все предпринятые в фильме отсылки можно рассматривать в качестве предмета и формы осуществления итоговой авторской рефлексии. Таковых в «Доме, который построил Джек» обнаруживается две: это отсылка к определенной художественной традиции и определенной эстетической концепции.

Под художественной мы имеем в виду горацианскую традицию осмысления творчества как памятника. Выше уже шла речь о том, что тема памятника, который воздвигает себе художник, является самой репрезентативной для рассматриваемой формы затекста. Фон Триер преодолевает поэтические границы бытования этой темы, предлагая кинематографическую форму ее воплощения.

²⁷ Интересно, что «Дом...» вызвал привычную реакцию у негативной критики фон Триера. Многие рецензенты отождествили его автора не с Верджем, а с Джеком: после премьеры несколько рецензий вышли под заголовком «Дом, который построил Ларс».

Проблему творчества как монумента решает в фильме и герой, и автор. Джек одержим идеей строительства дома, который бы утвердил его художническую значительность, связываемую им с искусством убивать. Недаром эта идея воплощается им в чудовищном образе строения из мертвых тел. Другой материал для замысла Джека не годится. Гордыню убийцы может удовлетворить только памятник из убиенных им жертв. И недаром окончание строительства венчает катабасис – низвержение, а не возвышение, как в поэтической традиции утверждения автором собственных заслуг.

Но и сам фильм не может не вызывать ассоциации с памятником, который строит режиссер, – именно в силу воплощенной в нем интенции, связанной с подведением итогов. Выразительное подтверждение – заявление фон Триера о том, что после фильма о Джеке он больше не будет снимать полнометражное кино. Последнее слово сказано. Памятник возведен – и, главное, он не тождественен дому, который построил Джек. Джек, повторим, выведен как антипод автора, хотя традиционно поэтический памятник всегда рисует его автопортрет. Фон Триер свой автопортрет конструирует от противоположного – в отталкивании от героя. Так в заключительном фильме датского режиссера выстраивается рефлексия о собственном творчестве, в основе которой, как уже говорилось выше, полемика с негативной критикой.

Есть еще одно доказательство причастности фильма к традиции стихотворения-«Памятника»: это оппозиция письменного слова архитектурным творениям. Все стихотворения-«Памятники» универсально утверждают превосходство слова над архитектурой памяти. В монологе Джека эта оппозиция тоже существует. Воображая себя гениальным архитектором, он говорит, что презирает слова: они превращают людей в рабов, так как священные книги учат человека подавлять в себе тигра. Вердж в ответ настаивает на священности слов: с его точки зрения, слова оберегают, учат различать добро и зло, «пробуждают добрые чувства». Это, конечно, позиция фон Триера. Об этом свидетельствует и то, что исход спора Джека и Верджа изначально предрешен победой бессмертного проводника великого флорентийца.

Но почему же в финале Триер придает Джеку прямое сходство с Данте, подчеркивая его точным воспроизведением кар-

тины Делакруа? Мы считаем, что, проводя эту параллель, фон Триер вовсе не героизирует своего убийцу, а, наоборот, подчеркивает степень его гордыни: Джек также мнит себя творцом и архитектором «вечного создания»²⁸.

Как мы говорили выше, предметом рефлексии в фильме фон Триера является не только принадлежность к художественной традиции, но и отношение к определенной эстетической концепции. Это постмодернистская концепция конца искусства²⁹, в рамках которой абсолютным критерием художественности считается свободная воля художника, который единственно может определять границы искусства – и не только эстетические, но и этические. Миф об исключительности прав художника начал формироваться еще в романтическую эпоху, но свои радикальные контуры он обрел в постмодернистском контексте, провозгласившем смерть «этического субъекта» и «конец искусства».

Как пишет О. Митрошенков, «...основой уходящего постмодернизма стала ориентация на индивидуальный мир человека, предпочтение интересов и прав личности интересам и правам группы и общества. <...> Доведенная до предела, эта логика приводила к отрицанию существования плохого и хорошего, правильного и неправильного, добра и зла, высокого и низкого. Внешним проявлением этой логики стало стремление актуализировать весь мировой опыт, весь культурный багаж, включить его в современность, но в виде ироничного цитирования “прошлых побед”, вольной интерпретации»³⁰.

На этой почве – преодоления диктата классического мировоззрения, видимо, и расцветает в постмодернистской мысли рефлексия на тему «искусство и зло», не только обосновывающая право на изображение крайних форм зла, но и уравнивающая искусство и преступление. Выразительные примеры – книга американского историка Береля Ланга «Репрезентация Холоко-

²⁸ Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М., 1992. С. 17.

²⁹ Danto A. After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History. Princeton, 2014.

³⁰ Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? URL: <http://prosvetitel.blagorussia.ru/prosvetiteli/cto-pridet-na-smenu-postmodernizmu> (дата обращения: 20.07.2019).

ста: на границах истории и этики» (2000)³¹, в которой Холокост трактуется как модернистское произведение искусства, или книга Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин»³², впервые изданная в 1987 г., в которой советское государство представлено как эстетический феномен, тотальное произведение искусства, главным творцом которого был Сталин, по мысли автора, прямой преемник авангарда. «Сталинская эпоха осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта», – пишет Гройс³³.

Таким образом, Джек – не исключительный теоретик искусства как формы насилия. Фон Триер мог бы присвоить ему опору не только на творцов тоталитарных режимов, Блейка и Шпеера, но и маркиза де Сада, Т. де Куинси (автора трактата «Убийство как одно из изящных искусств»), Ш. Бодлера, О. Уайльда, А. Арто, Ж. Батая, Ж. Жене, Ф. Ницше. Почему фон Триер вкладывает в уста своего героя не ссылки на его прямых предшественников-теоретиков, а заставляет его как бы изобретать аргументацию с нуля? Выдвинем предположение, что фон Триер в образе Джека изображает радикального постмодернистского философа. Ему интересен современный, но уже уходящий эстетико-теоретический контекст. Недаром действие фильма помещено в 70-е гг. – годы, когда и складывается теория постмодерна.

Нужно сказать, что в центре триеровского творчества всегда находилась именно постмодернистская парадигма, но если в предыдущих картинах он исследовал *мирочувствование* человека постмодернистской эпохи, то в последнем фильме предмет авторской мысли становится постмодернистская *эстетика*. Антропологический вектор, питавший его предшествующее творчество, здесь сменяется эстетической рефлексией. В Джеке выведен нарциссический художник, образ которого воплощает постмодернистский постулат о свободе творца, обязательно выражающей себя в нарушении границ и бунте против диктата ав-

³¹ Lang B. Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics. Baltimore, 2000. URL: <https://books.google.ru/books?id=oHm125wZ6SwC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (accessed: 15.12.2020).

³² Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.

³³ Там же. С. 56.

торитарной морали. Причем в образе Джека фон Триер предельно обостряет эту мысль: тот отстаивает идею снятия всяческих границ и включения смерти в спектр эстетических ценностей, а убийства – в спектр инструментов художественной деятельности. Таким образом, фон Триер вполне позволяет трактовать фигуру Джека как аллгорию постмодернистского художника, отвергающего идею искусства как конструирования целостности. Искусство Джека, наоборот, есть разложение целого на фрагменты и последующая произвольная комбинация фрагментов³⁴.

Б. Парамонов описывает постмодерниста именно как разрушителя, посягающего на целостность: «Постмодернизм – установка на материал, он не судит по внешности (“форме”), а идет вглубь, в кишки, в трубуху. Стил (т. е. здесь единство, целостность. – О. Т.) в постмодернизме воспринимается как иллюзия, обман, идут сеансы разоблачения магии стилиа, всяческие обнажения приемов»³⁵. Джек начинает свой рассказ с «обнажения приема»: первая глава фильма называется «Домкрат», в ней рассказывается об убийстве с помощью домкрата. «Домкрат» и звучит на английском как «Джек». В образе Джека фон Триер аллгоризирует художника нарциссического типа, иронически и без сочувствия относящегося к предмету своего творчества. В этом плане сам фильм, заканчивающийся низвержением такого художника в бездну под звуки песни Перси Мэйфилда «Hit The Road Jack» («Проваливай, Джек»), представляется ярким выражением завершения постмодернистской эпохи. Фон Триер-мыслитель, очевидно, видит исчерпанность искусства, декларирующего отказ от границ, ценностей и директив эстетического канона.

Итак, последний фильм фон Триера представляется выразительным примером авторского затекста, сложившимся на почве авторефлексии и авторецепции художником своего предыдущего творчества, понимаемого в качестве единого текста. В связи с этим его рациональная интерпретация возможна только на почве знания корпуса предшествующих фильмов режиссера, осо-

³⁴ Так, Джек играет в таксидермиста, «исправляя» характер и образ Ворчуна – убитого им мальчика. А до этого он конструирует из тел убитых детей веселых участников пикника.

³⁵ Парамонов Б. Конец стилиа. СПб. ; М., 1997. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1032228> (дата обращения: 20.07.2019).

бенностей его творческого поведения и его взаимоотношений с другими агентами кинематографического поля. Такое понимание «Дома, который построил Джек» – как затекста итогового типа – позволяет увидеть в нем авторскую попытку разоблачения устойчивого культурного мифа об исключительности прав художника, а также мифа об имморализме его собственной художнической позиции и, наконец, критику уходящей эстетической парадигмы.

Глава 4. Книга художника: текст и затекст

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.05

Один из ярчайших феноменов современной литературы, который позволяет объемно и интересно интерпретировать феномен затекста, связан с книгами художников. Этот богатейший материал, бесспорно, возник не сегодня, не сейчас: он опирается на разрозненные, но не лишённые от этого значимости, опыты XX в. Пытаясь объективно осмыслить такое многоаспектное явление, необходимо, во-первых, попытаться четко дифференцировать изучаемые феномены внутри явления, которое лишь очень приближенно может представляться единым, а во-вторых, уточнить само понятие текста и соответственно затекста, которое обнаруживает предельную продуктивность при анализе творческих образцов такого рода.

Под текстом (от лат. *textus* – ткань, сплетение) традиционно понимается: «1. Письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации; 2. Выраженная и закреплённая посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в т. ч. литературного, произведения; 3. Минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией»¹.

Каждое из этих определений в какой-то мере применимо к классическим образцам, но ни одно из них не является исчерпывающим относительно литературы, основанной на эксперименте. Об отсутствии единого понимания, единой научной фиксации того, что собственно в литературе определяется в качестве текста, писали в свое время и Д. С. Лихачев, и Ю. М. Лотман. Сегодня, когда сама литературная форма серьезно трансформирована, а где-то и существенно потеснена иконическим текстом (скомбинирован-

¹ Гиндин С. И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 1064.

ным / синтезированным с традиционным, вербальным), требуется несколько иной инструментарий, который был бы адекватен для аканонических художественных моделей. И в этом смысле в сложившихся литературоведческих подходах есть акценты, которые в нашем случае особенно значимы. Так, Ю. М. Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике» уделяет серьезное внимание внетекстовым структурам, отмечая, что они «входят в плоть художественного произведения как структурные элементы определенного уровня»². Пытаясь дать параметрические характеристики тексту, исследователи не отвергают того, что структура художественного текста может приобретать «многослойность со специфическими иерархическими соотношениями между слоями», а единство текста при этом «конституируется прежде всего автором»³. Это очень важное «допущение» в рамках определения, сужающего, на наш взгляд, само представление о возможном характере современного мульти-, кросс-знакового текста, где вербальные и невербальные компоненты не просто паритетны, а неразрывно связаны, являются одновременно и пре- и за-текстовыми элементами, рождающими сложный текст, который невозможно, некорректно и бессмысленно разделять на составляющие – текст в этом случае теряет эстетическое приращение смысла, особый шарм, эстетический «аромат», который после прочтения оставляет шлейф узнаваемости, значимости, формирует основное впечатление у читателя, не позволяет спутать авторскую манеру художника-писателя ни с кем другим. Своеобразие таких текстов – в их рецептивных механизмах, особой коммуникативной стратегии, которая отлична даже от смежных, близких по природе, но не конгруэнтных синтетических феноменов. Произведения, обладающие интермедальной природой, как правило, для читателя рождаются на пересечении транслируемых кодов, но по большей части один из текстов, включенных в это сложное составное синтетическое целое, носит характер дополнения, усиления, иллюстрации, катализирующей «основной» текст и выступающей неким затекстовым элементом по отношению к нему. В этом случае можно было бы гипотетиче-

² Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 10–257.

³ Гиндин С. И. Текст. Стлб. 1064.

ски предположить, что в литературном творчестве художников явно доминирует одно из начал: художник пытается либо «дописать» живопись словом, либо дополнить иконический знак вербальным текстом.

На первый взгляд все просто и логично – два типа художественной модели, следовательно, два механизма взаимодействия текста и внетекстовых элементов и отсюда – два варианта за-текста, в зависимости от того, что мы определяем как первичный текст (литературный или иконический (изобразительный)). И в большинстве случаев это срабатывает. Но такой подход неприемлем по отношению к творчеству Владимира Любарова, для которого внетекстовой реальностью выступает опозитизированный им «непоэтический» перемиловский мир, дающий импульс прежде всего для жизни, для особого настроения, мирозерцания, формирующий особую систему координат, особый тип взаимоотношений, отношения к миру, которое своей простотой, незамысловатостью, «некартинностью» максимально уводит от гламура и приближает к ощущению чего-то истинного до гротескности. Это не оговорка, не метафора: парадокс – это то, на чем выстраивается и автомиф, и мир, и художественные миры В. Любарова. И что в этом мире является текстом, а что за-текстом, что порождает художественный образ, а что меняется под воздействием этого образа, не сможет, да и не станет объяснять ни один исследователь, ни сам художник. И как бы это парадоксально ни звучало, *все* в творчестве Любарова *текст* и *все* – *затекст*: литературное творчество возникло, казалось бы, на основе живописи; театр – на основе литературы и живописи; деятельность художника дала мощную пищу для наблюдений литератора, но в основе всего этого – мир удивительного человека и таких же удивительных людей, необычность, какая-то незамысловатая первородная естественность которых подмечена зорким глазом художника-писателя. Сама деревня Перемилово, лежащая на границе Ярославской и Владимирской областей, стала своего рода мифопорождением художника, о чем он пишет в одном из последних своих рассказов «Меня поцеловали два китайца»:

Конечно, иной раз летом к нам в глухомань по собственному почину заглядывают любители моих картин, это правда. Но, не обнаружив в Перемилово ни русалок, ни летающих людей,

ни гигантских петухов с человеческими головами, все они, как мне кажется, уезжают с ощущением, что я их надул. – Ну что тут поделаешь, если Перемилово, уж простите, не перед каждым раскрывает свои чудеса!.. Конечно, раньше, когда еще жили рядом мои друзья – исконные перемиловцы, они своей колоритностью и словоохотливостью обычно выручали меня: болтали с гостями. И только при виде телекамеры жестко замыкались и молчали как партизаны. Теперь перед приезжими, уж точно, придется отдуваться мне самому!⁴

Удивительная притягательность маленькой вселенной Владимира Любарова в том, что в ней все перемешано и все взаимосвязано, а единственный пафос, которым пронизано все, от первого штриха до последнего, – это пафос жизнелюбия, принятия естественной жизни, без какой-то ее нарочитой поэтизации или критики, возвеличивания или самоуничужения. Пожалуй, никто, кроме автора, не возьмется ответить на вопрос о том, что для него текст, а что – затекст: весь этот мощный смешанный составной текст (мы сознательно используем эти понятия именно как термины) сплетается на сайте художника (<http://www.lubarov.ru/news.aspx>), где отражены практически все грани его личности и творчества – даже виртуальный мир несет в себе интонацию и настроение удивительного человека. Сайт дает полное представление о Любарове-художнике, деятеле и человеке, а также очень подробно воссоздает лики и грани авторского текста (рубрики «Новости», «Картинки», «Факты», «Альбомы», «Календари», «Магниты», «Книжки»), отражает их рецепцию в сознании критиков (Л. Аннинский), друзей и ценителей (В. Абдрашитов, С. Бархин, Е. Бунимович, В. Шендерович, А. Макаревич и др.), представителей СМИ («Завалинка. Кое-что из СМИ»), известных авторов, книги которых иллюстрировал художник (Л. Улицкая, В. Войнович), друзей и коллег по цеху («Завалинка», «Кино»). На сайте очень обильно представлен и собственно за-текст (т. е. претекст – образ самой действительности, давший мощный импульс творчеству) и за-текст в его рецептивной версии (пост-текст) – жизнь произведений Любарова, воплощенная, претворенная, интерпретированная

⁴ URL: <http://www.lubarov.ru/news.aspx> (дата обращения: 25.12.2020).

в творчестве деятелей театра, анимации, балета («Анимация», «Театр», «Балет») и обычных людей, для которых претекстом стало творчество любимого художника («Вдохновленные Любавовым»). И на наш взгляд, именно в этой необычной формуле за-текста – удивительный феномен творчества автора, которого невозможно ни сравнить, ни спутать ни с кем, соприкоснувшись хотя бы единожды: *жизнь + живопись = «перемилловский миф» + литература = «перемилловский текст» = жизнь + живопись + текст = организующее сознание, личность художника = за-текст = текст*. Принципиально, что эта формула содержит в своей основе гармонию тотального равенства: художник равен самому себе, своему миру, он не занимает надмирную позицию, он внутри этого текста: он, наверное, самая ироничная, но все же часть этого единого мира. И в этой неразъятости, где одно является условием существования другого (мир Перемилово – условие жизни художника, а сам он – порождение его творческого восприятия (не воображения!)), **претекст, текст и затекст прочно слиты и взаимообусловлены**.

Текст берется из жизни, чтобы затем быть в нее же опрокинутым; соседи-перемилловцы становятся персонажами, а персонажи – добрыми товарищами, которые всегда зримо и незримо присутствуют в жизни героя и заставляют его бежать из благополучной Москвы в полузамерзшую, оставленную всеми деревню:

...Перемилово в снегу – все деревья в хрустальных веточках – было сказочно красиво. И безлюдно. Пожалуй, впервые я так остро осознал, что все деревенские или уехали, или умерли. – Все, кроме Митрича <...> Митрич невероятно мне обрадовался, поскольку без людей совсем одичал.

– Как же, блин, хорошо, Семеныч, что ты приехал! – суровый мужик Митрич крепко прижал меня к груди. – А то торчу тут один, как прыщ на жопе. Пять лет не пил, но чую – скоро с тоски забухаю...

...Наш домик обветшал и продырявился. Сквозь щели, некогда законопаченные дядей Лешей, просачивался колючий ветер. В единственной нашей комнате гулял сквозняк и скреблись мыши. Но печка топилась исправно, дрова в ней весело потрескивали – и их было много: в последнее лето перед смертью дядя Леша забил дровами полный сарай за своим домом. Однако дрова никому не понадобились.

лись, потому что следом за Лешей, не справившись с одиночеством, ушла и его сварливая Зоя. И теперь в сарай наведывался я, всякий раз благодаря их обоим, – будто они предусмотрительно позаботились обо мне, своим бестолковым городском подопечном...

В Перемилове мне сильно полегчало. Из холодной мастерской на чердаке я перетащил мольберт поближе к печке, там же спал, днем гулял вокруг деревни. Митрич навещал меня по вечерам – тоже взял надо мною шефство, приглядывал, чтобы я тут не загнулся от холода и голода. Но я и не собирался загигаться. Наоборот, меня пробило вдохновенье, я рисовал как подорванный, а по вечерам мы с Митричем пили чай. Вернее, Митрич – как праведник в завязке – дул чай, а я клюкал понемножку им же принесенную наливочку из терновника⁵.

Решив проблему взаимоотношений в творчестве В. Лубарова категорий текста и затекста, оговорим вторую значимую составляющую взгляда на исследуемый феномен. Когда речь заходит о чистоте научного осмысления материала, необходимо в первую очередь отсечь соприродные явления, которые лишь отчасти соотносятся с книгой художника: ни иллюстрации, сколь бы субъективно окрашенными и «самостоятельными» они ни были, ни фигурные тексты, ни рукописные альбомы, столь распространенные на рубеже XIX и XX вв., ни столь популярные комиксы не соответствуют в абсолютном смысле формату, означенному как книга художника. Другими словами, рецептивный механизм книги художника принципиально иной по сравнению с традиционной книгой: в первой читатель движется от яркой внешней формы к содержанию, во второй механизмы воображения задействуются поступательно, формальная составляющая если не редуцируется, то становится не столько основой создания внешнего эффекта, сколько проводником к постепенно постигаемому смыслу.

К опыту создания книги обращаются сегодня И. Кабаков, Г. Брускин, М. Кантор, А. Макаревич, П. Пепперштейн, Вася Ложкин и другие авторы. Степень связанности, коррелятивности изображения и вербального текста, причина и цель создания таких художественных моделей в каждом произведении остаются

⁵ URL: <http://www.lubarov.ru/news.aspx> (дата обращения: 25.12.2020).

разными: текст может выступать авторской иллюстрацией к картине или, наоборот, может рождать самостоятельные смыслы, возникающие в качестве рецептивного переживания прочитанного. В любом случае именно диалогичность можно квалифицировать как конститутивный принцип создания, функционирования коммуникативных механизмов, которыми обладает книга: это и диалог двух типов «текста» (изображаемого и вербального, осязаемого зрительно и прочитываемого), и диалог форм выражения авторства (связанный с проблемой творческой рефлексии, когда художник пытается выразить свой мир, моделировать свой мир непривычным для него способом), и сюжетный диалог (рисунок и текст, при тесной внутренней связи, сохраняют собственную «внутреннюю» сюжетность и могут восприниматься не только в сочетании, но и автономно). Особые коммуникативные механизмы, рассчитанные на активизацию вербального, активно воспринимаемого компонента, становятся условием успеха, популярности книги в читательской аудитории. Но в большинстве своем авторы не оставляют загадок, что для них первично, что является текстом, а что следует «за ним», хотя органика таких художественных образцов (Вася Ложкин, Андрей Макаревич) часто тоже не дает возможности ответить на вопросы о характере за-текста однозначно и безапелляционно.

В случае же с книгами Владимира Любарова, творчество которого представляет яркий и в то же время репрезентативный образец рассматриваемого явления, речь идет именно о специфике творческого мышления, сложившегося постепенно, обладающего особой органикой. Попытка совместить два взгляда на действительность позволила автору создавать настоящие художественные полотна, в которых «холст» и «страница» не просто не перебивают, а, напротив, существенно дополняют друг друга.

Книги-альбомы В. Любарова «ФизкультПривет» (2007)⁶, «Рассказы. Картинки» (2011)⁷, «Праздник без повода» (2014)⁸, «Цимес мит Компот» (2015)⁹, «Страна Перемилово» (2020)¹⁰

⁶ Любаров В. ФизкультПривет. М., 2007.

⁷ Любаров В. Рассказы. Картинки. М., 2011.

⁸ Любаров В. Праздник без повода. М., 2014.

⁹ Любаров В. Цимес мит Компот. М., 2015.

¹⁰ Любаров В. Страна Перемилово. М., 2020.

рисуют портрет художника на фоне его эпохи, страны, народа, столичных улиц, коммуналок, городской и деревенской жизни, позволяя создать собирательный портрет времени и людей, которых сегодня принято именовать обидным словом «совок». Можно ли причислить книги В. Любарова к какой-то из существующих литературных тенденций? Что они представляют собой: художественное произведение или документ, обретающий эстетические характеристики? Чем являются книги художника: данью моде или способом высказывания не только талантливого, самобытного художника, но и прекрасного рассказчика? Остается ли книга собственно текстом или становится объемным художественным миром, который «оживает», олицетворяется в картине и сопровождается рассказом?

Чем выше степень оригинальности артефакта, тем сложнее четко определить формат, в том числе и жанровый. Жанром – «типом сокращенной Вселенной», самой этой Вселенной выступает скорее всего сам автор. И тем не менее книга художника – вопрос, который сегодня активно дискутируется. И литературовед, откликаясь на подобные явления, в первую очередь должен апеллировать к мнению представителей творческой среды, в которой книга также является объектом осмысления. Как и любой артефакт, книга воспринимается в первую очередь внешне – поначалу читатель зрительно выделяет тот или иной объект и только потом начинает более детальное знакомство с ним. Генетические истоки данного явления позволяют отчетливо зафиксировать «аформатность» таких книг: модные альбомчики или рукописные книги рубежа веков (например, авторские книги А. Ремизова, существовавшие в единичных вариантах) «передали эстафету» альбомным экспериментам Зощенко и Радлова в 1920-е гг.; к этому же явлению можно причислить отчасти вынужденно попавшую в такой формат литературу самиздата 1970–1980-х гг.; творческие эксперименты А. Вознесенского и др. Бесспорно, и цели создания, и мотивация, и способы художественного миромоделирования в каждом случае свои (и в первую очередь зависящие от творческой манеры автора). Но очевидно и объяснимо одно: книга художника уже по формату, оформлению должна быть необычной – в ней по особым законам творится особый текст, он отличается от традиционного альбома, но в то же время и от традиционной книги.

Известный художник-иллюстратор Леонид Тишков замечает: «Книга обладает предметными свойствами, она – объект, вещь. В ней все важно: и вдавленность литеры в бумагу, сама бумага, обрез, иллюстрация, формат, шелест страниц и тяжесть блока. Мне кажется, в ближайшее время должен наступить расцвет книги художника, потому что массовая литература уходит в “цифру”, а люди по-прежнему нуждаются в тактильном общении с текстом. Такое общение может дать малотиражное издание, которое сохраняет приметы объектности и от которого мы можем получить эстетическое переживание»¹¹. Книги В. Любарова в этом смысле аформатны по отношению к традиционному книжному стандарту, но вполне отвечают формату альбома, исполнены в альбомной технике, на мелованной бумаге, с отличным качеством репродукций. Книги художника в первую очередь воспринимаются и создателем, и его читателями как специфическая коммуникативная модель (и в этом смысле название «Издательский дом ГТО» в полной мере отражает суть артефактов: «Гибкие Технологии Общения»), а потому они не «обречены» на то, чтобы, будучи бегло прочитанными, попасть на книжную полку, они рассматриваются, изучаются и на визуальном уровне бесконечно, так как в них в единую художественную модель объединены известные циклы картин: «Деревня Перемилово», «Город Щипок», «ФизкультПривет!», «Еврейское счастье». Помимо этого книги 2011, 2014 и 2015 гг. выступают отличным справочным, рекламным материалом и содержат такие важные компоненты, как «Хроника», «Музейные коллекции», «Частные коллекции», «about the artist vladimir lubarov», «Основные выставки». Благодаря их монтажной природе организуется гипертекст, в котором соединяются отсылки к сайтам и адресам сайта художника, издательства, Дома Нащекина, автошколы «Перспектива», ресторана «Зер Гуд». В сильных позициях книг помещены наиболее важные сведения о Любарове-художнике, и после прочтения рассказов читатель все же фокусирует внимание на живописном творчестве автора. Сама фигура автора предстает на пересечении автобиографического «я», характеристик, данных ему и его творчеству известными друзьями-современниками, с которыми

¹¹ Тишков Л. Здесь начинается разговор о книге художника // Искусство. 2015. № 1 (592). С. 79.

художника и писателя объединяют не только человеческие взгляды, но и близкое понимание самого процесса творчества.

Высказывание Л. Тишкова, приведенное выше, аккумулирует очень важные смыслы и логически намечает следующий вектор исследования, заставляет обратиться к вечному спору о том, что же все-таки первично и в творчестве отдельного автора и в искусстве в целом – слово или изображение?

Разделить вербальный текст и иконичку иногда практически невозможно вследствие органичности и неделимости их связи. Мы не можем сделать этого, когда речь идет, например, о даблоидах, отчасти комиксах, текстах, оформленных в качестве изображения. Одна из ключевых проблем кроется в дифференциации подобных арт-объектов – в возможности их четкого разделения на образительное искусство и литературу. Однако в ряде случаев это просто противоречит синтетической монтажной природе творческого мышления автора – это стиль жизни, стиль мысли, характер образа-коллажа, в котором нераздельны реальное и художественное, слово и изображение, субъективно-авторское (обусловленное его внутренним «я», характером юмора, ракурсом взгляда на мир, на характеры) и объективное (идущее от самой жизни, от сложившихся традиций, прочного уклада, характеров, узнаваемых, эмблематичных, устоявшихся до предельной типичности). Обращение к книгам Владимира Любарова свидетельствует о том, что не всегда, даже если речь идет об органичном и достаточно плотном соединении двух компонентов текста, книга становится неделимым целым: четыре книги В. Любарова – это сплетение, диалог изображенного и выраженного словесно. Художник при этом, как правило, трижды переживает то, что становится предметом творческой рефлексии: вначале – изнутри реальных жизненных обстоятельств, затем – воссоздавая увиденное и прожитое на полотнах, а после – описывая характеры и эпизоды в рассказах.

Установка на типическое, умение видеть сущностное и в то же время неожиданное, казалось бы, в привычном и ожидаемом – особенности художественной манеры В. Любарова.

В деревне Перемилово я неожиданно для себя начал рисовать своих односельчан и жителей окрестных деревень. Честно говоря, их портреты я рисовал не совсем с натуры, а скорее, из головы, где

все персонажи, подсмотренные мною в реальности, перемешивались и становились не совсем такими, как на фотографии... «Понимаешь, Вася, – умно сказал я, – я нарисовал как бы собирательный образ. А в нем и ты, и Коля Малышев, и Ванька Бухарик. В общем, архетип»¹².

Каждая из книг представляет собой единство, построенное на принципах соединения ставших знаменитыми серий картин с сериями связанных с ними рассказов, зарисовок, эскизов, фотографий («ФизкультПривет!»). С одной стороны, творческая манера художника предполагает умение всматриваться в характеры и подробности жизни, улавливать неуловимое, «прорисовывать» то, что выпукло смотрится на первом плане и, казалось бы, лишь намечается на втором. С другой стороны, как художник, Любаров в ряде случаев пунктирно прорисовывает характеры либо, напротив, прибегает к технике яркого мазка. При этом яркость не выглядит лубочной, а изображение стилизованно-спрямленным: деликатность рассказчика, находящегося внутри описываемых ситуаций и в то же время смотрящего на происходящее несколько отстраненно, объединяющего произведения своим ощущением, рождающим общую атмосферу, сохраняется даже в тех случаях, когда ситуация приближается к анекдотичной («Директорский туалет», «Тайна одного клада» и др.). Отсюда – сочетание автобиографического начала (книга пишется о себе, о людях, которые окружали и окружают, представляют загадку и интерес для автора) и эпического, рефлексивного, иногда переходящего почти в открытый лиризм («Леша и Зоя»); иронии (никогда не переходящей в снисходительность) и дружелюбно-трепетного отношения к тому, что кажется обыденностью, но скрывает в себе обаяние характеров и реалий, казалось бы, внешне непривлекательной, чрезмерно скромной, обывовленной будничной жизни. Поэтому неизменно создается впечатление «двойного текста», двойного кода: те, кто интересуется творчеством В. Любарова, отмечали, что в его произведениях названия картин, а вслед за этим и названия рассказов, чрезмерно просты и равны себе. Так, если в оглавлении книги «Рассказы. Картинки» четвертая часть озаглавлена «Вещи и ово-

¹² Любаров В. Рассказы. Картинки. С. 182.

щи», то читатель будет видеть «овощи» и читать «об овощах». Названия картин очень некартинные: «Света приготовила закуску на зиму», «Горошек», «Картошка», «Репчатый лук». Но на самом деле все эти детали пропущены сквозь призму человеческого отношения, авторской рецепции: сквозь обыденное, повседневное читателю и зрителю транслируются сокровенные чувства; при отсутствии нарочитой, «картинной» рефлексии произведения не утрачивают глубинного смысла. И в этом – один из ключей к разрешению загадки феномена книжного творчества В. Любарова: его картины не всегда «правильно», не так, как это хотелось бы художнику, воспринимаются зрителями. Не случайно сам художник становился неоднократно свидетелем продажи на Арбате ярко раскрашенных принтов, имитирующих его собственное творчество. При этом автора удручала эта чрезмерная яркость, лубочность. Но как только рисунок в книге-альбоме получает обрамление в виде параллельного с ним текста и личных фотографий на фоне эпохи и ее рядовых героев, все становится на свои места: полутона, тонкая атмосфера, деликатность повествования и изображения в прозе не позволяют вообразить картину крикливо-яркой. Наверное, можно говорить о том, что текст не просто дал возможность художнику полно выразить себя, но и выступил в роли камертона к правильному восприятию картин. И хотя в предисловии к «Рассказам. Картинкам» В. Любаров говорит о случайности обращения к жанру книги, знакомство с его творчеством, напротив, позволяет оценить это как закономерность. Можно говорить о том, что, как и в творчестве одного из любимых писателей В. Любарова – С. Довлатова, случай становится частью проявления закономерности. Это калейдоскоп, казалось бы, случайных, иронично осмысленных совпадений, характеров (на таких принципах миромоделирования строится, например, цикл С. Довлатова «Наши»). Объектом интереса, предметом наблюдения, переживания Любарова становятся те же «наши», но при всей абсурдированности ситуаций, доходящей до острой гротескности, сохраняется подчеркнuto теплое отношение к людям как обязательной, важной и замечательной части жизни. Одним из ключевых приемов, несмотря на кажущуюся простоту изображаемого, становится парадокс, который объединяет мироощущение художника и его героев,

а также двух великих художников – Довлатова и Любарова, внутренний диалогизм творчества которых очевиден. Привычное, устоявшееся, сложившееся – мечта обывателя – для художника становится тисками. Отсюда – отсутствие боязни перед резкими переменами, тем, чтобы не раздумывая, в одночасье круто переломить привычный ход жизни, не давая себе опомниться или тем более испугаться, осторожничать.

Для меня самое страшное – застояться. И, как я ни любил, допустим, «Химию и жизнь» – удивительный журнал, в котором в пору всеобщего зажима царил дух свободы, – со временем понял, что мне пора двигаться дальше. Неожиданно для всех я ушел из редакции, лет пять-шесть жил на вольных хлебах. А потом началась перестройка, часть сотрудников «Химии и жизни» организовали издательство «Текст». Пригласили меня главным художником. Все наше тогдашнее существование было битвой – и не только с цензурой. Ведь мы стали первым издательским кооперативом. Издали Войновича, Аксенова, альманах «Метрополь», первое собрание сочинений братьев Стругацких, которое я оформил, много других хороших книг, о которых в советские годы можно было только мечтать. Но наступил момент, когда мне стало скучно и в «Тексте». Вроде бы отпала необходимость что-либо изобретать. Пошла ежедневная издательская рутина. И вот мы с семьей нашли недостроенный дом в глухом углу Владимирской области, в этой самой деревне Перемилово. Пока дом строился, я жил там один. Прожил день, неделю, и так мне там понравилось, что я сказал коллегам из «Текста»: «Ребята, в издательстве обходитесь без меня»¹³.

Очень сложно подобрать единственную характеристику миру, создаваемому В. Любаровым. Но все-таки ее интегральным показателем является, скорее всего, естественность. Отсутствие идеализации и вместе с тем «инвективности», разоблачительной интонации создают особую энергию теплой доверительности к тому, о чем, и к тому, как пишет автор свои произведения:

Берешь ручку, бумагу, пишешь. Потом жена Катя это набирает на компьютере, исправляет ошибки, иногда редактирует. Вот

¹³ Цит. по: Медовой И. Владимир и Полина Любаровы: «Нам нравится, что мы разные художники» // newtribuna.ru. 2013. 31 дек.

и все. И никаких накладных расходов! А живопись? Надо покупать кисти, краски, холсты – сплошное разорение... А главное, когда пишешь, придумывать ничего не надо: что было – о том и пою. Как акын. Ну разве что иной раз привру для красного словца. Так пел я, пел – и вдруг обнаружил, что напел на целую книжку. Рассказал почти про всю свою жизнь – от рождения и до сегодняшнего дня («Вместо предисловия») ¹⁴.

Конечно, такую авторефлексию можно расценить как шутку, но в ней велика доля истины: органичность прозы В. Любарова в ее «вещественности», меткости, какой-то особой энергии правды, которая позволяет поверить, всмотреться и вжиться в мир, скорее не конструируемый, а возрождаемый и возрождающийся в книгах автора. Органичность, естественность творческой манеры художника и писателя столь высока, что ее очень сложно охарактеризовать, используя традиционный литературоведческий, искусствоведческий инструментарий: любые термины выглядят искусственными, сухими и вычурными на фоне естественной стихии рассказывания, которой обладает сам Любаров. Наверное, в данном случае важнее других сюжетов именно сюжет рассказывания, который и рождает особую атмосферу, выступающую скрепой в художественных единствах – книгах, соединяющих мозаичные разделы-циклы, а также два типа «текстов», текст и затекст, – в единое целое.

Мир в книгах мозаичен, но неделим, он не подлежит препарированию или тем более разъятию на полюса. Он пронизан иронией, но в нем – одинаково теплое и трепетное отношение ко всему, чего касается взгляд художника (к характерам, обстоятельствам, подробностям жизни и быта). Изображаемое неизменно рождает второй план – выражаемое. Заголовочно-финальный комплекс в данном случае означает лишь первый план, а второй, глубинный, возникает только в самом тексте и заставляет проникнуть за завесу авторской иронии, задуматься о глубинном, сущностном, касающемся смысла и способа человеческого существования («Леша и Зоя»), сложности, многомерности и подчас необъяснимости мира и человека в нем («Русалка»), естественности, которая парадоксально открывается через

¹⁴ Любаров В. Рассказы. Картинки. С. 5.

абсурдированность («Буза в деревне Перемилово»). Эти книги очень важны и вчера, и сегодня, и будут нужны завтра, потому что они выступают неким этическим и эмоциональным камертоном состояния, которое наполняет, казалось бы, повседневное, а вследствие своей «ритуальности», цикличности, ошибочно производящее ощущение бессмысленности существования очень важным смыслом. В мире В. Любарова нет упрощенности, но есть простота, позволяющая пронзительно говорить о важном, актуализировать детали, явления и смыслы, универсальные для человека, который, может быть, и не принимает чего-то в этом мире, но ищет и находит дорогу к нему не через попытку отрицать, а через желание понять и полюбить то, что рядом, то, что было и должно оставаться неизменным. Фраза «стихия жизни» выглядит очень картинно по отношению к творчеству создателя картин В. Любарова. Скорее речь идет именно об атмосфере жизни, характерах и личности самого автора, распространяющего свое тепло на все, о чем бы он ни говорил.

Пытаясь подытожить очередной этап постижения творчества Владимира Любарова, приходится констатировать, что все литературоведческие категории утрачивают свою жесткость и приобретают долю относительности, так как мы сталкиваемся с очень нетривиальным явлением, генетически соотносимым с разными видами искусства, но в семантическом ядре своем опирающемся на такие категории, как личность и творчество. И это априори лишает желания какой бы то ни было безапелляционной квалификации того, с чем посчастливилось соприкоснуться: на вопрос «Что ты читаешь, произведения какого жанра и стиля тебе ближе в творчестве В. Любарова?» хочется (и, наверное, правильно) ответить емко и не пространно: «Я читаю Любарова!» И этого вполне достаточно для того, чтобы не читавший прочитал книги художника и вчитывался, всматривался в его мир после неоднократно, а уже читавшие, не мешкая, не припоминая мучительно, непременно улыбнулись и сказали: «А! Это здорово!» Любарова нужно смотреть и читать – в придачу к замечательному творчеству ты получишь целый мир, в котором все уже создано, сложено, все на своих местах. А что первично в художнике, что в нем определяюще, где собственно текст, где затекст, а где сам автор, лучше него, наверное, не ответит никто:

К себе как к писателю я отношусь с большой иронией. Но если отвечать на ваш вопрос, то писатель и художник во мне устроены совершенно по-разному. Художник может сочинить, наврать, его задача – раскрыть некий образ. Я почти ничего не рисую с натуры – считаю, что все необходимое откладывается в подсознании, и активно применяю то, что называется фантазией. А когда пишу тексты, записываю то, что видел и знаю. Не пытаюсь из себя изобразить какого-то такого настоящего писателя. Мне просто важно дополнить картины, хотя я далеко не всегда их поясняю, ведь я иногда пишу о том, что к ним довольно косвенно относится. Но я предлагаю людям еще один способ погружения в то, что они видят. Может, потом еще музыку сочиню (это я шучу, конечно)¹⁵.

Книги В. Любарова, как и его творчество в целом, настолько самобытны, что вряд ли их можно безоговорочно причислить к любой существующей тенденции (для «эпоса» они чрезмерно лиричны, для лирики – драматичны, для литературы non-fiction – живописны, художественны). Они могут быть расценены и как документ, обретающий эстетические характеристики, и одновременно как художественный мир, «маскирующийся», «транслирующийся» через документ. Текст и затекст в них существуют совершенно органично и паритетно. А вот дар прекрасного рассказчика, обладающего очень притягательной иронично-доверительной манерой рассказывания, – фактор, объясняющий успех и устойчивый интерес к книгам Владимира Любарова. При этом обилие кавычек в любых попытках литературоведческой квалификации поэтики произведений В. Любарова в очередной раз демонстрирует условность и определенную неестественность научного означивания живого мира, создаваемого художником. Удивительно точно охарактеризовал художественный мир В. Любарова А. Макаревич: «Каждая его картина – маленькая сказка, грустная и ироничная, с началом и концом. Любаров не рисует своих персонажей – он рассказывает их. Его сюжеты – вроде бы из нашей сегодняшней жизни, а манера – вне времени, такое могло быть написано и сейчас, и сто лет назад.

¹⁵ Цит. по: Решетников К. «Я был дурачком с картинками»: интервью с В. Любаровым // Взгляд : Деловая газета. 2011. 21 апр.

И при этом – фантастически современно.

И – необыкновенно узнаваемо.

К его картинкам возвращаешься, как к любимой книге»¹⁶.

Предельно интересно целостный *образ* автора реконструируется в альбоме «ФизкультПривет» на пересечении событий реальной жизни Владимира Любарова и его авторской доверительной интонации, в которой самоирония – не убийственная, а очень светлая, добрая, – это является ключевым приемом, определяющим стиль и видение жизни художника и писателя. Книжки В. Любарова поражают своей нарочитой будничностью, естественностью и при этом завораживают своим «нехудожественным эстетизмом». Это объясняется установкой художника:

Моя задача – проявить в жизни то, на что люди обычно не обращают внимания. <...> На самом деле ничего нельзя придумать. Если художник высасывает из пальца то, чего в жизни не бывает, это мало кому интересно. Важно передать сердцебиение жизни. Я в этом смысле не очень гордый художник, не настаиваю на том, что, дескать, творю свой собственный мир. Мир, который я рисую, существует из без меня, просто я смотрю на него незамысленным взглядом¹⁷.

Автор живет рядом с читателем и одной с ним жизнью: он ценит возможность выставляться, любит друзей, активно вовлечен в эту жизнь, дорожит признанием, не устает удивляться сноровке русского человека, продающего ему же на Арбате поддельные произведения Любарова с тремя подписями автора на полотне, но устав от благополучного мегаполиса, теряя желание творить, спешит за жизнью и вдохновением туда, где она, казалось бы, затихла, и заснеженное Перемилово отвечает теплом и чистой жизненных ощущений, которые сразу же дают импульс творчеству, несмотря на кажущуюся монотонность и неподвижность жизни с «деревенскими зимними нехитрыми деликатесами: картошечкой, селедочкой и бычками в томате». Вместе с читателем он переживает пандемию, вынужденно корректируя свои жизненные планы:

¹⁶ Макаревич А. Присутствие ангела // Офиц. сайт Владимира Любарова URL: http://www.lubarov.ru/respond.aspx?f=rsp_albums. (дата обращения: 12.04.2015).

¹⁷ Любаров В. ФизкультПривет. С. 48.

А совсем недавно, весной 2020-го года, мне, в силу разных обстоятельств, пришлось задержаться в Москве и затем устроить себе добровольный «карантин» по поводу коронавируса COVID-19, покосившего к тому моменту немало народа сначала в китайском городе Ухань, потом в Италии и почти по всему миру. Будучи в группе риска по возрасту, я решил, что береженого Бог бережет, и отменил почти все встречи, посиделки, прогулки... Чтобы не терять времени, начал перетряхивать свой архив – раньше руки не доходили. Вот тут-то я и наткнулся на буклет, подаренный мне в конце декабря 2003-го года «моими» китайцами в Перемилове. Повертев красивую книжку в руках, обнаружил под иероглифами надпись по-русски: китайцы расшифровали мне название города, куда приглашали тогда приехать с выставкой.

Да-да, город назывался Ухань...¹⁸

И вместе со всеми, несмотря ни на какие обстоятельства, автор готовится встретить Новый год, щедро делясь со своим читателем новым текстом уже в виде очередного календаря и еженедельника (Календарь «Год быка с картинками Владимира Любарова» на 2021 год, «Еженедельник с картинками В. Любарова» <http://www.lubarov.ru/inspired.aspx>), но с прежней доброй перемиловской интонацией, со знакомыми и любимыми образами: время идет, а перемиловский текст, нужный, теплый и любимый, самовозрождается, продолжая жить в книгах, альбомах, календарях, тиражируясь на магнитиках и прорастая в сердцах читателей, которые неизбежно попадают в разряд почитателей и, вдохновленные перемиловским миром, продолжают формировать новую затекстовую реальность («Вдохновленные Любаровым» // <http://www.lubarov.ru/inspired.aspx>).

¹⁸ Любаров В. Меня поцеловали два китайца. URL: <http://www.lubarov.ru/news.aspx> (дата обращения: 25.12.2020).

Глава 5. Жизнеописание и за-текст

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.06

«За-текст» – не являющийся общепринятым ключевой термин коллективного исследования. Дефисное написание позволяет уточнить содержание терминологического понятия с опорой на языковую семантику. В данном случае значимость приобретает семантический потенциал предлога *за*. В зависимости от падежного управления толковые словари русского языка¹ выделяют до 30 значений предлога, каждое из которых в той или иной степени связано с ключевым понятием «за-текст». Отметим отдельные значения в их проекции на терминологическую номинацию, используемую филологом в процессе анализа основного текста.

1. 'По ту сторону, вне, позади... чего-н. (*Стоит за шкафом. Камень за пазухой*)'. 2. 'Около, возле, вокруг'. – Следует установить, что именно стоит за анализируемым текстом; какое (какие) именно произведение словесности оказало влияние на его создание. 3. 'Обозначает направленность действия на лицо или предмет'. – Какой именно жизненный материал отображает автор; каковы прототипы образов персонажей. 4. 'Выражает отношения замужества'. – Тематическая константа ряда жанров, в том числе жизнеописания. 5. 'В течение какого срока (*За неделю. За последнее время*)'. 6. 'Указывает на расстояние, в пределах которого что-либо находится (*За десять километров от города*)'. – Филолог исследует хронотоп – реальный или вымышленный. 7. 'Указание на лицо как на субъект состояния (*Книга числится за мной*)'. – Принципиальным является вопрос о первичном тексте, его авторе в сопоставлении с основным текстом. Отметим, что словарями специально фиксируется семантика приставки *за-* не только в отглагольных (*заплакать, захватить*),

¹ Словарь русского языка : в 4-х т. М., 1981. Т. 1. С. 490–491; Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. М., 2008. С. 238; и др.

но и в отыменных образованиях – со значением ‘по ту сторону’. Например: *заграница, закавказский*². – В каждом конкретном случае устанавливается, какой именно жизненный, а также словесный материал послужил основой исследуемого текста, можно ли судить о степени достоверности этого материала; кто является носителем информации, использованной в произведении художественной и/или мемуарной литературы. Представляется, что варианты возможности терминологического толкования концепта «за-текст» можно извлечь из систематизированного лексикографами участка языковой картины мира (семантика предлога *за* и приставки *за-*). Базовым является значение ‘по ту сторону, за пределами’. За пределами основного текста неизменно находится внетекстовая действительность, которая служит объектом восприятия и рефлексии – «особой формы речемыслительного механизма»³. Обратимся к жанру жизнеописания, занимающему значительное место в русской литературе.

Автобиографическое жизнеописание может быть рассмотрено как эго-текст, «(1) имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора, и (2) написанный с субъективно-авторской точки зрения...»⁴. Так, за-текст первой части трилогии А. М. Горького «Детство» (1913), «В людях», «Мои университеты» связан с собственно авторской рефлексией, предполагающей «ощущение временного отступа от описываемых событий»⁵: авторская рефлексия отражает особенности личного восприятия мира, обыденной жизни в доотроческом возрасте. В «Денискиных рассказах» В. Ю. Драгунского за-текст связан с мировосприятием героя, его мыслительной деятельностью, рефлексией ребенка, какой ее представляет отец и одновременно автор рассказов. Следует учитывать соотношение образа автора – «создателя реализующегося замысла» – и образа героя, выявлять особенности субъективно-оценочного восприятия и оценки

² Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. С. 239.

³ *Вепрева И. Т.* Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002. С. 7.

⁴ *Михеев М.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М., 2007. С. 6–7.

⁵ Там же.

за-текстовой действительности⁶. В обоих случаях объектом рефлексии является реальная действительность, а в процессе анализа возникает вопрос о соотношении в жизнеописании достоверного (фактографического) и вымышленного.

В связи с этим особую значимость приобретают свидетельства прототипов персонажей и в особенности – прототипа главного героя. «Детство» А. М. Горького – эго-текст. «Денискины рассказы» можно рассматривать как репродуцированный эго-текст.

Прототип героя рассказов Виктора Драгунского (далее также ВД) – сын автора Денис (далее также ДД) – филолог, переводчик, писатель. Он подготовил к изданию книгу, в которой тексты рассказов сопровождаются комментариями, позволяющими понять, «как все было на самом деле»⁷. В предисловии приведены даты: «Первые “Денискины рассказы” появились в журналах в конце 1950-х. Потом стали выходить книги – одна за другой. Появились фильмы и спектакли. <...> Он (ВД) написал около 60 “Денискиных рассказов” – то есть одну не очень толстую книгу. Зато эти рассказы читают уже пятьдесят лет. И это – самое главное» (с. 7). В эссе ДД пытается укрупнить проблему, имеющую непосредственное отношение к за-тексту: в приложении к художественной литературе он использует глаголы *отнимать* и *подглядывать*: «Литература... отнимает. Тайну личной жизни, например. Или светлые юношеские идеалы»; «Без нахального и отчасти бесстыжего подглядывания не бывает... литературы»⁸. Самому ДД с детства приходилось объяснять сначала окружающим, а потом и читателям, что он, Денис, «не только герой папиной книжки». Стереотипная ответная реакция: «Ну а кто ты такой, если честно? Дениска из рассказов»⁹. Подробные комментарии позволяют узнать «о реальных людях, ставших прототипами...»¹⁰.

Родители дали мальчику редкое в то время имя *Денис*, кото-

⁶ Ильенко С. Г. Исследование художественного текста // Русистика : избр. тр. СПб., 2003. С. 573.

⁷ Драгунский В. Ю. Денискины рассказы: о том, как все было на самом деле. М., 2017. Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

⁸ Драгунский Д. Отнимать и подглядывать. М., 2014. С. 5.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 35.

рое вошло в книгу рассказов. «А в школе, – вспоминает ДД, – меня по ошибке называли то Максимом, то Трофимом, а то даже Кузьмой» (с. 14). Выбор автора рассказов можно понять: имя редкое – значит, запоминающееся. Повествование ведется от первого лица. Частотностью обладают рефлексивные Я-высказывания: *Я люблю / Я не люблю / Я знал / Я задумался / Я должен...* На их основе формируется «Я аксиологическое»¹¹, позволяющее писателю передать взгляд на мир глазами ребенка, мотивировать персональный аксиологический выбор в конкретной ситуации. На вопрос «И это все правда было?» ДД отвечает: «Конечно, нет!» и «Разумеется, да!» Оба ответа правильные» (с. 14). Повторяющаяся мысль: «Дениска – это не совсем я». За-текстовая персональная идентичность и становление идентичности героя в зеркале авторской рефлексии пересекаются, но не совпадают. Нельзя ставить знак равенства между персонажем и реальным прототипом; между событийной канвой художественного текста и реальными жизненными фактами и событиями. Реальность – за-текстовой источник, репродуцируемый автором, формирующий его мировосприятие, направляющий воображение. Реальное, воображаемое и воображенное¹² – взаимосвязанные, но не тождественные составляющие реалистического художественного повествования, в котором воссоздано «биографическое время» (М. М. Бахтин) персонажа или отрезок этого времени. Персонаж есть «не что иное, как продукт комбинаторики...»¹³, создаваемой писателем на основе соединения реального и воображаемого. Для автора даже «жизнь – это текст, состоящий из поступков и действий, продиктованных житейской необходимостью, но к ним не сводимый, притчеобразный, иносказательный...»¹⁴, требующий активизации мыслительных механизмов. Жизненный материал не готовое сырье. Он обрабатывается в процессе авторской рефлексии.

¹¹ Гайда С. Стиль как вызов // Актуальные проблемы стилистики. 2016. № 22. С. 19.

¹² Гаспаров Б. М. Язык – разноречное единство: плюрализм речевого поведения как основа коммуникативного поведения говорящих // Русский язык в многоречном социокультурном пространстве. Екатеринбург, 2014. С. 25–30.

¹³ Барт Р. S/Z. М., 2001. С. 82.

¹⁴ Эшштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 710.

«Денискины рассказы» объединены в циклы. Каждый подзаголовок – *Квартира; Двор; Школа; Улица; Цирк; Дача* (с. 19–228) – позволяет составить представление о предметной теме. Опираясь на основной текст и комментарии к тексту, попробуем составить представление о соотношении фактографичности и вымысла.

«Те, кто около», определяют авторский выбор имен персонажей. Свидетельствует ДД: «Люди из “Денискиных рассказов” – дети и взрослые – были когда-то в моей жизни. И дачный сосед Борис Климентьевич (на самом деле драматург Климентий Борисович Минц) <...> И Костик, и Андрюшка, и Павля. <...> И мелькнувшая в одном рассказе девочка Катя Точилина – была у нас такая в первом классе. И управдом Алексей Акимыч – он был, честное слово, так его и звали!» (с. 16). Реальное имя собственное осталось в памяти ДД – героя рассказов. Личные переживания автора затрагивает не только имя, но и его носитель, конкретное лицо. Имя собственное трансформируется, давая толчок для формирования образа персонажа: «Например, капитан дальнего плавания Харитон Васильевич. А моего дедушку, мамино папу, звали Василий Харитонович. Хотя он был никакой не капитан, а просто шофер» (с. 16) – значит, мог стать капитаном, да жизнь не позволила, хоть и оставила разгаданные ВД капитанские черты характера.

Органически внедряются в речевую ткань текста бывшие у всех на слуху имена знаменитостей. Например, в рассказе «Не хуже вас, цирковых» Дениска наблюдает выход на арену цирка клоуна: *И тут вышел Карандаш... и стал карабкаться... на лошадь. Он и так старался, и этак, все задирает на нее свою коротенькую ногу, и все соскальзывал, и падал – очень эта лошадь была толстенная* (с. 221). В комментариях читаем: «Мой папа когда-то был клоуном. <...> Папа любил цирк и часто водил меня на представления. <...> Рассказы “Не хуже вас, цирковых” и “Девочка на шаре” – это напрямую про цирк. Там упоминаются знаменитые клоуны. В первом рассказе Карандаш, т. е. Михаил Румянцев» (с. 250). В пространстве за-текста зафиксирована рефлексия мальчика сквозь призму рефлексии автора – бывшего циркача. За именем собственным скрыты незабываемые трюки клоуна, вызывавшие восторг зрителей – в особенности детей.

В рассказе «Шляпа гроссмейстера» Дениска приходит на бульвар и видит: *На скамейке сидит дяденька и сам с собой играет*

в шахматы (с. 193). Вдруг ветер задул особенно сильно, и эта самая дяденькина шляпа взвилась в воздух, а шахматист ничего не заметил, сидит себе, уткнулся в свои шахматы (с. 200). Рефлексируя, мальчик сопоставляет себя с шахматистом, так как понимает, что игра требует абсолютного поглощения: *Я тоже, когда играю с папой в шахматы, ничего вокруг себя не вижу, так как очень хочется выиграть* (с. 200). Мальчишка поймал шляпу, оказавшуюся в пруду (ДД, однако, настаивает, что шляпу он не ловил). Воображая, что выручил самого гроссмейстера, Дениска обращается к шахматисту-любителю с вопросом: – *Вы случайно не Ботвинник?* (с. 202). ДД вспоминает: «Тогда все очень увлекались шахматами. Потому что СССР много лет держал по шахматам первое место. Когда я был маленьким, сначала очень долго чемпионом мира был Михаил Ботвинник <...> Потом молодой Михаил Таль победил Ботвинника и стал чемпионом мира» (с. 245). Чемпионы мира становятся образцами для подражания. Романтическими устремлениями героя к победам мотивирована авторская репродукция двуреплики: – *Кого ты больше любишь, папу или маму?* Семилетний Дениска отвечает: – *Михаила Талья* (рассказ «Ничего изменить нельзя», с. 55). Неотъемлемая составляющая за-текста – аксиологическая реальность советского времени, формировавшая персональный аксиологический выбор.

Не требуют специального комментария ДД эпизоды текста, связанные с прецедентными событиями, по поводу которых рефлексируют персонажи: *Мы как только узнали, что наши небывалые герои в космосе называют друг друга Сокол и Беркут, так сразу порешили, что я теперь буду Беркут, а Мишка – Сокол. Потому что все равно мы будем учиться на космонавтов* (с. 21). Ближе к ночи С о к о л и Б е р к у т решили спеть любимую космонавтскую: *На пыльных тропинках далеких планет / останутся наши следы!* Романтический порыв пресекается соседкой: – *Безобразие... Что случилось... Уже поздно... Здесь коммунальная квартира...* (с. 24). Далекий от заоблачных высот уклад жизни обитателей коммунальной квартиры – культурный фон жанроспецифической сюжетной линии формирования характера: в реальном будущем Дениска и Мишка видят себя героями – отважными покорителями космоса.

Неотъемлемые составляющие за-текста – личные имена соб-

ственные выступают как объекты рефлексии, мотивирующие характерные для реального времени коллективные ценностные предпочтения. Автор использует аксиологический потенциал этих имен.

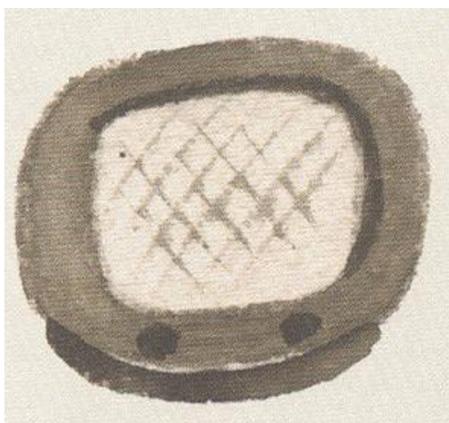
В рассказах запечатлен срез топонимии и ономастикона Москвы. Достоверными являются имена собственные, номинирующие городское пространство. За каждым топонимом стоит площадь или улица, изображенные глазами ребенка: они манят своей предсказуемостью и одновременно полны неожиданностями, сулящими приключения.

Дениска мечтает, чтобы взрослые чаще водили его на Красную площадь: *Я не знаю ничего красивее Кремля. Я там был в Грановитой палате и в Оружейной, стоял возле Царь-пушки и знаю, где сидел Иван Грозный. И еще там очень много интересного* (с. 19). За-текст обнаруживает специфику лингвокультурного типажа коренного москвича, в сознании которого с детства закрепляются ценностные номинации культурного кода столицы. Улица создает сказочную атмосферу праздника: *Один раз я пошел на елку в Сокольники. <...> В Сокольниках народу было видимо-невидимо. Повсюду стояли маленькие домики на курьих ножках, как у Бабы Яги, и веселые, как скворечники, домики, раскрашенные, нарядные и приветливые. В них продавались книжки, сладости, пончики или блины. Еще в Сокольниках стояли сделанные из снега большие фигуры, красивые кони, ужасающие драконы и была мертвая голова, и с нею сражался непобедимый Руслан. И были сделаны тридцать три богатыря, и Царевна-Лебедь, и космический корабль...* (с. 208–209). Рефлексив *Вся это снежная ледяная красота* – емкий эстетический характеристизатор участка за-текстовой действительности. Отбор эпитетов, конструирование сравнений обнаруживают специфику мировосприятия ребенка, языковая личность которого формируется на основе вживания в тексты сказок.

Культурное сознание не приемлет однообразия новостроек, делающих улицу безликой: *А когда стали подходить к нашим домам, Мишка сказал: – Я каждый день свою квартиру не нахожу. Все дома одинаковые, просто путаются в глазах* (с. 227). Креативная идея может преобразовать обыденность: *Папа! Я уже придумал! Повесь, пожалуйста, на наш дом мамин портрет! Я уже издалека*

буду знать, где я живу! (с. 231). В за-тексте ощущается общенациональное эстетическое отношение к действительности.

Отметим достоверность изображения автором «Денискиных рассказов» бытового пейзажа коммунальной квартиры. Приметы быта, вещный мир квартиры нашли отражение в иллюстрациях, которыми ДД сопровождает комментированное издание рассказов: телефон – один на всех; радиорепродуктор; висящее на веревках белье и др.:



Узнаваемые детали внедряются в повествование. Например, номинации электроприборов органично используются в рассуждениях Дениски, который решил изобрести посудомоечную машину, чтобы освободить маму от мытья посуды: *Я начал придумывать, как быть с этим делом. <...> Я сначала хотел выдумать электрическую машину, чтобы сама мыла посуду и сама вытирала, и для этого я немножко развинтил наш электрополотер и папину электробритву «Харьков»* (с. 69).

Бытовые детали сопровождают сцену купания новорожденной сестреники Ксении: *Мы поставили на папин стол в аннотку с пробкой и наносили целую толпу кастрюлек, наполненных холодной и горячей водой<...>я... дал Ксеньке свой палец и, видно, угадал, сделал, что надо было... Так крепко и отчаянно ухватилась девчонка за мой палец, просто как*

утопающий за соломинку <...> чувствуете ясно, что это она мне одному доверяет свою драгоценную жизнь и что, честно говоря, все это купание для нее мука, и ужас, и риск, и угроза, и надо спастись: держаться за палец старшего, сильного и смелого брата. И когда я обо всем этом догадался, когда я понял наконец, как ей трудно, бедняге, и страшно, я сразу стал ее любить (с. 74–75). Картинная образность выделяет предметы быта, которые включаются в обстановочный контекст, мотивирующий становление мужского характера – этнотипа с присущими ему готовностью защищать слабых, быть опорой для родных и близких. Сегмент за-текста типизирует характер героя в его становлении и одновременно оттеняет субъективность мироощущения.

Нельзя не согласиться с тем, что автор рассказов не имитировал действительность: атмосфера «пятидесятых – начала шестидесятых передана удивительно точно»¹⁵. За-текст позволяет дать положительный ответ на проблемный вопрос: «Русская литература: свидетельство?»¹⁶. Жизнеописание – неприукрашенное, достоверное воспроизведение жизни в реальном пространстве и реальном времени – органическая часть литературы свидетельства.

Достоверное не противоречит вымышленному. В комментариях к «Денискиным рассказам» ДД опровергает истинность ряда впечатляющих, запоминающихся эпизодов. Показательный пример: *А я остался с кашей наедине. Я пошлепал ее ложкой. Потом посолил. Попробовал – ну, невозможно есть! <...> взял тарелку, быстро подбежал к окну и выплеснул кашу на улицу. Потом сразу вернулся и сел за стол* (с. 20). Ср.: «Меня уже лет пятьдесят спрашивают: – Дениска, Денис, Денис Викторович! А про кашу из окна – это правда? – Нет, правда. Да, я терпеть не мог манную кашу. Но из окна я ее не выливал <...> если бы мне и пришла в голову мысль выплеснуть кашу в окно, мне надо было бы встать на стул, забраться на подоконник – и я бы, конечно, обляпался сам» (с. 89). Художественная правда не вступает в противоречие с действительностью: за-текст включает неоспоримый факт: я терпеть не мог манную кашу.

Еще одно опровержение ДД: «Я не влюблялся в девочку на шаре». Ср.: *И вдруг на арену выбежала маленькая девочка. Я та-*

¹⁵ Драгунский Д. Отнимать и подглядывать. С. 41.

¹⁶ Сухих И. Н. Русский канон: книги 20 века. М., 2013. С. 12.

ких маленьких и красивых никогда не видел. У нее были синие-синие глаза, и вокруг них были длинные ресницы <...> и у нее были длинные руки; она ими взмахнула, как птица, и вскочила на этот огромный голубой шар... Она стояла на шаре. <...> Я таких девочек никогда не видел. Все они были обыкновенные, а эта какая-то особенная. Она бегала по шару своими маленькими ножками <...> и я подумал, что она, наверно, и есть Дюймовочка, такая она была маленькая, милая и необыкновенная <...> И это все было как в сказке. <...> Я все время думал про девочку на шаре (с. 214). Первое неосознанное чувство, душевный порыв – это ли не художественная правда, за которой стоит слитность типичного и неповторимого? За-текстовая действительность – объект авторской рефлексии. Здесь и воспоминания Виктора Драгунского о своем цирковом прошлом, и восприятие им импульсивного характера сына, обладающего, как и отец, чувством прекрасного. Сознательный выбор писателем прототипа (своего второго «я») определяет важнейшую особенность за-текста художественного жизнеописания.

Дневник, личное письмо, интервью, расшифрованная аудио / видеозапись устного монолога, диалога, полилога – это-тексты, каждый из которых может быть использован как за-текст жанроспецифического текста жизнеописания. Последний, например, может соответствовать канонам серии «ЖЗЛ», читательская востребованность которой обусловлена неиссякаемым интересом к «судьбе выдающихся личностей, в том числе к подробностям их приватной жизни и – одновременно – необходимостью постоянно обновляющегося знания отечественной и мировой истории культуры и ее ключевых фигур»¹⁷. Определяющей становится «художественная концепция автора-биографа»¹⁸. В несобственно художественных жизнеописаниях определяющей является концепция биографа – составителя книги. Особую значимость приобретают «исключительные события и положения, каких нет в типической, нормативной, обычной биографии человека»¹⁹.

¹⁷ Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. История издательской серии «ЖЗЛ»: характер изменения ценностных ориентиров // Аксиологические аспекты современных филологических исследований. Екатеринбург, 2019. С. 196.

¹⁸ Там же. С. 197.

¹⁹ Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма //

В ряду жизнеописаний новейшего времени выделяется книга Марии Бурас (далее МБ) «Жизнь Андрея Зализняка в рассказах ее участников». Хронология жизни выдающегося лингвиста Андрея Анатольевича Зализняка – далее также ААЗ (1935–2017) – воссоздана по воспоминаниям самого Зализняка, его родных, школьных друзей, коллег и единомышленников, учеников. Базовый жизненный материал – московский и шире – советский быт; академическая и университетская жизнь; нравы; история безаналоговых открытий; чтение ученым систематических университетских курсов, открытых и популярных лекций, собиравших тысячные аудитории в России, Италии, Франции, Швейцарии, Германии; защита кандидатской диссертации, которая была оценена как докторская; новгородские экспедиции и расшифровка берестяных грамот; грамматические, акцентологические открытия; исследование «Слова о полку Игореве», доказывающее подлинность памятника, и др. МБ, ощущающая себя «участницей жизни Зализняка», отмечает, что в книге нашли отражение «разговоры с почти тридцатью людьми, которые его близко знали», «цитаты из дневника и писем маме», «из двухчасовой беседы» математика В. А. Успенского и А. А. Зализняка. Близкое окружение героя – это не только русские и зарубежные лингвисты, но и историки, археологи, музейные работники, школьные друзья. Выделяются профессиональные контакты с математиками, в числе которых академик Н. А. Колмогоров. Воспоминания выявляют безаналоговость таланта А. А. Зализняка – одного из основоположников математической лингвистики, заложившего основы машинного перевода²⁰.

Стратегическая установка МБ как биографа – создание многоголосия. Каждый отдельный голос звучит в эго-тексте. Развернутая формула презентации автора эго-текста включает фамилию, имя, отчество, указание на степень родства или знакомства по отношению к Зализняку, глагол, обозначающий форму передачи информации. Далее следует весь эго-текст; фрагмент эго-текста; отдельное высказывание.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 192.

²⁰ Бурас М. Истина существует. Жизнь Андрея Зализняка в рассказах ее участников. М., 2019. С. 17–21. Далее это издание цитируется с указанием страниц в круглых скобках.

Выделим развернутые и сжатые формульные вводы, включающие глаголы речи: *рассказывает Мария Наумовна Шевелева, доцент кафедры русского языка филфака МГУ* (с. 253); *товарищ и коллега Зализняка, знаменитый Мельчук, говорит мне* (с. 88); *говорит Анна Зализняк* (с. 267); *спрашивает Зализняка Успенский* (с. 81). Авторство фиксируется в компрессированных формулах презентации и даже при использовании отдельных высказываний, ставших прецедентными в кругу «своих»: *Берштейн... с досадой говорил о Зализняке: «Умная голова, да дураку досталась»* (с. 193). Активность глаголов речи в границах формулы презентации позволяет заключить, что основной пласт эго-текстов принадлежит спонтанной – монологической и диалогической – устной речи.

Регулярно биографом фиксируется авторство письменных эго-текстов: «В 1965 году он защищает кандидатскую по алгоритмическому описанию русского словоизменения, **пишет лингвист Дмитрий Сичинава** о Зализняке в некрологе» (с. 211); «Заслугу придания олимпиаде по языковедению и математике статуса ежегодной и традиционной я приписываю себе, – **пишет В. А. Успенский**. <...> Андрей Анатольевич Зализняк входил в оргкомитет олимпиады» (с. 208–209). Ссылки на авторов письменных эго-текстов размещаются также в сносках.

Стратегическую функцию выполняет глагол *вспоминать*: МБ отбирает тексты, авторы которых возобновляют в своей памяти личные контакты с Зализняком, впечатляющие факты и события его жизни: «Зале подарили на день рождения наш отечественный первый, по-моему, узкоплечный киноаппарат, – **вспоминает Леонид Никольский**» (с. 179); «Я уже учился на русском отделении, а не на ОСиПЛе, – **вспоминает Алексей Гиппиус**. – И Андрей Анатольевич читал курс, который назывался “Лингвистическая интерпретация древнерусского текста”» (с. 176); «Образ, который возник в первые годы, – **вспоминает Максим Кронгауз**, – был какой-то такой: человека, не склонного к общению вне лекций» (с. 271); «**Елена Александровна Рыбина вспоминает**: – В 1981 году стало известно, что кто-то где-то у математиков читает про берестяные грамоты...» (с. 244); «Самое вкусное в наших разговорах, – **вспоминает Изабель Валлатон**, – это было человековедение. “Давайте что-нибудь о человековедении”. Это не мое слово, это его термин» (с. 310).

Пишет, говорит, вспоминает сам ААЗ. Фрагменты соответствующих эго-текстов (дневниковых записей, писем, выступлений, диалогизированных монологов и др.) – органическая часть жизнеописания. Приведем отдельные примеры с комментариями биографа.

«В Париже **Зализняк записывает в дневнике <...>**». Далее следуют записи 1956–1957 гг. (с. 119–124). «7 мая 1991 года, Неаполь, Италия. **Зализняк записывает в дневнике <...>**». Далее следуют фрагменты эго-текста (с. 279–287). «В 2007 году в своей знаменитой речи на церемонии вручения ему премии Александра Солженицына Зализняк сказал: – Я, к сожалению, ощущаю распространение взглядов и реакций, которые означают снижение в общественном сознании ценности науки вообще и гуманитарных наук в частности». Далее следуют снабженные комментариями фрагменты речи лауреата (с. 288–291). В хоре голосов неизменно выделяется уникальный голос героя жизнеописания.

Акцентируется роль людей, сыгравших заметную роль в формировании личности ученого: «Говорит Анна Константиновна Поливанова, учившаяся у Зализняка и близко его знавшая: – <...> **Успенский** сделал все для того, чтобы Зализняк стал знаменитым великим ученым: заметным, известным <...> интересный вопрос: был бы Зализняк Зализняком, если бы он не подружился с Успенским...?» (с. 71). Эго-тексты математика В. А. Успенского – заметная составляющая жизнеописания, основой которого является за-текст – особая комбинация множества эго-текстов и фрагментов эго-текстов. Биограф корректно использует эго-тексты в процессе структурирования жизнеописания с учетом хронологического, событийного факторов, предметной темы и образа героя. Характерно, что заглавия разделов книги – взятые в кавычки высказывания самого Зализняка и тех, кто беседует с ним, рассказывает или пишет о нем.

Лингвистически значимые участки за-текста – разговорные конструкции, отражающие особенности речевого существования в ситуации идеологической несвободы. Вот отдельные реплики Зализняка из двухчасового диалога с математиком Успенским: *Ну, меня ушли* (из очной аспирантуры МГУ), *вообще-то говоря. За подпись в защиту Ив́анова. Которого изгнали в связи с делом Пастернака. Три подписи было: Мельчук, Дыбо – и моя* (с. 182);

Действительно, Топоров – с помощью еще кого-нибудь, этого я не знаю, – уговорил тогдашнее начальство, что вот надо взять такого-то человека. Я думаю, что он не излагал никаких сопутствующих обстоятельств (с. 187–188). Обстоятельства были связаны с открытым письмом. ААЗ вспоминает о том, как при содействии Топорова он был принят на работу в Институт славяноведения АН СССР: *Год еще был неплохой, 1961-й. Рекомендация Топорова все-таки звучала. Нет, это мне не кажется удивительным. Ну и потом, вроде скандала нет – ну и ладно. Дело в том, что мне не успели повесить официальное черное клеймо...* (с. 190). В контексте оттепели (1961 г.) экспрессивный стандарт *официальное черное клеймо* позволяет понять, что Зализняк был всего лишь *подписантом*: ‘подписал открытое письмо’ в знак протеста ‘против действий властей’²¹, в защиту старшего коллеги-филолога В. В. Иванова. Он не был *диссидентом*, ‘демонстрирующим несогласие с официальной идеологией, противостояние существующему режиму’²². Участки за-текста позволяют составить обобщенное представление о лингвокультурном типаже советского интеллигента, у которого хватило смелости не раствориться в коллективном идеологическом котле и сделать персональный аксиологический выбор. Иронизм *меня ушли* включается в аксиологически маркированную ситуацию коллегиальной солидарности.

Концептуально взвешенная организация за-текста способствует созданию образа ученого, постоянно находящегося в поисках истины, совершающего ошеломляющие открытия: «Чуда не объяснишь. Но, в частности, секрет – в невероятной огромности научного замаха и в простоте и точности достигнутых результатов, которые вместе дают эффект гениальности» (М. Кронгауз); «Стремление “дойти до самой сути” заставляло его вновь и вновь возвращаться к написанному – пополняя, исправляя, реагируя на новые данные» (А. Гиппиус); «Андрей Анатольевич был совершенно уникальным явлением. <...> Зализняк демонстрировал... высшие возможности человеческого

²¹ Толковый словарь русского языка начала XX века. Актуальная лексика. М. 2006. С. 740.

²² Там же. С. 317.

интеллекта: он показывал, каким в принципе может быть человек, каких высот он может достигать» (В. Плулгян). Обращает на себя внимание открытая оценочность приведенных высказываний (с. 25–27), связанных с известием о кончине ученого. ААЗ предстает как незаурядный, смелый, щедрый, открытый, остроумный человек: «Ярчайшая личность, веселый и ироничный, увлекающийся и увлекающий за собой человек, верящий в силу разума и готовый бесстрашно взяться за решение любой задачи, а потом поделиться своим решением» (с. 26). Уникальность – постоянный характеризатор личности Зализняка. Ср.: «...говорит Алексей Гиппиус: “История скрытых текстов Новгородского кодекса – это, по-моему, история про гениальность в чистом виде. Принято говорить, что Зализняк – гений... Для меня он намного больше, чем гений. Гений – это некоторый род аномалии, а Зализняк – гений нормальной науки, которая знает свои законы и им следует. А скрытые тексты – это такой протуберанец, выброс вырвавшейся из-под контроля гениальности”» (319). Гениальность Зализняка как высшая творческая способность подтверждается его открытиями.

«Откуда же взялся Андрей Анатольевич Зализняк?..» – Вопрос задает МБ (с. 29). Ответ: он родом из детства. Именно в детстве произошли поворотные события. 1941 год, эвакуация семей работников стекольного завода, на котором работал отец Андрея. ААЗ рассказывает В. А. Успенскому: «...это было перед посадкой на баржу <...> И был момент, когда нужно было 2 или 3 километра пройти пешком <...> Было приказано всех детей оставить вместе, их привезут. Люди пусть идут пешком, а детей привезут <...> Моя мама забеспокоилась и из этого пешего похода вернулась – и встретила меня на полпути на улице. Я каким-то образом прокрался, ушел из этого сборища детей и пошел за мамой сам. Куда-то, неизвестно куда. И она меня встретила, возвращаясь туда. Если бы я повернул не туда, а туда, то попал бы в детский дом» (с. 48). Татьяна Константиновна, мать Андрея, в беседе с МБ подтверждает подлинность события: «Я не помню, как так вышло, что нас на эту баржу порознь привозили: детей отдельно, матерей отдельно. Только помню, что приехали, гляжу – где Андрей? Я просто испугалась. Как же так? Ведь он потеряться мог! Ему шесть лет было. Как я могла такое допустить?» (с. 49).

С раннего детства и до последних дней ААЗ учился преодолевать непреодолимое. Вот еще один трехэтапный «сюжет испытания», охватывающий биографическое время в развитии. 1. Учеба в начальной школе и «изгнание из детской группы немецкого языка ввиду неспособности к изучению иностранных языков». 2. Изобретение собственной технологии изучения иностранного языка с опорой на грамматическую систему (госпитализирован с сотрясением мозга: «Мне 15 лет. Ну я полежал так полдня, полежал день... А потом взял грамматику французского языка. И действительно, поскольку лежать нужно было недели две, то с тех пор я ее более или менее знаю. <...> Тогда выпало на французский» (с. 95). 3. «В журнале “Наука и жизнь” появилась статья “Рассказывают полиглоты”. <...> Там говорилось, что он знает 40 языков» (А. Н. Головастиков, с. 147–148). В разных эго-текстах, составляющих целостный за-текст основного текста жизнеописания, выделяется способность Зализняка к преодолению неблагоприятных обстоятельств, достижению поставленной цели.

Детство – это еще и обретение круга «своих» – надежных друзей и единомышленников. Особый сегмент использованного биографом за-текста – беседы МБ со школьными товарищами Зализняка (*Зали*) и воспоминания самого героя: «Пять человек. <...> Это была компания, которая присвоила себе имя “Курозад” – специальное сокращение: Курбатовское общество защиты дарований. Пятеро. На всю жизнь. Они на всю жизнь» (с. 54). Дворовый футбол; походы, байдарки, скутеры; взаимная поддержка; разговоры о главном; интеллектуальные состязания. У каждого из всех «жизненных друзей» своя судьба, свой путь в профессию и, добавим, своя главка в книге МБ. Талантливые, незаурядные, знающие себе цену, всегда готовые поддержать друг друга, эти люди понимали и ценили исключительность *Зали*: «Заля – гениальная, конечно, фигура, совершенно исключительная» (А. Н. Овчинников, художник-реставратор, с. 66).

Таким образом, в жизнеописании использован за-текст, позволяющий биографу осветить множество событий и фактов, включенных в проживаемое героем время, и надвременных, раскрывающих формирование характера человека своего времени: многогранного, одаренного от природы, осознающего свою одаренность, волевого, целеустремленного. Жизнеописание выступает как жанр литературы свидетельства.

Глава 6. Под маской за-текста

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.07

Роман «Бледное пламя» Владимир Набоков опубликовал в 1962 г. «Бледное пламя» имеет крайне сложную структуру, а жанровое его определение вызывает постоянные споры среди исследователей, не зря называющих его «удивительным литературным кентавром»¹. Все ученые сходятся во мнении, что роман состоит из четырех частей, при этом исходной и бесспорной текстовой его основой признают вторую часть – 999-строчную поэму «Бледное пламя», написанную рифмованными двустихиями. Поэму предваряет предисловие издателя, после самой поэмы следует огромный критический комментарий с примечаниями, в несколько раз превышающий объем поэмы, и завершает достаточно путанный именной указатель. Все четыре части были написаны Владимиром Набоковым, именно он является их бесспорным автором. О так нетипично (четырёхчастно) структурированной Владимиром Набоковым реальности романа мы узнаем от героя-повествователя Чарльза Кинбота – единственного источника, который информирует читателя о Джоне Шейде как авторе поэмы «Бледное пламя». Предисловие издателя подписано именем рассказчика Чарльза Кинбота, так же авторизированы комментарий к поэме и именной указатель. Предисловие издателя создает впечатление, что Кинбот был другом и соседом Джона Шейда, непосредственно присутствовал при написании поэмы и принимал участие в ее создании. Из единственного источника информации о реальности романа², т. е. от того же Чарльза

¹ А. Люксембург и С. Ильин замечают: «В “Бледном пламени” предельно затемнена проблема авторства всех составляющих произведение текстов, а также реальности (или нереальности) основных его персонажей – Шейда, Кинбота и Градуса». – Люксембург А., Ильин И. Комментарий к роману «Бледное пламя». СПб., 1997. С. 655. Набоков В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. СПб., 2004. Т. 3.

² Также В. Е. Александров поддерживает мысль, что «основной источник тут, разумеется, Кинбот – мнимый автор “Предисловия”, комментариев и указателя». – Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 225.

Кинбота, читатель узнает о наличии комментария к тексту поэмы, в котором содержится научная интерпретация и критическое определение отдельных пассажей поэмы «Бледное пламя» посредством системы примечаний.

Из предисловия издателя становится понятно, что перед нами не некое обобщение библиографических данных, не строгий перечень издательских примечаний и не предметное упоминание необходимых фактографических данных к тексту поэмы, которые должны были бы аргументировать тот или иной издательский шаг и объяснить необходимые текстологические связи. Перед нами скорее «неиздательский» вводный текст, цель которого – мотивировать роль Чарльза Кинбота и объяснить, почему именно он призван редактировать текст поэмы Джона Шейда и подготовить ее к изданию. Более того, «издательский текст» как бы пародирует такую объективность текстологических методов и подходов. Предисловие издателя не является предисловием в привычном смысле слова: на самом деле оно открывает мельчайшие подробности интриг академического закулисья с его интимными и чрезмерно эмоциональными деталями и содержит ряд странных аргументов в пользу того, почему именно Чарльз Кинбот должен взять на себя редактирование поэмы Джона Шейда.

Текст. Вполне очевидную композиционную доминанту произведения образует поэма «Бледное пламя», состоящая из 999 рифмованных двустиший, и созданное рассказчиком Чарльзом Кинботом впечатление, что автором поэмы является некий Джон Френсис Шейд (05.07.1898–21.07.1959). Поэма симметрично разделена на четыре песни. Однако принимая во внимание очевидную нечеткость и схематичность, а порой и путанность ее сюжета, выделим в нем несколько тематических линий.

Поэма начинается характерным раздвоением образа как самой поэмы, так и комментария, который можно считать ключевой метафорой всего романа: птица, на полном *лету* разбившаяся о внешнюю плоскость оконного *стекла*. Зеркальное отражение неба в оконном стекле, о которое разбивается свиристель, создает иллюзию удлиненного пространства. Птица направляется не в глубину небес, но к неминуемой смерти.

Исходя из сложных и подчас мало понятных связей в смысловой архитектонике произведения, амбивалентности, зыбко-

сти, гибкости и переменчивости ее линий, нечеткости перспективы героя-повествователя, считаем целесообразным описать исходное композиционное структурирование произведения через характер отдельных смысловых уровней.

В первой части поэт снова возвращается в свое детство, в реальность, уже отягощенную временем и взрослым опытом. Джон Шейд воспринимает отдельные образы-воспоминания как проекции реальности прошлого на фотографический снимок современного ее осознания. Реальность с самого начала как бы раздваивается в творческом взгляде на ее объекты в прошлом и их современную интерпретацию. Герой-повествователь видит дом, в котором жил, играет с красками и следами-отблесками собственной памяти или, наоборот, следы прошлого играют с ним. Высвечиваются кадры давно минувшей реальности. В сознании рассказчика всплывают образы отца и матери, их труда и смерти, вот в воспоминаниях промелькнула детская молитва за счастье всех. Не случайно и имя самого повествователя – Шейд, тень. Одновременно снова предстает образ птицы, разбившейся об оконное стекло, которое отражает иллюзорную пространственную глубину. Постоянно возвращается ощущение чего-то наигранного, фальшивого, мнимого, иллюзорного, ощущение тени, которая, не имея собственных источников энергии, не может превратиться в свет. В игре зеркального отражения, тени и осколков света постоянно присутствует подспудное ощущение чего-то настоящего, реального, живой энергии, не мнимой, а настоящей ценности и красоты. При этом создается впечатление, что на творческий настрой самого Джона Шейда наложено проклятие – он не способен ориентироваться в изменениях реального и нереального мира, отличать реальный образ или источник света от его отражения или тени. Эксцентричная тетушка Мод умерла и оставила после себя родовой след странного помутнения сознания и чего-то таинственного, необъяснимого, покрытого туманом иррациональности. В момент, когда детское сознание, наполненное ощущениями бога, времени, смерти, торжества природы и ее величия, переступает порог взрослого мира, оно не выдерживает изменений и переживает эмоциональный коллапс. Все произойдет быстро, и в солнечный детский мир ворвется луч иной реальности. В переходе из детства во взрослость

доминирует наречие «вдруг». В конце первой песни особая роль принадлежит игрушке-Смерти, которая над его (автора поэмы) детством уже потеряла власть, но продолжает оставаться неотъемлемой частью его личности.

Смерть и вопросы, связанные с загробной жизнью, присутствуют и во вводной части второй песни, которая далее перетекает в признание в любви к жене Сибил и дочурке Хейзл. Переломным моментом второй песни становится смерть дочери. Супруги Шейд смотрят телевизор, а их дочь Хейзл переживает кризис своей невероятно одинокой жизни. Последние ее минуты проходят параллельно с банальной телепередачей и навязчивой рекламой, которую смотрят родители. Вторая песнь заканчивается картиной падения слепой тени на дно озера, в котором утонула дочь супругов Хейзл³.

Третья песнь пропитана горем от потери детской жизни. Детский мир всегда связан с игрой. Отношение к свету и человеческой жизни выражено фразой: очень трудно осознать, чем *это* (эта жизнь на этом свете) отличается от ада. Шейду кажется, что после смерти дочери больше ничего уже не будет, и он равнодушно отдается воле банально текущей серой каждодневности. Сердечный приступ Шейда сопровождает фраза: *And one night I died.* – И однажды ночью я умер. Переживание смерти выражено образом белого фонтана. Когда Шейд рассказывает врачу о видении, которое к нему пришло в состоянии клинической смерти, врач не верит, смеется и объясняет это следствием сна и сновидений, но не смерти. (“One could hallucinate or dream in any sense. Later, perhaps, but not during the actual collapse”⁴).

Однако уверенность Шейда в реальности увиденного им в пограничном состоянии образа усилили заметки, опубликованные некой госпожой Z, которая также видела белый фонтан в состоянии клинической смерти. Госпожа Z все это описала в книге “*The Land Beyond the Veil*”. Джон Шейд преодолел триста миль, чтобы встретиться с человеком, так же, как и он, видевшим белый фонтан, но был разочарован. Оказалось, в рукописи речь шла

³ О причинах смерти Хейзел пишет Е. В. Антошина : *Антошина Е. В. Концепт «потустороннее» как объект пародии и рефлексии в романе В. В. Набокова «Pale Fire» («Бледный огонь») // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 420. С. 5–15.*

⁴ *Nabokov V. Pale Fire. Penguin Classics, 2000.*

вовсе не о подобном знамении, – все оказалось банальной и ничего не значащей типографской ошибкой. Джон Шейд надеется собственными глазами увидеть мистическую связь другого человека с тайнами загробного мира, но находит лишь нелепую типографскую оплошность: вместо содержащегося в рукописи слова «гора» (mountain) напечатано «фонтан» (fountain). Белый фонтан, который в одночасье изменил весь внутренний мир Джона Шейда и который, как он надеялся, видели другие, – всего лишь нелепый типографский недосмотр: fountain-mountain. Так, мысль о вечной жизни и ее основах как бы зиждилась на ехидной ухмылке типографской ошибки. Одновременно в неожиданные связи включены и другие факты. Такие связи создаются именно странностью и случайностью игры. А поскольку простой смертный верит в реальность созданного художником вымысла и волшебства связей игры, в своих фантазиях он может и себя видеть создателем игры, ее властелином, демиургом. Примечательно, что Шейд по возвращении домой на вопрос Сибил о том, что ему удалось узнать, отвечает, что поездка была не напрасной. Она действительно открыла для Джона Шейда возможность и путь к новой надежде.

*Life Everlasting – based on a misprint!
I mused as I drove homeward: take the hint,
And stop investigating my abyss?
But all at once it dawned on me that this
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
but topsy-turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.
Yes! It sufficed that I in life could find
Some kind of link-and-bobolink, some kind
Of correlated pattern in the game,
Plexed artistry, and something of the same
Pleasure in it as they who played it found.*

Последняя, четвертая, песнь посвящена размышлениям о смысле искусства. В ней звучит мысль о том, что человеческая жизнь – комментарий к мрачной поэме без конца. Тень связывается не только с поэмой, но и с человеческой жизнью вообще. Здесь проясняется и смысл названия поэмы «Бледное пламя». С одной

стороны, его можно связать с фразой, в которой повествователь делится с читателем осознанием того, что постижение бытия или его малой части возможно лишь посредством искусства. «Бледное пламя» – лишь малый отблеск реального бытия, ощутимый и постижимый через искусство. Именно искусство открывает путь к реальному бытию, которое является отнюдь не «бледным огнем», но реальным и сильным светом яркого пламени⁵.

С другой стороны, название «Бледное пламя» можно понимать как определение жизни – явления, невозможного без определенного источника настоящего света. Жизненная реальность Шейда кажется лишь тенью, бледным лунным светом, который, однако, дает ощущение того, что за его отблеском существует что-то настоящее.

При различных пониманиях истоков смысла названия «Бледное пламя» остается ясным: в произведении перед читателем предстает двойная реальность – серая, банальная, как жизнь семьи Шейд, которая обнадеживающе начинается любовью, а заканчивается (после потери ребенка) сравнением жизни с адом, смирением с апатичным равнодушием, с жизнью, в которой нет смысла. Однако такое иллюзорное отражение может таить в себе смертельную опасность. Именно таким отражением наполняется вводная метафора: птица стремглав приближается к смертоносной стеклянной стене, которая кажется ей свободным и открытым пространством. Это реальность, связанная с темной тенью, с обманным отражением, смертью. От так понимаемого «бледного пламени» или «тени» отличен свет реального огня, источника энергии, наполненного смыслом бытия. Посредством глупой издательской ошибки вскрывается реальность вымышленной игры, но именно через эту реальность, через искусство можно заглянуть в мир бытия – не бледного, но яркого света.

Основной текстовой доминантой поэмы «Бледное пламя» оказывается раздвоение художественной реальности, которая приобретает множество тематических форм. В первую очередь, это постоянное переплетение настоящей реальности, настоящего

⁵ Название поэмы и романа *Бледное пламя* относится к тексту Шекспира («Тимон Афинский», 4.3 *The sun's a thief, and with his great attraction...*). См.: Люксембург А., Ильин И. Комментарий к роману «Бледное пламя». С. 663–664.

источника энергии и света и реальности иллюзорной, кажущейся, вымышленной. Автор, сознательно создавая текст, ищет и находит такие значения, которые дают ощущения псевдозначений, а реальные значения создаются на основе необычных свойств слова и ложных его толкований. Фантастические креации интеллекта дают лишь импульс к сознательному и стихийному порождению значений, возникающему вне осознанного авторского намерения, а все остальное становится их следствием и само собой вытекает из основ искусства. Из этого смыслового взаимодействия развивается и тема жизни отдельных героев – как отблеска или тени чего-то исконного и основополагающего. В зависимости от этого развиваются темы жизни отдельных героев, поднятые на уровень истинно божественной игры и божественного творчества. Телесную и физическую их жизнь окружает тьма, тени, и только через отдельные отблески и отражения реального источника света и только посредством искусства герои Владимира Набокова пробиваются через тернии и мрак к исконным источникам жизненной энергии и предназначению человеческой жизни. Поэма «Бледное пламя» как бы постоянно напоминает: за основным текстом есть еще один текст (за-текст) исконных, первозданных ценностей, перипетий судеб и истинных основ бытия, который героям открывается вдруг и неожиданно. Благодаря именно этим ценностям и знаниям наше существование переходит на надличностный уровень и наполняется чем-то важным⁶.

За-текст. Важной текстообразующей частью произведения Владимира Набокова, вместе с поэмой «Бледное пламя», является объемный комментарий, принадлежащий перу доктора Чарльза Кинбота. При этом впечатление, что речь идет о комментарии, оказывается обманчивым из-за неадекватности комментария

⁶ В этом отношении можно видеть связь поэтики «Бледного пламени» и русского символизма. Главная идея Джонсона, впоследствии не раз цитируемая, – в том, что творчество Набокова остается верным двум основным предпосылкам русского символизма: это его «связь с тем, что находится за внешним видом предметов» и «вера в то, что творчество проявляет истину высшего порядка, управляющего феноменальным миром». – *Johnson D. B. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // Russian literature. 1981. № 4. P. 379–402. См. также: Пило Бойл Ч. Набоков и русский символизм (история проблемы). СПб., 2001. С. 532–550.*

тексту поэмы. Комментарий редактора Чарльза Кинбота не соответствует тексту поэмы⁷ «Бледное пламя», авторство которой приписывается некоему Джону Шейду. То, что по каким-то соображениям задекларировано как комментарий и номинально выглядит как система построчных примечаний, в действительности таковым не является, во многих местах диссонируя с содержательным планом поэмы, а в процессе комментирования комментатор перманентно отвлекается в сторону от предмета своего изучения. Так ее редактор доктор Кинбот приобретает несколько обличий.

Кинбот выдает себя за университетского приятеля и соседа предполагаемого автора поэмы Джона Шейда. Но все могло быть и иначе: в действительности автором комментария мог быть русский эмигрант В. Боткин, который ныне проживает в Америке и преподает в университете. Из текста комментария следует, что речь могла бы идти о ничем не значащем гомосексуале, педерасте-параноике, который, вопреки неприятию его супругой Шейда Сибил, пытается поддерживать постоянные и навязчивые контакты с этой семьей и прежде всего с автором поэмы. Замысел Кинбота может показаться простым и вполне понятным. На фоне ничем не примечательной и банальной жизни русского эмигранта Кинбот живет в мире эгоцентричных иллюзий, представляя себя беглым королем несуществующей северной страны Земблы, из которой ему после революции удалось тайно эмигрировать. Король страдает манией преследования, ему кажется, что за ним охотится убийца, высланный из послереволюционной Земблы. Этого человека зовут Якоб Градус (alias Jack Degree, de Grey, d'Argus, Vinogradus, Leningradus). Джон Шейд интересуется доктора Кинбота прежде всего как возможный художественный интерпретатор поведенных им историй: Кинбот рассказывает ему вымышленную историю беглого короля Карла II, дабы литератор Шейд, владея поэтическим даром, воплотил ее в языковую ткань поэмы, которую пишет, и поэтическим языком увековечил иллюзорно созданное Кинботом видение предна-

⁷ В. Е. Александров замечает: «Поразительный разрыв между текстом поэмы и ее якобы критическим аппаратом представляет собой основную структурную проблему романа». – Александров В. Е. Набоков и потусторонность... С. 225.

значения его собственной жизни. После смерти Шейда Кинбот якобы получил права на редактирование созданной им поэмы. Однако по ее прочтении Кинбот обнаружил, что поэма не содержит истории беглого короля, которую он пытался автору навязать, в ней – лишь история собственной жизни Джона Шейда. Кинбот разочарован – поэма не увековечила его вымышленную историю. Сам Кинбот признает поэтическое мастерство Шейда, но не находит в поэме своей истории, описанной поэту достаточно подробно. Он понимает, что для написания поэмы о короле и стране Земблы ему самому недостает таланта, и принимает единственно приемлемое в такой ситуации решение – внести в текст поэмы историю о судьбе короля Карла II и его вынужденном бегстве из своей страны через собственный комментарий. Поэтому комментарий дополняет поэму вполне самостоятельной историей, но не текстом, а за-текстом, за-текстом поэмы. За-текст, хотя и связан со структурой поэмы «Бледный огонь», но не в той мере, в которой это пытается внушить читателю автор комментария. В комментарии Кинбот использует прием своего рода намеков-подсказок в изложении истории о короле, которые должны быть достаточно ясно сформулированы, чтобы читатель из редакторских примечаний извлек все созданные его воображением фиктивные связи. История, рассказанная Кинботом, имеет по меньшей мере два уровня. Первый – собственно история короля Карла II, второй – преследование убийцей Градусом своей жертвы.

Чтобы не потерять ни одну из сюжетных линий своего комментария, доктор Кинбот снимает для работы дом у судьи, приговорившего одного убийцу к многолетнему тюремному заключению. Маниакальный убийца жаждет мести, и подмена хозяйна дома (судьи) на случайного его съемщика (Кинбота) сыграет свою роль.

Общая композиция романа состоит из поэмы «Бледное пламя», повествующей об истории некоего Джона Шейда, которого рассказчик (доктор Кинбот) считает автором ее текста. За текстом поэмы следует комментарий, автором которого является фиктивный редактор «Бледного пламени» доктор Кинбот, он же герой-повествователь всей поэмы Владимира Набокова. Все, что мы узнаем о реальности и событиях романа, исходит из уст од-

ного рассказчика, доктора Кинбота. Комментарий осуществляет человек, возомнивший, что живет или мог бы жить двойной жизнью: одной ее частью является обыденная жизнь обычного русского эмигранта (из намеков следует, что доктор Кинбот соотносит окружающий его мир с человеком, страдающим нервным расстройством), вторую же образует его возможная болезненно-маниакальная уверенность (хотя нельзя исключить и реальные эмигрантские впечатления) в том, что он является беглым королем Карлом II, преследуемым нанятым революционным режимом беглым убийцей Градусом.

Дополнительной композиционной частью оказываются отношения судьи и мстящего ему осужденного. Связующим звеном этой композиционной линии с Кинботом и поэтом Шейдом служит лишь дом, который Кинбот снял у судьи для работы над комментарием. Так экспозиционно представленное отношение связанных между собой фигурантов действия открывает Владимиру Набокову широкий простор для их расстановки на «шахматной доске» повествования. Однако всему этому предшествует постоянное раздвоение художественного образа, и нет уверенности в том, что перед нами: реальный образ, его тень или вторичное отражение. Читатель никогда до конца не уверен, смотрит ли он в лицо доктору Кинботу, или перед ним король Карл II, или несчастный педераст, создавший собственное королевство, или нарцисс, пытающийся навязать окружающим собственное видение мира. Скорее от каждого понемногу, ведь все реальные и ложные значения постоянно переплетаются и образуют за-текст, значения, которые без предыдущего «многоголосия» повествовательской маски не были бы возможны. Герой-рассказчик – это не доктор Кинбот-ученый вкупе с бедным эмигрантом Боткиным, несчастным педерастом, страдающим манией преследования. Это не подавленный, всеми игнорируемый, недооцениваемый и осмеиваемый академический работник доктор Кинбот, не король Карл II как представитель потерянного рая – северного королевства Земблы. Лицо героя-рассказчика представляет собой все эти обличья вместе, благодаря которым и благодаря изменчивому нарративу разноречия амбивалентность текста и за-текста приобретает совсем новый смысл и значения. Эти

и все иные возможные его обличья высвечивает совершенно необычная призма человеческих желаний и страстей с самыми различными воплощениями и масками, создающая впечатление ежедневной рабочей академической болтовни, среды, которая пытается, но никак не может преодолеть тень своей незначимости, поднять собственное вторичное существование на уровень первичного источника света и энергии. С этой точки зрения многоликие попытки доктора Кинбота добиться признания – лишь бессмысленное словоблудие и мнимое отражение настоящего света. Настоящий свет приходит лишь в отражениях слов поэмы «Бледное пламя», в фанатичных попытках нарисовать мир в удивительных картинках северной Земблы или в упоминаниях о первозданной чистоте времени детства, в котором игра – неотъемлемый инструмент естественного человеческого творчества и изначально бесхитростно-человеческого начала.

Композиция романа «Бледное пламя» в части комментария предлагает несколько тем. Среди них можно выделить три смысловых уровня. Первым уровнем является реальность, которая разворачивается прямо перед глазами Кинбота. Речь идет об эвокации духа реальности американской университетской среды, в которой течет каждодневная жизнь доктора Кинбота, русского послереволюционного эмигранта Боткина. Вторым уровнем образуют воспоминания вымышленного беглого короля Карла II, который в данный момент скрывается в Америке, вполне вероятно – под фиктивным именем доктора Кинбота. Это воспоминания и картинки детства, переходящие в картины тайного бегства героя после революции и «зембланские фантазии»⁸, связанные с вымышленной королевской семьей и с вымышленной северной страной Земблы. Третий уровень сосредоточен вокруг метаморфоз в сознании доктора Кинбота. Градус, политический убийца, нанятый послереволюционным тоталитарным режимом, якобы преследует вымышленного беглого короля. Его цель – убийство короля и иррациональная месть под влиянием избыточной и тем самым еще более бессмысленной злобы.

⁸ См. комментарий А. Люксембург и С. Ильина о теме Земблы : Люксембург А., Ильин И. Комментарий к роману «Бледное пламя». С. 661.

Повествование романа «Бледное пламя» ведется так, что читатель никогда не знает, с кем вступил в диалог. Все, что ему известно о реальности «Бледного пламени» Владимира Набокова, звучит из уст единого рассказчика доктора Кинбота, обличье которого постоянно меняется под влиянием текста самой поэмы, пометок редактора, критического комментария и заключительного именного указателя. Набоков же надевает на себя маску повествователя, многоликость которой заставляет постоянно сомневаться в значениях и смысле отдельных композиционных частей. Текст редакторского предисловия вызывает элементарное недоверие к их адекватности пропорциям реальности романа. С самого начала фиктивный редактор постоянно высказывает свои сомнения, и читатель все более укрепляется в уверенности: словам рассказчика доверять нельзя⁹. Главное не то, что система повествования романа Набокова «Бледное пламя» и сам герой-рассказчик кажутся ненадежными, а то, что сомнение оказывает основополагающее влияние на всю эстетическую концепцию формы романа. Если каждая часть внутри реальности романа сомнительна, то читатель оказывается в экстремально нестабильной и постоянно ускользающей среде повествования, нарратив которого одновременно создает за-текст, параллельные и ложные толкования слов, их смысловую зыбкость и амбивалентность, смысловые противоречия, часто ничем не объяснимые.

Обозначенный нами за-текст можно проследить на следующих уровнях:

Ирония и пародия. Роман состоит из нескольких частей, однако их статус сомнителен: примечания издателя с жанровой точки зрения таковыми не являются, а их беспредметность, наличие в них эмоциональных пассажей, сплетен и бессмыслиц наталкивают на мысль о них как пародии на примечания или иронии. Ирония и пародия формируют основания для иного восприятия повествования, в котором содержится свой за-текст, настоящий, а не кажущийся за-смысл. Примечания редактора не есть примечаниями, но открывают возможность поиска за-

⁹ Эту точку зрения поддерживает и В. Е. Александров: «...поучительно взглянуть на то, как разварачивается в романе система неопределенностей». – Александров В. Е. Набоков и потусторонность... С. 225.

текста, поиска реального мотива именно такого их упорядочения. В результате у читателя возникает стимул к обнаружению за-текста, к поиску в избранной системе построчного комментария редактора новых значений и необычных смыслов, возникших во взаимном переплетении нарратива следующих друг за другом реальных текстов. Перед вдумчивым читателем возникает два текста: один, написанный, и второй, который читатель должен за ним обнаружить, а в нем – созданные реальным текстом новые значения, которые не могли возникнуть, если бы примечания издателя не были созданы именно в такой, «двойной» манере иронии и пародии. Здесь видим основания говорить о за-тексте, созданном амбивалентностью основной повествовательской структуры ненадежного повествователя.

Двойная основа. Поэма «Бледное пламя» построена на двойной основе. Однако это следствие отнюдь не ненадежного повествователя. Как уже было сказано, основной текстообразующей составляющей поэмы «Бледное пламя» является раздвоение художественной реальности, которая приобретает множество тематических форм. В поэме имеет место постоянное переплетение действительности реальной, реального источника энергии и света, и действительности иллюзорной, кажущейся, фиктивной, вторичной. Фантазийные креации интеллекта сообщают лишь импульс к стихийному продуцированию значений и иному толкованию слов – без осознанной связи с исходным замыслом автора как языковой личности, а все остальное – следствие, вытекающее из основ художественного мастерства. Отсюда – жизненные истории действующих лиц как отражения или тени чего-то исходного и важного. Духовная и телесная жизнь героев окружена тьмой, мрачными тенями, в ней видны лишь малые проблески настоящего источника света, и только через искусство человеческая сущность персонажей поэмы приходит к настоящим истокам света и жизненной силы. Поэма «Бледное пламя» постоянно напоминает, что за одним текстом есть другой, за-текст, который надо постараться увидеть и «прочитать» уже иначе, нежели текст исходный.

Комментарий как за-текст. Комментарий так же, как и редакторское предисловие, не отвечает «жанровым ожиданиям» комментария. Формально реальный комментарий оказывается

за-текстом, он призван обозначить ключевые места комментируемого текста – поэмы «Бледное пламя». Однако комментарий также не оправдывает ожиданий, по своему смысловому наполнению он неадекватен исходному тексту и неадекватно на него реагирует: критически не уточняет, не оперирует надлежащим аппаратом примечаний, которые могли бы предметно указать на связи, не вполне очевидные в исходном тексте, но создает за-текст, который не имеет отношения или имеет незначительное отношение к исходному тексту. Так возникает метафорический текст, который является не дополняющим текстом (за-текстом), но текстом самостоятельным, независимым от исходного текста поэмы¹⁰. И связывает эти тексты особая система повествования посредством ненадежного рассказчика. Комментарий в любом случае остается звеном этих связей, ведь он воспринимается читателем в отношениях к исходной поэме и исходному тексту. Значения, возникшие как следствие различных отношений, включаются в связи двух планов действительности, во взаимные ассоциации как следствия их перцепции, образы приобретают непривычное соседство, а через него – и новые значения и смыслы. Метафора здесь возникает посредством соприкосновения, взаимопроникновения и переплетения смысловых сфер образующих ее слов. За-текст оказывается особенно значимым с точки зрения ассоциаций этих новых значений и смыслов, которые без корреляции текста и за-текста не могли бы возникнуть. Комментарий поэмы безусловно соприкасается с ней, выявляя смысловые области и смысловые доминанты слов. Семантика смерти, смысл чрезвычайных для человека ситуаций и характеры странных персонажей вступают в непосредственный контакт за-текстом и взаимно обогащаются новыми значениями и смыслами. Доктор Кинбот как повествователь становится создателем содержательной амбивалентности и носителем значений, пропуска-

¹⁰ Но, как замечает В. Е. Александров, надо иметь в виду: «Совершенно очевидно, что огромное значение для понимания романа имеет то обстоятельство, что при всем несомненном своеволии Кинбота в истолковании текста поэмы остаются между нею и его рассказом тонкие переключки, многие из которых, между прочим, он и сам не замечает». – Александров В. Е. Набоков и потусторонность.... С. 241.

ющих в тексте и за-тексте.

Посредством за-текста и возникшим из него смысловым связям создается представление игры, правила которой неизвестны ее участникам – они попадают в критические ситуации от простого их незнания, хотя вряд ли можно говорить о каких-либо тривиальных правилах свехличностной божественной игры и доступности их человеку.

За-текст подспудно содержит информацию о сосуществовании двух уровней – уровня жизненной серости и уровня перспективы, управляющей жизнью, средоточия и движущей силы человеческих судеб, создателя игры. В комментариях эта игра находит свое прямое продолжение в небесной игре. Телесная, физическая жизнь течет и растворяется в темноте, движущиеся персонажи – лишь призрачные ее тени, видимые исключительно на фоне бледного света. Все человеческие усилия (как комментарий доктора Кинбота) создать собственный мир и собственные правила игры кажутся смешной пародией на попытку человека преодолеть земное притяжение. И не случайно Кинбот так заканчивает предисловие: «Последнее слово осталось за комментатором»¹¹.

¹¹ *Набоков В.* Бледное пламя : роман и рассказы. Свердловск, 1991. С. 24.

Глава 7. Феномен затекста: ускользящая сущность

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.08

Понятие затекста первоначально было предложено лингвистами, сейчас активно используется в психолингвистике и постепенно входит в понятийный аппарат литературоведов. Каждый новый термин неизбежно порождает проблемные вопросы: насколько он функционален, не избыточен ли. В свое время дискуссии развернулись вокруг понятий «текст», «фабула», «экфрасис», «стиль» и др. Литературоведческая, шире – герменевтическая, гносеологическая практика, опыт неопозитивистского осмысления литературных феноменов позволяют обнаружить в понятии затекста ряд противоречивых моментов. Их осмысление необходимо, в противном случае мы столкнемся с неэффективным и разноречивым словоупотреблением.

На сегодняшний день существует несколько подходов к определению затекста. Рассмотрим их, учитывая, что все они сами по себе образуют затекстовое пространство (литературная критика, литературоведческие штудии как метаописания располагаются «за текстами»). Уже на этом этапе получаем понятийное нагромождение: наше исследование как затекст о затекстах, посвященных затекстам.

Затекст как изо(прео)браженная реальность

В работах Е. М. Рожковой, В. П. Беянина затекст понимается как реальность, осмысленная и художественно отображенная или преображенная в художественном произведении, как фрагмент фоновых знаний, актуализируемый текстом. В. П. Беянин пишет: «Затекст присутствует в тексте неявно – как отсылка к реальным событиям или явлениям. По сути, целью текста является описание затекста в том ракурсе, в каком он видится его автору. Как правило, затекст – это реальные события. В художественной литературе затекст

является вымышленным»¹. Обращает на себя внимание противоречивость определения. Все-таки – «неявно» или «описан в необходимом ракурсе», «реальность» или «вымысел», присутствует в тексте (пусть неявно) или является частью действительности? Данное определение не проясняет и следующих вопросов: где располагается затекст (это преобразенная или преобразуемая реальность?) и может ли он быть реконструирован? Наконец, тезис автора о том, что «в художественной литературе затекст является вымышленным» заставляет усомниться в необходимости нового понятия.

В работах лингвистов, исследующих затексты художественных произведений, часто осуществляется механистическая работа по вычленению таких деталей, героев, событий, которые имеют реальную основу. Так, Е. М. Рожкова, исследуя затексты рассказа Ю. Нагибина «Недоделанный», приводит цитату: «Ну, погодите, фрицы проклятые, – прошептал молодой лейтенант, отличник боевой и политической подготовки, – ужо спросится с вас за наши порушенные села и города...»², а затем поясняет: «Чтобы понять выражение “отличник боевой и политической подготовки”, необходимо знать, что так именовались в советское время воины, проявившие ратную доблесть в боевой учебе. Отличник олицетворяет лучшие черты вооруженного защитника Родины – его беспредельную преданность народу, готовность стойко, не щадя собственной жизни, защищать интересы Отечества. Он – знаток военного дела, подлинный мастер боевых специальностей»³. Другой пример: «“Он едва не вылетел с работы с волчьим билетом”. Волчий билет – в дореволюционной России – полугодовая отсрочка, выдаваемая приговоренным к ссылке преступникам, от которых общество отрекается. В дальнейшем стало употребляться в значении документа, паспорта с отметкой, свидетельствующей о неблагонадежности его обладателя и лишаящей его каких-либо гражданских прав»⁴. Затекст здесь – это фоновые знания (историко-культурные, социокультурные, этнокультурные, семиотические), известные боль-

¹ *Белянин В. П.* Психолингвистика. М., 2003. С. 112.

² Цит. по: *Рожкова Е. М.* Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте // *Вестн. КемГУ.* 2001. № 4 (48). С. 213.

³ Там же.

⁴ Там же.

шинству носителей языка, background knowledge⁵, являющееся основой языкового общения. Если тот или иной фрагмент текста отсылает читателя к некоему культурному факту, он (факт) квалифицируется как затекст. В номинации «затекст» «текст» – собственно литературное произведение, а фон – то, что располагается за текстом.

Однако культурные явления и сами могут быть восприняты как тексты, обладая семиотической природой. Тогда «текст» в номинации – это и культурный фон. Эта внутренняя неоднозначность термина порождает ощущение ускользания его сущности. Действительно, на сегодняшний день понятие «схватывает» два признака: собственно расположение вне текстовой рамки (за-словесным текстом) и обладание признаками текста (текста культуры).

В приведенных выше примерах работы с затекстами наблюдается однонаправленность усилий исследователей: реалии вычленяются, проясняются, но не «возвращаются» в текст, не ставится вопрос о затексте как смыслопорождающем или участвующем в смыслопорождении феномене. Не ставится вопрос об объеме и границах феномена. Предметная деталь, изображенная в художественном произведении, в большинстве случаев будет иметь аналог реальный. В приведенном выше фрагменте («Ну, погодите, фрицы проклятые, – прошептал молодой лейтенант, отличник боевой и политической подготовки, – уже спросится с вас за наши порушенные села и города...») и фриц, и молодой лейтенант, и порушенные села и города – все это при желании может быть снабжено социокультурными комментариями, квалифицируемыми как затексты.

Обращение к затексту как смыслообразующему источнику обнаруживаем в литературоведческих работах, проясняющих «темные» места художественных произведений. Так, В. Есипов интерпретирует образ женщины «в потертом сером платье» из стихотворения С. Липкина «У гроба», написанного под впечатлением от похорон Б. Пастернака⁶.

⁵ *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура. М., 2005.

⁶ *Есипов В.* «Точно с первой горсточкой тепла...» Видение Марины Цветаевой в стихотворении Семена Липкина // *Знамя*. 2018. № 6. С. 198–203.

... Точно с первой горсточкой тепла
Робкого еще рукопожатья,
К мертвецу с букетом подошла
Женщина в потертом сером платье...

Исследователь предполагает, что это «любившая мертвеца когда-то» М. Цветаева. Обращение к затекстовым фактам позволяет В. Есипову убедительно представить свою интерпретацию, прояснить драматургию текста. Затекстами являются в данном случае и переписка Цветаевой и Пастернака, и факт встречи Липкина с поэтом в 1940 г., описанный самим поэтом в эссе «Вечер и день с Цветаевой», которое содержит детали внешности Цветаевой, сходные с портретом незнакомки из стихотворения.

В статье Е. Гофмана «Видны царапины рояля...»⁷ обращение к затекстам не только проясняет содержание стихотворения В. Шаламова «Рояль», но и объясняет отсутствие в нем звучания инструмента. Биографический затекст (факт прогрессирующей болезни и глухоты автора, не способного услышать траурное музицирование в день похорон Пастернака) дополняется литературным. «Рояль» Шаламова, по мнению Е. Гофмана, является последовательной антитезой стихотворения Б. Пастернака «Музыка». Затекст привносит в текст «Рояля» дополнительный смысл: для В. Шаламова принципиально важно показать не рождение музыки, а ее уход, уход духа музыки, с которым ассоциировался у него Пастернак.

Вернемся к определению, предложенному В. П. Беляниным: «По сути, целью текста является описание затекста в том ракурсе, в каком он видится его автору»⁸. Предполагается, что есть некая объективная действительность, которая по-разному (в разных ракурсах) видится художниками. Она и называется затекстом. Здесь мы вступаем в область онтологии и феноменологии, проблематизирующих понятие объективности, бытийности. Не углубляясь в эту сферу, заметим, что привязка понятия затекста к объективной действительности затрудняет вычленение оригинала, не обладающего стабильностью и являющегося, по сути, суммой его видений различными субъектами. Особен-

⁷ Гофман Е. «Видны царапины рояля...» // Знамя. 2015. № 3. С. 198–205.

⁸ Белянин В. П. Психоллингвистика. С. 112.

но если мы имеем дело с социокультурными событиями и явлениями, которые представляют собой не факты, а интерпретации, нарративы, в свою очередь, изменчивые под влиянием сменны ценностных установок. В таком случае к какому нарративу и к какой интерпретации отправляет читателя автор? Не к своей ли собственной? И не совпадает ли в таком случае содержание затекст и текст? Как операционально вычлениить границы затекстов? Эти вопросы остаются неразрешенными.

Спорной представляется и мысль В. П. Белянина, цитируемая в учебниках по психоллингвистике и теории речевой деятельности⁹: «Объективное (полное и точное) отражение в тексте окружающей действительности предполагает наличие затекста – фрагмента действительности, отображенного в тексте», а далее «описание затекста в том “смысловом ракурсе”, в каком он видится его автору». Наличие затекста не может выступать гарантом объективного изображения¹⁰. Объективность художественного изображения – само по себе оксюморонное сочетание. Принцип референтности, о котором говорит лингвистика (объективная сторона содержания, характеры и ситуации, референциально соотносящие текст с действительностью, и есть «затекст»), не должен превращаться в условие объективного, точного изображения. Наконец, объективность сопротивляется мысли об авторском ракурсе, субъективном, по сути.

В рассмотренном аспекте, как видим, сущность затекста ускользает от нас, по мере того как мы начинаем задаваться вопросом о границах его присутствия. «Затекст без берегов» – вполне вероятная опасность, с которой мы можем столкнуться, не определив границы понятия. Так, например, что считать затекстом в статье О. Лекманова «О песне Бориса Гребенщикова “Боже, храни полярников”»¹¹. Автор привлекает затекстовый материал – и точный, фиксирующий конкретные реалии советского

⁹ Глухов В. П. Основы психоллингвистики : учеб. пособие для студентов педвузов. М., 2005; Глухов В. А., Ковшиков В. П. Психоллингвистика. Теория речевой деятельности. М., 2007.

¹⁰ Белянин В. П. Психоллингвистика. С. 112.

¹¹ Лекманов О. О песне Бориса Гребенщикова «Боже, храни полярников» // Знамя. 2019. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2019/4/ya-vzyl-to-zhe-samoe-i-nachal-pisat-ne-pro-to.html> (дата обращения: 25.12.2020).

быта, и предельно широкий, охватывающий в целом атмосферу, ментальность советского времени. Пример первого – «портреты партии», которым соответствует реальная традиция развешивать «портреты руководителей коммунистической партии и правительства, служившие неперменным атрибутом почти всех государственных праздников в СССР»¹². Пример второго – общая «сюрреалистическая основа советской жизни», «условия вечной политической мерзлоты», медленно гибнущее вместе со своими доверчивыми «пассажирами» государство.

Затекст как неизображенная реальность

Еще одно определение затекста озвучил В. С. Баевский в своей лекции «Затексты русской литературы»: «К затексту относятся обстоятельства жизни человека, его времени, касающиеся художественного произведения, которые автор не ввел в свой текст. Возможно, он не считал нужным их использовать, *может быть, он их не знал* (курсив наш. – Ю. Г.), бывает, что какие-то причины помешали ему упомянуть или даже подробно рассказать об этих личностях, этих событиях, этих мыслях и переживаниях»¹³. Выделенное нами утверждение автора рождает еще один проблемный вопрос о наличии/отсутствии связи текста и затекста и необходимости установления этой связи. В. С. Баевский пишет: «Затекстом могут быть также события, переживания, которые непосредственно к тексту не относятся, но таинственно с ним связаны»¹⁴. «Таинственно» здесь и оказывается, пожалуй, зыбкой почвой. Но для исследователя это на самом деле достаточное основание, чтобы обнаружить, например, связь между книгой Т. Тольчевой «Спасо-Бородинский монастырь и его настоятельница», некоторыми событиями жизни Тучкова-четвертого и его жены и стихотворением М. Цветаевой «Генералам двенадцатого года». Затекст для исследователя – обстоятельства знакомства и женитьбы генерала Александра Тучкова, пророческого сна, в котором Маргарита

¹² Там же.

¹³ Баевский В. С. Затексты русской литературы: лекции для аспирантов и магистрантов // Русская филология : Учен. зап. Смолен. гос. ун-та. 2015. № 16. С. 287.

¹⁴ Там же. С. 288.

Тучкова видит окровавленную надпись, предвещающую смерть мужа при Бородино. Баевский не осмысливает эти обстоятельства в контексте стихотворения М. Цветаевой. Воссоздание славных страниц биографии генерала становится самостоятельной задачей, в ходе реконструкции текст Цветаевой не упоминается, интерес для исследователя представляет исключительно затекст. И лишь в конце лекции В. С. Баевский пишет:

Трудно отвлечься от глубоких параллелей между судьбами Тучковой и Цветаевой, при поверхностной их противоположности. Обе они были женщинами с могучим характером, каждая по-своему была предана мужу и разделила его судьбу, почти в одном и том же раннем возрасте погибли их сыновья. Весь этот затекст делает стихотворение «Генералам двенадцатого года» одним из самых значительных в раннем творчестве Цветаевой. Вряд ли она читала книжку Тольчевой «Спасо-Бородинский монастырь и его настоятельница», в самом страшном сне не могла предвидеть обстоятельства гибели мужа, сына и своей. Но в восторженно-романтическом порыве она многое угадала...¹⁵

Если обращение к биографии Тучкова как к затексту мотивировано упоминанием молодого генерала в стихотворении Цветаевой («...Ах, на гравюре полустертой, / В один великолепный миг, / Я видела, / Тучков-четвертый, / Ваш нежный лик...»), то следующий факт, называемый Баевским затекстом, с произведением не связан. Ученый пишет: «Он (А. С. Пушкин. – Ю. Г.) вначале издавал свой роман “поглавно”, как он говорил, то есть отдельными главами. Тогда страницы в книгах не разрезали (затекст)»¹⁶. Затекст для Баевского – это и обстоятельства рецепции текста:

Во-вторых, восприятие лирического стихотворения в огромной степени зависит от читателя или слушателя, от нашей с вами подготовленности к встрече с этим стихотворением (это уже область затекстов) <...> Одно дело – за уютным столом, другое – за партами в школьном классе, и уже пятый или шестой урок (опять область затекстов) <...> У меня получилось так, что

¹⁵ Баевский В. С. Затексты русской литературы... С. 296.

¹⁶ Там же. С. 306.

я впервые прочитал это стихотворение в рубежный период жизни, и оно стало для меня откровением (опять затекст)¹⁷.

Затексты оказываются самоценными, не связанными содержательно с собственно текстом. Этот случай также может быть оценен как «затекст без берегов». Вычленение таких затекстов сомнительно в плане их функциональности, однако представляет интерес для социологии и феноменологии чтения. Читатель способен сам рождать затексты разного объема в зависимости от читательского опыта, культурного багажа. В свое время Н. И. Жинкин указывал, что мы думаем не о словах, а о действительности¹⁸.

Известно, что писатели нередко сопротивляются такому со-творчеству. Например, В. Шкловский протестовал против примитивизированных форм прочтения произведения через призму личности автора, против критиков, «разламывающих и разнимающих стихи поэта на признания и свидетельства»¹⁹. И. Бродский отрицал биографическую подоплеку произведений и считал, что определяющее влияние на поэта оказывают законы самого искусства: «Поэт сочиняет из-за языка, а не из-за того, что “она ушла”. У материала, которым поэт пользуется, своя собственная история – он, материал, если хотите, и есть история. И она зачастую с личной жизнью совершенно не совпадает, ибо – обогнала ее»²⁰. Современный писатель А. Иванов, отвечая на вопрос о границах интерпретации, замечает:

В современной информационной ситуации профессиональный авторский автокомментарий важен не меньше самого произведения. Однако ныне главная стратегия литературоведческой работы – игнорирование авторского автокомментария, даже если он напечатан на обложке. Возьму образцовый пример – «Географ». Я как автор заявляю: «Мой герой восходит к образу князя Мышкина». Рецензент пишет: «Своего героя автор возводит к образу Виктора Зилова». Меня не опровергают – меня просто

¹⁷ Там же. С. 304.

¹⁸ Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.

¹⁹ Цит. по: Анненков Ю. П. Анна Ахматова // Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 2005. С. 143.

²⁰ Цит. по: Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2002. С. 193.

игнорируют. И это не бахтинское «додумывание» текста, потому что мой автокомментарий – часть того же текста²¹.

Проблема затекста, таким образом, захватывает еще одну дискуссионную литературоведческую проблему смыслопорождения и ее границ. И все же вычитанный читателем затекст не только имеет право на существование, но может стать любопытнейшим объектом исследования.

Затекст как конструкт

Затекст, если мы признаем необходимость данного понятия, выполняет важную смыслообразующую роль в процессе рецепции. Благодаря ему «конкретизируются» (Р. Ингарден²²) фрагменты художественного произведения. Его подразумевание может стать определяющим для поэтики²³. Объем затекста – от почти нулевого у читателя наивного до гипернаполненного у читателя искушенного, профессионального – может не совпадать с подразумеваемым автором. Затекст в таком случае оказывается конструктом, производимым читателем.

Признавая активную роль читателя в конструировании затекста, обратимся к традиции рецептивной эстетики и феноменологической эстетики. Она проясняет некоторые признаки затекста. Во-первых, его текучую сущность. Р. Ингарден в «Исследованиях по эстетике» пишет о том, что конкретизируемые в воображении предметы – «это не вполне конкретные зримые виды, а всего лишь меняющиеся и непрочные в своей наглядности затухающие и вспыхивающие на мгновение воображаемые виды»²⁴. Конкретизация не исключает, а предполагает выход за пределы текста (в за-текст), задействует память, ассоциации, воображение. Таким образом, признаки непрочности, мгновенности могут быть применимы к затекстовым феноменам.

²¹ Официальный сайт писателя Алексея Иванова. URL: <http://ivanproduction.ru/askme.html?jne9080cda=3> (дата обращения: 25.12.2020).

²² Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

²³ Например, см.: Гаспаров М. Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избр. ст. М., 1995.

²⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 77.

Во-вторых, Р. Ингарден пишет о смыслопорождающей силе восприятия:

Потенциальные элементы, значения (потенциальное содержание), и прежде всего значения содержащихся в тексте наименований <...> читатель актуализирует, эффективно их осмысливает, реализует соответствующие акты значения наравне с актуальными его компонентами, разъясненными в тексте. В результате этого эффективное содержание произведения существенным образом обогащается, дополняется, зачастую дифференцируется, иногда приобретает однозначность, а иногда, наоборот, начинает многозначно изменяться и переливаться различными компонентами содержания, не проявляющимися достаточно эффективно в самом произведении»²⁵. Высказывание Ингардена о наименованиях, актуализируемых читателем и потенциальных содержательно наполненных, может быть приложено к затексту. Отметим, что и в этом случае он ассоциируется с нестабильным явлением, изменчивым и необязательным (все зависит от проницательности читателя).

Рецептивная эстетика помогает определить места выхода в затекст. Это места «неполной определенности, выступающие в отдельных слоях литературного произведения»²⁶.

В связи с таким пониманием затекста возникает вопрос: кто его создает? И корректна ли сама формулировка вопроса? Если речь идет не собственно о фоновых знаниях, а лишь об актуализируемых, вступающих во взаимосвязь с текстом в процессе его рецепции, вопрос вполне уместен, поскольку должно быть лицо-актуализатор, им оказывается автор, направляющий рецепцию читателя. Однако, как видится, возможности автора весьма ограничены, а эффект непредсказуем. Все дело в разнице объема исходных фоновых знаний реципиента и автора. В результате мы можем лишь условно фиксировать тот или иной затекст, не имея возможности воссоздать его объем. Объем ускользает, поскольку он индивидуален, трудно собираем и сопротивляется типологизации.

Чисто терминологически понятие затекста в этом случае избыточно, оно оказывается тождественным понятию «аллюзия»

²⁵ Там же. С. 78.

²⁶ Там же. С. 81.

(если считаем, что ее создает писатель) или «сконструированная аллюзия» (если она создается читателем).

Изучение затекста в этом аспекте было бы интересно в плане рецепции (на материале литературной критики прежде всего): каковы формы актуализации затекста, какова его роль в интерпретации текста, как интерпретировать факты затрудненного или искаженного восприятия текста в случае отсутствия или намеренного игнорирования фоновых знаний, на которые рассчитывает автор.

В пособии В. Глухова «Основы психолингвистики» имеет место следующее суждение: «Затекст также может включать второй “семантический план” в виде образа-представления фрагмента (или фрагментов) окружающей действительности, не являющегося предметом данного речевого высказывания, но возникающего в сознании реципиента на основе ассоциативных связей с основной темой текста»²⁷. Зафиксировать такой затекст можно на материале вербализованной рецепции (например, в литературно-критических высказываниях). По-видимому, мы сталкиваемся здесь с двумя возможными типами затекста. Появление первого типа объясняется индивидуальным жизненным, читательским опытом, который вдруг актуализируется в процессе чтения. (Не) прогнозируемый писателем, он корректирует восприятие текста, специфическим образом конкретизирует его (текст). У. Эко в статье «Роль читателя»²⁸ называет это «встречными инициативами» читателя, обусловленными его пресуппозициями. Пресуппозиции могут определяться групповыми установками: идеологическими, эстетическими, прагматическими.

Такой «инициативой» в статье критика-патриота В. Бондаренко «Подлинный Веничка. Разрушение мифа»²⁹ становится желание разрушить мифы, сложившиеся вокруг фигуры Ерофеева, одновременно желание переозначить его в патриотических координатах и лишить тех смыслов, которыми он был наделен либералами. Бондаренко представляет читателю «правильный» затекст «Москвы-Петушков» и «Вальпургиевой ночи». В нем шестиде-

²⁷ Глухов В. П. Основы психолингвистики. С. 115.

²⁸ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб. ; М., 2005.

²⁹ Бондаренко В. Подлинный Веничка. Разрушение мифа // Наш современник. 1999. № 7. С. 177–185.

сятники используют имя Ерофеева в своей политической борьбе («...вся либеральствующая интеллигенция с вечной фигой в кармане дружно воплощала обреченное трагическое одиночество Ерофеева в примитивную антисоветскую агитку. И вольно же им было додумывать за писателя всяческие пропагандистские небылицы?»); «Венедикта раскручивали для дальнейшего унижения России. И не более»³⁰), оказываются предателями, лицемерами; настоящими же друзьями становятся «свои» литературные и общественные деятели (Д. Васильев, В. Осипов); в судьбе и характере Ерофеева и его героев обнаруживается воплощение судьбы и характера русского народа: «Его осознанное обреченное одиночество, его трагическая судьба – это часть России, а не демократического хоровода»; «И в этой подлинности существования он был предельно русским, последовательно русским, может быть, одним из наиболее подлинных русских типов в литературе конца XX века»³¹. Бондаренко снимает оппозиционность Ерофеева, рисуя образ трагически заблуждающегося человека, потерявшего веру в жизнь, не преследуемого властью, а сознательно отрешившегося от «нормальной жизни, которую он уже воспринимал как предательство, как презираемое им обывательство»³². Такой затекст позволяет критику интерпретировать произведения Ерофеева не в либеральном, но в патриотическом ключе.

Осмысление сущности и границ понятия затекста еще раз убеждает нас в том, что чтение представляет собой процесс реконструкции авторского варианта пути от текста к затексту либо конструирования этого пути. Явление затекста ускользает от однозначного понятийного определения. Во многом это обусловлено несхватываемым объемом исследуемого явления, практикой его широкого толкования. На наш взгляд, в работе с затекстами необходимо возвращаться в оригинальный текст, проясняя, какую смысловую роль играет затекст, не рассматривая его изолированно. Наиболее перспективными представляются три пути изучения затекста: исследование смыслопорождающей роли затекста в отношении произведения; антропологический

³⁰ Там же. С. 177.

³¹ Там же. С. 179, 184.

³² Там же. С. 184.

и рецептивный анализ конструируемых затекстов в ходе изучения истории рецепции тех или иных произведений (творчества автора в целом); исследование затекста в инструментально-прагматическом аспекте как тактики интерпретации и оценки произведения.

Раздел 2 ЗАТЕКСТ КАК ФОРМА АВТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Глава 1. Записные книжки русских писателей: от «психоза, образовавшегося за годы» до «стенограммы жизни»

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.09

Зиновий Паперный в монографии-размышлении о записных книжках Чехова выдвинул два только на первый взгляд парадоксальных тезиса: «Записные книжки Чехова – это не только записные книжки, это сам Чехов»¹ и «Записная книжка Чехова – одна из самых загадочных его книг»². При чтении записных книжек Достоевского, Толстого, Чехова, Ахматовой, Платонова, Эрдмана, Цветаевой, Твардовского, Ерофеева, Довлатова возникает чрезвычайно сложный читательский, профессиональный, редакторский рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья/нездоровья, ежедневными хлопотами. Встреча знакомых фраз, мотивов, сюжетов, которые даже в неизменном виде приобретают иной смысл в каноническом тексте, и одновременно – неперенный эффект радости от этого узнавания, которое дает возможность увидеть движение от «дамы с мопсом» к «Даме с собачкой», от «парень он – необыкновенный» к «парень он – обыкновенный». Записные книжки чаще всего – писательская установка на прямоговорение для себя, оборачивающаяся особой недоговоренностью, «мерцанием» текста для других.

Записные книжки – тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривает» себя тип личности писателя, его психо-

¹ Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 19.

² Там же. С. 12.

логия творчества, неповторимость его «трудов и дней». Отсюда весьма различны причины их ведения и характер оформления. Так, Достоевский «...заполнял тетради не подряд. Он мог открыть любую страницу, иногда частично исписанную, чтобы торпливо зафиксировать в ней новые мысли и образы. Нередко он переворачивал страницы слева направо, открывал тетрадь с обратной стороны и писал некоторое время в порядке, противоположном принятому ранее...»³. Чехов упорядоченно и целенаправленно с 1891 по 1904 г. вел четыре записные книжки, каждой из которых определял особую роль. Твардовский писал свои «Рабочие тетради» сорок лет. Для Маяковского записные книжки – это буквально записные книжки, фиксирующие его стихи, еще не разбитые на «лесенку».

Отсюда – разнообразие авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Достоевский), вплоть до «психоза, образовавшегося за долгие годы» (Твардовский) и «прерывистого следа», «порыва к отдушине» (Нагибин).

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало желания публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершеного самой жизнью, обусловили метафоричность и оценочность в определении жанра со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория».

О записных книжках и тетрадях Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». О записных книжках Чехова: «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр».

³ От редакции // Неизданный Достоевский : Записные книжки и тетради 1960–1881 гг. М., 1971. С. 6. (Лит. наследство ; т. 83).

О Хлебникове: «поэтическая обсерватория». О записных книжках и «листочках из дневника» Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». О рабочих тетрадях Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». О Ерофееве: «малый миф». О записных книжках Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращенная в «соло на ундервуде».

При всем разбросе определений, вызванном некой маргинальностью и резкой индивидуальной маркированностью жанра, очевидно, что доминантной в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворенное для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальностей.

Думается, возможно выделить три дискурсивных тактики в этом со-бытийном потоке исследуемого жанра. Во-первых, существование художественно значимых и завершенных в эстетическом плане фрагментов в контексте самих записных книжек. Во-вторых, обретение художественного статуса в контексте художественного произведения. В-третьих, обретение художественного статуса путем имитации «подсобного» жанра в движущемся контексте историко-литературного процесса.

Контекст записных книжек

Художественное целое в рамках записных книжек жанрово оформляется весьма традиционно: афоризм, анекдот, пейзажная зарисовка, уличная сценка, психологический портрет, скетч, психологическая миниатюра, притча, мини-рассказ.

Примеры чеховского афоризма и анекдота: «Женщины без мужского общества блекнут, а мужчины глупеют»⁴; «Дедушке дают покушать рыбы, и если он не отравляется и остается жив, то ест ее вся семья»⁵. Эти же жанры активны и у Довлатова:

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. М., 1980. Т. 17. С. 159.

⁵ Там же. С. 158.

«Больше коммунизма я ненавижу антикоммунизм». Так же, как и у Чехова, у писателя конца XX в. продуктивными становятся зарисовки, скетчи и байки:

В присутствии Алешковского какой-то старый большевик рассказывал: – Шла гражданская война на Украине. Отбросили мы белых к Днепру. Распрягли коней. Решили отдохнуть. Сижу я у костра с ординарцем Васей. Говорю ему: «Эх, Вася! Вот разобьем беляков, построим социализм – хорошая жизнь лет через двадцать наступит! Дожить бы!..» Алешковский за него докончил: «И наступил через двадцать лет – тридцать восьмой год!»⁶

Безусловной художественной завершенностью обладают у Твардовского пейзажные прозаические миниатюры, что, скажем, почти невысказуемо у Чехова и невозможно у Довлатова: «Сломалось лето как-то вдруг. Оно стояло в ровном напряжении жарких дней, в ожидании дождя, и как только прошел первый грозовой дождь, пошла другая погода, похолодало, и хотя вновь потеплело после больших дождей, но уже не по-прежнему. Жаркое, молодое, казалось, только набиравшее силу, чтобы развернуться, оно вдруг и окончилось, уже позади его цветение и пение, запахи сена, уже и хлеба не пахнут, перестоявшие, обмытые и прибитые, прогнутые дождями. Впереди уже другие запахи, иной поры запахи – грибной, картофельной ботвы, яблок»⁷.

Таким образом, и в записных книжках являет себя творческий почерк писателя «несомненным единством своего общего стиля» (Л. Гроссман), самими жанровыми предпочтениями.

Контекст художественного произведения

Примеров перехода фрагментов записных книжек в контекст художественного произведения множество, поскольку в этом процессе реализуется главная функциональная значимость жанра: темы, заметки, отрывки, мысли, сюжеты, мотивы,

⁶ Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. СПб., 1993. Т. 3. С. 245–246. Далее С. Довлатов цитируется по данному изданию, в тексте в скобках указываются страницы.

⁷ Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // Знамя. 2000. № 12. С. 131. Далее А. Твардовский цитируется по журнальному изданию, в тексте в скобках указываются год, номер и страницы.

герои входят в новое художественное целое. Но сам механизм «переноса» может быть различен.

1. *Фрагмент переносится без видимых изменений.* У Довлатова, например, вопросы, которые задают в Пушкинских Горах любознательные туристы экскурсоводу, полностью перешли в «Заповедник», в том числе и знаменитый пассаж о том, что в Михайловском «девочки совсем не отдохнули»: «– Клара! Ты меня слышишь?! Ехать не советую! Тут абсолютно нет мужиков! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув!» (с. 289). Но и в этом случае помещенный в новый контекст телефонный разговор приобретает иной концептуальный смысл. Для Довлатова в «Заповеднике» тайным и напряженным сюжетом становится сюжет «обветшания культуры», в котором процитированный монолог приобретает смысл очередного звена, толкающего героя к решению эмиграции из России.

2. *Фрагмент переносится со значительными изменениями.* Здесь можно сослаться на исследования З. Паперного, специально посвятившего свою работу трансформации чеховской мысли от замысла, зафиксированного в записной книжке, до его реализации в ставшем каноническим тексте.

3. *Контаминация разных фрагментов записной книжки.* В записных книжках Вен. Ерофеева зафиксированы «народные заговоры и средства», а также дается обширная цитата формы церковного отлучения. В эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика», которое строится на противопоставлении «они – мы (я и Розанов)» и имеет бытийно-временной, культурологический, личный характер («Вы пройдете, надо полагать, а мы прибудем»⁸), собранные в единый текст интонации и лексические знаки заговора и отлучения усилены прямой авторской эмоцией:

Вот, вот! Вот что для них годится, я вспомнил: страшная формула отречения и проклятия. «Да будьте вы прокляты в вашем доме и в вашей постели, во сне и в дороге, в разговоре и в молчании. Да будут прокляты все ваши чувства: зрение, слух, обоняние и все тело ваше от темени до подошвы ног!» (Прелестная формула.) Да будьте вы прокляты на пути в свой дом и на пути

⁸ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 163. Далее Вен. Ерофеева цитируем по данному изданию, указывая в тексте в скобках страницы.

из дому, в лесах и на горах, со щитом и на щите, на кровати и под кроватью, в панталонах и без панталон! Горе вам, если вам, что ни день, омерзительно. Если вам, что ни день, хорошо – горе вам! (Если хорошо – четырежды горе!) В вашей грамотности и вашей безграмотности, во всех науках ваших и во всех словесностях – будьте прокляты! На ложе любви и в залах заседаний, на толчках и за пюпитрами, после смерти и до зачатия – будьте прокляты. Да будет так. Аминь (с. 163).

4. *Разворачивание текста.* Чаще всего это касается наметки сюжета и сюжетных линий. Но нередки случаи моментально зафиксированной мысли, которая «узнается» в художественном произведении при обнаружении лексического сходства. В данном случае исследователь имеет возможность прикоснуться к тайне творческого волеизъявления.

Размышляя о романе Солженицына, А. Твардовский «проговаривает» ядро своей этической эстетики: «И вся суть в одном-единственном секрете: авторская ненависть к Сталину, вполне понятная сама по себе, не опирается на такое знание личности, обстановки и обстоятельств в данном случае, как во всех других случаях, когда он, автор, знает то, о чем ведет речь поистине лучше всех на свете» (2000. № 12. С. 127). В данном случае мы имеем дело с редким вариантом «обратной связи», когда писатель оценивает «чужое» слово через «свое», уже воплощенное: «Вся суть в одном-единственном завете: / То, что скажу, до времени тая, / Я это знаю лучше всех на свете – / Живых и мертвых, – знаю только я».

Контекст историко-литературного процесса

Почти все, пишущие о жанре записных книжек, утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками Чехова, Ахматовой, рабочими тетрадями Твардовского. Они воспринимаются не только как бесценный документальный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «...особого характера того эстетическо-

го наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит – требует большей активности от читателя»⁹.

Однако в данном случае нас интересует не столько рецепционный эффект, сколько онтологические характеристики самого текста. Третья треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможной саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа:

Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов – но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить «в разряд преданий молодых». Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?¹⁰

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (? и т. д.» (с. 317).

⁹ Паперный З. Записные книжки Чехова. С. 153–154.

¹⁰ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 3.

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» (с. 295); «Еще жен[ское] имя: Прокуратура (просто Прошка)» (с. 312).

Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое – «советское» – время, отрефлектированное автором в открыто язвительно-саркастическом ключе:

Надо привыкать шутить по-«Крокодильски», например, так: «Будь у нее формы, я взял бы ее на содержание» (с. 284);

В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства (с. 293);

Популярной в 20-е годы была поварская вегетарианская книга с названием «Я никого не ем» (с. 298);

Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон (с. 305);

Колхоз – дело добровольное: хошь, не хошь, а вступать надо (с. 315);

Дегенеральный секретарь»; «Дзержись!»; «В “Правде” 37 г. статья “Колхозное спасибо Ежову”» (с. 318);

Советская власть стала взростеть тоже на 37 году (с. 320);

В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда (с. 331);

Покупайте советские часы – самые быстрые в мире (с. 335).

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего – библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» (с. 285); «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» (с. 288). Конкретно-историческое время – абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно:

Mutantur tempora. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок

при попытке к бегству ракетой «земля – воздух». Проходимец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удушены. «Чорт снова пишется через «о», а «весна» через “ять» (с. 295).

Основной и подлинной мерой становится библейское время, ощущаемое Вен. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» (с. 297). Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к Вечности заложен в поэме «Москва – Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги – жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра – «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтно подзаголовкам – «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград. 1967–1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк. 1979–1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики – внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (с. 271). Вторая – от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны времен-

ные зачины: «Это было лет двадцать назад»; «Это произошло в 20-е годы»; «Это было после разоблачения культа личности» (с. 270); «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет» (с. 278); «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» (с. 284). Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние двести лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году”» (с. 273). Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна»):

Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал: – Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко... И добавил: – Но и мы большевиков изрядно потрепали! – Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни (с. 308).

Авторская личность в «записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: – В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майором» (с. 252); «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: – Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе. Найман отвечает: – Пушкин не согласился бы жить... в этом году!» (с. 259). Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни – гибель Анны Карениной» (с. 289).

Финальные строки «Соло на IBM» посвящены размышлением о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы

пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» (с. 347). Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек – только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «...словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия – все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой» (с. 364).

Дискретность образа времени, распадающегося на время историческое, личное, творческое, является одним из существенных критериев жанра записных книжек. Как правило, в записных книжках XIX в. времени художественного, эстетически оформленного, синкретического не возникает. В XX в. уникальное жанровое образование – «записные книжки» – приобретает эстетический статус, что обусловлено скрещением разного типа временных пластов и возникновением на их основе собственно художественного.

В записных тетрадах буруеваемого «тоской по текущему» Достоевского не прерываются ни на один день темы, связанные с политической, идеологической, журнальной борьбой своего времени. Писатель вновь и вновь обращается к основным вопросам века: о революции и социализме, о вере и атеизме, судьбе человека и грядущих судьбах России и всего человечества. Постоянно мелькающие имена известных публицистов и общественных деятелей: Белинского, Добролюбова, Герцена, Гоголя, Каткова, Мещерского, Михайловского, Некрасова, Петра I, Победоносцева, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Страхова, Толстого, Тургенева, Чернышевского (перечислены только те, кто упоминается не менее двадцати раз); события: реформы Петра, польское восстание, казни народовольцев, европейская политика на Балканах, злоупотребления хлебных торговцев, революционная демонстрация в Петербурге на Казанской площади, эпидемия самоубийств и т. д. – создают ярчайший образ исторического времени, прошлого, настоящего и будущего России.

Записи личного, биографического характера у Достоевского в основном краткие, «зашифрованные», он как будто ощущал неуместность дневниковых заметок в контексте полемических набросков. И чаще всего события его личной жизни принимали характер психологических или философских раздумий, как произошло с записью от 16 апреля 1864 г., начинающейся фразой: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»¹¹ Смерть жены становится поводом к философскому размышлению о личном бессмертии и возможности будущей мировой гармонии. Личное время «расширяется» до философско-художественного.

Но все-таки основой всех «письменных книг» Достоевского являются творческие записи, отражающие повседневный процесс зарождения и формирования публицистической и художественной мысли писателя. Творческое время писателя вбирает в себя и своеобразие литературной ситуации (например, спор с нигилистами), и литературные, в том числе журнальные и издательские, дела, и собственно авторскую рефлексия.

Исследователь творческих дневников Твардовского справедливо заметил, что его «размышления о литературе, рассыпанные в записных тетрадах, складываются в целостную концепцию». Но опять же эта целостность, некая концептуальная завершенность «неопавших листьев» возникает на уровне исследовательской рецепции помимо авторской воли и намерений.

А. Твардовский вел «Рабочие тетради» более сорока лет. Они, что свойственно маргинальному «подсобному» жанру (записные книжки, листки из дневника, записки или, как их порой определял сам Твардовский, «россыпь», «очерки и рассказы», «кроки», «наброски»), вмещают в себя богатейший разноуровневый материал. «Рабочие тетради» связаны с творческой лабораторией писателя, историей и движением его замыслов, черновых вариантов произведений, а также фиксацией личных состояний и наблюдений по очень широкому спектру вопросов, касающихся быта и бытия человека в свое время и культуре. Здесь возможны цитаты и обширные выписки, в случае с Твардовским – черновики писем как частного, так и административного ха-

¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1980. Т. 20. С. 72.

рактера, идущие рядом с бытовыми записями, которые, в свою очередь, соседствуют с творческими «планами и планчиками» по годам.

Твардовский сам на склоне лет в последнее десятилетие своей жизни (1960-е гг.) неоднократно рефлексировал по поводу своей «здоровой (или нездоровой)» привычки вести на протяжении всей жизни «необязательные строчки записной книжки»: «Вести записи в периоды хотя бы и вынужденного неписания трудно и нудно. Единств[енный] смысл их в рабочем упорядочивании мыслей и т. п. А так – за бортом все равно остается почти все самое большое, самое занимающее душу» (2002. № 1. С. 129). Несмотря на ощутимую неполноту и фрагментарность записей, Твардовский признает их организующее и своеобразное психотерапевтическое значение:

...ведь это не только след всего написанного мною, это – моя жизнь – как ни отрывочны и случайны эти записи, – без них я сам наполовину мертв... (2002. № 2. С. 150);

...перерыв в записях всегда почти означает, что дела мои плохи, что у меня нет сил даже для них. Они приобретают серьезное вспомогательное и организующее значение особенно в пору, когда что-нибудь не пишется, а когда не пишется, так это фиксация тех моих журнальных и прочих мытарств, которые могут составить интерес на будущее, не говоря о ближайших практических надобностях: даты, цитаты и т. п. (Там же. С. 136);

...не смогу быть вполне в форме, пока не возобновлю записи, какие бы они пустяковые и случайные не были (Там же. № 10. С. 144).

Несмотря на скептицизм Твардовского по поводу «психоза, образовавшегося за долгие годы», в результате полной публикации «Рабочих тетрадей», завершившейся в журнальном варианте в 2004 г., они воспринимаются ныне как реализация замысла «главной книги» – «Пана Твардовского», о создании которой мечтал поэт на протяжении последних двадцати лет жизни: «И точно гора, которую давно видишь издалека, а все идешь к ней, не приближаясь, – “Пан Твардовский” – “главная книга” моя, главная мечта и страх, и риск, и надежда» (2000. № 6. С. 104).

Жанровые обозначения, атрибутирующие это произведение Твардовского, варьировались по мере публикации «Рабочих

тетрадей», и чаще всего дефиниции вновь указывают на сложный сплав документального и художественного начал в этом описании «жизни, прослеженной в днях» (Ю. Нагибин): автобиографическое повествование; малоформатная проза; средоточие нереализованных «больших» замыслов; автобиографический роман; автобиографическая проза поэта; «новомирские» литературные хроники; дневниковая литература; «последняя книга художника»; «автодокументальная» и «художественно-документальная» проза; «лирическая проза»; «дневник»; пример «новой свободной формы лиро-эпоса»; «автобиографическая штука»; романное целое; литературные хроники. Определяющим внутреннюю трансформацию идущего сквозь все творчество поэта жанрового образования становится вектор движения от документального к художественному.

Ощущение уникальности жанрового образования, его особого эстетического статуса во многом обусловлено скрещением в «Рабочих тетрадах» разного типа временных пластов: личного, исторического, творческого и возникающего на их основе собственно художественного. «Рабочие тетради» – свидетельство того, как упорно и мучительно Твардовский ищет выходы из психологического и экзистенциального тупика, «арзамасского ужаса» (Л. Толстой), в который вгоняет человека мысль о конечности его пребывания на земле.

Но при всей беспорности памяти А. Твардовским своих крестьянских корней и ориентированности на выработанный веками кодекс народной нравственности, один из главнейших и устойчивых ее элементов – христианское смирение перед лицом смерти – для поэта был неприемлем. Только один раз в «Рабочих тетрадах» упоминается о православном празднике, и то в этом упоминании важен мотив ухода такого типа летоисчисления: «10.IV.66. Воскресенье – первый день Пасхи. Я уже из того поколения, из того меньшинства ныне живущих, для которого Пасха – это часть детства, одно из памятейших его впечатлений» (2002. № 4. С. 173). Пасха, как и Троица, для Твардовского – память детства, тогда как, скажем, для А. Ахматовой (о чем свидетельствуют не только хронологическая паспортизация ее стихов, но и дневниковые записи) Сочельник, Рождество, Крещение – знаки повседневного, «здесь и сейчас» текущего личного времени.

Твардовский в «Рабочих тетрадях» вырабатывает, сообразуясь со своими мировоззренческими установками, свой алгоритм преодоления возраста и примирения с мыслью о приближении «неизбежного конца». Прежде всего, это постоянное возвращение к земле, природе, «приусадебным делам», которые, видимо, давали ему ощущение молодости и полноты жизни, в отличие от «журнальной маяты» и саднящих сердце нереализованных планов:

Только здесь, встретив зиму не в городских условиях, впервые с радостным чувством как бы выздоровления от тихого и унылого недуга, отметил увеличение дня, нарастание световой части суточного времени. А третьего дня, когда еще не так и отпустило после больших морозов, выйдя утром на крыльцо, ощутил, увидел, почувствовал слабый, но явственный предвесенний настой – свет, снег, отряхнувшие снег деревья – все не то, что вчера, неделю назад. Все еще будет – и февральские морозы, и мартовские метели, и затяжные холода, но что-то уже сломилось бесповоротно. И, очень похоже, силенок еще не на одни только унылые итоги, но и на новые затеи (2001. № 12. С. 131–132).

«Поздний возраст», определяемый А. Ахматовой как «могучая Евангельская старость / И тот горчайший Гефсиманский вздох», позволил Твардовскому, при сохраняемом до конца пафосе социальности, не отклоняя его, сопрячь свои духовные и душевные искания с безусловными константами человеческого существования, которые вошли в «Рабочие тетради» системой устойчивых мотивов семьи, рода, «опыта быстротекущей жизни», «жестких сроков», природы и творчества. Рождающаяся на страницах «Рабочих тетрадей» философия времени с неизбежностью ведет Твардовского к поэтическому его осмыслению. По большей части именно в тех фрагментах записей, что обращены к констатации кругооборота природы, пейзажным зарисовкам, а также в размышлениях о личной вписанности в родовое, культурное и историческое время, проявляет себя устойчивый алгоритм процесса создания стихотворения: прозаическая зарисовка → многочисленные варианты черновика → рефлексия по поводу создаваемого → вновь варианты (уточнение лексики, смена размера и строфики, варианты поэтической логики) → всегда неожиданный и почти

нежданный конечный результат, возникающий как озарение → скупая похвала себе, сомнения → чтение друзьям → если требуется, вновь доработка, которая может продолжаться годами. Стихотворные наброски «Рабочих тетрадей» бесценны в том смысле, что не только обнажают процесс перехода бытового языка в состояние языка поэтического, но являют сам момент гармонизации мира. Однако нет смысла упрощать характер этого процесса. В «Рабочих тетрадях» есть стихотворные варианты, несущие печать прозаически сниженного осмысления темы возраста: «Пей, обижайся и кури, – / Но хоть поменьше говори. / Не уверяй, мы так поверим, / Что ты еще отнюдь не мерин. / И на почетном рубеже / Попробуй вспомнить о душе» (2004. № 5. С. 138); «Купается на зорьке / Тще-славный старичок. <...> Чтоб члены отогрелись – / Нещадно тело трет. / Ополоснувши челюсть, / Вправляет в жалкий рот» (Там же. № 6. С. 160).

Но одновременно уже в черновых стихотворных строках, идя от прозы к поэзии, от мысли к чувству, от констатации к постижению, А. Твардовский снимает саму возможность резких бытовых подробностей, смягчает, чаще всего убирает анализ психофизиологической закомплексованности, свойственной старости и старению, и дает результат длительной, предшествующей поэтическому высказыванию рефлексии, порой уже в тетрадях фиксирует поэтическую формулу преодоления и защиты «от ужаса, который был бегом времени когда-то наречен» (А. Ахматова).

Чуткий к состоянию современного ему литературного процесса и особенностей его рецепции, А. Генис замечает: «Повсюду идет охота на невымышленную реальность»¹², и объясняет востребованность литературы non-fiction следующим образом: «Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов. <...> Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке – неповторимый, как почерк, голос писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в худо-

¹² Генис А. А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 7.

жественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта»¹³.

Книга Ю. Казарина «Пловец: Куда ж нам плыть...» ориентирована одновременно на два литературных феномена. На записные книжки, не претендующие на статус художественности, которые откомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком – то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем так: послетекст – комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено»¹⁴. И на сложившийся в конце XX в. жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус: «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало»¹⁵. Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в весьма своеобразном жанре, не мог не аннотировать его «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека»¹⁶.

¹³ Там же. С. 8–9.

¹⁴ Казарин Ю. Пловец. Екатеринбург, 2006. С. 5.

¹⁵ Там же. С. 204.

¹⁶ Там же. С. 275.

Глава 2. «Я стала поэтом прежде, чем женщиной...»: авторская саморефлексия в записных книжках М. Цветаевой

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.10

Записные книжки М. Цветаевой, хранящиеся в РГАЛИ и опубликованные в серии «Неизданное» в 2000–2001 гг., до сих пор остаются недостаточно изученными. До нас дошли двенадцать записных книжек и три фрагмента, представляющие собой листы из несохранившихся тетрадей. Они относятся к периоду с 1913 по 1939 г. Ни одной детской или юношеской записной книжки не сохранилось, хотя, согласно мемуарным свидетельствам, М. Цветаева вела дневники и в ранние годы своей жизни.

Уже авторы примечаний и составители первого двухтомного издания Е. Б. Коркина и М. Г. Крутикова обратили внимание на то, что М. Цветаева вела записные книжки двух родов – карманные, или походные, как она сама их называла, и настольные. Первые напоминают черновые тетради, записи в них не обработаны, заносятся в разные места книжки, поперек страницы, на полях, скорописью, сокращенно, без знаков препинания, часто карандашом. В книжках второго рода записи ведутся аккуратно, всегда чернилами, сокращения минимальны, стилистически продуманы и могут подвергаться более поздней правке. Различаются они и по жанру: некоторые представляют собой собственно записные книжки, характеризующиеся краткостью и фрагментарностью, некоторые же приближаются к развернутым дневникам и художественной прозе. Записи, сделанные М. Цветаевой, стали основой таких автобиографических произведений, как «Чердачное», «Октябрь в вагоне», «Мои службы», опубликованных при жизни автора в различных периодических изданиях. Кроме того, известно, что М. Цветаева готовила к изданию основанную на дневниковых записях книгу «Земные приметы», но замысел остался неосуществленным. В письме к Роману Гулю, написанном 27 мая 1923 г., М. Цветаева сообщает о пла-

не будущей книги: «Книга моя будет называться “Земные Приметы”, и это (весна 1917 г. – осень 1919 г.) будет I т. За ним последует II т. – Детские Записки – который может быть готов также к осени. Теперь слушайте еще внимательнее, это важно. “Земные Приметы” I т. (1917–1919 г.) то, что я сейчас переписываю – это мои записи, “Земные Приметы” II т. (1917–1919 г.) – это Алины записи, вначале записанные мной, потом уже от ее руки: вроде дневника»¹. Эти факты позволили известному цветоведе и переводчику записных книжек на французский язык Веронике Лосской сделать предположение о том, что перед нами не просто фиксация произошедшего, а связный текст, главным героем которого является сама М. Цветаева. Исследователь предлагает пересмотреть отношение к записным книжкам как к биографическому источнику и интерпретирует первые восемь книжек как роман, новаторство которого состоит в последовательном и сознательном конструировании авторского образа: «Она (Цветаева) является перед читателем как “Я – творец своего я” или “Я творю свою биографию”. В этом и заключается глубокая современность романа Цветаевой. Смотрение в зеркало как в так называемой “женской” литературе XX века»². Предложенную В. Лосской гипотезу в полной мере подтверждает анализ текстов записных книжек, что позволяет говорить о доминирующей и смыслообразующей роли стратегии саморепрезентации, направленной также на формирование за-текста цветаевского творчества.

Способы и средства реализации данной стратегии в разные периоды жизни М. Цветаевой существенно меняются. Первая из сохранившихся записных книжек велась в Феодосии зимой 1913–1914 г. К этому времени М. Цветаева уже была автором двух книг стихов – «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь», отмеченных в рецензиях известных поэтов и литературных критиков – Максимилиана Волошина, Николая Гумилева, Валерия Брюсова. По-разному оценивая художественный уровень стихотворений, они видели новаторство цветаевской лирики в небывалой интимности, близости к личному дневнику. Такому

¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1994. Т. 6. С. 527.

² Лосская В. О записных книжках Цветаевой // Стороны света. № 9. URL: <http://www.stosvet.net/9/losskaya/> (дата обращения: 26.07.2020).

восприятию своего творчества способствовала и сама М. Цветаева, написав красноречивое предисловие к сборнику «Из двух книг», также вышедшему в 1913 г.:

Все это было. Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен. <...> Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест – и форму руки, его кинувшей; не только вздох – и вырез губ, с которых он, легкий, слетел. Не презирайте «внешнего»! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана – не менее слов, на нем сказанных. Записывайте точнее! Нет ничего не важного! <...> Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души³.

Записная книжка в полной мере воплощает заявленную программу: записи ведутся последовательно, практически ежедневно, произошедшие события воссоздаются в мельчайших деталях. М. Цветаева не только отмечает малейшие изменения в поведении, речи и внешности подрастающей дочери-первенца Ариадны, что вполне объяснимо, но и подробно сообщает о своих повседневных занятиях, об экзаменах, которые сдает ее муж Сергей Эфрон, о мимолетных встречах и незначительных разговорах. Сознательно избранная автором установка на закрепление внешнего определила также специфику саморепрезентации: М. Цветаева неоднократно пишет о своей привлекательности, юном облике, так удивляющем окружающих, стройной фигуре, новых нарядах:

Мне на вид не больше 18-ти лет, даже меньше. Я никогда еще не была так хороша, уверена и счастлива этим, как эту зиму⁴;

...с виду я 21-го года моложе, чем тогда – четырнадцать лет! <...> Сейчас – расцвет моего лица⁵;

У меня масса летних платьев – около 10-ти одних пестрых. Одно совсем золотое – турецкое, с черным по желтому, – прямо горит.

³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. С. 230.

⁴ Цветаева М. И. Незданное. Записные книжки : в 2 т. М., 2000–2001. Т. 1. С. 24.

⁵ Там же. С. 27.

Юбка в три волана, пышная. Талья у меня – 63 сент<иметра> без корсета (в корсете 64). Интересно будет когда-н<и>б<удь> сравнить с Алиной⁶.

Никогда в дальнейшем мы не встретим столь повышенного внимания автора к своей внешности. Эти записи можно было бы воспринимать как безыскусные признания счастливой и потому уверенной в себе женщины, однако сопоставление с лирикой данного периода свидетельствует о том, что образ лирического «я» в стихотворениях 1913–1914 гг. идентичен автопортрету, воссозданному в записных книжках:

Быть нежной, бешеной и шумной,
Так жаждать жить! —
Очаровательной и умной, —
Прелестной быть!
<...>
Браслет из бирюзы старинной —
На стебельке,
На этой узкой, этой длинной
Моей руке⁷.

Такой же М. Цветаева стремится запечатлеть себя и в воспоминаниях дочери, о чем свидетельствует запись от 22 мая 1914 г.:

Ах, Алины воспоминания детства! Матери 22 года (говорю о будущем), с виду она – семнадцатилетняя девушка, – тонкая, легкая, с худыми, длинными руками. Короткие золотистые волосы. Нежный голос. Целует собак и кошек, заводит часами шарманку, пишет стихи. Летом ходит в шароварах, зимой – в цветных, усеянных цветами платьях – иногда старинных. На руке у нее тяжелый старинный бирюзовый браслет. А волшебные сверкающие кольца! А аметистовое ожерелье, а синий медальон, а гранатовая брошь, цвета темного вина⁸.

Примечательно, что этот романтизированный образ представлен также в одном из фрагментов дневника шестилетней

⁶ Там же. С. 59.

⁷ *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 192.

⁸ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 73.

Ариадны, который она под руководством матери начинает вести с января 1919 г.:

Моя мать очень странная. <...>У нее светло-русые волосы, они по бокам завиваются. У нее зеленые глаза, нос с горбинкой и розовые губы. У нее стройный рост и руки, которые мне нравятся. <...> Она пишет стихи. У нее большая душа. Нежный голос. Быстрая походка. У Марины руки все в кольцах⁹.

По признанию М. Цветаевой, в первое время многое записывалось со слов Али ею самой, поэтому не исключено, что детские впечатления, а также стиль записей подвергались корректировке. Известно также о намерении М. Цветаевой включить дневниковые записи дочери во второй том задуманной, но так и не изданной книги «Земные приметы», поэтому сходство следующих фрагментов представляется не случайным и также свидетельствует о сознательном конструировании коррелирующего с лирическим «я» авторского образа на уровне за-текста. Уже на начальном этапе его формирования прослеживается ориентация на определенную литературную традицию. Речь идет о «Дневнике» талантливой русской художницы Марии Башкирцевой, впервые изданном в 1887 г. и вышедшем на русском языке в 1892 г., в год рождения М. Цветаевой. М. Башкирцева, с юных лет осознавшая свою творческую уникальность, привлекала начинающего поэта не только одаренностью. Ранняя смерть М. Башкирцевой в возрасте двадцати четырех лет воспринималась М. Цветаевой как особый знак избранности и пророчество ее собственной судьбы. «Блестящей памяти» художницы была посвящена первая книга стихов «Вечерний альбом»; третья, так и ненаписанная книга стихов должна была называться «Мария Башкирцева»; ее влияние ощущается в ранней цветаевской лирике; ее имя неоднократно упоминается на страницах записных книжек. Следуя примеру М. Башкирцевой, М. Цветаева уже в ранних записных книжках представляет себя потенциальному читателю не только как «великолепную и победоносную» женщину и юную мать, но и как поэта, претендующего на первен-

⁹ Эфрон А. С. Книга детства: Дневники Ариадны Эфрон, 1919–1921. М., 2013. С. 18–19.

ство среди современников. Стремление к славе, непоколебимая уверенность в своей исключительности также роднит Цветаевские записи с «Дневником» М. Башкирцевой:

«Второй Пушкин», или «первый поэт-женщина» – вот чего я заслуживаю и м<ожет> б<ыть> дождусь и при жизни. Меньшего не надо, меньшее плывет мимо, не задевая ничего. Внешне я очень скромна и даже стесняюсь похвал. <...> В своих стихах я уверена непоколебимо, – к<a>к в Але¹⁰.

Вместе с тем неоднократно подчеркивается, что написание стихов не требует особых усилий, они приходят по вдохновению и не влияют на повседневную жизнь автора, поэтому женское и творческое начало не вступают в конфликт, как это будет в более поздний период, а гармонично сосуществуют в душе поэта. Доминантой авторского образа в ранних записных книжках выступают традиционно женские черты. М. Цветаева воспринимала себя не столько как поэта, сколько как женщину, пишущую гениальные стихи.

В дальнейшем характер записных книжек меняется: они становятся более лаконичными, фиксируются не столько факты, сколько мысли автора по тому или иному поводу. Процесс авторефлексии становится более интенсивным, формы саморепрезентации – более разнообразными. Многие записи автополемичны. Если раньше наблюдалось особое внимание М. Цветаевой к платьям, подчеркивавшим женственность, то теперь декларируется безразличие к ним, так как одежда не отражает ее самовосприятие: «В старом платье – я: Человек! Душа! Вдохновение! – в новом – Женщина. Потому и не ношу»¹¹. «Земные приметы» внешности и поведения отстаиваются как проявление индивидуальности и приобретают значимость лишь перед людским судом, но утрачивают ее перед судом высшим:

Будет час, отвалится, свалится все: и кольцо, и палец, и ребро, и пояс, и холка, – все кроме лба. Лоб пребудет. И с этим, – этим лбом предстану, этим лбом обелюсь. <...> Только не пытайтесь

¹⁰ Цветаева М. И. Незданное. Записные книжки. Т. 1. С. 57–58.

¹¹ Там же. С. 392.

исправить, это дело не чело<в>ческое», а Божье: будет час – сама (т. е. иным велением!) расплету, расплещу, распушу: песню отдам ветрам, пряжу свою – гнездам. Это будет час моей смерти, моего рождения в другую жизнь. А пока это спаяно, сплетено, сцеплено – не подступайтесь, это только значит, что я еще живу¹².

Как видим, вектор формирования авторского за-текста кардинально меняется: черты, ранее имевшие решающее значение, утрачивают релевантность, так как образ поэта определяется не бытом, а бытием, не внешностью, а сущностью.

Проблема гендерной идентичности, вопросы пола, сущности любви, взаимоотношений мужчин и женщин становятся предметом постоянных размышлений. По мнению исследователей, это может быть связано с обстоятельствами личной биографии: в это время М. Цветаева переживает несколько кратковременных, но достаточно бурных увлечений. Не исключено также влияние философских сочинений Отто Вейнингера, Василия Розанова, Максимилиана Волошина, очень популярных в то время. Однако материал дневниковых записей показывает, что осознание гендерной идентичности было значимо также для творческого самоопределения М. Цветаевой. Наряду с традиционной оппозицией *мужчина – женщина* появляется индивидуально-авторское противопоставление *женщина – поэт*. Актуализация гендерной проблематики происходит с помощью использования лексических средств номинации мужчин и женщин, ситуативно-обобщающих высказываний, выражающих мнения автора о мужском и женском, а также о самой себе. Высказывания о мужчинах характеризуются отчетливо выраженной негативной окраской:

Мужчины – и слово-то какое отвратительное! С женским окончанием – и все-таки не женщина. Это наводит меня на мысль о связи между этим женским окончанием и характером русских мужчин¹³;

Я люблю мужчин, окруженных в прошлом. Живые солюбящие – особенно, когда в большом количестве, мне НЕСТЕРПИМЫ. Я хотела написать: соцелующие, но что-то похоже на социализм¹⁴.

¹² Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 296.

¹³ Там же. С. 137.

¹⁴ Там же. С. 122.

Оппозиция *мужское – женское* представлена как традиционными (*дух – душа*), так и контекстуальными (*тело – сердце, внешнее – внутреннее, ребенок – мать, влюбленность – любовь, игра – серьезность, бездушие – искренность*) противопоставлениями, при этом правый член оппозиций, как правило, положительно маркирован:

Мужчины всегда: или слишком тело или слишком дух чтобы быть душой. Женщины – может быть – слишком сердце¹⁵;

Мужчина более ребенок, чем женщина, ибо играет. А может быть: Женщина, говоря, что играет – серьезна, мужчина, говоря, что серьезен – играет. Женщина играет во все, кроме любви. Мужчина – наоборот¹⁶;

Встреча двух женщин уже потому глубже, что она вне исконной – безличной – мужской и женской – пены. <...> И если волнение от такой встречи = волнению от встречи мужчины и женщины, любви здесь больше ровно на всю ту пень¹⁷.

Высказывания, затрагивающие проблему собственной гендерной идентичности, отличаются неоднозначностью. В случаях актуализации дихотомии *мужское – женское* автор позиционирует себя как женщина. Как правило, в записях такого рода фиксируется либо реальный, либо воображаемый диалог с мужчинами:

Умны, умны, не ум, а умище, – а все-таки – женщина! – Я Вам никогда не обещала быть мужчиной!¹⁸;

Эх, Вячеслав Иванович, Вы немножко забыли, что я не только дочь проф<ессора> Цветаева, сильная к истории, филологии и труду (все это есть!), не только острый ум, не только дарование, к<отор>ое надо осуществить в большом – в наибольшем – но еще женщина, к<отор>ой каждый встречный может выбить перо из рук, дух из ребер!¹⁹

Напротив, в высказываниях о женщинах М. Цветаева акцентирует свою «неженскость» и обнаруживает в себе мужские

¹⁵ Там же. С. 200.

¹⁶ Там же. С. 211.

¹⁷ Там же С. 108.

¹⁸ Там же. 76.

¹⁹ Там же. С. 173.

черты. В соответствующих контекстах появляется оппозиция *я – женщины*, реализующаяся в таких противопоставлениях, как *душа – тело, голос – лицо, мать – самка, сущность – внешность*, при этом правый член оппозиции утрачивает положительные коннотации:

Я так мало женщина, что ни разу, ни разу мне в голову не пришло, что от голода и холода зимы 19 года есть иное средство, чем продажа на рынке. – Порядочная женщина – не женщина²⁰;

Я настолько не женщина, что всегда предоставляю любовную часть другому, как мужчина – бытовую: хочешь так, хочешь эдак, я в это дело не вмешиваюсь²¹;

Не женщина – душа! (Я – о себе.)²².

Если в ранних записных книжках автономинация «поэт – женщина» никак не комментируется, так как представляется автору достаточно органичной, то начиная с 1919 г. М. Цветаева неоднократно пишет о конфликтном сосуществовании женской природы и поэтического дара. Именно женский взгляд на вещи, по мнению М. Цветаевой, препятствует объективному видению событий и не позволяет ей написать эпическое произведение – роман или документальную прозу:

Есть ли сейчас в России – Розанов умер – настоящий созерцатель и наблюдатель, который мог бы написать настоящую книгу о Голоде <...> – и, наконец, обо мне: Поэте и Женщине – одной, одной, одной – как дуб – как волк – как Бог – среди всяческих чум Москвы 19-го года. Я бы написала – если бы не душа женщины во мне – не моя близорукость – не вся моя особенность, мешающими <мешающие> мне иногда видеть вещи такими, как они есть²³.

Переживание трагической раздвоенности со временем усиливается. В черновике письма к Константину Родзевичу, занесенном в записную книжку 1923 г., М. Цветаева пишет: «Как поэту – мне не нуж<ен> никто (над поэтом – гений, и это не сказка!), как

²⁰ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 50.

²¹ Там же. С. 29.

²² Там же. С. 30.

²³ Там же. С. 38.

женщ<ине>, т. е. сущ<еству> смутному, мне нужна ясн<ость>, и сущ<еству> стих<ийному>, мне нужна воля, воля другого ко мне – лучшей. Не захот<ели> над<о> м<ной> поработ<ать>. Во мне двойная разверз<тость> (беззащ<итность>) поэта и женщ<ины>, за кажд<ое> чужое веселье я плат<ила> сторицей»²⁴. В дальнейшем проблема гендерной идентичности решается однозначно: женщина уступает поэту, проявление женственности допускается лишь в случае обретения ее через творчество: «Я стала поэтом прежде, чем женщиной, – и ею я стану потом... – Тогда –»²⁵. Аналогичные записи встречаются также в черновых тетрадах: «Женственность во мне не от пола, а от творчества. Парки сонной лепетанье – такая. Да, женщина – поскольку колдунья. И поскольку – поэт»²⁶. Признавая внешние и возрастные преимущества других женщин, М. Цветаева настаивает на своей исключительности как поэта и болезненно воспринимает неспособность мужчин оценить ее уникальность:

Да, да, да, весь Париж полон женщин: француженок, американочек, негритяночек, датчаночек и т. д. молодых, хорошеньких, красавиц, богатых, нарядных, веселых, развлекательных, обворожит<ельных> и т. д. И чтобы я, со св<оими> седыми волосами, своими 4летними башмаками, со своими 10 фр<анковыми> прямолинейны<ми> рубашками (о верхних говорю!) из Uni-Prix – смела мечтать удержать, хотя бы на час, – молодого, здорового, с положением, да еще жениха: вхожего всюду, желанного всюду – но: в мире сейчас – м<ожет> б<ыть> – три поэта и один из них – я²⁷.

Один из способов создания авторского затекста – самоидентификации с историческими лицами, мифологическими или литературными персонажами. Культурная традиция становится не только источником для риторических сравнений и сюжетных коллизий, но также приобретает статус актуальной реальности, влияющей на собственное творчество и бытовое поведение, во всяком случае, на интерпретацию этого поведения.

²⁴ Там же. С. 312–313.

²⁵ Там же. С. 371.

²⁶ Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 78.

²⁷ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 389.

В 1917–1919 гг. такой реальностью для М. Цветаевой становится XVIII в. Безусловно, ее интерес вписывается в исторический контекст: в ряде текстов события, происходящие в послереволюционной России, проецируются на эпоху Великой французской революции (циклы «Андрей Шенье», «Плащ», пьеса «Фортуна») и период правления Петра I (стихотворение «Петру»). Однако несмотря на выразительность и очевидную актуализацию культурно-исторических референций, эти тексты в большей мере отражают мироощущение эпохи, чем индивидуально-авторское восприятие. Осмысление феномена XVIII в. М. Цветаевой обусловлено не только историческим контекстом, но и культурной традицией: очевидно, что ею транслируется образ XVIII в., уже сложившийся в поэзии Серебряного века в произведениях Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Анны Ахматовой, Михаила Кузмина. В частности, Цветаева неоднократно упоминает рондель М. Кузмина «Надпись на книге», называя это стихотворение по началу первой строки «Манон Леско». Именно этот текст, а точнее, завершающая его строка «Зарыта шпагой – не лопатой – Манон Леско» становится для Цветаевой «формулой для особенностей обаяния века *Manon Lescaut*». Однако несмотря на вторичность, этот романтический образ, сформировавшийся в культурном сознании эпохи, в процессе творческой рефлексии, зафиксированном в записных книжках, наделяется глубоко личным смыслом. М. Цветаева примеряет на себя различные роли – то Манон Леско, то возлюбленных Казановы и Лозэна:

Prince de Ligne воспринял бы меня, как чудесный и неправдоподобный анекдот, который бы всем рассказывал, Казанова – как поэму Тасса, которую вытвердил бы наизусть. – У Лозэна бы меня вырвали из рук – женщины²⁸;

А все-таки, сударыни, никто из вас лучше не спал с Казановой, чем я²⁹.

Незаурядность судеб людей той эпохи, театральность и непредсказуемость их поведения вызывали ассоциации с такими понятиями, как маскарад, карнавал, приключение, авантюра.

²⁸ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 391.

²⁹ Там же. С. 445.

Восприятие событий современности сквозь призму маскарадного кода позволяло М. Цветаевой рассматривать все происходящее как игру, творить свой миф, противостоящий страшной реальности, и в соответствии с этим мифом переосмыслить биографический опыт, преобразуя творческий затекст:

Я в России XX века – бессмысленна. Все мои партнеры (указывая на небо или в землю): там <...> Я – XVIII век + тоска по нем³⁰;

Как мне хорошо на моем чердаке – с Алей – в пыли – с протекающими потолками – под гром водопровода – с *Princem de Ligne*, с Казановой, с записными книжками – и как я бесконечно благодарю Бога – если только С<ережа> жив – за 19ый год!³¹

Однако идентификация с персонажами эпохи XVIII в. возможна лишь до тех пор, пока не входит в противоречие с формирующимся к началу 1920-х гг. автобиографическим мифом о себе как поэте, в котором телесное подчинено духовному, а женское – творческому. На смену образу несравненной возлюбленной знаменитых авантюристов приходит образ подвижницы, бескорыстно жертвующей собой и способной испытывать лишь возвышенную духовную любовь, что приводит к актуализации иного культурного кода:

Душа XVIII в. – для меня наряд. Панцирь Иоанны – сущность³²;

Мое дело в мире: ходить за глухим Бетховеном, – писать под диктовку старого Наполеона, – вести Королей в Реймс. – Все остальное: Лозэн – Казанова – Манон – привито мне порочными проходимцами, которые все-таки не смогли развратить меня вконец³³.

Античные образы также становятся средством саморепрезентации и приобретают либо утрачивают положительные коннотации в зависимости от того, как меняется представление М. Цветаевой о самой себе. Особенно показательно изменение отношения к образу Елены Троянской. В лирике 1923–1924 гг.

³⁰ Там же. С. 313.

³¹ Там же. Т. 2. С. 16.

³² Там же. Т. 1. С. 368.

³³ Там же. Т. 2. С. 105.

данный мифологический персонаж неоднократно соотносится с лирическим «я» (стихотворения «Расщелина», «Так только Елена...», «С этой горы, как с крыши...», цикл «Двое»). В период отношений с К. Родзевичем Елена как традиционный символ женственности становится воплощением любви «свыше мер и чувств», восстанавливающей нарушенную «в мире сем» связь любящих, предназначенных друг другу свыше. В записных книжках М. Цветаева также пишет о возможности увидеть в Елене себя: «Выбери я напр<имер> вместо Казановы Троянскую войну – нет, и тогда Елена вышла бы Генриэттой, т. е. – мной»³⁴. Однако вскоре отождествление сменяется неприятием, так как данный персонаж не соответствовал изменившейся стратегии создания собственного образа. Ср. с записью в черновой тетради: «Женщины Трои: Елена – пустое место красоты Кассандра – видящая Поликсена – страсть к врагу Андромаха – вдова Гектора, мать Пенфезилея – любовь-ненависть Ифигения – смерть за Грецию Энона – жена Париса, ненависть до гроба – и все, кроме первой и последней – я»³⁵. В лирике, как и в текстах автобиографического дискурса, репрезентацией авторского «я» становятся Психея (душа, побеждающая тело) либо Сивилла (пророчица, побеждающая женщину).

Таким образом, в записных книжках М. Цветаева создает определенный образ, который отражает эволюцию ее самовосприятия. Кроме того, значительное место отводится авторской рефлексии по поводу собственного творчества. Это не только подготовительные наброски к конкретным произведениям, но также размышления о природе своего поэтического дара, о его роли в судьбе автора. В записных книжках 1918–1921 гг., относящихся к периоду жизни М. Цветаевой в послереволюционной Москве, творчество характеризуется как особая реальность, противостоящая страшной действительности, полной нищеты, лишений и непосильного физического труда. Подробно описывая один из дней своей жизни тех лет, М. Цветаева намеренно не касается творческой сферы, тем самым выводя ее за пределы повседневности: «Но жизнь души – Алиной и моей – вырастет

³⁴ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 39.

³⁵ *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 215.

из моей записной книжки – стихов = пьес – ее тетрадки»³⁶. Эпохальные изменения, произошедшие в жизни страны за столь короткий срок, и трагические события личной жизни (трехлетнее отсутствие известий о муже, воевавшем на стороне Добровольческой армии; смерть в приюте от голода младшей дочери Ирины), изменившие судьбу самой М. Цветаевой, вызывали у нее ощущение неустойчивости, нестабильности всего существующего. В дневниковых записях того времени можно встретить высказывания, содержащие сомнения в способности создать нечто законченное и цельное во времена, чреватые катастрофой: «Сейчас все летит, и мои тетрадки так бесконечно-легко могут полететь. Зачем записывать?»³⁷ Однако большое количество законченных и незаконченных текстов, записанных в этот период, свидетельствует о том, что приведенная запись в большей мере отражает мировосприятие поэта, а не отношение к творчеству. Напротив, именно в это время М. Цветаева переживает необычайный прилив поэтического вдохновения:

Стихи сами ищут меня, и при том в таком изобилии, что я прямо не знаю – что писать, что бросать. Этим объясняется этот миллиард недо- и нена-писанных стихов. Иногда даже пишу так: с правой стороны страницы одни стихи, с левой другие, еще где-н<ибудь> сбоку – строчку еще стихов, рука перелетает с одного места на другое, летает по всей странице, отрываясь от одного стиха, кидаясь к другому – чтобы не забыть! уловить! удержать! – Не времени – рук не хватает!³⁸

Благодаря записным книжкам нам известно о многих замыслах, которые так и остались нереализованными. В этих случаях дневниковые записи выступают в качестве за-текста по отношению к фрагментам и наброскам неоконченных произведений. Например, текст пьесы «Ученик» является утраченным, сохранилось лишь девять стихотворений, написанных как песенки, исполняемые главным персонажем. Работать над текстом пьесы М. Цветаева начала в мае 1920 г., о чем свидетельствует следующая

³⁶ Цветаева М. И. Незданное. Записные книжки. Т. 2. С. 11.

³⁷ Там же. Т. 1. С. 303.

³⁸ Там же. Т. 2. С. 14.

щая запись: «Вчера начала пьесу “Ученик” – о НН и себе, очень радовалась, когда писала, но вместо НН – что-то живое и нежное, и менее сложное»³⁹. Она прямо указывает на то, что биографический подтекст произведения образует история ее отношений с художником Николаем Вышеславцевым. Сделав запись об окончании работы над пьесой, М. Цветаева вновь возвращается к ней, размышляя над финалом произведения, и пишет одну из песен, предназначавшуюся для первой картины пьесы. Так как мы не располагаем полным текстом пьесы, трудно судить о том, была ли она закончена, но, основываясь на дневниковых записях, можно предположить, что работа над текстом приблизилась к завершению.

М. Цветаева определила жанр «Ученика» как «*capriccio*», т. е. произведение в свободной форме, с ослабленными сюжетными связями. Вероятно, сохранившиеся фрагменты связаны с содержанием пьесы лишь ассоциативно, поэтому по ним сложно реконструировать замысел. Гораздо больше сведений для его восстановления дают записные книжки того времени, тем более что, как уже отмечалось, Цветаева намеренно акцентировала связь пьесы с обстоятельствами личной биографии. Появление образа мальчика-ученика, главного персонажа пьесы, подготавливается уже в письме, адресованном Н. Вышеславцеву:

Вы могли бы, ни разу не погладив меня по волосам <...> и разочек – всей нежностью Вашей милой руки – погладив мою душу – сделать меня: ну чем хотите (ибо Вы хотите всегда только лучшего!) – героем, учеником, поэтом большого, заставить меня совсем не писать стихи – (?) – заставить убрать весь дом, как игрушечку, завести себе телескоп, снять все свои кольца, учиться по-английски. <...> Знаете, кем бы я хотела быть Вам? – Вестовым! Часовым! – Словом, на мальчишеские роли!⁴⁰

Главными героями пьесы должны были быть Учитель и служащий ему Ученик – alter ego самой Цветаевой. Равнодушию Учителя противопоставляется безграничная преданность Ученика. Однако выполняя все требования Учителя, Ученик не мо-

³⁹ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 133.

⁴⁰ Там же. С. 120.

жет пожертвовать тем, что выражает сущность его души. Именно желание найти соответствующий символический атрибут заставило М. Цветаеву продолжить работу над произведением, которое она уже считала законченным:

Мальчик все отдает своему взрослому другу: и песенный дар, и бессонный дар, и огород ему согласен копать и рук целовать не будет. И тут – не знаю: из-за чего он уходит (ибо уйти – должен!) – чего отдать не может: пса (верность свою!) или «талисманный знак» на пальце (Прихоть свою. – Обожаю это слово!) И то и другое – я, в равной мере – я, с той разницей, что отдам, и отдав, уйду⁴¹.

Приведенная Цветаевой сюжетная схема соотносится с дневниковыми записями, воссоздающими развитие ее отношений с Н. Вышеславцевым:

И вот Вы, милый НН, мистик и существо – вопреки всему! – определенно одаренное даром души (– я бы сказала – духа!) – так просто решаете: ночь – для сна. И ничего не чувствуете в темноте. <... > Ночью – я чувствую – от меня просто идут лучи⁴².

У всех вас есть: служба – огород – выставки – союз писателей – вы живете и *вне* вашей души, а для меня это: служба – огород – выставки – союзы писателей – опять-таки я, моя душа, моя любовь, мое оттолкновение, мое растравление, моя страшная боль от всего! <...>И я не виновата, если из этого получаются стихи!⁴³.

НН! А начали все-таки – Вы! (Друг дорогой, не виню!) – Вы первый сказали: – «Если бы я действительно был старым учителем, а Вы моим юным учеником, я бы сейчас возложил Вам руки на голову – благословил бы Вас – и пошел». – Как же после этого не подставить головы – не поцеловать благословляющих рук?⁴⁴

Словом, от природы мне нужен уют. <...> А огород – не уют? Нет, огород – быт, особенно, когда его надо копать собственными руками и засеивать⁴⁵.

⁴¹ Там же. С. 177.

⁴² Там же. С. 139.

⁴³ Там же. С. 136.

⁴⁴ Там же. С. 139.

⁴⁵ Там же. С. 159.

Однако несмотря на текстуальное сходство между этими записями и интерпретацией отношений персонажей, в пьесе есть существенное отличие. Отношение Ученика к Учителю похоже на преклонение перед божеством, выражающееся в готовности отказаться от ценностей своего мира (песенный дар, бессонный дар) и принять ценности мира Учителя (согласие копать огород). В дневниковых записях отражена вся сложность переживаний автора: восторг сменяется отчаянием, шутливые замечания – довольно резкой полемикой. Различны также финалы жизненной истории и задуманной пьесы: в пьесе инициатором разрыва выступает Ученик, который не смог предать самого себя и отказаться от свободы. В песенках «В час прибоя...», «Сказать: верна...», «И что тому костер остылый...», которые, по замыслу Цветаевой, должен был петь Ученик, акцентируется мотив отречения от любви, которая определяется как «злая любовь», «неволя», «мачеха». Таким образом, событие личной биографии мифологизируется, вводится в рамки метасюжета цветаевского творчества об отказе от земной любви ради верности своему высшему предназначению, своей духовной сущности.

К числу несохранившихся драматических произведений М. Цветаевой относится также пьеса «Бабушка». Хотя первые записи, непосредственно относящиеся к этому произведению, сделаны в октябре 1919 г., возможно, замысел возник раньше, во время работы над одноименным лирическим циклом, написанным в июле того же года. Задумывая новое произведение, М. Цветаева затруднялась определить его жанр: «Мне необходимо – необходимо – необходимо – роковым образом – на роду написано – написать роман – или пьесу – “Бабушка”, где я, не стесняясь, смогу выпустить на волю все свое знание жизни (с большой буквы)»⁴⁶. В следующей записи Цветаева вообще отказывается от традиционных жанровых определений, называя будущее произведение «большой книгой»: «А теперь мне необходимо писать большую книгу – о старухе – о грозной, чудесной, еще не жившей в мире старухе – философе и ведьме – себе!!!»⁴⁷ Как видим, для Цветаевой важно было подчеркнуть, что она начинает работу над объемным

⁴⁶ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 435.

⁴⁷ Там же. С. 441.

произведением, не над стихотворением и даже не над лирическим циклом. Однако это отличие скорее чисто внешнее, для автора интересен, прежде всего, свой внутренний мир, а не разработка сюжета, о котором в первоначальных записях вообще не упоминается. Не случайно спустя месяц образ старухи-ведьмы вновь разрабатывается в лирическом тексте – стихотворении «Поскорей бы с тобой разделаться...». Однако малая форма не позволяла раскрыть сложность интересующего поэта образа, поэтому М. Цветаева оставляет стихотворение неоконченным и вновь возвращается к работе над пьесой. Тема «Бабушки» и – шире – тема старости настойчиво повторяется в записях этого времени. М. Цветаева уже хорошо представляла себе внешний облик, характер и даже костюмы некоторых персонажей, было продумано содержание некоторых эпизодов:

...такая старая, старинная, совсем не смешная. Иссохший цветок, – роза! – Огненные глаза, гордый подъем головы, бывшая жестокая красавица. И все осталось, – только вот-вот рассыплется... Розовое платье, пышное, страшное, п <отому> ч<то> >ей 70 лет, розовый «чепец парадный», крохотные туфельки. Под ногами пышная шелковая подушка, – розовая, конечно – тяжелый, тусклый, скрипучий шелк... – И вот, под удар часов, является к ней жених ее внучки. Он немножко опоздал. Он эlegantный, галантный, стройный, камзол, шпага...⁴⁸

Цветаева размышляет о том, какой должна быть последняя реплика героини. Однако в данном случае дневниковые записи не проясняют сущность замысла, так как они не содержат сведений о развитии сюжета и соотношении персонажей и представляют собой запись разговора с дочерью, в котором М. Цветаева пыталась передать Ариадне содержание одного из эпизодов. Можно лишь предположить, что, скорее всего, в пьесе представлена иная по сравнению с лирическим циклом и стихотворением трактовка образа героини, которая в большей мере соответствовала романтическому стилю ранних пьес М. Цветаевой и была направлена на конструирование биографического образа автора.

⁴⁸ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 11–12.

Сделанные наблюдения не являются исчерпывающими, однако они еще раз подтверждают, что записные книжки как составляющая автобиографического дискурса, непосредственно ориентированного на структуризацию идентитета пишущего, в полной мере раскрывают основные векторы личностного и творческого самоопределения поэта. Характер записей, особенно при их рассмотрении в контексте творчества, свидетельствует о том, что перед нами не только отражение авторской рефлексии в тот или иной момент, но также продуманное выстраивание образа с целью его запечатления в культурной памяти.

Глава 3. Женские мемуары: скандал как presentiment

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.11

Одной из первых о феномене затекста заговорила психолингвистика. С точки зрения российского ученого В. П. Белянина, затекст представляет собой фрагмент действительности, описанный в тексте, т. е. служит своеобразной «отсылкой» к реальным событиям или явлениям¹. Следовательно, в художественной литературе затекст является вымышленным и функционирует на уровне «фоновое знание», существующего вне данного текста и составляющего часть той или иной национальной или исторической культуры. На первый взгляд все это-документы, апеллирующие к реальным событиям, можно считать затекстом по определению или, по крайней мере, произведениями с повышенным уровнем затекстовой реальности, представляющей собой важнейший структурно- и жанрообразующий элемент. В них автор-нарратор и автор-скриптор напрямую соотносятся с биографическим автором, образ которого с учетом основных жанрообразующих черт мемуарного текста (память, ретроспекция) проецируется на образ автора-героя автодокументального текста.

Особенно это характерно для женского мемуарного творчества, в котором затекст выступает в неразрывной связи с субъективно-личностной установкой автора, позволяя выявить и проанализировать сложные связи, определяющие взаимоотношения автора с читательской аудиторией, к которой он обращается, т. е. с учетом коммуникативной стратегии текста. Говоря о скандале как presentiment, мы будем называть затекстом случаи, когда автор сознательно рассчитывает, что изображение событий в том ракурсе, который он предлагает, вызовет активное неприятие в читательской аудитории. Как следствие, это заставит аудиторию корректировать какие-то устоявшиеся стандарты восприятия действительности, изменить взгляд

¹ Белянин В. П. Психолингвистика : учебник. М., 2003.

на автора и окружающий его мир². Рассмотрим 6 вариантов запрограммированного «скандала», который предлагают нам женские автодокументальные тексты XVIII–XX вв.

Первый случай: «Женщин обижать не рекомендуется». В этом случае женщина пишет текст, преследующий цель заставить читателей немедленно и кардинально изменить свое отношение к автору. Образцом такого текста являются воспоминания Надежды Дуровой о первом годе своей жизни в Петербурге «Год жизни в Петербурге, или Невыгоды третьего посещения». В жанровом отношении это автобиографическая повесть, в основе ее лежит дневник, который Дурова вела, живя в столице в 1836–1838 гг. «Год жизни в Петербурге...» можно с полным основанием назвать самым «скандальным» произведением Дуровой, из-за чего О. Сенковский даже побоялся печатать его в своей «Библиотеке для чтения».

В основе произведения лежат события начала 1837 г., когда после издания «Записок кавалерист-девицы» Дурова превратилась в столичную знаменитость, которую стремились заполучить в свои гостиные все представители петербургского высшего общества. «В первое свидание точно всякий хорошо расположен ко мне и точно желает быть знаком, потому что я, как и все, вышедшее из обыкновенного порядка вещей, возбуждаю какое-то участие, желание узнать лучше, сблизиться, разгадать», – так объясняла Дурова это чудо, когда перед ней, вчера еще никому не известной бедной провинциалкой, распахивались двери всех светских петербургских салонов, а их хозяева встречали ее любезными улыбками, окружали заботой и вниманием³. Второй раз светские знакомые приглашали ее в гости, чтобы показать «кавалерист-девицу» своим друзьям и знакомым. Зато уже к третьему разу интерес к ней совершенно пропал, что и позволило мемуаристке говорить

² Именно поэтому в качестве мемуарных произведений с сильным затекстовым звучанием нами не будут рассматриваться такие, на первый взгляд «скандальные произведения», как «Записки кавалерист-девицы» Н. Дуровой, так как в них она, по сути дела, занимается не скандализированием общественного мнения, а, напротив, романтическим моделированием действительности. Из-за этого она не переносит в мемуарный текст «скандальные» моменты своей биографии: замужество, рождение сына Ивана.

³ Дурова Н. А. Год жизни в Петербург, или Невыгоды третьего посещения // Дурова Н. А. Избранные сочинения кавалерист-девицы. М., 1983. С. 443.

о «тайне третьего посещения». Поэтому третий визит к новым петербургским «друзьям», как правило, становился для Дуровой последним. «После всякого третьего посещения я бываю очень похожа на того устаревшего льва, которого приходит бить осел», – с горечью замечает она⁴. Несомненно, «Год жизни в Петербурге...» задумывался писательницей как литературная месть, и эта «месть» удалась Дуровой в полной мере. Писательнице удалось «свести счеты» со своими приятелями из большого петербургского света. Сохранив свою независимость, природную самобытность и оригинальность, она в «Годе жизни...» публично высмеяла высшие круги петербургского общества, заставив их «обратиться снова ко мне с изъявлением ласки и доброжелательства»⁵.

В «Годе жизни в Петербурге...» Дурова менее всего стремится дать художественное воспроизведение столичных гостиных с их разговорами о политике, остротами, новостями, за отсутствие чего ее упрекали критики XIX в., например, Е. Некрасова⁶. Но это не делает произведение менее интересным. Нужно иметь в виду, что повесть представляет собой продолжение и естественное завершение «Записок...». Как когда-то молодая женщина дерзнула переступить все рамки дозволенного, заставив других принять себя в ее новом положении, открыла для себя мир, недоступный женщине первой половины XIX в., так и сейчас, уже на склоне жизни, ей приходится бороться за свое утверждение в новой сфере бытия.

По мере увеличения количества неудачных визитов для героини все более и более становится очевидной та внутренняя пружина, которая поддерживает столичные знакомства: новизна предмета, мода на него, соблюдение формальных приличий или же наличие общих интересов. Удивление и растерянность постепенно сменяются у нее любопытством и, наконец, презрением к такого рода отношениям. Постигнув «тайну третьего посещения», героиня выводит себя из сферы действия законов света, принимает роль стороннего наблюдателя над странными метаморфозами, которые происходят с ее новыми знакомыми: госпожой Р* С*,

⁴ Там же. С. 436.

⁵ Там же. С. 451.

⁶ Некрасова Е. Надежда Андреевна Дурова // Ист. вестн. 1890. Т. 41, № 9. С. 611.

госпожой Н. Н., господином Е...р...а, госпожой Гиз*, бароном К*, генеральшей Щ* и др. Постепенно срабатывает эффект острашения, когда автор-повествователь не только сам имеет полную возможность смеяться и иронизировать над разыгрываемым каждый раз перед ним спектаклем с заранее известным концом, но и передоверяет эту функцию героине повести, с интересом наблюдающей, как самые различные персонажи играют перед ней одну и ту же смешную и нелепую роль. Совмещение двух планов, плана автора-повествователя и автора-действующего лица, позволяет усилить сатирический эффект каждой сцены.

Так, госпожа Р* С* просто «забыла» о ее присутствии, хитроумный господин Ер-ча притворился очень занятым и сделал вид, что уходит из дома: взял шляпу и проводил ее до угла, после чего сразу возвратился домой; старая генеральша Щ* занялась при героине повести решением хозяйственных вопросов со слугами. Дурова, подробно рассказав о хитростях, к которым прибегали ее великосветские петербургские «друзья», дабы «деликатно» выпроводить ее из своего дома, выводит их под инициалами. Но, как замечает писательница в «Автобиографии», «хотя я не назвал никого, но описал их так верно и в таком виде, что они всеми силами старались не узнать себя, и, чтобы успеть в этом, обратились снова ко мне с изъявлением ласки и доброжелательства»⁷. Литературная месть совершилась.

Второй вариант женского текста – образца скандала как *presentiment* представляет случай «жизни после жизни». В качестве текста такого рода может быть рассмотрен «Дневник» М. Башкирцевой, известной художницы последней трети XIX в., картины которой выставлены в Русском музее и Третьяковской галерее, в музеях Парижа, Ниццы и Амстердама. Башкирцева умерла в Париже в 1884 г. в возрасте всего 25 лет от чахотки, болезни, развивавшейся у нее с 16-летнего возраста. С 14 лет и фактически до самой своей смерти она вела дневник на французском языке, изначально мечтая о публикации своего текста как текста, доселе не виданного. Она писала: «Я думаю, что еще не существует такой фотографии, если можно так выразиться,

⁷ Дурова Н. А. Автобиография // Дурова Н. А. Избранные сочинения кавалерист-девицы. С. 451.

целой жизни женщины, всех ее мыслей, всего, всего»⁸. После смерти Башкирцевой ее дневник в 2 томах был издан французским писателем А. Терье, выступившим и в качестве редактора текста, а уже в 1893 г. он был переведен на русский язык и издан в России. Текст «Дневника» способствовал формированию настоящего культа молодой честолюбивой художницы, всегда носившей белые платья и мечтающей о славе. Уже в возрасте 15 лет она признавалась в дневнике: «Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты»⁹. Мысли о собственной глорификации не оставляют ее и впоследствии: «В двадцать два года я буду знаменитостью или умру»¹⁰. При этом, обладая многочисленными талантами, Башкирцева на протяжении своей недолгой жизни мечтала стать то знаменитой танцовщицей вроде Марии Петипа, то великой певицей, так как от природы обладала прекрасным меццо-сопрано, то оратором, то, наконец, выдающейся художницей своего времени. В любом случае в своем «Дневнике» Мария Башкирцева представляла перед читателями как тонкая артистическая натура, жизнь которой была всецело посвящена искусству.

Возникает вопрос, в чем «скандальность» дневника? В том, что после смерти автора он подвергся двойной редакции/цензуре: матери художницы, Марии Степановны Башкирцевой, и издателя А. Терье. Мать вырвала или частично замазала некоторые страницы дневника, которые касались личных тайн семьи Башкирцевых-Бабаниных и которые компрометировали бы ее дочь в глазах света. Основной тайной семьи был судебный процесс, который продолжался более десяти лет, из-за которого сама Мария Башкирцева, ее мать и тетка Надежда Романова вынуждены были жить за границей, фактически скрываясь от российского правосудия. Марию Степановну в России обвинили в том, что она, прибегнув к обману и шантажу, женила пожилого богатого холостяка Фаддея Романова на своей младшей некрасивой сестре Надежде. Ф. Романов умер через год после свадьбы, успев завещать все свое состояние молодой жене в обход всех остальных

⁸ Башкирцева М. Дневник. М., 2003. С. 54.

⁹ Там же. С. 12–13.

¹⁰ Там же. С. 346.

ных родственников. В результате по настоянию родственников было возбуждено уголовное дело, заставившее мадам Башкирцеву, разбегавшуюся к этому времени со своим мужем, ее дочь и сестру постоянно жить за границей. За границей из-за двусмысленного положения их фактически не принимали в приличном светском обществе, не приглашали на балы к местной аристократии, закрывали перед ними двери салонов. В результате семья должна была довольствоваться компанией авантюристов, игроков, артистов, обстоятельство, заставлявшее Марию Башкирцеву с ее болезненным честолюбием жестоко страдать. Именно это обстоятельство часто становилось причиной отчаяния автора дневника, которое неизменно прорывалось на его страницы: «Что ужасно во мне, так это то, что пережитые унижения не скользят по моему сердцу, но оставляют в нем свой мерзкий след!»¹¹ Подобные признания Марии присутствуют в каноническом варианте дневника, напечатанного А. Терье, но, вырванные из контекста уголовного дела, они могут показаться лишь экзальтированными восклицаниями нервной и самолюбивой девушки, что отмечали многие читатели дневника еще в XIX в. Например, Е. А. Дьяконова, одна из первых русских феминисток, автор «Дневника русской женщины», опубликованного в 1905 г., писала о Башкирцевой: «... чтение ее дневника оставляет... тяжелое впечатление: холодный, блестящий эгоизм на всех страницах <...> М. Б-ва, конечно, искренна в своем дневнике, она рисует себя такой, какой она есть <...> но чудовищен этот ужасный эгоизм, под блестящей, прекрасной внешностью»¹². Подобная точка зрения характерна и для исследователей. Например, А. Александров, автор книги «Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой», пишет: «Зачем мне писать о Башкирцевой, если особенной любви к этой экзальтированной русской мадемуазель я не испытываю, а ее болезненное желание славы и только славы любым способом мне антипатично?»¹³ На самом деле в жизни М. Баш-

¹¹ Башкирцева М. Дневник. С. 56.

¹² Дьяконова Е. Дневник русской женщины // Проект «Собрание классики» (Lib.ru/Классика) : [сайт] : URL: http://az.lib.ru/d/dxjakonowa_e_a/text_0020.shtml (дата обращения: 15. 06. 2020).

¹³ Александров А. Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой. М., 2003. С. 7–8. Кстати, именно А. Александров доказал, что при издании «Дневника»

кирцевой все было гораздо серьезнее. Не болезненное желание славы, но оскорбленная гордость стала одной из основных причин, заставивших ее взять в руки кисть, чтобы при помощи своего таланта художника вернуть себе и своей семье достойное место в обществе.

Однако у «Дневника» Башкирцевой есть еще одна не менее скандальная тайна. Готовя дневник Башкирцевой к печати, А. Терье убрал из его текста все упоминания о достаточно свободной для девушки 80-х гг. XIX в. жизни, которую вела Башкирцева в Париже и Баден-Бадене. Она посещала ночные публичные маскарады, играла в рулетку вместе со своей тетей, флиртвала с мужчинами. Она не боится признаться, что ее привлекает особый тип мужчин-повес, авантюристов, блестящих прожигателей жизни. Среди ее поклонников сразу три знаковые фигуры европейской золотой молодежи того времени – Эмиль д'Одиффре, которого она именует в дневнике то Жирофля по имени героя комической оперы Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля», то Умопомрачительный, граф Александр Лардерель и французский депутат Поль де Кассаньяк, красавец-гасконец, блестящий оратор и дуэлянт.

В печатном варианте дневника достаточно подробно описаны только ее взаимоотношения с племянником кардинала Д. Антонелли, графом Пьетро де Антонелли, представляющие собой один из самых романтических эпизодов повествования. Незданная часть дневника рисует ситуацию в другом свете, при этом поведение Марии нельзя назвать целомудренным по меркам своего времени. Она не только остается с Пьетро наедине, причем даже в ночные часы, но позволяет ему целовать себя, иногда находясь буквально в шаге от «падения». Она пишет: «...губы, затем нога... ничего не скажешь, все происходит очень скоро, однако я довожу дело лишь до той грани, на которой желаю остановиться»¹⁴. Первым исследователем, который попытался сравнить подлинный текст «Дневника» Башкирцевой, хранящийся в настоящее время в Национальной библиотеке Парижа, с текстом, напечатанным А. Терье, была французский литерату-

М. Башкирцевой были изменены годы ее жизни. На самом деле она родилась не в 1860-м, а в 1858 г.

¹⁴ Цит.по: *Коснье К.* Мария Башкирцева: портрет без ретуши. М., 2008. С. 88.

ровед Колетт Коснье. В 1985 г. в Париже она опубликовала свою книгу «Мария Башкирцева: портрет без ретуши», переведенную на русский язык в 2008 г.

В ней она доказала, что текст, который мы сейчас называем «Дневником» Марии Башкирцевой, на самом деле является лишь отражением реального текста, занимающего в рукописном варианте 63 толстые тетради. В настоящем дневнике Башкирцевой можно найти много размышлений, очень смелых для женского сознания своей эпохи, опережающих свое время по крайней мере на несколько десятилетий и, безусловно, провоцирующих скандал в целомудренную Викторианскую эпоху. Подобно Э. Сиксу с ее «Хохотом Медузы»¹⁵, Башкирцева, по сути дела, поднимает в своем дневнике проблему «женского письма», стремится *return to your body* (вернуться в свое тело), нарушить «порядок», сконструированный мужчинами. По Сиксу, описывая «свое тело», женщина тем самым разрушает маскулинный порядок вещей, царящий в мире.

В неизданной части дневника Мария рассматривает в зеркале свое обнаженное тело, которое «с затылка и до того места, которое я не осмеливаюсь назвать, покрыто золотистым пушком»¹⁶, находя у себя сходство с Венерой Милосской. Она постоянно размышляет о различных возможностях, которыми обладают мужчины и женщины, не скрывая своей зависти по отношению к мужчинам: «...мужчина утоляет все свои желания, а потом женится, и это считается в порядке вещей. Но стоит женщине посметь не то что все, а лишь малую толику, ее тут же побивают камням»¹⁷. При этом сама она почти уверена в андрогинности собственной природы: «...у меня от женщины только оболочка, и она дьявольски женственна, остальное же дьявольски иное»¹⁸. Башкирцева признается в возрасте всего 15 лет: «Будь я мужчиной, я бы проводила жизнь в конюшне, на бегах, в тире, немного в салонах, под окнами красотки и у ее ног. Множество приключений, препятствий, разные невозможные вещи,

¹⁵ Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования : в 2 ч. : Хрестоматия. Харьков ; С.-Петербург, 2001. Ч. 2. С. 799–821.

¹⁶ Цит. по: Коснье К. Мария Башкирцева: портрет без ретуши. С. 61.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 135.

драки... Бог создал меня женщиной, чтобы помешать мне совершать безумства, которых я жажду»¹⁹. Она не стыдится признаться, что часто испытывает по отношению к знакомым мужчинам естественное влечение, ей хочется познать физическую сторону брака. В период, когда за ней ухаживает князь Казимир Сутцо и она всерьез думает, не стать ли ей княгиней, чтобы наконец обрести долгожданную свободу, на страницах дневника появляется запись: «...мне двадцать один год, и, несмотря на то, что женщины являются во множество раз меньшими животными, чем мужчины, все же они ими являются, и весьма любопытно знать, согласитесь, что такое быть любимой»²⁰. Но даже без неизданных отрывков «Дневника», искренностью которых Мария Башкирцева хотела скандализировать читателей, он, по мнению английского премьер-министра сэра Уильяма Гладстона, высказанному в 1890 г., остается «одной из самых замечательных книг нашего столетия»²¹.

Третий случай скандала как presentiment может быть обозначен так: «Полюби нас Черненькими, а беленькими нас всякий полюбит, или О желании быть “плохой” девочкой». В первой трети XIX в. не было более романтического образа в русской поэзии, чем образ А. О. Смирновой-Россет. «Россети страшно как мила», «черноокая Россети», «придворных витязей гроза», «черкесские» глаза которой можно сравнить в стихах только с «небесами», – такие отзывы об этой женщине можно найти в стихах А. С. Пушкина и В. А. Жуковского. Россет, в жилах которой текла, помимо русской, французская, немецкая и грузинская кровь, была признанным эталоном женской красоты эпохи романтизма, одновременно обладая, по словам П. А. Вяземского, «тонким и верным поэтическим чутьем»²².

До замужества она была фрейлиной императорского двора, и дети императора Николая I называли ее «черненькой», по цвету ее волос. Россет прожила довольно долгую жизнь, скончавшись в 1882 г. Последние два десятилетия она работала над свои-

¹⁹ Там же. С. 33.

²⁰ Там же. С. 178.

²¹ Цит. по: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. СПб., 1891. Т. 3. С. 224.

²² Вяземский П. А. Старая записная книжка. М., 2003. С. 229.

ми воспоминаниями, в которых назвала себя «новойшей девицей Дуровой», желая тем самым подчеркнуть скандальность своего текста и не боясь показаться при этом циничной. С ее точки зрения, это была единственная возможность выжить в «мире скотов», враждебных мемуаристке. В первую очередь это касалось окружающих ее мужчин.

Так, объектом постоянной ненависти и презрения Александры Осиповны в «Воспоминаниях» становится ее муж, Н. Смирнов, талантливый дипломат, который не жалел денег на то, чтобы увековечить на картинах и в мраморе красоту своей жены. Смирнов в записках аккумулирует в себе все отрицательные черты, присущие мужчинам вообще, а мужьям в частности. Он – «вульгарный и материальный» человек, который не может дня прожить без рулетки, храпит во сне, целует («суслит», по словам Смирновой) «так противно, язык у него желтый, обложенный и пропахший этим ужасным запахом табака»²³. Отношения в семье, судя по запискам, отличались грубостью нравов, о чем Смирнова-Россет повествует достаточно натуралистично. Так, однажды в Баден-Бадене Александра Осиповна была разбужена «писком мыши», в то время как «ее противный хвост щекотал мне уши»²⁴. Вскочив со страха на комод, беременная мемуаристка долго не могла добудиться спокойно храпевшего «благоверного», пока не крикнула ему: «Скотина, да проснись же!»²⁵ Самые страшные натуралистические страницы записок Смирновой (правда, на французском языке) связаны с рассказом о ее крайне тяжелых родах. Во время первых она потеряла ребенка, во время вторых, когда родилась двойня, чуть не умерла от сильного кровотечения, в то время как муж возвратился домой лишь под утро после «большой игры», на что возмущенный врач сказал ему: «Я впервые вижу такое бесчеловечное обращение мужа с женой»²⁶. После этого замечания врача Смирнов, желая продемонстрировать свою заботу и нежность, садится обедать в комнате лежащей почти без сознания мемуаристки, от чего у нее начинается горячечный бред, вызванный звоном ножа и вилки. Она

²³ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 390.

²⁴ Там же. С. 381.

²⁵ Там же. С. 88

²⁶ Там же. С. 484.

спрашивает у него: «Николай, скажи мне, я родила кроликов или молочных поросят»²⁷. Эту сцену, написанную уже на русском языке, заключает следующий вывод мемуаристики: «По моему мнению, все мужья – свиньи, сделав детей своим женам, они полагают, что сделали все, – все за исключением императора Николая, идеального мужа и отца»²⁸. Причина подобных отношений в семье Смирновой-Россет заключается в отсутствии любви мемуаристики к своему мужу, который вызывает у нее прямо-таки физическое отвращение. Поэтому она радуется, что доктор «запретил ему эти гадости во время моей беременности и требует, чтобы после родов я имела отдых хотя бы на два года»²⁹. Она хочет иметь детей, но ее возмущает необходимость ради этого удовольствия «пройти через... Это так возмутительно, когда не любишь!»³⁰.

«Скандалные» записки Смирновой-Россет были опубликованы только в 20-х гг. XX в. Однако Смирнова, предельно деромантизируя действительность, не позволяет себе откровенной выдумки. Это отличает ее текст от воспоминаний Т. Окуневской, которые близки ее тексту по пафосу, но включают в себя вымышленные эпизоды.

Четвертый случай скандала как presentiment может быть назван «Все мужчины сво...», или «Татьянин день» Т. Окуневской. Татьяна Окуневская – замечательная советская актриса, сыгравшая в таких фильмах, как «Пышка» (1934), «Горячие денечки» (1935), «Александр Пархоменко» (1942), «Ночь над Белградом» (1942). С 1948 по 1954 г. она находилась в сталинских лагерях (Степлаг в Джезказгане; Каргопольлаг в Архангельской области) по печально знаменитой статье 58.10 – антисоветская агитация и пропаганда. До самого конца своей долгой жизни Окуневская снималась в кино. В 2001 г., в возрасте 86 лет, в сериале «Граница. Таежный роман» играла роль бабушки Альбины. Книга воспоминаний актрисы была опубликована в 1997 г.

Через все мемуары Окуневской проходит основная сквозная тема: Актриса и ее мужчины. На роль мужского alter ego

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 484.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 379

мемуаристки претендует ее отец, Кирилл Окуневский, – дворянин, бывший белогвардейский офицер, интеллигент до мозга костей, который всегда был для дочери примером для подражания и на которого она, по ее собственному признанию, смотрела «влажными» влюбленными глазами. Впоследствии единственными мужчинами, которые хоть как-то смогут приблизиться к образу ее отца, станут для Окуневской великолепные и галантные югославские офицеры и генералы. Их воплощением, кроме возлюбленного актрисы генерала Владо Поповича «с глазами Христа», посла Югославии в СССР, станет в ее воспоминаниях легендарный югославский маршал Иосиф Броз Тито. Тито присылает ей на концерты по 200 черных роз, с ним она обедает во дворце в Белграде, танцует вальс во время их встречи в Москве, в «Метрополе». Окуневская вспоминала: «Через весь зал прямо ко мне идет Тито. Зал замер, перед ним расступаются, он обнял меня, и мы поплыли в вальсе, я в своем, цвета крови, панбархатном платье, он в мундире с золотом, пожираемые тысячько глаз. Я не могла себе представить, что маршал может так блистательно танцевать, как танцевал Папа, как танцевали царские офицеры. Никто больше танцевать не вышел»³¹.

Все остальные мужчины в ее воспоминаниях, включая ее мужей, Дмитрия Васильевича Варламова, Николая Федоровича Садковича, министра кинематографии Белоруссии, писателя Бориса Горбатова, изображены или как жадные хищники, которые только и думают о том, как бы затащить в постель великую актрису, или как жалкие ничтожества, к которым она не испытывает ничего, кроме презрения. Отец Окуневской, единственный раз увидев Б. Горбатова перед своим арестом, сказал дочери: «Знаешь, у него есть что-то общее с Митей! Все это поколение идейно, но без интеллекта, без культуры, без духовности, без широты понимания, видения»³². Это мнение отца в полной мере разделяла и Окуневская. Она все время повторяет в записках, что не могла по-настоящему полюбить никого из своих мужчин именно потому, что им не хватало культуры в дореволюционном понимании этого слова. Именно поэтому она наотрез отказыва-

³¹ Окуневская Т. Татьяна день. М., 2001. С. 178.

³² Там же. С. 64–65.

лась рожать детей от Б. Горбатова, предпочитая делать аборт.

Между тем писатель Борис Горбатов два раза рисковал для Окуневской если не жизнью, то карьерой. В первый раз, когда женился на ней в 1938 г., практически сразу после расстрела ее отца. Второй раз, когда хлопотал за нее после ее ареста в 1948 г., помогал ее дочери от первого брака Инге и престарелой матери, пока актриса находилась в лагерях. Тем не менее в своих воспоминаниях Окуневская так и не простила ему его антимаскулинного облика и отсутствия общей культуры: «...близорукий, в очках, с грязными ногтями и руками, с запахом дешевых папирос и немытого тела, походка смешная, нелепая для мужчины, мелкими семенящими шажками, речь сбивчивая, скороговоркой»³³. Единственное, что искупает общее негативное впечатление, – это «...лицо симпатичное, доброе, честное, глаза без очков хорошие»³⁴.

Однако наиболее интересным моментом с точки зрения затекста являются эпизоды, в которых феминная «жертва» маскулинного общества предстает в записках еще и жертвой политических репрессий. Одними из самих драматических эпизодов записок являются сцена насилия над актрисой Л. Берии и ее арест по прямому приказу министра госбезопасности, без ордера, по короткой записке «Вы подлежите аресту. Абакумов», за то, что она якобы отказала ему в близости. Дочь актрисы, Инга, которая к моменту ареста матери была уже взрослой девушкой, в нескольких интервью называет свою мать «великим мистификатором», поскольку Окуневская часто делала чужой опыт своим опытом, чужую память своей памятью. По словам дочери актрисы, эпизод с изнасилованием Окуневская перенесла в мемуары из рассказа самой Инги, только жертвой его была ее подруга, которая в это время училась в 9-м классе. Не было и никакой записки Абакумова, был официальный ордер на арест, который Инга видела своими глазами. Более того, Инга утверждает, что вся «публичная» версия трогательной биографии в «Татьянинном дне» имеет мало общего с жизнью реального прототипа. Поэтому

³³ Там же. С. 60.

³⁴ Там же.

Татьяна Кирилловна Окуневская могла бы войти в историю как величайший мистификатор XX в., так как «для великой Окуневской имидж был всем»³⁵.

Все эти эпизоды были нужны Окуневской в качестве коммуникативной стратегии, направленной на установление контакта с читателем постперестроечной эпохи, читавшим книги А. Солженицына, А. Бека, Б. Рыбакова.

Пятым случаем женского мемуарного скандала является затекст в мистификациях pop-fiction. Как известно, мистификации пишутся от того или иного исторического лица, чаще всего покойного, профессиональными литераторами. Среди наиболее известных текстов-мистификаций можно назвать мистификацию Л. Гроссмана, написавшего «Записки д' Аршиака» (1929), секунданта Ж. Дантеса. Данный текст до сих пор считается одной из лучших биографий А. С. Пушкина. Что касается политических мистификаций или псевдомемуаров, то три их функции концептуально были проанализированы историком и политологом В. Кравцовым в статье «Псевдомемуары как политическая проблема»³⁶.

В 1990 г. в издательстве «Советский писатель» вышла книга «Фрейлина Ее Величества. “Дневник” и воспоминания Анны Вырубовой». Анна Вырубова была фрейлиной последней русской императрицы Александры Федоровны и доверенным лицом всей семьи последнего русского императора. При этом если воспоминания Вырубовой под названием «Страницы из моей жизни» действительно принадлежали ее перу, то дневник является литературной мистификацией, текстом, установкой которого может стать девиз: «Погубить империю!» Он появился впервые в 1927–1928 гг. на страницах журнала «Минувшие дни», и его печать была приурочена к 10-летию Великого Октября, когда началась кампания по идеологической дискредитации царизма. Авторами мистификации были писатель Алексей Толстой и историк П. Е. Щеголев, талантливый пушкинист. Самая известная его книга – «Дуэль и смерть Пушкина» (1916). В 1917 г.

³⁵ Дочь Татьяны Окуневской: «Мама никогда не была мастером перевоплощений» // gazeta.lv : [сайт]. URL: <https://archive.is/20130218230904/www.gazeta.lv/story/1852.html> (дата обращения: 15.06. 2020).

³⁶ Кравцов В. Псевдомемуары как политическая проблема // Гефтер : интернет-журн. URL: <http://gefter.ru/archive/10206> (дата обращения: 15.06.2020).

П. Е. Щеголев был членом Чрезвычайной следственной комиссии, учрежденной Временным правительством, которая должна была расследовать преступления царизма, он имел доступ к архивам царской охранки, был свидетелем допроса фрейлины А. Вырубовой. Социальный заказ А. Толстой и П. Е. Щеголев выполнили блестяще, написав текст, в котором семья и ближайшее окружение последнего русского монарха изображались как клубок эгоистичных, истеричных змей, ненавидящих и презирающих не только русский народ, но и друг друга

Фрейлина вспоминает, что Мама (так Вырубова называет Александру Федоровну) якобы рассказывала ей, что когда она впервые приехала в Россию, то Мать императора (Мария Федоровна, в «Дневнике» – «Гневная») сразу «зашипела как змея и назвала меня Гессенской мухой»³⁷. Императрица также говорила, что с 14 лет, когда у нее начались регулы, ее одолевала сонливость, во время которой с ней случались конвульсии, после чего она начинала говорить или петь ужасающим образом. После лечения, когда она приехала в Россию, приступы стали повторяться всего 2–3 раза в год. Она так верит в чудеса и чудесное, что Папа (Николай II) признается, что из нее вышла бы прекрасная пророчица, и открывает такой интимный секрет их отношений: «Когда Мама ночью начинает говорить о чудесном, тело ее горит, подушка горит. И вот, – говорит он, – тогда нет никого лучше нее. Никого. Все красавицы перед ней – труха»³⁸.

Вырубова характеризует императрицу как человека довольно злого, точнее, жестокого и очень мстительного: «Ни одной обиды она не забыла и не простила, она это всегда говорит». Правда, когда она спокойна, «...бывает очень добра и мягка. Но только с теми, кому она верит; к сожалению, она не верит никому, даже Папе»³⁹.

Папа – Николай II изображен в дневнике как чрезвычайно слабохарактерный (постоянно мечется между лагерьями матери

³⁷ Фрейлина Ее Величества. «Дневник» и воспоминания Анны Вырубовой // Электрон. б-ка RuLit : [сайт]. URL: <https://www.rulit.me/books/frejlina-eyo-velichestva-dnevnik-i-vozpominaniya-anny-vyubovoj-read-416876-1.html> (дата обращения: 15.06.2020).

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

и жены), но в то же время чрезвычайно упрямый и жестокий человек. Это становится очевидным из «вещего» сна императрицы, который она видит накануне свадьбы. Во сне Николай в длинной белой рубашке, босой, но с короной на голове управляет царской каретой, запряженной игрушечными белыми лошадьми, которых император погоняет золотым прутом. Образ «золотого прута» появляется не случайно. Это название повести М. Хераскова, в которой писатель утверждает нравственно-этический идеал просвещенной личности, в том числе личности правителя. Применительно к образу Николая II аллегория «золотого прута» звучит как насмешка. Карета начинает давить народ, так что слышен хруст костей – явный намек на Ходынку: «Вижу кровь. Кровь брызжет на меня, в лицо, на руки, я вся в крови»⁴⁰. Императрица пугается, хочет остановить карету, и ей на помощь приходит некая дама с черным шарфом. Впоследствии этой дамой оказывается Вырубова.

П. Е. Щеголев, который был идейным вдохновителем «Дневника» А. Вырубовой, передал в нем характерные черты женской психологии (эмоциональность, восторженность, вера), но наполнил идеологически нужным содержанием. Мистификация почти удалась, так как именно в 1926 г. в СССР появилось сообщение о смерти Вырубовой в эмиграции, напечатанное в журнале «Прожектор». Но дальше произошло неожиданное. «Покойная» фрейлина, жившая в это время в Финляндии и не думавшая, разумеется, умирать⁴¹, выступила с опровержением. Произошел грандиозный скандал, и академик М. Н. Покровский, крупнейший историк того времени, добился закрытия журнала «Минувшие дни» по специальному решению ЦК ВКП(б). Для мистификаторов, разумеется, это стало полной неожиданностью.

Шестой случай скандала как *presentiment* в женской мемуаристике может быть обозначен словами Шекспира из трагедии «Ромео и Джульетта»: «Я правду расскажу о них такую, что хуже всякой лжи». На этот статус претендуют «Записки» Е. Р. Дашковой, написанные в ожидании международного скандала, учитывая тот статус и вес, который имела эта необыкновенная

⁴⁰ Фрейлина Ее Величества...

⁴¹ Анна Вырубова скончалась в Хельсинки в 1964 г. в возрасте 80 лет.

женщина, стоящая во главе двух академий, в эпоху правления Екатерины II. В начале XIX в. ни одни российские мемуары не ждали так нетерпеливо и одновременно с трепетом, как записки Е. Р. Дашковой. В своих воспоминаниях она называет себя «Екатериной маленькой», и это не случайно⁴². Дашкова, по ее собственным словам, помогла взойти на трон императрице Екатерине II 28 июня 1762 г., в день, который «был самым славным и достопамятным днем для моей родины»⁴³.

Современники подозревали, что она, возможно, сыграла роковую роль в судьбах императора-узника Иоанна Антоновича и императора Петра III. Не случайно император Павел I, едва придя к власти, отправил Дашкову в ссылку в имение сына в Новгородской губернии, без права въезда в столицы. Сама Дашкова всемерно поддерживала эту интригу. Когда записки были написаны, она завещала их своей молодой английской подруге Марте Вильмот, с условием не печатать до ее смерти. В это время Марта гостила в имении княгини вместе со своей сестрой Кэтрин. Записки под названием «Моя жизнь» писались на французском языке в 1804–1805 гг. М. Вильмот вспоминала, что Дашкова изначально создавала их с установкой на издание за границей, однако не сомневалась в абсолютной искренности их автора: «Она слишком свято уважала правду, чтобы преувеличивать факт или допустить намеренную ложь»⁴⁴. В конце 1806 г., когда записки были уже написаны, Кэтрин Гамильтон покинула Россию, увезя с собой в Англию копию, сделанную Мартой. В 1807 г., когда сама Марта возвращалась в Англию с оригиналом текста, в Кронштадте разыгралась настоящая шпионская история. Главными участниками этой истории были Марта Вильмот и статский советник Кайсаров. Кайсаров прямо сообщил английской путешественнице, что российское правительство заподозрило ее в вывозе в Англию важных секретных бумаг. Предполагая, что такое может случиться, Мар-

⁴² Дашкова Е. Р. Записки, 1743–1810. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. С. 31.

⁴³ Там же. С. 15.

⁴⁴ Дополнение к запискам Дашковой, рассказ издательницы их и письма сестры ее мисс Уильмот // Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. Лондон, 1859. С. 406.

та заранее запаковала бумаги, включающие в себя помимо оригинала записок, копию переписки Екатерины II и княгини, несколько писем от разных лиц из России в Англию, в особый пакет и заранее послала на корабль, чтобы спрятать их в сундуке какого-нибудь матроса. Остальные бумаги, которые вывозила с собой англичанка, включая ноты и упражнения во французском языке, исправленные княгиней Дашковой, остались в небольшом красном чемодане и были конфискованы полицией, а затем в течение нескольких дней подвергались самому пристальному изучению. При этом Кайсаров предполагал, что ноты – это тайная рукопись цифрами, а сочинение о мышке на французском языке показалось ему настолько подозрительным, что он пообещал, что эту бумагу «повергнет к стопам государя (Александра I. – Е. II.) на его усмотрение»⁴⁵. Кайсаров предупредил М. Вильмот, что «его обязывает присяга не допускать вывоза мемуаров, равно и других бумаг, относящихся до России»⁴⁶. В результате под угрозой личного обыска Марта вынуждена была сжечь оригинал «Записок» Е. Дашковой, чтобы не «допустить схватить их и потом перетолковать, Бог знает как»⁴⁷. Ее успокаивало только то обстоятельство, что копия уже находится в Англии. Только после уничтожения «Записок» Марте Вильмот разрешили выехать в Англию, поздравив ее с полным оправданием: «И ноты, и мыши – все было признано невиноватым»⁴⁸.

После смерти Дашковой в 1810 г. публикации записок долгое время противился брат Дашковой С. Р. Воронцов, который в 1784–1806 гг. был послом России в Великобритании. Воронцов опасался, что в них раскрываются дворцовые тайны, и это может повредить государственным интересам России. В результате на английском языке записки появились только в 1840 г., спустя 30 лет после смерти княгини. В 1859 г. тоже за границей, но на русской языке их опубликовал А. Герцен, которого в большей степени привлек эмансипированный образ Екатерины Дашковой. А. И. Герцен охарактеризовал ее следующим образом:

⁴⁵ Дополнение к запискам Дашковой... С. 425

⁴⁶ Там же. С. 426.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. С. 427.

«...русская женская личность, разбуженная петровским разгромом», которая «заявляет свою способность и требует участия в деле государственном, в науке, в преобразовании России – и смело становится рядом с Екатериной»⁴⁹.

В России записки были напечатаны только в 1907 г., т. е. спустя век после их написания. Однако, как оказалось, никаких нераскрытых тайн самодержавия они не содержали. Ничего принципиально нового ни о заговоре В. Мировича, ни о смерти императора Петра III, ни о самозванке княжне Таракановой читатели не узнали. Мемуаристка совершенно сознательно использует прием умолчания всякий раз, когда речь заходит о «темных» страницах царствования Екатерины II. Это делалось в соответствии с установкой Дашковой: не терпеть «грязные пятна на светлой короне Екатерины II»⁵⁰. Дашкова однозначно ставила Екатерину II выше Петра I, так как именно она смогла поднять Россию на высоту великой державы, внушающей страх и уважение всей Европе»⁵¹.

Всячески возвышая образ Екатерины II, Дашкова не забывает и о себе, создавая в записках, по мнению Н. Л. Пушкиревой, свой «квазидемонстративный, официально-публичный портрет»⁵², который в большей степени характерен не для российской мемуарной традиции с ее «большей эмоциональной насыщенностью»⁵³, но для традиции западноевропейской. Это неудивительно, если учесть, что их автором была страстная англофилка, писались они на французском языке и предназначались для издания за границей для европейского читателя.

Дашкова уверяет читателей, что у нее было твердое решение «послужить моему отечеству и спасти великую княгиню»⁵⁴. Как следствие, ею «руководили строгие принципы и восторженный патриотизм, а не личные интересы и мечты о возвеличении моей

⁴⁹ Герцен А. Собрание сочинений : в 30 т. М., 1957. Т. 12. С. 114.

⁵⁰ Дашкова Е. Р. Письмо Княгини Дашковой к мистрис Гамильтон // Записки княгини Е. Р. Дашковой, писанные ею самой. С. 359.

⁵¹ Дашкова Е. Р. Записки, 1743–1810. С. 208.

⁵² Пушкирева Н. Л. У истоков женской автобиографии в России // Филол. науки. 2000. № 3. С. 64.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Дашкова Е. Р. Записки, 1743–1810. С. 20.

семьи»⁵⁵. Наконец, она заставляет Екатерину II воскликнуть, представляя Дашкову князю А. Бестужеву: «Кто бы мог подумать, что я буду обязана царским венцом молодой дочери графа Романа Воронцова»⁵⁶. При этом Дашкова уверяет читателей, что не хочет ничего скрывать и расскажет «о незначительных недоразумениях, происходивших между государыней и мной»⁵⁷. Основной целью этого рассказа является доказательство, что мемуаристка «никогда не впадала в немилость, как то утверждали некоторые писатели; она (императрица. – Е. П.) потому только не осыпала меня материальными благами, что ей было известно мое бескорыстие»⁵⁸.

Итак, особая «секретность» записок была во многом мистификацией автора, который на протяжении всего текста подчеркивает свой ум, энергию, аристократизм, благородство, т. е. то, что может быть проинтерпретировано и как характерная черта женской мемуарной литературы как таковая, и как проявление тщеславия женского пола. Не случайно безусловной кульминацией «Записок» Дашковой, «звездным часом» мемуаристки можно считать исторический для России день 28 июня 1762 г., когда Дашкова в мундире Преображенского полка, делавшем ее похожей на 15-летнего мальчика, верхом, со шпагой в руке, под звон колоколов въезжает в Петербург вместе с императрицей. Во многом ради того, чтобы снова пережить этот день, пережить минуты триумфа, связанные с историей воцарения Екатерины II, она и бралась за перо. Задача, которая автору в принципе удалась.

Ю. В. Казарин, говоря об архетипической природе текста, выделял как данность предтекст или текст-замысел, текст реализованный, текст опубликованный, наконец, текст читателя⁵⁹. При этом, по мнению исследователя, появление текста-замысла детерминировано как влиянием текста-промысла, понимаемого как вдохновение, идеальный текст, так и архетекста, представляющего собой образ глобального, планетарного текста, нахо-

⁵⁵ Там же. С. 34.

⁵⁶ Дашкова Е. Р. Записки, 1743–1810. С. 54.

⁵⁷ Там же. С. 57.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Казарин Ю. В. Антропологические основы литературной деятельности. Екатеринбург, 2016. С. 26–27.

дящегося перед мысленным взором автора. В случае с женской мемуарно-автобиографической литературой затекст в функции скандала как presentiment – это случай, когда предтекст, понимаемый как текст-промысел, ориентирован на исключительное влияние на текст читателя в ущерб архтексту. Во многом это обусловлено спецификой женской психологии, в силу которой женщина обычно бралась за перо в исключительном случае, когда ей действительно было *что* сказать этому миру или, точнее, *за что* оправдаться перед этим миром и своими читателями. В качестве оружия, используемого мемуаристками, выступал затекст, принимающий форму коммуникативного скандала как presentiment.

Глава 4. Мемуарная проза Маргариты Сабашниковой¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.12

Мемуары «Зеленая змея» являются самым известным и читаемым литературным произведением Маргариты Сабашниковой. Словообразующее название текста представляет собой прямую ссылку на гетевский текст «Сказка» из цикла новелл «Разговоры немецких беженцев», что свидетельствует о важном значении текста Гете для Сабашниковой, так как персонаж Зеленой змеи играет в «Сказке» решающую роль.

Нужно, однако, учитывать, что главным источником размышлений Сабашниковой над текстом Гете был не текст сам по себе, а интерпретация «Сказки» Р. Штейнером, считавшим ее одним из ключевых источников вдохновения при формировании своей эзотерической мировоззренческой системы.

Процесс создания мемуаров оказался длительным. Уже в 1926 г. в журнале «Die Christengemeinschaft» появились отдельные главы о встрече Сабашниковой с пастухом Макарием и о святом Серафиме. Основная часть будущей книги была продиктована и записана в конце Второй мировой войны. Хронология событий, описанных в книге, охватывает время от самого раннего детства Сабашниковой в Москве до ее переселения в Штуттгарт в 1924 г.

В предисловии Сабашникова заявляет о намерении написать и вторую часть воспоминаний, но сделать это ей не удалось. Причиной стали, по мнению Р. Вермбтер, «постепенно угасающие силы» Сабашниковой, остаток которых она решила посвятить живописи².

Первое издание на немецком языке было осуществлено в 1954 г. С тех пор книга Сабашниковой выдержала уже 7 немецкоязычных переизданий. Наброски ко второму тому сохранились в ар-

¹ Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2020_013).

² *Wermbter R. Margarita Woloschin. Stuttgart, 1982. S. 29.*

хиве Гетеанума в швейцарском Дорнахе, однако с точки зрения темы настоящей статьи они не имеют особого значения.

«Русская» судьба «Зеленой змеи» складывалась непросто. М. Жемчужникова перевела текст уже в 1975 г., т. е. в том же году, когда она пишет и свои «Воспоминания о московском антропософском обществе». Понятно, что в силу политических обстоятельств нельзя было питать надежду на официальную публикацию мемуаров в Советском Союзе. Полностью издать «Зеленую змею» на русском языке с примечаниями на научной основе удалось только в 1993 г.

Обратимся сначала к «Зеленой змее» как *за-тексту* гетевской «Сказки» и ее антропософского толкования Р. Штейнером. На прямое отношение не только названия мемуаров, но и их содержания к «Сказке» Гете Сабашникова указывает с самого начала. Уже в эпиграфе она приводит цитату из «Сказки» Гете, завершающей части цикла новелл «Разговоры немецких беженцев»: *“Der Tempel ist erbauet... Noch ruht er in den Tiefen der Erde, sagte die Schlange. Ich habe die Könige gesehen und gesprochen... Ich hörte die großen Worte im Tempel ertönen: es ist an der Zeit”*³.

Здесь сразу затрагивается ключевая для любой мемуаристики тема времени, его течения и, главное, субстанциальных, эпохальных перемен. Это является одним из важных факторов при интерпретации символического характера книги Сабашниковой и ее отношения к Гете и Штейнеру, с учением которого она начинает знакомиться уже с 1905 г.

Речь идет прежде всего о трижды повторенном в «Сказке» восклицании *“Es ist an der Zeit!”* (Время наступило!). Прямое отношение этого восклицания к библейскому Апокалипсису доказал Дитрих Спитта, вспомнив о высказывании Гете, в котором он не только отмечает внутреннюю связь своей «Сказки» с Апокалипсисом, но и хочет увидеть в ней текст пророческого характера⁴.

Интерпретации символа змеи как изменения (в том числе с темпоральным семантическим оттенком) приводит немецкий ис-

³ «Храм построен... Он еще скрыт в глубинах земли, – сказала Змея. – Я видела королей и говорила с ними... Я услышала великие слова: “Время наступило!”» (перевод мой. – П. В.). – *Woloschin M. Die grüne Schlange*. Stuttgart, 2009. S. 7.

⁴ *Spitta D. Goethes Einweihung und sein Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie*. Stuttgart, 2008. S. 121.

следователь Х. Кречмер – змея, сбрасывающая кожу в качестве самообновления. В разных культурах змея, кусающая себя за хвост, – символ вечно повторяющегося течения и непрерывности времени⁵.

Элемент обновления, перехода из одного временного пространства в другое присущ, таким образом, символической интерпретации змеи в мировой культуре вообще. Находясь под влиянием текста Гете и его толкования Штейнером, Сабашникова эту трактовку расширяет в сторону антропософских идей.

Она объясняет выбор названия своей автобиографии в предисловии к четвертому изданию «Зеленой змеи» в 1968 г. тем, что человечество находится, по ее убеждению, на некотором переломе времени, границе смены двух эпох. Свою жизнь она воспринимает как симптоматическую цепь событий, некую внешнюю манифестацию глубинного смысла, как архитектурное сооружение, созданное высшим Мастером⁶.

Словосочетания «перелом времени», «смена эпох» вносят в самом начале в мемуары элемент апокалиптики, усиленный за счет прямой ссылки на текст Гете, в котором Сабашникова усматривает праобразы сил, действующих в человеке и вне его.

Аллюзии на текст Гете ограничиваются у Сабашниковой не только прологом. Так, к примеру, две из шести глав автобиографии названы словосочетаниями, взятыми непосредственно из «Сказки». Речь идет о двух последних главах: «Открытая тайна» и «Тень великана». Это доказывает, что Сабашникова рассматривала части своей жизни напрямую через призму «Сказки» Гете.

Основным толчком для чтения и интерпретации «Сказки» оказались для Сабашниковой, как указано выше, мысли Рудольфа Штейнера⁷. Именно для него «Сказка» являлась ключом для понимания духовных процессов в человеке и космосе. Штейнер убежден, что текст Гете не только призывает читателя проинтерпретировать его, но и вселяет в него медитативное настроение, благодаря которому он может понять зашифрованные открытия Гете надлежащим образом⁸.

⁵ Kretschmer H. Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart, 2011. S. 366–371.

⁶ Woloschin M. Die grüne Schlange. S. 9.

⁷ Ibid. S. 263.

⁸ Steiner R. Mein Lebensgang. Dornach, 2011. S. 183.

Исследователь жизни Штейнера К. Линденберг обобщает отношение Штейнера к энигматическому гетевскому тексту, полагая, что он толковал образы «Сказки» как символическое изображение взаимосвязей между разными духовными силами в мире⁹, что полностью совпадает с пониманием текста Сабашниковой.

Уже в 1899 г. Штейнер предлагает своей аудитории текст под названием «Тайное откровение Гете», переработанный им в 1918 г. В обоих случаях делается упор на пророческий характер текста Гете, что подчеркнуто использованием слова *откровение*. Штейнер здесь дает полный обзор своих размышлений по поводу «Сказки» и свое толкование ее образов.

В центр своей интерпретации Штейнер ставит двух героев – Змею и Лилию. Не случайно именно в антропософских кругах принято добавлять к первоначальному названию «Сказка» еще и вышеприведенных персонажей – «Сказка о зеленой Змее и прекрасной Лилии». Впоследствии Сабашникова придет к убеждению, что образы в «Сказке» нужно понимать как отображение настоящих процессов духовной реальности, увиденных Гете с помощью внутреннего глаза так, будто бы они существовали в мире физическом¹⁰.

Именно в образе Зеленой змеи Сабашникова видит символ своего жизненного пути. Он представляет собой олицетворение – праобраз процессов в душе отдельного человека и человечества в целом, вплоть до смысла истории¹¹.

По Штейнеру, Зеленая змея представляет жизненный опыт души. Он со временем все растет и растет, змея поглощает все больше и больше золота. Однако все это имеет смысл только в том случае, если Змея поймет, что золото надо поменять на мудрость жизни, пожертвовать собой не только ради своего духовного подъема, но и всего космоса.

Вот содержание четвертой тайны, последней и не сказанной вслух, о которой ведется разговор в подземном храме в присут-

⁹ *Lindenberg Ch.* Rudolf Steiner. Reinbek bei Hamburg, 2011. S. 65–66.

¹⁰ *Steiner R.* Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch sein "Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie". Stuttgart, 2011. S. 75.

¹¹ *Woloschin M.* Die grüne Schlange. S. 373.

ствии четырех королей, Змеи и старика. В тот момент, когда Змея прошепчет старику, что она поняла тайну и свою задачу, старик воскликнет: *Es ist an der Zeit!*

Теперь уже можно возвести мост между берегом физического мира и мира духовного. Такое объединение в будущем обязательно должно произойти и в реальности. Однако сначала необходимо, чтобы этот «мост» появился в отдельных человеческих душах¹².

Данное толкование вещей мы встречаем без каких бы то ни было отклонений в мемуарах Сабашниковой. Змею она понимает как закрытое в себе Я, которое должно добровольно принять решение расти в духовном плане. Найти в себе отвагу меняться, расширяться. Данную задачу она считает главной и находит этому подтверждение в разных событиях собственной жизни¹³.

Штейнер говорит в связи с этим о необходимости постепенного отмирания обыденного Я – ненужной больше змеиной кожи. Таким образом, судьба Змеи представляет собой постепенный путь самопознания и самосовершенствования человеческой души, устремленной к достижению высших планов сознания¹⁴.

Не случайно первые мемуары Сабашниковой, которые она после написания «Зеленой змеи» сочла превзойденными и так и не завершила, назывались «Мост из радуги» (*Die Regenbogenbrücke*). Именно в такой мерцающий мост превращается Зеленая змея, исполнив свой долг, т. е. растворив свое Я, объединив физический и духовный миры.

Следующим важным моментом, связывающим текст Сабашниковой со «Сказкой» и мышлением Штейнера, является его интерпретация персонажей четырех королей, находящихся в подземном мире. Они должны символизировать определенные духовные процессы, происходящие в космической эволюции человечества, – четыре эпохи развития человеческой души.

Золотой король представляет собой мышление и мудрость, серебряный – чувство, в том числе эстетическое, медный – хотение, волю и власть. Четвертый король представляет хаотиче-

¹² Steiner R. Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung... S. 80.

¹³ Woloschin M. Die grüne Schlange. S. 263–265.

¹⁴ Lindenberg Ch. Rudolf Steiner. S. 66.

скую смесь этих феноменов, не нашедших еще в человеке упорядоченности и полного развития¹⁵.

Именно он, по Штейнеру, символизирует духовное состояние человечества в настоящем. Как только змея объединит два мира – два берега (субстанциальная перемена в потоке времени), четвертый король рассыпется. Человек должен стать в новой эпохе хозяином в доме своей души, не допустить, чтобы она правила им. Тогда он станет свободным и ему откроется дверь в мир сверхчувственный¹⁶. О таком типе грядущего «нового человека» пишет и Сабашникова в своей автобиографии, и Штейнер в своем эссе¹⁷.

Подытоживая размышления Штейнера по данному поводу, Прокофьев усматривает в них указание на «духовные импульсы»¹⁸, которые сегодня существуют только как задатки в личности отдельного человека, но они должны превратиться в наступающей эпохе (Штейнер убежден, что это будет эпоха славянская) в общее достояние социальной жизни человечества. Штейнер утверждал, что «в будущее восточноевропейской культуры Гете вглядывался инстинктивно»¹⁹.

Социальную сторону и грядущую всеобщность новой духовности человечества, образ новозаветной Филадельфии, Сабашникова тематизирует в «Зеленой змее», описывая свои впечатления от атмосферы лекционных циклов для антропософов в Гельсингфорсе²⁰. Она воспринимает это как подготовку русских антропософов к наступлению новой эпохи в духовной эволюции, в которой человек наконец-то сознательно поймет свою и духовную, и физическую природу, что даст ему возможность возвысить свою плоть до сферы духовного, объединить их²¹.

¹⁵ Spitta D. Goethes Einweihung und sein Märchen... S. 126.

¹⁶ Ibid. S. 129.

¹⁷ Steiner R. Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung... S. 81.

¹⁸ Prokofjeff S. Die geistigen Quellen Osteuropas und die künftigen Mysterien des Heiligen Gral. Dornach, 1989. S. 393.

¹⁹ Ibid. S. 392 (перевод мой. – П. В.).

²⁰ Сабашникова М. Зеленая змея. История одной жизни. М., 2015. С. 262 и др.

²¹ Steiner R. Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhang mit der germanisch-nordischen Mythologie. Dornach, 1982. S. 181.

В автобиографии Сабашниковой можно также найти одно место, которое заслуживает отдельного разговора. Речь идет о предпринятом Сабашниковой расширении толкования «Сказки» в штейнеровском смысле, т. е. о понимании ее образов исключительно в качестве изображения реальных духовных процессов в развитии индивидуума и человечества в сторону интерпретации реально состоявшихся исторических событий.

Сабашникова реализует данную модификацию штейнеровской концепции в рамках своих мемуаров, аллегорически сравнивая Временное правительство, сформировавшееся после Февральской революции 1917 г., с некоторыми героями «Сказки».

Она описывает свое непонимание логики поступков представителей Временного правительства, которые, по ее убеждению, пользовались необоснованными, абстрактными аргументами.

Их праобраз она усматривает в легкомысленных блуждающих огнях, одних из немногих отрицательных персонажей в «Сказке» – представителей абстрактного интеллекта, который злоупотребляет золотом, не меняя его на реальные плоды мудрости. Такое золото в «Сказке» вызывает страшное наводнение, которое Сабашникова сравнивает со стихией Октября²².

Негативное отношение Сабашниковой к большевизму, нашедшее свое выражение в ее мемуарах, продиктовано отчасти Штейнером и связано с мыслью об измене настоящей «русской идее», заключающейся в поддержке духовности и ее развития, а не в ее материалистическом уничтожении²³.

Таким образом, Сабашникова транспонирует эзотерическую и историософскую интерпретацию «Сказки» Штейнера в область «реальной» истории, перенеся эти образы на частные исторические события и интерпретируя их со своей точки зрения.

Из вышеприведенного вытекает, что концепция Штейнера позволяет толковать героев и образы «Сказки» с двух точек зрения, чем Сабашникова и воспользовалась.

²² Woloschin M. Die grüne Schlange. S. 445.

²³ Steiner R. Geisteswissenschaft als Erkenntnis der Grundimpulse sozialer Gestaltung. Dornach, 1985. S. 114.

С одной стороны, перед нами символическое изображение внутренних духовных механизмов развития личности, а с другой – инструмент для понимания процессов духовной эволюции человечества. Если наступающая эпоха будет проходить под знаком экзотеризма, открытого и доступного каждому духовного преобразования – храм уже стоит на земле, он виден всем, – то настоящая эпоха является периодом, когда эти перемены проходят тайно, т. е. носят эзотерический характер, храм все еще скрыт под землей.

Мы видим, что «Сказка» в интерпретации Штейнера является для Сабашниковой призмой, через которую она рассматривает не только внутреннюю структуру своей личной жизни, некоторые исторические события, очевидцем которых она стала, но и архитектонику эволюции человечества.

«Зеленую змею» Сабашниковой можно трактовать также и как своего рода базовый *текст* по отношению к *затекстуальным* рефлексиям в рамках антропософской среды в виде писем и рецензий, касающихся рецепции этой книги. Они сохранились в архиве дорнахского Гетеанума и позволяют создать репрезентативную картину рецепции не только «Зеленой змеи», но и личности М. Сабашниковой в немецкоязычной антропософской среде.

Издание «Зеленой змеи» и вне антропософских кругов было воспринято, по крайней мере в локальной культурной жизни, как незаурядное событие. Так, 13 сентября швейцарская газета «Der Landbote» в городе Винтертур печатает рецензию, посвященную книге Сабашниковой. Автор в ней подчеркивает «душевленную силу» Сабашниковой, с которой она смогла противостоять всем личным и историческим катаклизмам, которыми ее жизнь была в высшей степени насыщена. Эта сила коренится, по мнению рецензента, в «*религиозной субстанции, которая присуща этому [русскому] народу и определяет в том числе и жизнь автора [воспоминаний]*»²⁴.

²⁴ *Der Landbote*, вырезанная рецензия // Rezension des Buches "Die grüne Schlange". 1955. Vom. 13. 9, № 231. Personendokumentation, Woloschin Margarita, Goetheanum Dokumentation // Archiv, Dornach. Einheit 006, Mappe 0603, 1955. (Здесь и далее все выдержки из рецензий и писем переведены с немецкого на русский язык мной. – П. В.).

Необходимо также упомянуть рецензию К. А. Хорста на «Зеленую змею» в журнале «Merkur», в котором публиковались и М. Бубер, и Х.-Г. Гадамер. Статья была напечатана в 1954 г., т. е. в год первого издания мемуаров, под названием «Unsere liebe Frau von der ewigen Unruh».

За счет игры слов Сабашникова, с одной стороны, сравнивается с Девой Марией, а с другой, в отличие от Богородицы – источника вечного покоя, ей приписывается атрибут «вечного не-покоя», непрекращающихся жизненных переворотов, свойственных столь плодотворному и трагическому времени в России, но представленных в структуре текста как *«путь – лестница к высшему познанию»*²⁵.

К. А. Хорст в статье подхватывает распространенную мифологию о загадочности русской души, утверждая, что, читая воспоминания Сабашниковой, *«мы опять стоим перед загадкой русского народа и русской души»*. И дальше: *«Мы видим, как все становится для русского человека учением о спасении: нигилизм и материализм, мистическая религиозность и дионисийский культ красоты»*²⁶.

Хотелось бы в список Хорста вписать и штейнерианство (не только) М. Сабашниковой. Это, однако, читается в подтексте его замечания о том, что синтетический характер антропософии, смиривший интеллектуальные требования эпохи научного мышления с религиозным миропониманием, представлял для многих *«спасительное освобождение»*²⁷.

Однако неудивительно, что самые восторженные отзывы в адрес «Зеленой змеи» приходили из антропософской среды, для которой воспоминания человека, тесно связанного с личностью Штейнера и продолжением его дела, представляли особый интерес. Уже в первом номере антропософского журнала «Die Drei» за 1955 г. была напечатана хвалебная рецензия Г. Альбрехта, содержащая краткую информацию об авторе и книге²⁸.

²⁵ Horst K. A. Unsere liebe Frau von der ewigen Unruh, Merkur, Jahrgang 8, Heft 82, 1954. S. 1189.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. S. 1191.

²⁸ Albrecht G. Margarita Woloschin: Die grüne Schlange // Die Drei. 1955. № 1.

Еще раньше, в ноябре 1954 г., в одиннадцатом номере педагогического журнала «Erziehungskunst», издаваемом общиной вальдорфских школ (Bund der Freien Waldorfschulen), появляется рецензия на книгу Сабашниковой жены антропософа Э. Вейсберта, Элизабет. В тексте говорится прямо о теме «русской идеи», будущем русского народа и его особенном характере, который пока перекрыт советским настоящим.

Одной из самых больших заслуг этой книги является тот факт, что мы снова учимся видеть русский народ таким, какой он есть по своей идее, и, если мы верим в невозможность уничтожения сердца, таким, каким он будет. <...> Мы чувствуем [в книге] с уважением, любовью и некоторой долей зависти народ, для которого духовность является отнюдь не достоянием отдельных «опытных» избранных, а врожденной способностью всех.

Дальше она сожалеет о том, что *«русская духовность в Германии открыта так поздно»*. Люди круга Сабашниковой, представители русской духовности и культуры рубежа веков, приравниваются к славной эпохе немецкого романтизма. *«Людей такого духовного уровня и такого универсального образования при внутренней живучести у нас не было со дней романтизма, разве что как единичные явления, а не как широкий круг»*²⁹.

Отдельно надо рассмотреть личные письма, которые получила сама Сабашникова и которые сохранились в дорнахском архиве. Собрание этих писем дополняет представление о резонансе мемуаров Сабашниковой, хотя на соответствующей папке имеется примечание карандашом – *неполно*.

Письма дают возможность нарисовать картину восприятия ее мемуаров частными лицами непосредственно в первые годы после их издания. Одновременно они позволяют увидеть личность Сабашниковой глазами ее современников – немецких и швейцарских антропософов.

Итак, из письма от 31 января 1962 г., присланного ей в честь ее восьмидесятилетия городской организацией Антропософского общества в Штуттгарте, можно определить три области дея-

²⁹ Weißert E. Margarita Woloschins Lebenserinnerungen (‘‘Die grüne Schlange’’)// Erziehungskunst. Jahrgang 18, Heft 11. 1955. S. 331–333.

тельности Сабашниковой, в которых она, по мнению адресантов, преуспела и заслужила в антропософских кругах уважение.

Первой областью следует считать ее жизнь рядом со Штейнером. Здесь она выступает как живой свидетель великих событий в духовной жизни современности. *«Как почти никто другой, Вы живете среди нас как свидетельница преподавательского и художественного подвига Рудольфа Штейнера <...> как свидетель великого времени откровений нашего века»*³⁰. Дальше подчеркивается ее национальность, которая связывается в сознании авторов письма напрямую с особым положением русского народа в рамках антропософской историософии (наступающая славянская эпоха): *«При этом Ваше пребывание в антропософской среде получило особенную окраску за счет Ваших корней в столь любимом нами славянском мире»*. Значение ее русского происхождения для штуттгартских антропософов в письме кульминирует тогда, когда автор провозглашает Сабашникову символической фигурой и живущим посредником духовных отношений между Германией и Россией. *«Через Вас мы, люди, рожденные в Центральной Европе, чувствуем себя объединенными со смыслом и задачей славянского Востока»*³¹.

Второй областью является деятельность Сабашниковой как художника. В ее творчестве должны были слиться *«импульсы Штейнера с детскими впечатлениями и религиозными переживаниями русской родины»*.

А третья область – это ее влияние на антропософов как писателя словесной образностью своей книги. *«Зеленая змея»* стала для штуттгартских антропософов источником *«неисчерпаемого и неисчерпанного перечня образов, которые при каждом прочтении обновляются»*. Книга стала настоящим *«душевым имуществом всех Ваших “причастных”, как мы назвали себя выше»*³².

В подобном тоне написано и письмо от 17 февраля 1972 г., сочиненное Х. Барнесом и отправленное из Южной Швейцарии

³⁰ Anthroposophische Gesellschaft in Deutschland. Brief an M. Woloschin anlässlich ihres 80. Geburtstages. Unveröffentlicht. Personendokumentation, Woloschin Margarita, Goetheanum Dokumentation // Archiv, Dornach. Einheit 006, Mappe 0603, 1962.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

рии – из Асконы. Мемуары Сабашниковой открывают *«путь к истинной русскости и, одновременно, Рудольфу Штейнеру и антропософии»*³³.

Существует также письмо, сохранившееся не полностью, имя отправителя неизвестно, но тем не менее оно ценно, так как было написано почти непосредственно после издания воспоминаний – 3 марта 1955 г. В нем вновь напрямую связаны представления о будущей миссии русского народа в эволюции человеческой истории с творчеством Сабашниковой. Очевидно, что автор знаком с азами штейнеровского взгляда на данную проблематику, так как он употребляет применяемые Штейнером «органические» метафоры.

Книга представляет *«неимоверно живое впечатление от кроющих в себе тайну глубин русской души»*. Она несет в себе *«невидимые светящиеся зародыши»*, из которых в будущем должны созреть плоды. Автор пришел после прочтения книги в такой восторг, что в нем пробудилась *«мечта родиться в следующей жизни русским человеком»*³⁴. Адресант также высказывается по поводу особенной связи русского народа с импульсом Христа (по Штейнеру, ключевой момент человеческой истории), называя его «чаянием Христа» и усматривая его сильнейшее проявление в творчестве русских писателей, конкретно Тютчева и Баратынского.

Он выстраивает связь между этой спецификой русских литераторов и их отношением к столь важному для антропософов феномену Гете и гетеанизма, причем именно Тютчеву и Баратынскому принадлежат стихи, посвященные смерти Гете. Видимо, автор письма знал стихотворение Тютчева «На древе человечества высококом...», написанное, предположительно, после смерти немецкого поэта, и стихи Баратынского «На смерть Гете».

Несмотря на свою явную эрудицию в отношении русской культуры, автор сознается, что только через книгу Сабашниковой *«я вступил в новое, интимное отношение с русской душой»*³⁵.

³³ Barnes H. Brief an M. Woloschin vom 17. 2. 1972. Unveröffentlicht. Personendokumentation, Woloschin Margarita, Goetheanum Dokumentation // Archiv, Dornach. Einheit 006, Mappe 0603, 1972.

³⁴ Damian E. Brief an M. Woloschina vom 3. 3. 1955. Unveröffentlicht. Personendokumentation, Woloschin Margarita, Goetheanum Dokumentation // Archiv, Dornach. Einheit 006, Mappe 0603, 1955.

³⁵ Ibid.

В следующем письме звучит тема потери «старой, настоящей России», уничтоженной советской властью, которая появляется и в «Зеленой змее», в главе о святом Серафиме, а также находит отклик и в вышеупомянутой заметке в «Der Landbote». 12 января 1955 г. преподаватель Эрвин Дамиан, не принадлежащий, между прочим, антропософскому движению, пишет Сабашниковой о том, что «мир великих русских личностей XIX века после революции 1917 г. исчез». И только благодаря ее книге он вновь появился: «этот мир русской земли и русских людей». Автор также подчеркивает тот факт, что он во время Второй мировой войны, будучи втайне противником гитлеровского режима, воевал на Восточном фронте и характер простого русского человека и русские бесконечные зимние дали он знает по личному опыту³⁶.

Рецензии и письма, сохранившиеся в дорнахском архиве, наглядно показывают, что Сабашникова и ее мемуары стали в антропософских кругах Германии олицетворением подлинной России, временно находящейся во власти враждебных ей сил, и ее миссии в рамках развития человеческой истории. Сабашникова здесь предстает как живая духовная связь России с Германией и как свидетель и продолжатель дела Рудольфа Штейнера.

Если подытожить изложенное, то суть автобиографического мифа М. Сабашниковой, запечатленного главным образом в «Зеленой змее», заключается в прочтении собственной жизни и переносе ее событий на всю эпоху через призму гетевской «Сказки» в символическо-эзотерической трактовке Р. Штейнера. М. Сабашникова ощущает себя причастной к тайнам наступления новой эпохи, которая принесет, по Р. Штейнеру, качественно новое понимание духа и тела, наступит их полное объединение под предводительством славян.

Жизнь текста мемуаров продолжается в виде отзывов и писем немецкоязычных антропософов второй половины XX в., рассматривавших «Зеленую змею» как свидетельство подлинно антропософского пути Сабашниковой и как связанный с ней образ окрашенной в антропософские тона идеальной России.

³⁶ Damian E. Brief an M. Woloschin vom 12. 1. 1955. Unveröffentlicht. Personendokumentation, Woloschin Margarita, Goetheanum Dokumentation // Archiv, Dornach. Einheit 006, Mappe 0603, 1955.

Мемуары Сабашниковой представляют, таким образом, некий диалог *текста* и *за-текста*, превращаясь то в одно, то в другое в связи с двойным характером этого произведения, вдохновенного жизнью своего автора, Гете и Штейнером и одновременно вдохновившего довольно широкий круг читателей-антропософов.

Глава 5. Итоговые книги шестидесятников: характер авторефлексии и жанр¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.13

Феномен шестидесятничества – один из наиболее ярких и в истории, и в культуре советской эпохи. Это мощный социокультурный пласт, который уникален сам по себе, но в конце XX – начале XXI в. по понятным причинам он был актуализирован явной параллелью со временем «перестройки» и «гласности». Совершенно определенную роль в возвращении к памяти и урокам первого «глотка свободы» (Б. Окуджава) сыграли начавшие выходить в 90-е гг. воспоминания героев шестидесятых: писателей, поэтов, режиссеров театра и кино, актеров, музыкантов, литературных критиков. Во всех воспоминаниях шестидесятников, представителей разных видов искусств, подчеркивается лидерство литературы, поскольку, и об этом точно сказал С. Чупринин в предуведомлении к составленной им антологии, включающей важнейшие произведения того времени, художественному слову была возвращена его традиционная значимость: это была «литература, ощущением “оттепели” созданная и ощущение “оттепели” создававшая»². Но здесь же С. Чупринин, осознавая явную неполноту представления феномена «оттепели» только литературой, замечает: «...приходится надеяться на то, что читатель сумеет свести воедино события собственно литературные и события в мире театра, кино, изобразительного и музыкального искусства. Оттепель проявляла себя в разных областях культуры по-разному, ход ее был неравномерен, проблемы часто специфичны и все же...»³

¹ Глава написана при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19–512–23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

² Чупринин С. И. Оттепель: время больших ожиданий // Оттепель. 1953–1956. Страницы русской советской литературы / сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. М., 1989. С. 3.

³ Там же. С. 5.

Но любопытно, что именно писатель отдает первенство в разрушении советских стереотипов не литературе, но другому искусству – музыке, конкретнее, ворвавшемуся в культуру шестидесятых джазу. А. Кабаков в предисловии к воспоминаниям А. Козлова «Козел на саксе» утверждает: «Наверное, спустя эпохи будут спорить специалисты по российскому двадцатому веку: что разрушило советскую власть, сгубило коммунизм и избавило человечество от страшной перспективы. <...> Я же сейчас настаиваю на своем: не рухнул бы чудовищный коммунистический рейх, если бы в пятидесятых не появились в СССР стилиаги – молодые люди <...> помешанные на джазе, приникавшие по ночам к трофейным приемникам в надежде услышать “Час джаза” Уиллиса Коновера по “Голосу Америки”»⁴. Сам А. Козлов считает, что отношение власти к джазу – своеобразная лакмусовая бумажка степени свободы и замечает: «В 60-е годы под влиянием хрущевской “оттепели” формулировки несколько сгладились; фразы типа “сегодня он играет джаз, а завтра – родину продаст” или “от саксофона до ножа – один шаг” стали явно нелепыми и воспринимались уже с юмором, время делало свое дело, с народом нужно было работать тоньше»⁵. Джаз становится знаком нового поколения, формировавшего социокультурную ситуацию шестидесятых: «Джаз был едва ли не главным центром кристаллизации “второй”, альтернативной культурной жизни в годы так называемого зрелого социализма. Этому способствовал факт, что свобода как бы изначально вписана в его структуру. Он не только наименее из всех искусств поддается идеологизированию: он не мыслим без спонтанности, импровизации, нарушения правил, неподчинения стилям. Вольная музыка присутствует в самом поведении, в жесте, в телесном языке настоящего джазмена»⁶.

Заметим, что «вольная музыка» становится атмосферой всей культуры. Безусловно, авторитетная для шестидесятничества творческая личность, знаковый актер театра и кино тех (и не только) лет М. Ульянов вспоминает: «После пятьдесят

⁴ Кабаков А. Победитель // Козлов А. С. Козел на саксе. М., 1998. С. 6.

⁵ Козлов А. С. Козел на саксе. С. 193.

⁶ Венцлова Т. Ворованный воздух // Тарасов В. Трио. М., 2004. С. 6–7.

шестого года, после знаменательного XX съезда партии, жизнь страны круто изменилась. Наступило время оттепели. Повеял ветер перемен. Театр ожил. Актеры спустились с котурн. На сцене зазвучала человеческая речь. Репертуары театров украсили имена Зорина, Розова, Арбузова, Володина, Алешина... Герои их пьес жили простой человеческой жизнью, с ее радостями и горестями, надеждами и разочарованиями»⁷. А один из самых ярких литературных критиков «Нового мира», убежденный в том, что в шестидесятые главным носителем правды в противовес официальной лжи была литература шестидесятничества, Ю. Буртин, замечает: «...интереснейшие и разнообразные процессы происходили тогда и в живописи, и в кино (десятки первоклассных лент), и в театре»⁸.

Акцентируя идею свободы, свойственную «оттепели», Евг. Евтушенко броско формулирует: «Шестидесятники – это маугли социалистических джунглей»⁹. Свобода, возможно, определяющее для устремлений этого поколения слово, но оно окружено еще целым рядом сопредельных понятий: творчество, любовь и одно из важнейших – дружество, поскольку ощущение свободы в те годы – почти непременно разделенное с единомышленниками ощущение творческих порывов, проверка вольных художественных поисков, осуществляемых в бесконечных разговорах, спорах, встречах в местах, также ставших знаком общности поколения: кухни шестидесятых, «нехорошие квартиры», легендарные кафе.

В. Тарасов, барабанщик джазового трио ГТЧ (Ганелин – Тарасов – Чекасин), вспоминает: «Джаз в то время был образом жизни и объединял вокруг себя музыкантов, художников и поэтов; мы часто вместе с концертами и джем-сейшенами (на которых музыканты из разных ансамблей играли друг с другом) устраивали в кафе поэтические вечера и выставки. Это был клуб для общения друзей и людей с одинаковыми интересами»¹⁰. Характерно упоминание об И. Бродском, который заходил в кафе

⁷ Ульянов М. А. Приворотное зелье : автобиограф. проза. М., 2001. С. 94.

⁸ Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника / под ред. В. Г. Хороса. М., 2003. С. 251.

⁹ Евтушенко Евг. Волчий паспорт. М., 1998. С. 7.

¹⁰ Тарасов В. Трио. С. 23.

«Неринга» в Вильнюсе вместе с Т. Венцлава: «Он был миром всех любящих и ценящих свободу людей»¹¹.

Места встреч становились своеобразными мастерскими цеха творческой свободы. Мы рассмотрим книги мемуаров, основное действие которых и разворачивается в подобных местах встреч – мастерских художников, ставших местом сосредоточения и консолидации «оттепельного» поколения в его столичном и региональном вариантах. В одной из них – в центре Москвы, в другой – в центре почти «закрытого» в то время города – Свердловска. Две мемуарные книги Б. Мессерера и В. Воловича, художников «оттепельного» поколения, были опубликованы практически одна за другой – в 2016 и 2017 гг., что называется, «на излете» воспоминаний шестидесятников.

«Промельк Беллы. Романтическая хроника» Б. Мессерера и «Мастерская. Записки художника» В. Воловича выстроены как классические мемуары: от первых детских воспоминаний семейного круга, психологических портретов отца и матери, через описания учебы и учителей профессии и жизни, входа в социум, утверждения себя в нем до предварительных (Мессерер) или окончательных (Волович) итогов прожитой жизни. Ныне линейное временное выстраивание «эго-текста»¹² скорее исключение, нежели правило жанра. Перед нами не фиксация «вспышек сознания в беспмятстве дней», но реализация традиционной формулы: рассказ «о времени и о себе», рассчитанный на неспешное, «старопрежнее», вдумчивое чтение: обе книги, что вновь традиционно для мемуаров доцифровой эпохи, созданы не на принципе «открытых файлов», но с опорой на бумажный архив (записные книжки, дневники, обширная переписка и т. д.), весьма и весьма объемны – 848 и 608 страниц, изданы в добротных изданиях (Москва : АСТ, редакция Елены Шубиной; Екатеринбург : Автограф) сопровождаются богатым иллюстративным материалом.

Внешнее сходство оформления книг только поддерживает удивительную своеобразную синонимичность содержательно-го характера, вызванную единым целеполаганием¹³, определив-

¹¹ Там же. С. 26.

¹² См.: Мухеев М. Дневник как эго-текст (Россич, XIX–XX). М., 2007.

¹³ Нам доводилось рассматривать две мемуарные книги этого же поколения, написанные с противоположных позиций – «обвинительного приговора»

шимся в результате ситуации «после»: после ухода из жизни Беллы, после пришедшей к завершению основных событий жизни. «Бог дал мне долгую жизнь, но отнял у меня моих самых близких друзей. Эта книга – мой долг перед ними. Моя память о них»¹⁴, – этими словами В. Воловича, открывающими его книгу, мог начать свою и Б. Мессерер, равно, как и определение своих намерений: «Я попытался написать историю своей жизни. Для себя. Может быть, для родных. Возможно, для друзей»¹⁵.

Авторы принадлежат одному поколению (В. Волович – 1928-го, Б. Мессерер – 1933 года рождения), их детские воспоминания связаны с войной, подростковые – с голодными послевоенными годами. Осознание своего предназначения и вход в свою художественную «мастерскую» связан с «оттепелью», и далее идет удивительное переплетение нитей судеб в канве истории этого поколения, вплоть до необходимости найти свое место в новом постсоветском государственном и социальном устройстве. Сразу заметим, что Б. Мессерер менее, В. Волович более пессимистично оценивает итоги, к которым пришло их некогда блистательное поколение, о чем с горечью писал Ю. Буртин: «Как и большинство населения России, кроме ее правящего богатого слоя, шестидесятники пребывают сейчас в состоянии растерянности и уныния. <...> Люди того поколения, которое первым в советской истории предприняло поиск демократической альтернативы тоталитарному режиму, а четверть века спустя выступило в качестве инициаторов и главных действующих сил “перестройки”, успели увидеть, какой горестный результат имела их борьба, какому грязному делу невольны и неожиданно послужили их чистые мечты, благородные идеи и бескорыстные усилия»¹⁶. Однако повествование о сделанном поколением окрашено гордостью за него.

и «оправдания иллюзий» (см.: *Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.* Литературные мемуары: два полюса одного жанра // Пушкинские чтения-2011. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст : материалы XVI междунар. науч. конф. СПб., 2011. С. 103–111). Небесполезно здесь вспомнить определение всех мемуаров шестидесятников как своеобразную «инвентаризацию иллюзий»: *Явлинский Г. А.* Дисциплина свободы // Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника. С. 9.

¹⁴ *Волович В.* Мастерская : Записки художника. Екатеринбург, 2017. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ *Буртин Ю. Г.* Исповедь шестидесятника. С. 13..

Поразительна схожесть самих условий проявления творческого дара двух художников. Прежде всего, это изначальная творческая атмосфера семьи. В. Волович «вырос в семье, где мать и отчим были писателями», Б Мессерер – сын звезды немого кино Анель Судакевич и легендарного танцовщика Большого театра Асафа Мессерера, друзьями которых были люди, сделавшие славу отечественного искусства первой трети XX в. Это и атмосфера творчества в избранной художниками среде реализации дара. Это и единство духовных ценностей: творческая ежедневная работа – дружба – любовь.

В. Волович неоднократно воспекает дружество своего поколения:

...Какие дружбы были в шестидесятых!.. Казалось, нет ничего, что было бы более свято... Рассказать, поделиться, выслушать – это было так важно... Прийти на помощь – вопрос чести. Не было границ в душе, она целиком принадлежала дружбе... Служение дружбе было почти религиозным¹⁷.

«Записки художника» наполнены портретами друзей: Степан Дмитриевич Эрзя, Эрнст Неизвестный, Яков Тубин, Спартак Киприн, Геннадий Мосин, Елена Степаненко, Алексей Казанцев, Лев Артурович Эппле, Лев Наумович Коган, Лев Горелик, Николай Коляда, Олег Коряков, Евгений Зашихин, Марина Голомидова и многие другие. Но отдельно и особо – Миша Брусиловский: «Более чем сорокалетнюю дружбу с ним я ощущаю как постоянную внутреннюю ценность. Говорю об этом с гордостью, радостью и благодарностью»¹⁸.

И далее: Татьяна Брусиловская, Герман Метелев, Ирина Лаврова – вновь длинный, с любовью выписанный ряд характеров и судеб. Автор признается: «Господь дал мне любовь. Друзей. Семью. Он дал мне возможность видеть мир, влюбляться, путешествовать, бражничать в дружеских застольях...»¹⁹

Книга Б. Мессерера также своеобразный гимн друзьям:

Лева Збарский стал моим ближайшим другом еще и потому, что мы с ним совпадали во всех вкусовых и этических оценках²⁰;

¹⁷ Волович В. Мастерская. С. 125.

¹⁸ Там же. С. 135.

¹⁹ Там же. С. 9.

²⁰ Мессерер Б. Промельк Беллы : Романтическая хроника. М., 2016. С. 125.

Вообще в те годы возникли многие дружбы, оставшиеся со мной надолго. Одна из них – до последнего часа – с Игорем Квашой²¹;

Встреча с Женей Евстигнеевым сразу стала предощущением грядущей дружбы²²;

Белла тоже дарила мне своих друзей, и они становились нашими общими²³;

Однажды Юра Шевчук пригласил меня на свой концерт в Москве. С ним нас связывала долгая дружба²⁴.

Отдельно, вплоть до самостоятельных глав, даны портреты Владимира Высоцкого, Иосифа Бродского, Венедикта Ерофеева, Булата Окуджавы, Сергея Параджанова, Василия Аксенова, Георгия Владимова, Владимира Войновича, Юрия Петровича Любимова. Безусловное для Мессерера достоинство Беллы Ахмадулиной – уникальная интонационная магия ее стихов, усиленная магнетизмом личности, что буквально притягивало к ней людей, обладавших судьбой и даром. Не случайно признание Мессерера: «“Метрополь” для меня – это прежде всего люди. И ставшие самыми близкими из них – Андрей Битов и Фазиль Искандер»²⁵.

Обоих художников объединяет противостояние власти предрержащим и неприятие официального искусства, что сделало их творческий путь успешным, но далеко не простым. Б. Мессерер так пишет о своем нежелании быть в русле должного:

Работал я тогда исступленно, со всем пылом молодости, по многу часов в день. Я стремился делать авангардное искусство своего времени. <...> ...к этому периоду (шестидесятые) относится цикл моих абстрактных картин большого размера. Выставлять я их не мог, потому что всякое отклонение от социалистического реализма пресекалось²⁶;

Бродя по московским улицам, я четко отдавал предпочтение строгому конструктивистскому началу, которое проступало в чер-

²¹ Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 219.

²² Там же. С. 125.

²³ Там же. С. 287.

²⁴ Там же. С. 674.

²⁵ Там же. С. 606.

²⁶ Там же. С. 215.

тах города, но резко не вязалось с пышными портиками, лепниной и карнизами строившихся в то время зданий²⁷;

...после окончания института продолжать делать эти хрущевские проекты было для меня невозможно. Это противоречило моему художественному вкусу: я мечтал стать художником и стал им²⁸.

В. Волович не без сарказма замечает:

Часто сюжеты моих офортов возникали как прямая иллюстрация к жизни. Время от времени музыкантов, писателей, художников приглашали в обком на идеологическое совещание. Секретарь по идеологии делал доклад, в котором учил, как надо писать книги, рисовать, сочинять музыку... Вернувшись из обкома, я набросал сюжет, только что виденный мною. Панцирь в железных перчатках играет на арфе. Рядом хор безликих ангелов с опущенными крыльями. Сюжет назывался «Пустой панцирь учит ангелов петь...»²⁹.

Во всех публикациях мемуарного характера, посвященных «оттепели», неизменной остается магистральная проблема российской словесности – «личность и власть» – и связанный с ней комплекс вопросов: свобода/несвобода человека в тоталитарном государстве, плата творца за компромисс, типы взаимоотношения художника и времени, варианты творческого поведения, но окрашиваются они различными авторскими интенциями. Это может быть простая констатация, как у М. Ульянова: «Со сцены в полной голос заговорили о правде. Недолго эту правду дали говорить. Наверху опомнились – и вновь стали закручивать гайки... <...> Снимались из репертуара готовые спектакли, не допускались к постановке, как правило, правдивые и талантливые новые пьесы»³⁰. А может быть агрессивная защита: «Про нас, шестидесятников, порой сквозь зубы говорят, что наша смелость была “санкционированной”. Это зависть к тому, как нас любили. Нам никто ничего не дарил – мы брали с боем каждый сантиметр территории свободы»³¹.

²⁷ Там же. С. 195.

²⁸ Там же. С. 202.

²⁹ Волович В. Мастерская. С. 94.

³⁰ Ульянов М. А. Приворотное зелье. С. 95.

³¹ Евтушенко Евг. Волчий паспорт. С. 10.

И здесь становится очевидной еще одна, возможно, главная черта, объединяющая книги двух талантливых художников своего времени, выгодно отличающая их мемуары от многих других, здесь не упомянутых: удивительная доброта к миру и людям. Ни Мессерер, ни Волович фактически не пишут или почти не пишут о тех, кого не любили. Главная интонация их книг – мудрость доброты и всепрощения. Характерен пассаж Б. Мессерера:

Общение с Фазилом всегда радость. Так приятно окунаться в его непосредственность, наивность, прекрасноту. Фазиль благороден во всем. Он дарит при встрече все свои человеческие качества сразу. Со стороны обычно виднее, насколько тот, с кем встретился Фазиль, достоин такого подарка. И в тех редких случаях, когда его собеседник действительно достойный человек, испытываешь удовлетворение, а в большинстве случаев – сочувствие Фазилю, зачем он так широк? Зачем так тратит себя?³²

И Мессерер пишет книгу безупречной любви к своей жене, испытывая счастье возвращения к ней и своим, часто общим с Беллой друзьям, ни разу не вспомнив тех, кто не достоин памяти, не тратит на это силы. Возможно, отсюда – некоторые пустоты и недоговоренности, характерные для обеих книг, которые компенсированы щедрой «передачей» слова другим, этически и творчески близким людям. Например, большая часть отношений Ахмадулиной и Мессерера с четой Аксеновых представлена обширной публикацией «квартетной» переписки.

Авторы мемуаров отличаются типом личности, но не характером таланта (в этом они удивительно близки). Один – легкий «король богемы», другой – вечно сомневающийся в себе художник, человек театра и человек книги. (Волович прямо признается: «Я – книжный иллюстратор. Это главное дело моей жизни. Все, что я делал, я делал для книги или в связи с ней».³³) Этим обусловлена специфика нарратива их воспоминаний.

Б. Мессерер не склонен к развернутым размышлениям и описаниям, человек театра, он любит диалог, скетч, сценку, беседу, расписанную по ролям, любит предложить свою драматур-

³² Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 611.

³³ Волович В. Мастерская. С. 246.

гию жизни. Например, так сделана сцена встречи Андрея Битова и Резо Габриадзе с легендарным уже при жизни Вен. Ерофеевым:

Познакомившись с Веничкой, Андрей и Резо, естественно, принялись восхищаться его поэмой «Москва – Петушки». Веничка величественно слушал и принимал комплименты с той самой полуулыбкой Джоконды. Разговор, так или иначе, зашел о литературе. Каждое новое имя несли на суд Венедикта, и Веничка вершил этот суд, вынося торжественный приговор:

– Нет! Этому я ничего не налью!

Желая обострить разговор, я спросил:

– А как ты относишься к тому, что пишет Битов?

Веничка невозмутимо ответил:

– Ну, Битову я полстакана налью.

Андрей реагировал благороднейшим образом:

– Веничка, что бы ни сказал, я никогда не обижусь на тебя!

Разговор зашел о Белле. Ее самой не было в мастерской, она жила и работала тогда в Доме творчества композиторов в Репине под Ленинградом.

Веничка задумчиво проговорил:

– Ахатовну я бы посмотрел...

А дальше на вопрос, как он оценивает ее стихи, Веничка произнес:

– Ахатовне я бы налил полный стакан!³⁴

В. Волович работает в ином ключе: «Я мог бы сказать, что прожил счастливую жизнь, если бы не особенности моего характера, склонного к драматическим преувеличениям, провалам в депрессию, приступам самопожирания»³⁵. Если у Мессерера жанровый подзаголовок воспоминаний («романтическая *хроника*») намекает не только на романтическую, но и драматургическую основу, то подзаголовок Воловича («*записки художника*»), наименование глав, акцентирующих фрагментарность повествования – «из» и «о» («Из записной книжки», «Из дневника», «Из писем», «О коллегах и друзьях», «О работе над иллюстрациями», «Об унынии», «О Томке»), свидетельствуют о том, что мемуарист предлагает не драматургию жизни, по-мессереровски комичную или сен-

³⁴ Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 410.

³⁵ Волович В. Мастерская. С. 265.

тиментальную, но внутреннюю драму вечно сомневающегося в своем даре художника: «...эта книга о художнике, переоценившем свои силы, преувеличившем свои возможности. О драматической борьбе с недоданностью таланта, неадекватностью своих возможностей»³⁶. Повторим, неточная «рифма» книг обусловлена типом личности, характером авторов, но не уровнем таланта, как художнического, так и литературного.

Мастерская одного художника находилась в центре Свердловска/Екатеринбурга, на улице Луначарского, другого – в центре Москвы, на Поварской, что, безусловно, предопределило «внешние» возможности реализации таланта, но ни в какой мере не отразилось на их внутренних убеждениях и побуждениях. И Мессерер, и Волович в конце концов не оставили то место, которое сформировало их судьбу. Думается, здесь есть смысл обратиться не к утвердившему себя понятию «гений места», но оценить значимость категории «место гения».

Когда это становится возможным, оба художника много путешествуют; обширные фрагменты мемуаров посвящены описанию иных городов, стран, культур, обычаев, напоминая скорее качественные, интересные и небанальные (все-таки взгляд художника) травелоги, финалом которых и у Мессерера, и у Воловича становится сюжет возвращения.

Иссушенная земля Крыма и цветущие травы Переславля-Залесского. Застывшее море великой Иудейской пустыни и бесконечное волнение Тихого океана. Белые ночи Карелии и черный бархат южного неба над Самаркандом. Острые колючки Аральских степей и золотые пески одесских лиманов. Вершины Памира, ущелья Дагестана, Мертвое море и цветущие сады Колхиды. Узкие улочки Таллина, каналы Венеции, просторы Иртыша, замки Луары... Какое счастье увидеть все это собственными глазами. Какая полнота жизни. И как здорово, вернувшись, вдруг заново понять и полюбить то, что вокруг тебя. Внутри себя, что всего ближе. Что дано Богом и обстоятельствами. Без чего плохо и трудно жить. И, кажется, смысл всех путешествий – возвращение³⁷.

³⁶ Волович В. Мастерская. С. 8–9.

³⁷ Там же. С. 303.

Отсюда не случайно и постоянное желание художников запечатлеть свое место, в какой-то степени сделать его неизменяемым, т. е. остановить время, что реализовано как в собственно художественном творчестве (городские зарисовки Мессерера, активное участие Воловича как члена редколлегии журнала «Уральский следопыт» в его оформлении, работа над «Путеводителем по Свердловску», создание альбома «Старый Екатеринбург»), так и в мемуарах, которые буквально «прошиты» улицами, площадями, адресами домов и прочими локациями Москвы и Свердловска / Екатеринбурга. В. Волович даже специально посвятил этому «кружению» отдельную главу – «Прогулки по городу».

Безусловно, стремление к свободе творческой реализации заставляло и Мессерера, и Воловича буквально срывать с своего места, первый – в качестве художника театра уезжал ставить тот или иной спектакль за границу, второй – в качестве художника-иллюстратора работал в Москве:

Четыре десятка лучших и счастливейших лет моей жизни связано с работой в Свердловском книжном издательстве. К сожалению, они были омрачены конфликтом с главным редактором. Этот конфликт был частью общей кампании по борьбе с формализмом. Но, как говорится, нет худа без добра. Мне поневоле пришлось искать работу в Москве, в московских издательствах. Несколько лет я работал в «Молодой гвардии», «Художественной литературе», «Искусстве». Я сделал там «Шотландскую балладу», «Исландские саги», «Отелло», «Ричарда III», «Триптих по мотивам Б. Брехта»³⁸.

Но главным местом осуществления таланта оставалась своя Мастерская. В. Волович не раз признается на страницах мемуаров:

Мастерская – станция отправления и станция прибытия. Отсюда начинаются все дороги. <...> Но куда бы не уводили эти дороги, они неизбежно возвращали меня в мастерскую³⁹;

...в этом каждодневном пребывании в мастерской извечно состоит счастье, судьба и жизнь художника⁴⁰.

³⁸ Волович В. Мастерская. С. 175.

³⁹ Там же. С. 310.

⁴⁰ Там же. С. 324.

О значимости мастерской на Поварской, 20 не только для Мессерера, но для всей культуры «оттепели» пишет А. Битов: «Поварская стала нынче Воровская», – шутка принадлежала Борису Мессереру, но стала фольклором. На Воровской от Высотки (площадь Восстания) до Вставной челюсти (проспекта Калинина) последовательно размещались Союз писателей напротив посла ФРГ, ЦДЛ напротив Дома кино, училище Гнесиных напротив Института мировой литературы, посольство Литовской ССР и мастерская Бориса Мессерера напротив издательства “Советский писатель”, зажатого между прокуратурой и посольством Норвегии. Во дворе Союза писателей сидел памятник Льву Толстому, в мастерской Мессерера жила Белла Ахмадулина. Было время – можно было не ходить далеко – все помещалось на Воровской улице. Вино свободно продавалось что на Арбате, что на Восстания»⁴¹.

Думается, истинному таланту в принципе можно «не ходить далеко», так как перемещение в пространстве в конце концов менее значимо, нежели движение творческой мысли. Не этим ли объясняется сведение пространства к своей мастерской, к «своему месту», вплоть до затворничества известных гениев?

Об этом точно сказано Беллой Ахмадулиной:

Искать пристанища иного —
какая бедная тщета.
Весь этот мир – не больше слова
и не просторнее холста⁴².

Рядоположение двух мемуарных и во многом итоговых книг дает возможность говорить об особой значимости места (вне зависимости от его столичной или провинциальной локации), в котором осуществлялись личные и общие для шестидесятников свободные творческие поиски. В случае Б. Мессерера и В. Воловича – это мастерские художников, которые, по сути, стали мастерскими поколенческого сообщества и в которых осуществлялась «свободы черная работа» (В. Леонович).

⁴¹ Битов А. Строгость богемы // Борис Мессерер – мастерская на Поварской. Ростов-н/Д, 1994. С. 6.

⁴² Письма Беллы. Белла Ахмадулина Борису Мессереру. Письма. Борис Мессерер Белле Ахмадулиной. Портреты. М., 2017. С. 48.

Мемуарная литература – традиционно любимый читателем жанр, хотя судьба его в России весьма драматична. Русская литература советской эпохи знала и культивировала мемуары в разных жанровых проявлениях: биография, автобиография, дневник писателя, «такой-то в воспоминаниях современников». Но все это разнообразие зачастую сводилось к единому пафосу: «жизнь замечательных людей» в не менее замечательном времени.

В годы «оттепели» мемуарная и близкая к мемуарной литература («Люди. Годы. Жизнь» И. Эренбурга, «Люди и положения» Б. Пастернака, «Трава забвения» и «Святой колодец» В. Катаева и т. д.) сделала попытку прорыва к максимальной полноте «рассказа о времени и о себе», прорыва, возможность и необходимость которого была обусловлена и готовностью авторов «вспомнить», и настроением читателей на достоверность, а не на мифологию, и стратегической задачей шестидесятников «вечеловечивания» истории.

Принцип «идеальных» мемуаров можно афористически сформулировать, перефразируя известное высказывание В. Шкловского: «Для написания мемуаров нужно иметь характер, судьбу и иметь мужество не скрывать ее». Однако природа мемуарного жанра двуедина и противоречива одновременно: субъективная установка на полную достоверность и объективная невозможность полной достоверности. Идеологическая цензура и автоцензура – мощные ограничители пространства искренности мемуаристов. В «оттепелой» мемуаристике действовали и то и другое, поэтому ее легко упрекнуть в полуправде или частичной правде. В ней очевидны сознательные фигуры умолчания и бессознательная аберрация памяти. Эти пустоты, касающиеся некоторых событий и людей, своеобразные «провалы в памяти», легко обнаруживаются при сопоставлении текстов, появившихся в 1960-е и в 1990–2000-е гг. Один из ярчайших примеров – «Несколько лет» и «Эпилог» В. Каверина.

Все сказанное о силе и слабости воспоминаний периода «оттепели» отчасти можно отнести и к современным публикациям мемуарного характера, уже самой «оттепели» посвященным. Неизменной осталась магистральная проблема российской словесности – «личность и власть» – и связанный с ней комплекс вопросов: свобода/несвобода человека в тоталитарном государстве,

плата творца за компромисс, типы взаимоотношения художника и времени, варианты творческого поведения. Неизменным остался и конфликт автора с его памятью и совестью, в результате чего для читателя главной мерой убедительности текста является доверие или сомнение по отношению к нравственной и/или гражданской позиции автора. Мемуары нашего времени стали более откровенными и конкретными, открытыми житейским фактам и литературным скандалам. И, естественно, они не стали менее субъективными: продолжают «игры с памятью». Но эти игры в условиях бесцензурного времени имеют особый генезис, так как строятся по законам противоположных авторских интенций: обвинительного приговора и самооправдательного слова. Более того, в книгах мемуарного характера о шестидесятиничестве (Евг. Евтушенко, А. Вознесенского, А. Козлова, А. Кончаловского и др.) разнонаправленные жанровые стратегии сливаются, ничуть не противореча друг другу, что ведет, по крайней мере, к двум последствиям. Во-первых, российский читатель находит немалое наслаждение в том, чтобы на основе многоверсионности в обрисовке и оценке тех или иных людей и событий выстроить свою версию культуры XX в. Во-вторых, в современной мемуарной прозе авторы играют не только со своей личной памятью, но и с памятью жанра, в рамках которого создаются книги, чаще всего становящиеся итоговыми.

Подтверждением могут служить две знаковые книги последних лет, вышедшие практически одновременно: «Таинственная страсть (роман о шестидесятниках)» Василия Аксенова (2009) и «Автопортрет. Роман моей жизни» Владимира Войновича (2010, подписано в печать в 2009).

Но синхронность выхода в свет не единственное общее между этими произведениями.

Во-первых, в них описано одно время.

Во-вторых, у авторов-героев схожая жизненная судьба: дети репрессированных родителей, осознанное диссидентство, эмиграция, фактическое возвращение в Россию на склоне лет.

В-третьих, схожая творческая судьба: вход в литературу в конце 50-х гг., шестидесятиничество, публикации в либеральных журналах – «Юность» и «Новый мир», шумная известность, борьба с цензурой, отлучение от легального литера-

турного процесса, уход в «самиздат» и «тамиздат», лидерство (во всяком случае, для Аксенова безусловное) в третьей волне русской эмиграции, активная републикация и публикация в годы «перестройки», т. е. и творческое возвращение в Россию к отечественному читателю.

В-четвертых, оба произведения во многом итогового характера, имеющие одинаковую структуру авторской жанровой номинации «роман о...»: «роман о шестидесятниках» у Аксенова, «роман о моей жизни» у Войновича.

Наконец, по сути, хотя выполнены в разной стилистике, совпадают издательские аннотации этих «романов-автобиографий», в которых главной является каноническая формула «рассказ о времени и о себе»:

Новый сенсационный роман-мемуар Владимира Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни»! Автор легендарной трилогии о солдате Иване Чонкине, талантливый художник-живописец, драматург, журналист и просто удивительно интересный человек – Владимир Войнович на страницах своей новой книги пишет не только о себе, но и о легендарном времени, в которое ему выпало жить, любить и получать всенародное признание и почет. Эту книгу ждали очень долго, и вот она перед вами!⁴³

«Таинственная страсть» – последний роман Василия Аксенова. Его герои – кумиры шестидесятых: Роберт Рождественский, Владимир Высоцкий, Андрей Вознесенский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко... Аксенов предоставил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди – сопротивлялись власти или поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И продолжали творить, несмотря ни на что. Именно эту жажду творчества, которую невозможно убить никаким режимом, и называет Аксенов таинственной страстью⁴⁴.

Рассмотрим, как отразилась в этих произведениях личная память писателей.

⁴³ Войнович В. Н. Автопортрет : Роман моей жизни. М., 2010. С. 4.

⁴⁴ Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). М., 2009. С. 4.

Вначале отметим общее, сближающее Аксенова и Войновича.

Во-первых, это время: историческое, творческое и житейское, политическая эпоха «оттепели» и литературная эпоха шестидесятиничества. В обеих книгах упоминаются одни и те же политические (XX и XXII съезды партии, снятие Н. С. Хрущева, Пражская весна и ввод войск в Чехословакию, протестные акции) и культурные (выход знаковых для шестидесятиничества книг, журнальное противостояние, кинематограф, авторская песня, разгром в Манеже, суд над Бродским, суд над Синявским и Даниэлем) события и обязательно – юг, море и своя, купленная на гонорар, машина-развалюха.

Во-вторых, в книгах фактически один и тот же круг героев: от Твардовского до Евтушенко, от Окуджавы, Высоцкого до Солженицына.

В-третьих, литература – в книгах говорят об одних и тех же произведениях, от «Одного дня Ивана Денисовича» до песен Высоцкого.

Но так же очевидны и существенные различия.

Во-первых, различаются способы введения и формы «личной памяти».

У Войновича преобладает линейное время, принцип автобиографического повествования от первого лица. Не случайно в Предисловии автор не называет свою книгу «романом», но «автобиографией» и «биографией»:

Намерение написать автобиографию развивалось во мне постепенно и вначале как ответ на попытки разных людей по недоброжелательству или неведению изобразить события моей жизни, мои побуждения, поступки и дела в желательном для них виде <...> Поэтому мою биографию можно считать не только чередой находок, потерь, иллюзий, разочарований, накоплением опыта и чего-то еще, но и растянувшейся на всю жизнь попыткой самопознания...⁴⁵

Ключевое слово здесь «череда», разворачивающее повествование «одно за другим», но в книге отчетливо (через оговорки

⁴⁵ Войнович В. Н. Автопортрет. С. 5.

автора, чаще всего ремарки: «забегу вперед») дана точка отсчета – память автора «не возвращается», но восстанавливается из совсем другого времени, времени, когда умерли почти все: и друзья, и враги, и родные.

У Аксенова принцип реконструкции памяти отсутствует, его память «возвращается» за пределами текста, в рамках текста время осуществляется как «здесь и сейчас». Это модуль личной памяти Аксенова.

Модуль памяти Войновича: «там и тогда», что впрямую связано с различными творческими целеполаганиями двух книг.

Это второе отличие.

Войнович в первую очередь рассказывает о себе, рисует автопортрет, через себя дает другого. (Яркие примеры – страницы, посвященные А. Твардовскому, В. Максиму.)

Аксенов пишет о других и через других о себе.

Отсюда калейдоскопичность памяти Войновича, когда один эпизод сменяет другой, и мозаичность памяти Аксенова, когда одно описание дополняет другое, создавая целостную картину.

В-третьих, и это весьма существенно, по-разному решается проблема достоверности.

Войнович убежден, что он может «писать так, как было», и для него нет разницы между жанром биографии и жанром романа, он считает себя писателем-реалистом, работающим в этом качестве в любом жанре. Во фрагменте, названном «Зачем об этом писать?», он отстаивает свое право писать о людях не только хорошее, но и плохое:

Зачем писать о мрачных сторонах нашей истории? Зачем писать о слабостях известных людей? Затем, чтобы показать жизнь такой, какой она была на самом деле. А затем, чтобы изобразить людей такими, какими они были, со всеми своими достоинствами и недостатками. Намеренное приписывание людям дурных поступков, слов, мыслей или черт характера есть клевета, но и намеренное приукрашивание их образа есть ложь⁴⁶.

А если допустить возможность ненамеренного, идущего от субъективизма нашей памяти «приписывания людям дур-

⁴⁶ Там же. С. 443.

ных поступков, слов» и тем более «мыслей», о которых вряд ли можно точно и вообще знать «какими они были на самом деле»? Поэтому и вызывает сомнения достоверность памяти и знаний писателя во фрагменте «О словесном портрете», вновь посвященном тому, что «ничего нельзя приукрашивать»:

Я описываю встреченных мною людей, живших и умерших, такими, какими я их знал и запомнил, не очерняя и не украшая. Никто не может быть объективным, и я не могу, но стараюсь. Я ни с кем не свожу счеты. Ни с живыми, ни тем более с мертвыми. Если б старался сводить, то с живыми было бы интереснее, а с мертвыми какой толк? Я никого не стараюсь обидеть и сам не обижаюсь. Если пишу, что такой-то человек сделал то-то, то только потому, что это было именно так. Это касается всех, кого я описываю, включая Твардовского. Я его считал и считаю замечательным поэтом, редактором и просто читателем, крупной личностью и говорю о нем достаточно много хорошего. Но будь я биографом Твардовского, я не имел бы права пройти мимо его поступков и слов, которые его не украшали. О его участии в решениях (выскажусь мягко), по крайней мере оскорбительных для Зощенко и Пастернака, о его несправедливых оценках Мандельштама, Ахматовой. Добросовестный биограф не мог бы пройти мимо воспоминаний о нем родного брата – Ивана Трифоновича Твардовского. Я могу ошибиться в некоторых деталях, датах и оценках, но никогда не искажу их намеренно. Писать о человеке только хорошее, умалчивая о плохом, – это такая же ложь, как если писать только плохое, не говоря о хорошем⁴⁷.

Можно оспаривать саму суть и тенденциозность высказывания В. Войновича, но в первую очередь поражает дидактическая интонация фрагмента, напоминающая риторику литературных статей Н. Г. Чернышевского, призывавшего говорить «о народе правду без всяких прикрас»⁴⁸.

Василий Аксенов, напротив, «не вполне уверен в хронологической точности событий»⁴⁹. Поэтому, абсолютно не доверяя мемуарам, он доверился мемуарному роману, резко разводя эти жанры:

⁴⁷ Войнович В. Н. Автопортрет. С. 505.

⁴⁸ Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? // Чернышевский Н. Г. Собр. соч. : в 5 т. М., 1974. Т. 3. С. 424.

⁴⁹ Аксенов В. Таинственная страсть. С. 5.

Что касается мемуарного романа, то он, несмотря на близость к реальным людям и событиям, создает достаточно условную среду и отчасти условные характеры, то есть художественную правду, которую не опровергнешь⁵⁰.

И, продолжая, ссылается на опыт своего учителя:

Приступая к работе над «Таинственной страстью», я вспомнил повесть В. П. Катаева «Алмазный мой венец». Мастер нашей прозы, говоря о своих друзьях-писателях, отгородился от мемуарного жанра условными кличками: «Скворец», «Соловей», «Журавль» и т. п. Прототипами этих образов были О. Мандельштам, С. Есенин, В. Маяковский и пр., что подтверждалось цитатами бессмертных стихов. С предельной щедростью я прибегал к подобному цитированию моих друзей-шестидесятников, однако, создавая их романские образы, я отдавал себе отчет, что возникнут не клоны, не копии, а художественные воплощения, более или менее близкие к оригиналам. В связи с этим возникала потребность создать новые, хоть и созвучные имена⁵¹.

Итак, основная установка В. Войновича – «писать как было», точнее, как он думает, что было, или как запечатлелось в его житейской памяти. Изначальная установка В. Аксенова – писать, как чувствовал и как запечатлелось в его художественной памяти.

Сейчас обратимся к памяти жанра, выявив вначале то общее, что прослеживается в этих книгах.

Во-первых, для характеристики жанровой природы «Таинственной страсти» и «Автопортрета» важно следующее. По определению, такие жанровые образования, как автобиография, автобиографическая проза, автобиографический роман, а также мемуары, мемуарный роман, «роман-мемуар», дневники, дневниковая проза, записные книжки, вне зависимости от авторских номинаций, носят синкретичный характер. Обычно генерализирующими новое жанровое образование являются три его составляющие: роман, мемуары, автобиография. Все три характеризуют книги Войновича и Аксенова, но в разной последовательности и в разной степени выявленности.

⁵⁰ Там же. С. 6.

⁵¹ Там же. С. 6–7.

У Войновича – это автобиография, мемуары, роман.

У Аксенова – это роман, мемуары, автобиография.

Во-вторых, при общности составляющих возникает общность жанровой памяти. Это книги об их поколении, о себе, о любви, дружбе, предательстве, творчестве и борьбе.

Но есть и весьма существенные различия.

Во-первых, существенно разнится характер повествования.

У Войновича установка на жизненную достоверность ведет к хронологическому принципу повествования, который основывается на последовательном изложении фактов его жизни, порой в мельчайших подробностях, что возможно при обладании автором феноменальной фактической памятью (что подтверждается в тексте множеством примеров). Но при этом человеческая память не перестает быть «избирательной, как урна» (выражение С. Довлатова). Основной жанровой практикой книги становится усиление биографического и ослабление романного начала. Таким образом, специфика нарратива здесь – монологизм.

У Аксенова установка на художественную достоверность ведет не к хронологическому описанию фактов, но к описанию эмоционально-психологических поведенческих реакций на них. Основной жанровой практикой книги становится усиление романного и ослабление биографического начал. Автору важно рассказать не только о Ваксоне, но и других главных героях своей книги: Роберте Эре, Кукише Октаве, Яне Тушинском, Антоне Антоновиче Андреотисе, Нэлле Аххо, Вертикале, Юсте. При этом писатель прибегает к проверенным приемам психологического романа (портрету, речевой характеристике, анализу личности героя путем обрисовки поведенческих реакций и расшифровки эмоционального состояния), что позволяет выявить главное – характер взаимоотношения героя со временем, постоянно ставящим его перед проблемой нравственного выбора. Но так же активно используются приемы постмодернистского романа: принципы игры, амбивалентности и релятивизма, сознательное расщепление авторского сознания и перенос его на целую систему носителей, повышенная интертекстуальность и не менее повышенная условность, обнаруживающая себя в сюрреалистических образах и пейзажах, на фоне и при активности которых разворачивается сюжетная канва книги.

Об особенностях своей «художественной метафизики», в которой правда искусства доминирует над правдой жизни, В. Аксенов говорит сразу же в авторском предисловии («Булат и Арбат»), описывая постановочную фотографию, «на которой изображены два нерасторжимых образа – Булат и Арбат»:

Летняя ночь или, скорее, раннее утро. Прозрачный воздух создает глубокую перспективу. Арбат пуст, не видно ни единой человеческой фигуры, полностью отсутствует московская фауна – птицы, коты и собаки. Присутствует один лишь Окуджава, сидящий на переднем плане в середине проезжей части. Он выглядит вполне натурально на крепком стуле. Участвует в мизансцене, задумчив, за спиной – городская пустыня⁵².

И, предупреждая возможные гипотетические недоуменные вопросы и реплики «придирчивого зрителя» («Откуда взялся стул на спящем Арбате?» и «Так не бывает»), отвечает:

Почему же не бывает, если это уже случилось и было запечатлено? <...> искусство дополняет – или даже отчасти – заменяет – реальность. Появляется Булат, задумчиво сидящий на стуле посреди летней ночи и, конечно, отличающийся от обычного Булата, который в этот час просто спит. Так возникает художественная метафизика⁵³.

Здесь особенность нарратива – диалогизм.

Во-вторых, различна соотнесенность, корреляция данных текстов с узнаваемой творческой манерой писателя.

У Войновича ее нет, или почти нет: автор «Чонкина» практически выведен за «скобки» (вспоминаются редкие примеры, как, скажем, рассказ о любовных похождениях бравого советского офицера в Польше). Перед нами не ироничный автор-сатирик, а серьезный скриптор, обращающийся с письмами к председателю ВААП, в секретариат МО СП РСФСР, к министру связи СССР, школьникам, членам клуба «Бригантина», Э. Рязанову (все они размещены в Приложении, хотя по стилистике не выпадают и из основного корпуса книги).

⁵² Аксенов В. Таинственная страсть. С. 6.

⁵³ Там же.

Аксенов позиционирует себя иначе. В «Таинственной страсти» являет себя, конечно, не автор «Московской саги», «Острова Крым», даже «Ожога», но автор произведений, написанных примерно в то же самое время, которому посвящен роман: «Круглые сутки нон-стоп», «Поиски жанра. Поиски жанра».

И последнее. Своеобразная символика в оформлении книг.

В книге Войновича, в соответствии с ее названием, сплошные автопортреты, исполненные самим автором. Словесный ряд значительно подкрепляется визуальным.

В книге Аксенова обилие фотографий шестидесятников, собственно прототипов или реальных героев его романа.

Таким образом, книга В. Войновича – это роман с собой и своей жизнью, где доминирует не жанровое, но житейское понимание «романа».

Книга В. Аксенова – «роман» со своим поколением, с самим собой, но и собственно роман.

В этом можно увидеть, на наш взгляд, две характерные тенденции, прослеживающиеся в развитии современной мемуарной литературы: ориентацию на личную память и ориентацию на память жанра.

Глава 6. «Дневник» Юрия Нагибина как документ автопсихотерапии

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.14

Дневник, как правило, пишется для себя. Это часто касается и писательских дневников, если они заранее не направлены на читателя с установкой на «нетленность». Как жанр субъективный и нефикциональный дневник становится явлением литературы только в случае его публикации, т. е. взаимодействия с читателем и с Текстом писателя. И вот здесь происходит метаморфоза: вступая в пространство Текста писателя, личные записки, служившие самопознанию и рефлексии, иногда имеющие чисто практическое значение для сохранения в памяти каких-то событий жизни, превращаются в *художественный* документ времени и корректируют создавшийся в общественном сознании при чтении произведений писателя его образ.

Если писатель использует только художественную форму дневника, то образ автора в таком произведении есть фикция, создание художественного воображения (конечно, не без автобиографизма). Но читатель часто неосознанно объединяет автора-персонажа и реальную личность писателя, создавая читательский миф о писателе. Может происходить и противоположный процесс: когда читатель обращается к тексту настоящего дневника, не зная об идентичности персонажа и автора, он воспринимает дневник как художественное произведение. Значит, уже на стадии восприятия дневника в качестве *non fiction* необходимо затекстовое знание о писателе как реальном авторе дневника.

Образ жизни и личность писателя всегда интересны читателю, который невольно превращается в социопсихолога, сравнивающего художественный идеал писателя и его облик, поступки персонажа в определенных ситуациях и действия в аналогичных условиях самого автора. Для самого же пишущего дневник – это общение с самим собой, это акт самопознания и автопсихотерапии. Представляется, что многолетние записки Юрия Нагибина

как раз и имели целью объяснить причины внутреннего дискомфорта, который сквозным мотивом проходит через весь дневник, объяснить для себя, почему хороший в намерениях человек оказывается так плох в их реализации.

Публикатор дневника Нагибина Юрий Кувалдин в одном из интервью заметил, что «...как козочку привязывают к колышку, так Нагибин-прозаик был привязан к своей биографии. Надо отвязаться, уйти, а Нагибин не мог»¹. Почти все его рассказы написаны от первого лица, так или иначе в них проскальзывают автобиографические детали, из которых вырисовывается причина психологической травмы, во многом обусловившей противоречивость и двойственность его натуры. Фактологическую биографию писателя можно в основном восстановить по его прозе, в частности – по повестям «Встань и иди», «Тьма в конце туннеля», «Золотая моя теща», а психологическую жизнь – по дневнику. Внешняя канва биографии (арест человека, которого Нагибин считал отцом и чье отчество имел до конца жизни; как печать – еврейство, которое оказалось недействительным, так как уже взрослым он узнает о том, что настоящим отцом был русский офицер; запретная страсть к теще), явленная в художественном тексте, коррелирует с «Дневником». Дневник не просто дополняет образ писателя, но подтачивает оба существующих мифа о Нагибине: один – об успешном и преуспевающем советском литературном барине – сценаристе и прозаике, другой – о нонконформисте, внутреннем эмигранте.

«Дневник» Юрия Нагибина, опубликованный более 25 лет назад, по выражению самого писателя, носящий «сугубо личный характер», позволяет понять не просто историю души писателя, которая парадоксальным образом реагировала на почти не отраженные непосредственно в тексте исторические события, но и то, почему Нагибин с его тонким чувством слова, сентиментальным даром видеть красоту так и остался писателем хорошим, но не первого плана. Александр Солженицын охарактеризовал Юрия Нагибина как «весьма успешливого прозаика <...> в общественном звучании весьма аккуратного», мастерство ко-

¹ Кувалдин Ю. Раздвоение Юрия Нагибина : интервью Михаила Майкова с Юрием Кувалдиным // Известия. 2010. 2 апр. URL: <https://iz.ru/news/360273> (дата обращения: 08.08.2020).

того «оттачивалось в рамках советской благопристойности»². Может, именно рамки, из которых видимым образом писатель не вырывался вплоть до наступления времени вседозволенности, и определили творческую судьбу Нагибина.

В дневнике прямого обращения к событиям в стране и мире у Нагибина почти нет. «Никогда и ни в чем, ни литературно, ни общественно, он не задевал вопросов напряженных и не вызывал сенсации»³. Дневник весь о себе и обращен на себя, хотелось бы добавить, любимого, но кажется, не очень-то и любит себя автор, хотя и жалеет, и плачет о себе. Кстати, в тексте так много плача, что это позволило В. Топорову поиронизировать: «Главная и сквозная тема “Дневника” Нагибина – плач над собой (и по себе). Плач, в котором то причудливым, то отталкивающим образом сливаются две сквозные (не взаимозаменяемые, но сплошь и рядом друга друга подменяющие) жалобы – “Не дано” и “Недодано”...»⁴

С этим можно согласиться, рассматривая образ автора, каким он предстает до начала 1980-х гг. Но последнее пятилетие 1980-х, запечатленное в «Дневнике», во многом корректирует представление о писателе. «Дневник» дает возможность проследить не статичный образ, а меняющийся во времени, хотя не всегда в это время вписывающийся. Меняющийся в деталях, но так до конца и остающийся неизменным в своей душевной раздвоенности. Образ автора в данном случае тем более интересен, что при всей индивидуальности в нем проявляются черты, характерные для социального поведения интеллигента сталинско-брежневского времени, который захватил и время глобального социально-политического перелома в истории советского государства, и конец этого государства. Можно сказать, что Нагибин прошел через все переходные периоды в жизни советского общества. Учитывая, что дневник – это «опыт не только личной интроспекции, но и индикатор социально-культурной среды»⁵, можно восстановить социально-психологический образ его ав-

² Солженицын А. И. Двоение Юрия Нагибина // Новый мир. 2003. № 4. С. 164.

³ Там же. С. 165.

⁴ Топоров В. Гибель Нагибина // Постскриптум. 1996. Вып. 5. С. 270.

⁵ Мурзин А. Э. Теория и практика культурологических исследований. 2017. DirectMedia https://books.google.pl/books?id=_Co0CwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 14.04.2020).

тора, используя знание контекста времени, прочитывая то, что встает за текстом и что обуславливало такую надрывную искренность. Уместно привести слова Николая Бердяева, написанные, правда, по другому поводу: «Есть две искренности. Одна выражает целостность личности. Не случайно по-французски *integre* значит “честный”. Искренность, выражающая целостность личности, есть правдивость. Но есть другая искренность, искренность, выражающая раздвоение и раздробление личности»⁶. Что характеризует цельную личность? Наличие внутреннего стержня, отсутствие колебаний, противоречий между убеждениями и поведением. Нагибин постоянно в рефлексии, в самобичевании и попутном обличении других. Учитывая, что дневник не был рассчитан на публикацию, не приходится сомневаться в его искренности. Нагибин правдив в отражении чувства неудовлетворенности собой. В то же время он не удовлетворен и всем, его окружающим. Представляется, что тотальное отрицание и неприятие Нагибиным и себя, и мира вокруг позволяет ему самому таким апофатическим путем понять, чего же он в идеале хочет от себя, от творчества, от повседневной жизни.

В предисловии к публикации дневника Нагибин заметил, что «вещи объективно значительные меня зачастую почти, а то и вообще, не трогают»⁷. Действительно, многие важные исторические события, судьбоносные по сути своей, в «Дневнике» или не отражены вовсе (смерть Сталина, «оттепель», Пражская весна), остались за текстом, или даны вскользь. Следует ли из этого, что в историческом и социальном плане «Дневник» не имеет никакого значения? Представляется, что жизнь души, эмоциональная траектория биографии писателя вписана в контекст жизни общества, и пусть опосредованно, но именно влияние общества, среды формирует тип человека и писателя, определяет его место в системе, онтологию и аксиологию его творчества.

Записи, которые велись с 1942 по 1986 г., представляют собой разнородный материал, не объединенный единым замыслом. В отличие от типичного дневника, записи велись не каждый день,

⁶ Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Человек. 1993. № 3. С. 174.

⁷ Нагибин Ю. Дневник. М., 2005. С. 7.

даты часто отсутствуют, четко обозначены только годы, и почти каждый год заканчивается подведением итогов. Иногда в повседневные записи включены очерковые фрагменты, вошедшие позже в законченные произведения (*Похороны Андрея Платонова, Мецера, Путешествие в Японию* и т. д.). По «Дневнику» можно проследить, как менялось и менялось ли по сути мировосприятие писателя, что было ценным и приоритетным в разные периоды его жизни, так или иначе соотносимые с жизнью страны.

«Дневник» – это мозаика остановленных переживаний, ощущений, фрагментов, сюжетов, мыслей.

Я хватался за свою тетрадь, когда чувствовал, что мне не хватает воздуха, и, чтобы не задохнуться, выплескивал переживание на страницы, которых, кроме меня, в чем я был уверен, никто не увидит⁸.

Но каковы же переживания, из-за которых не хватает воздуха? Ведь отсутствие воздуха, по крайней мере, в литературной среде ассоциируется с отсутствием свободы (вспомним речь Достоевского о Пушкине, которого убила не пуля Дантеса, а отсутствие воздуха, или Мандельштама, или пастернаковского Живаго). Но не об этой свободе речь у Нагибина, хотя и об этой – подспудно – тоже. Так, подводя итог 1954 году, Нагибин пишет о всеобщем духовном рабстве:

Не забыть, как мы вскакивали с рюмками в руках, покорные голосу невидимого существа <...>. Покорные этому голосу, мы пили и с холуйством, которое даже не могло быть оценено, растягивали рты в улыбке⁹.

Заметим, что такая запись появляется только после смерти Сталина. В дневнике гораздо больше страданий по поводу зависимости от собственного тщеславия: «Что-то в моем поведении ложно, отсутствие внутренней свободы, что ли?»¹⁰ При его чтении понимаешь, что писатель не может чувствовать себя

⁸ Там же. С. 6.

⁹ Там же. С. 101.

¹⁰ Там же.

свободным, если добровольно меняет истинное искусство на подделки ради бытового комфорта, если его «переживания» происходят из-за отказа в очередной поездке за границу или неполучения премии. Как-то не образуют гармоничного единства постоянные стенания по поводу затирания его литературной братией и уверенность, что он талантливее и самодостаточнее других.

Смолоду в Нагибине уживались удивительным образом страх разрушения его творческой личности халтурой и страх остаться без материальных благ.

Ужас халтуры <...>. Это не фраза – страшно по-настоящему, пусто, щемяще страшно. Но есть и другой взгляд на вещи. Стоит подумать, что бездарно, холодно, дрянно исписанные листки могут превратиться в чудесный кусок кожи на каучуке, так красиво облегающий ногу, или в кусок отличнейшей шерсти, в котором невольно начинаешь себя уважать, или в какую-нибудь другую вещь из мягкой, теплой, матовой, блестящей, хрусткой, нежной или грубой материи, тогда перестают быть противными измаранные чернилами листки, хочется марать много, много¹¹.

Поистине ода вещизму против жалкой фразы о деградации таланта.

Переживания как катализатор записей позволяют выяснить систему ценностей писателя, его неординарность или, напротив, типичность, а отсюда понять и человека его времени.

«Дневник» Юрия Нагибина сразу после публикации вызвал бурную, даже скандальную реакцию, о нем писали (и в 2020-м, в год столетнего юбилея писателя, пишут и будут писать) многие и по-разному¹². Внешне вполне благополучный, хотя не вошедший в когорту безусловно хрестоматийных, писатель предстал в неожиданном и далеко не привлекательном свете. Он был циничен, развратен, пьянствовал, завидовал более удачливым, как ему

¹¹ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 60–61.

¹² Тарабукина Ю. А. Концепция творчества в художественной и документальной прозе Ю. Нагибина («Вечные спутники», «Дневник») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2006; Хазанов Б. Дневник сочинителя // Октябрь. 1999. № 1; Топоров В. Гибель Нагибина // Постскрипtum. 1996. Вып. 5. С. 266–280; Kabyszewa I. Поздняя исповедально-автобиографическая проза Юрия Нагибина. Wrocław, 2006.

казалось, коллегам, писал ради денег халтуру, неистово боролся за поездки за границу, не любил людей, презирал коллег и т. д. и т. п. То есть на первый взгляд герой-автор дневника – мизантроп и конъюнктурщик. И все это правда, бесстрашно предъявленная себе и – позже – миру. Но есть и другая сторона этой правды, не столь откровенно явленная, читаемая часто в подтексте, проглядывающая за намеками. Были причины, по которым у писателя, по его же словам, была «такая кривая и спазматическая душа»¹³. Всю жизнь Нагибин стремился определиться и одновременно боялся потерять себя, всю жизнь пытался понять, что в нем настоящее, и не мог преодолеть какой-то разлад в душе, испытывая то, что мы называем когнитивным диссонансом. «Сейчас я какое-то ни два ни полтора, ни бунтовщик и ни служака – обиженный мальчик. Я не веду линии, я вихляюсь, боюсь стать чем-то определенным»¹⁴. Он пытался совместить душевную незапятнанность (не в бытовом моральном смысле – пьянство как уход от действительности, многоженство, любовные увлечения он не считал безнравственными) с бытовым комфортом, стремление к созданию настоящей литературы – с написанием киносценариев на потребу дня, а в перестроечное время массовых разоблачителей – создание вовсе конъюнктурных рассказов и повести «Любовь вождей». Ненавидя власть, Нагибин охотно принимал, а иногда и вырывал даруемые ею жизненные блага. Тем не менее в «Дневнике» настойчиво демонстрируется маргинальность, порой – асоциальность, неприятие литературного сообщества.

Некоторые литературоведы – И. Кабышева, Ю. Кувалдин пытались отнести его к «внутренним эмигрантам» постсталинского периода, мотивируя это именно его потаенным неприятием власти. Но как же быть тогда с откровенно социалистическими сценариями «Председатель», «Директор» и пр.? Ведь внутренний эмигрант *намеренно* уходит из сферы господствующей идеологии и, конечно же, не обслуживает идеологию власти. Нагибин никогда не противостоял Системе реально и открыто, хотя он восхищался поведением Солженицына, не запятнал себя подписанием. Не любящий собратьев по перу, редко о ком отзывавшийся положительно, Нагибин не скупится на пафосные

¹³ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 41.

¹⁴ Там же. С. 23.

слова, сравнивая Солженицына с Христом. В ценностном аспекте для него публикация «Архипелага ГУЛАГ» и изгнание писателя из страны исполнены исторического значения, как была исполнена вселенского значения революция для пастернаковского Юрия Живаго. Не случайно эта дневниковая запись в стилизованном и смысловом плане звучит почти как реплика из «Доктора Живаго» и включает в себя цитату из стихов Живаго.

История – да еще какая! – библейского величия и накала творится на наших глазах. Последние дни значительны и нетленны, как дни Голгофы. Только Христос другой. Современный Христос-74. Он не просил Отца небесного «чашу эту мимо пронести», а смело, даже грубо рвался к кресту, отшвырнув по дороге Пилата, растолкав саддукеев и фарисеев, всех ратников и лучников, отшвырнув прочь разбойников и прочую сволочь¹⁵.

Примеряя на себя возможность подобного поведения, Нагибин признает, что он не борец, а только писатель. Но в чем же тогда он видел миссию писателя? «У меня нет ясной цели, в этом главное. Куда и как идти – не знаю. Я даже не верю, что существуют цель и путь. Реально для меня лишь пастернаковское “искусство всегда у цели”»¹⁶. В подобной трактовке не демагогическая ли это попытка оправдать свою якобы аполитичность и свое бытовое приспособленчество? Ведь как бы то ни было, а бесцельной литература быть не может. Даже постмодернистские тексты имеют целью продемонстрировать бессмысленность политических и социальных перемен, ибо все в мире было и все только повторяется, не имея конечного результата. Да и само творчество Нагибина объективно разбивает тезис о бесцельности искусства или об искусстве как цели искусства. Вся история литературного развития показала, что не существует искусства для искусства, а всегда в любом творении заключена некая телеология. Мыслитель, теоретик искусства и практик явно не сходятся в сознании писателя, как не сходятся в его душе стремление жить несуетно и страдания из-за отказа в выезде за границу или неполучения какой-то награды. Уже в конце жизни, готова

¹⁵ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 361.

¹⁶ Там же.

дневник к публикации, Нагибин сам же опроверг свои прежние взгляды, написав в предисловии, что «...литература все-таки для чего-то нужна, что она чему-то служит, даже вопреки намерениям творца. То есть не бесцельна и не безответственна»¹⁷.

Нередко Нагибин довольно беспощадно оценивает себя и как человека, и как писателя. Он признает, что характер у него «нерешительный, боящийся завершения»¹⁸, двойственный. Ю. Кувалдин назвал Нагибина «женственным» писателем, видя истоки его рефлексии и самокопания в материнском воспитании, в отсутствии отца. Но представляется, что таким он был лишь в некоторые периоды его жизни, и касалась эта нерешительность не бытового поведения (здесь Нагибин умел добиваться своего), а гражданской позиции писателя и постоянного сомнения в смысле своего творчества, сомнения, порожденного неудовлетворенностью от опубликованного и невозможностью в написанном быть предельно откровенным, а значит, самим собой. Еще в 1952 г. Нагибин написал ставшую известной только в 1990-е гг. во многом автобиографичную повесть «Встань и иди», которая не могла быть опубликована в сталинские времена. В ней обозначены те комплексы, которые определили поведение Нагибина и объясняют многие черты образа, вырисовывающегося из дневниковых записей: травма от потери отца (вернее, человека, которого он считал отцом) в результате ареста, обретения его как жертвы, а не как сильного, достойного подражания мужчины, страх самому оказаться жертвой, а отсюда депрессивное восприятие окружающего. Казалось бы, в период хрущевской оттепели можно было реализовать скрытые прежде интенции, но Нагибин был достаточно прозорливым и осторожным человеком, чтобы не видеть, что уже в 1962–1963 гг. «вокруг творился неистовый смрад, шло яростное уничтожение того немногого, что было дано после марта 1953 года, и мощно воняло трупом Сталина»¹⁹. В конце 1960-х, уже в брежневские времена, Нагибин с горечью пишет о каком-то психологическом разрыве в себе, имея в виду не только состояние после развода с Ахмадулиной,

¹⁷ Там же. С. 12.

¹⁸ То же. С. 185.

¹⁹ Там же. С. 189.

но главным образом то, что он «решительно не способен принять возвращение этакого стыдливого сталинизма», не может «настроить себя на волну кромешной государственной лжи»²⁰. Очевидно, что тот диссонанс, который все время мучил Нагибина, связан со все развивающимся лицемерием общества и невозможностью соединить в себе человека, привыкшего к комфорту, и писателя, обладающего видением правды, но не воплощающего до конца, до предела эту правду в своем творчестве то из-за цензуры государственной, то по причине личной авторской цензуры как способа самосохранения.

Один из наиболее глубоких исследователей исповедально-автобиографической прозы Нагибина Ирина Кабышева, приводя примеры изменения и дополнения текста для смягчения «недозволенных» мыслей в рассказах и повестях о детстве, отмечает «...их чужеродность, неадекватность общему строю и интонации рассказов. Они заштампованы, и их нарочитая “газетность” как будто сигнализирует неискренность автора»²¹. Нагибину приходилось писать вещи нейтральные, по его выражению. Понятно, что это не могло принести удовлетворения.

...я топчусь <...> в тусклой и безотчетной надежде, что мною
гословьем я как-нибудь зацеплю скрытую сущность предмета.
<...> В писании на выброс я всегда должен отказываться от себя,
должен творить мир, осененный моей добротой и благостной мудростью.
Но во мне нет этой доброты и этой вонючей мудрости.
Во мне есть только отчаяние, которое я должен загонять бог весть
в какие тайники²².

Представляется, что метафорой души Нагибина можно считать описанные им два дивных поля – белое ромашковое и синее васильковое «посреди такой неяркой России»²³, которые он увидел на спуске с холма. Но «невеселый смысл этого дива» заключался в том, что поля – это бывшие клеверища, которые никто не прополот. Не всегда поддавалась «прополке» и противоречи-

²⁰ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 275.

²¹ Кабышева И. Указ. соч. С. 43.

²² Нагибин Ю. Указ. соч. С. 187.

²³ Там же. С. 350.

вая внутренняя и благополучная внешняя жизнь писателя, возросшая на клеверище его таланта.

Записи, то регулярно, то с большими пропусками, велись больше сорока лет и не предназначались для публикации. «Пока автор пишет ни для кого, он только в пространстве этой ничейности и остается автором, он записывает свою живую речь, полную субъективных, ему одному присущих стилевых, грамматических, речевых, графических неточностей, нюансов, средств экспрессивной выразительности. Он не создает текст, но пишет **“себя”** с помощью слов. И когда наступает физическая смерть автора, не опубликованные им самим при жизни заметки <...> сохраняют присутствие его как субъекта в “сфере разговора”, позволяют читателям судить о нем самом, об элементах его субъективности, его личности, его поворотах мысли, его стиле и присущем ему способе выражения»²⁴. То есть истинный облик писателя только и предстает в не предназначенных для публикации записях.

Ю. Кувалдин, первый издатель, уговорил писателя, который считал, что при жизни личные записи не стоит публиковать, сделать книгу, и незадолго до смерти Ю. Нагибина «Дневник» был подготовлен к печати. В авторском предисловии Нагибин писал, что «перепечатывая дневник для издания, не добавил в нем ни строчки, но кое-что изъял, щадя людей, не заслуживающих доброго слова»²⁵.

«Доброго слова» у Нагибина заслуживают очень редко и очень немногие. Особенно критично и часто предвзято мнение Нагибина о коллегах – писателях и поэтах. Современники предстают либо как бесталанные приспособленцы, либо как талантливые, но тоже приспособленцы и слуги власти и очень редко – как настоящие писатели, заслуживающие уважения. Но ведь объективно в поведенческом плане кем, как не приспособленцем, был и сам Нагибин? В мире культуры по-настоящему близки Нагибину только классики, да и то те, в ком он отмечает подобное себе кипение страстей, необузданность. Без тени сомнения он тщеславно сравнивает себя с Гете и Пушкиным, когда гово-

²⁴ Щедрина Т. Когда уходит «сфера разговора»... По дневникам Густава Шпета и Михаила Пришвина // Вопр. лит. 2009. № 4. С. 113.

²⁵ Нагибин Ю. Указ соч. С. 11.

рит о страстности своего характера. И героями художественных биографий он выбирает близких, как ему представляется, личностей – страстных до фанатичности Имре Кальмана, протопопа Аввакума или Сергея Рахманинова, на котором лежит «вечная печаль непризнанности»²⁶ – проекция собственного «недодано».

Но на протяжении записей нельзя не заметить, что отношение к людям менялось, писатель становился если не добрее, то сентиментальнее. Зато любовь к себе всегда оставалась неизменной, даже в моменты беспощадного самоуничтожения. Вот он видит отражение в окне, и это «...близкое, милое, дорогое лицо. <...> Глаза мои увлажнились слезами... Это было мое собственное лицо»²⁷, или: «Как мелка, нестойка и несерьезна в тебе всякая любовь, кроме любви к себе – единственному»²⁸. И это пишется так серьезно, что вызывает какую-то неловкость. Нарциссизм проглядывает и в любовании своими пороками, которые оправдываются нежеланием жить вполнакала: «...что бы я ни делал: писал, пил, развратничал, читал, – я все делал на пределе своих сил, все делал страстно. Я не выпивал, а пил мертвую, я блудил каким-то перво-родным грехом, я работал, как фанатик»²⁹. И если первые записи, в которых много попыток понять себя, свою истинную сущность, еще вызывают сомнение в нарциссизме автора, то вплоть до начала 1980-х гг. заметки демонстрируют поведение, соответствующее этому типу личности. Согласно определению Вадима Руднева, «одинокий, холодный, надменный человек, преисполненный внутренней скукой и пустотой; восхищение миром сменяется высокомерием, пониманием чуждости мира и себя в мире, вслед за гордостью от демонстрации своего тела следует жгучий стыд и разочарование – вот что такое нарциссизм»³⁰.

Нагибин постоянно подчеркивает свою оторванность от современников, оторванность не в бытовом плане, а в духовном. Он считает, что его недостаточно ценят: «В СП меня так же не любят, как не любили в школе учителя. И так же затирают, унижают

²⁶ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 523.

²⁷ Там же. С. 89.

²⁸ Там же. С. 92.

²⁹ Там же. С. 78.

³⁰ Руднев В. Апология нарциссизма. Исследования по психосемиотике. М., 2007. С. 180.

и преследуют»³¹. Детская травма якобы преследования еврейского мальчика да еще из интеллигентной семьи пробивается как комплекс и во взрослой жизни. Его высокомерие имеет не внешний поведенческий характер (Нагибин умел располагать к себе людей), оно порождено именно чувством инородности и недооцененности. Потому почти все современные ему писатели предстают как псевдоталанты, популярность которых рождена отнюдь не художественными достоинствами их творчества. Отрицая сервильность, Нагибин в то же время хотел бы быть обласканным властью. В «Дневнике» сквозным мотивом проходит переживание того, что ему недодано, в то время как другие, менее талантливые, пользуются всеми благами. Изъездив более 30 стран, Нагибин неистово боролся за каждую новую поездку, и если его не включали в делегацию, то на страницы дневника выливалась и ненависть, и зависть, и истерические мысли о преследовании, о происках врагов. Уже в 1980-е гг. Нагибин пытался объяснить, почему им так владела «охота к перемене мест»: «Когда нет настоящего упора в себе самом, ищешь его в чужих землях, в перемене мест, в поисках среды наибольшего благоприятствования»³².

Особенность дневника как жанра состоит в том, что он раскрывает главным образом стиль жизни и души. Дневник в его первичном значении, т. е. не рассчитанные на публикацию и публичность регулярные записи, должен обладать свободой и откровенностью. Откровенность «Дневника» Ю. Нагибина нередко шокирует, некоторые записи имеют еретический даже по нынешним временам характер. Дело не в том, что Нагибин физиологичен до натурализма, не в том, что был женат 5 раз, а в том, как он выворачивает наизнанку отношение к женщине, которое неизбежно проникало в творчество. В военных записях окружающие женщины – бабы, в которых привлекает только телесное. И с физиологической точки зрения такое восприятие женщины в период войны и оторванности мужчины от нормальной семейной жизни можно понять. Но позиционирование себя как эстета, ценителя красоты, рафинированного интеллигента вступает в явное противоречие с грубым потребительским отношением

³¹ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 281.

³² Там же. С. 553.

к женщине, «бабе», по выражению Нагибина, которое многократно встречается на страницах дневника и в послевоенное время.

При всем цинизме Нагибин умел любить женщину. В каждой из своих жен он находил черты, делающие их особенными. Но представляется, что и это в какой-то мере продолжение нарциссического характера писателя: ведь не мог же он – аристократичный, талантливый – выбрать женщину обычную, ничем не примечательную!

Поистине песнь песней – это страницы, посвященные Белле Ахмадулиной (в дневнике – Гелла). Нарцисс и себялюбец, Нагибин «...узнал, какое счастье в умалении себя перед любимой, чтобы все солнце, весь свет падали на нее одну. <...> Я так гордился, так восхищался ею, когда в битком набитом номере она читала свои стихи нежно-напряженным, ломким голосом и любимое лицо ее горело <...> и мне счастливо было, что я **НИЧТО** для всех собравшихся, что я – для нее одной»³³.

Их роман – действительно, роман и в литературном смысле, так психологически тонко описаны Нагибиным внутренние пружины его отношения к Гелле, его попытка цинизмом отгородиться от нагрянувшей и уже заполнившей все его существо и весь мир любви, все прощающей, не сумевшей простить только вульгарной, грубой измены. Человек достаточно рассудочный, хотя и склонный к самокопанию, Нагибин способен был оправдать все недостатки Геллы, поскольку «...чувствовал ее как часть самого себя, вернее, как продолжение себя. Совершенно естественно, что это продолжение должно быть наделено всеми моими отвратительными качествами: распутством, распушенностью, склонностью к оргиям и к пьянству, особой бытовой лживостью при какой-то глубинной правдивости натуры, гибельностью, неумением быть счастливым»³⁴.

Нагибин создает психологический портрет Ахмадулиной, исходя из эгоцентрического описания собственных переживаний и понимания собственного характера. Хотя на первый план выходит именно его состояние, но повышенная реактивность, рефлексия позволяют воспроизвести наиболее ярко черты об-

³³ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 159.

³⁴ Там же. С. 211.

лика любимого, но уже потерянного для него существа. Может быть, самые пронзительные строки, наполненные настоящей болью, связаны с их разрывом. Нагибин психологически точно определил суть отношений с Геллой: «Основа нашего с ней чудовищного неравенства заключалась в том, что я был для нее предметом литературы, она же была моей кровью. <...> Тут была совершенная подлинность поэтического переживания, но не было подлинности человеческой»³⁵.

Нагибин не умел прощать поражений, а в отношениях с Ахмадулиной он представлял себя жертвой. В начале отношений восторгающийся ею, после разрыва он постоянно низводит поэтессу с пьедестала, смешивая личные качества характера Ахмадулиной и особенности ее дарования, заменяя или подменяя литературные критерии суждениями о ее поведении. «Ведь Ахмадулина покорила аудиторию не стихами, действительно прекрасными, а ломаньем, лестью, игрой в беззащитность и незаземленность»³⁶. Тем не менее он не сомневается в ее поэтическом таланте. Нагибин, конечно, лучше других знал характер Геллы-Беллы, и, вероятно, есть правда в том, что он постоянно подчеркивает игру в поведении Ахмадулиной, умение надевать маску беспомощности и при этом манипулировать людьми.

Травма разрыва пройдет почти через всю оставшуюся жизнь писателя, проявляясь в «Дневнике» то репликой, то сравнением, то деталью воспоминания. Переживание драмы высвечивает некоторые особенности психологического типа Нагибина. Депрессия выразилась в странной, казалось бы, форме не свойственной ему упорядоченности жизни, строгом следовании расписанию, что позволяло изжить травму.

Дневник – жанр маргинальный, рефлексивный и комментирующий. Его можно определить как бытовой подстрочник творчества писателя. Это диалог с самим собой как с незримым оппонентом. При чтении «Дневника» Ю. Нагибина известный, сложившийся в сознании читателя внешний рисунок писательской судьбы корректируется выражением внутренних процессов, эмоциональной напряженностью. Основная интонация причуд-

³⁵ Там же. С. 269.

³⁶ Там же. С. 557.

ливо совмещает жалобу, стенания о том, что недодано, и негодование, презрение к тем, кто недодал. Создается впечатление, что Ю. Нагибин сосредоточен лишь на интригах внутри писательского сообщества, на смаковании отношения к себе и своему творчеству. Тем не менее апофатическим путем в дневнике вырисовывается свод литературных задач, отношение к собственному творчеству с пониманием того, что сиюминутное, материальное диктует писателю стиль поведения и заставляет скатываться к халтуре (такова самооценка Ю. Нагибина, вовсе не противоречащая его уверенности в собственном таланте). Кувалдин, лучше других знавший Нагибина, справедливо отметил достоевщину в его характере. «Все мы так или иначе персонажи Достоевского, поскольку от рождения разделены на тело и дух. Юрий Нагибин был им в наибольшей степени – он и раздвоенный, везде видящий интриги Голядкин из “Двойника”, и жаждущий жизни, но не верящий в нее Иван Карамазов, и даже в какой-то степени Раскольников – только без топора. Ношибануть по башке какому-нибудь литературному генералу Нагибин был вполне готов»³⁷. Был готов, но ведь не «шибанул» (конечно же, в переносном смысле), а выпрашивал, выбивал у этих «генералов» знаки признания, поездки за границу.

В «Дневнике» совершенно отсутствует самоирония, все дано на пределе серьезности, но всякий предел чреват переходом в абсурд, потому помимо воли писателя многие записи приобретают сатирическую окраску. Так, Нагибин пеняет идеологически правоверным писателям, а через страницу сетует, что его не пустили в очередную поездку за рубеж: «Я делаю в кино вещи, которые *работают на наш строй*, а их портят, терзают, лишают смысла и *положительной силы воздействия*» (выделено мной. – Г. Н.)³⁸. Или заметка: «Наверное, я очень чистый человек, если наивнейший грех двоеженства так меня мучит»³⁹.

Содержание «Дневника» базируется на ряде концептов. Вокруг концепта «свобода» образуется поле, связанное с понима-

³⁷ Кувалдин Ю. Достоевский в тебе и во мне. О Юрии Нагибине – издатель его «Дневника» Юрий Кувалдин // Рос. газ. 2020. № 70. URL: <https://godliteratury.ru/public-post/dostoevskiy-v-tebe-i-vo-mne> (дата обращения: 08.08.2020).

³⁸ Нагибин Ю. Указ. соч. С. 355.

³⁹ Там же. С. 91.

нием свободы творчества, слова, мысли, духа, передвижения, бытового поведения.

Концепт «страх» выступает как «самое неживотворное чувство», противоречащее творчеству, отношениям, вообще жизни. «Из всего могут родиться слова: из грязи, пороков, ошибок и запоздалых раскаяний, но только не из страха»⁴⁰.

Важны также концепты «разрушение», «смерть», «память», «тщеславие», «ненависть», «жертва», «предательство». Концептосфера «Дневника» отражает мир писателя, в котором преобладает отрицательная коннотация важнейших онтологических понятий.

Итак, кто же герой «Дневника» Нагибина? Афористично определил его суть В. Топоров: «Этот человек болезненно мнителен, мнительно тщеславен и тщеславно одинок»⁴¹. Из его болезненной мнительности вырастает жертва и, как следствие, мизантроп, а из тщеславия – конъюнктурщик, как это ни парадоксально. При высоких требованиях, предъявляемых писателю, мы видим: «се человек» со всеми его противоречивыми чертами, человек своего времени. И, может быть, острее и всего выразительнее противоречия и лицемерие общества в целом и писательского сообщества в частности отразились и воплотились именно в таком образе страдающего раздвоением интеллигента, плохого хорошего человека.

⁴⁰ Там же. С. 59.

⁴¹ Топоров В. Гибель Нагибина // Постскриптум / под ред. В. Аллоя, Т. Вольтской и С. Лурье. СПб., 1996. Вып. 3(5). С. 280.

Глава 7. Затекст – автомиф – литературная репутация

§ 1. Автомиф Вик. Ерофеева: специфика языка самоописания

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.15

Вик. Ерофеев вошел в литературу и стал известен в связи со скандалом, развернувшимся вокруг попытки писателей осуществить в 1979 г. издание неподцензурного журнала «Метрополь». Этот эпизод литературной борьбы основательно описан как со стороны историков, так и со стороны самих героев событий, и имя Виктора Ерофеева везде является неперменным. Вас. Аксенов в итоговом романе «Таинственная страсть» предлагает ироническую интерпретацию самого момента рождения идеи свободного альманаха (место действия – стоматологическая поликлиника):

Писатели тихо сидели, изредка деревенеющими ртами исторгая жалобы на цензурные службы большевиков. Олеха и Венечка практически ставили под вопрос возможность их писательского поколения. Хотят задушить в колыбели, жаловался бородач Олеха. Или выдрать все зубы, стонал Проббер, оставить один язык, чтоб ж-пу лизал. Как ты думаешь, Ваксончик, что нам делать с нашей дерзновенностью?

– А черт его знает, – ответил Ваксон. – Признаться, руки опускаются в этой стылой луже. Впору, ей-ей, бежать на какой-нибудь остров, чтобы там открыть свободный неподцензурный журнал.

– Послушай, Вакс, а почему на остров какой-то мы должны смываться? – воскликнул европеец Проббер из латышских стрелков. – Почему прямо здесь не начать нам свободный журнал, или, скажем, альманах? <...> Так родилась идея первого в истории советской литературы неподцензурного альманаха «МетрОполь»¹.

¹ Аксенов В. Таинственная страсть : Роман о шестидесятниках : авт. версия. М., 2015. С. 594.

Б. Мессерер в книге «Промельк Беллы», вспоминая эту, видимо, не однажды рассказанную в «своих кругах» сценку создания «акции неподцензурности» (выражение Вас. Аксенова), дополняет ситуацию весьма благосклонной характеристикой одного из ее героев:

Виктор Ерофеев привлекал меня своим максималистским порывом в противостоянии с властью, быть может, сильнее, чем у других наших товарищей. Вместе с тем его юное фрондерство было жестоко противопоставлено семейному положению. Отец Виктора работал постоянным представителем СССР при международных организациях в Вене. В результате политической позиции сына посол был отозван и лишился места службы. Остротой суждений и редкой эрудицией в вопросах истории литературы Виктор выделялся в нашем маленьком содружестве².

Из приведенных двух отрывков мемуарного характера очевидно столкновение восприятия и оценки фигуры Вик. Ерофеева: в псевдониме («Проббер»), данном Вас. Аксеновым, заложено много смыслов: от прямо считываемого западничества героя до потаенного «пробы ставить нигде» и резкого определения политического статуса семьи, из которой вышел юный бунтовщик. Характерно, что и Б. Мессерер, приводя выдержку из статьи Вик. Ерофеева («Заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной»), в которой описана атмосфера, царящая в его мастерской на Поварской, не убирает совершенно лишней для контекста пассаж о встрече однофамильцев: «Здесь я познакомился с самым разным народом, вступил с этим народом в самые разные человеческие отношения. Но, естественно, для меня было важно пообщаться с моим великим однофамильцем Венечкой»³.

Соположение имен и фамилий «Венечка Проббер – Вик. Ерофеев – Вен. Ерофеев» невольно, но значимо обнажает тот набор конфликтов, что определяет письмо автора «Русской красавицы», «Страшного суда», «Хорошего Сталина» и многочисленных литературных эссе и статей. Это постоянное сомнение

² Мессерер Б. Промельк Беллы : Романтическая хроника. М., 2016. С. 621–622.

³ Там же. С. 623.

в своей состоятельности как писателя, вынужденного отстаивать свою самость, помня о неизбежной рецептивной реплике: «Не Венедикт Ерофеев, а Виктор...» Это и необходимость доказательства, вопреки социальному статусу представителя советской «золотой молодежи», своей безусловной приверженности не к политической, а художественной элите. Наконец, симультанность чувства любви и отторжения от семьи, которой обязан блестящим образованием и многообещающим карьерным стартом (и если первым воспользовался вполне, то от второго отказался решительно).

Обозначенный константный круг противоречий с особой очевидностью являет себя в текстах Вик. Ерофеева мемуарного характера, где самоидентификационный комплекс, становясь основным, нарушает традиционные законы жанра *in memoriam*.

«Цена свободы» – мемуарный фрагмент, включенный в книгу воспоминаний «Отблеск личности», посвященную памяти Ю. Трифонова и, по замечанию составителя, написанный «специально для данного сборника»⁴.

В нем три героя: Вик. Ерофеев – Вас. Аксенов – Юрий Трифонов (именно в таком по значимости и уделяемому объему текста порядке). Все события фрагмента, поступки, действия и высказывания героев «завязаны» на метрополевскую историю, ею поверяются и оцениваются, историю, которая на излете нулевых трактуется автором иначе, нежели в девяностых. Ранее он писал:

«МетрОполь» был попыткой борьбы с застоем в условиях застоя. Так я думаю, вспоминая о нем сегодня. В этом смысл его и основное назначение. Но не менее важно и то, что благодаря «МетрОполю» можно понять тонкую роль местоимения *мы*, освобожденного от замятинских, слишком знакомых *нам* коннотаций, силу и слабость творческой солидарности. Эту историю я прожил и пережил как редкостный идеалист, – может быть, потому я ее и пережил⁵.

⁴ Ерофеев Вик. Цена свободы // Юрий Трифонов. Отблеск личности / сост. Н. Г. Катаева. М., 2015. С. 172.

⁵ Ерофеев В. В. Страшный суд : Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 492.

В мемуарном фрагменте нулевых, посвященном Ю. Трифонову, даются открыто нелицеприятные портретные («Трифонов казался мне тогда рыхлым не только физически, но и эстетически»⁶) и поведенческие характеристики. Особенно это касается отказа Ю. Трифонова, который всегда предпочитал действовать только по своим правилам, участвовать в «Метрополе»:

Мы с Аксеновым, конечно, слегка поморщились. Но Аксенов, увидев, что я нахожусь на грани презрения, поспешил добавить: Трифонов отказался, сославшись на то, что он борется своими печатными книгами. Борется? Возможно! Что бы он мог еще сказать! Отмазался!⁷

Вик. Ерофеев склонен объяснять поведение писателя его излишне традиционной, зависимой от принятых правил манерой письма:

С позиции молодого поколения я не верил, что Трифонов войдет в заговор. Его литературный стиль был старым, заносным до дыр реализмом. На фоне создателей новых стилей, Кабакова и Шнитке, тогдашних московских жителей, моих истинных кумиров, Трифонов был носителем общей формы⁸.

И далее:

Слово у Трифонова на самом деле было сильным, но не автономным, не джойсо-кафко-прустовским, направленным на создание новой литературной реальности, а нанятым на прокат стилем...⁹

Не менее требовательна память Вик. Ерофеева к писателю, с чьим именем обычно и связывают саму возможность появления «Метрополя». Отъезд Вас. Аксенова за границу оценивается как предательство лично его, Вик. Ерофеева, и в то же время общего дела отстаивания свободного слова в России. Он винит и друга, и – особенно – его жену, подталкивающую писателя

⁶ *Ерофеев Вик.* Цена свободы. С. 164.

⁷ Там же. С. 166.

⁸ Там же. С. 165.

⁹ Там же. С. 179.

к отъезду: «Господи, что за сука – растерянно думал я»¹⁰. Автор не смог удержаться от следующего пассажа:

Аксеновская эмиграция полна жести. Невольно подумаешь о карме. Разрыв с Бродским, неудачи с книгами и Голливудом, самоубийство в Калифорнии Майкиного внука, алкоголизм косоглазой красавицы Алены, которую Майя видела женой миллионера, но вместо миллионера дело тоже закончилось самоубийством (уже в постсоветской Москве), расистская нелюбовь к неграм (которая рвалась из их семейных разговоров), постепенное охлаждение самого западника к Америке, где он не нашел любимых им джазовых клубов – никакого рая¹¹.

«Хороший Сталин» – книга садомазохистического характера (определение обусловлено работой самого Вик. Ерофеева «Маркиз де Сад, садизм и XX век»). Это связано с чувством вины перед отцом, которого из-за политической фронды сына отлучили от элитарного статуса советского дипломата, круто замешенным на сладострастной постановке проблемы самоутверждения, желания любой ценой доказать свою уникальность. Не случайна эпатажность первой фразы, которая становится лейтмотивом текста: «В конце концов я убил своего отца»¹². И чуть далее: «Я совершил не физическое, а политическое убийство – по законам моей страны это была настоящая смерть»¹³.

При всей своей жанровой специфичности мемуарный фрагмент и роман мемуарно-автобиографического характера, «Цена свободы» и «Хороший Сталин», по смыслу, интонационно, структурно чрезвычайно близки. Их объединяет характер создаваемого автором психологического портрета «я», моделирование биографии, эпизоды которой «мигрируют» из текста в текст: «Я родился в сентябре 1947 года. У меня было счастливое сталинское детство»¹⁴; «Я находился посередине. Сын советского посла, я по своему происхождению был классовым врагом не только метропольских радикалов, но и Трифонова, Аксенова –

¹⁰ Ерофеев Вик. Цена свободы. С. 171.

¹¹ Там же. С. 172.

¹² Ерофеев В. В. Хороший Сталин. М., 2017. С. 4.

¹³ Там же. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 18.

всех тех, у кого репрессировали семью. С другой стороны, я был единственным европейцем в “Метрополе”, женатом на польской красавице, говорящим на нескольких языках и знающим Запад не понаслышке»¹⁵.

Для повествовательной структуры обоих текстов «от я» характерна своеобразная «поэтика тождеств» («я есть то-то»), в рамках которой происходит репрезентация сознания, обладающего рядом общих идентификационных черт. Одна из них – открытая парадоксальность: «Я был медлителен»¹⁶. Через несколько строк: «...я был стремителен»¹⁷. Парадоксальность как принцип самоописания очевидна и в детском автопортрете: «Безумный взгляд черных глаз, сверлящих мир с тем, чтобы высверлить в нем новый, небывалый закон, принадлежит застенчивому сутулому ребенку с нежной, обаятельной улыбкой, возникшей на людоедских губах»¹⁸, и в самом характере оформления претендующей на афористичность мысли: «Я вошел в жизнь через ужас смерти»¹⁹.

Парадоксальность зачастую соседствует с откровенным эпатажем как этического, так и эстетического характера: «Из чавкающих луж возникла моя любовь к женщинам. <...> Я убил дедушку. <...> Я виноват во всем. Если следовать этой семейной логике, то, раз я убил деда, я должен был убить и своего отца»²⁰. В мемуарах о Ю. Трифонове читаем: «Стояла роскошная осень, а мы были в жо́пе. <...> Я оглянулся. Роскошная осень. И снова мы в полной жо́пе»²¹. Это – весьма «мягкий» пример лексического строя, характерного для письма Вик. Ерофеева. Автобиографический роман (или мемуары памяти отца и своего детства) написаны грубее, откровеннее и жестче. Это могут быть целые пассажи, использующие сниженную лексику физиологического характера. С одного из таких фрагментов «ударно» начинается книга:

¹⁵ *Ерофеев Вик.* Цена свободы. С. 165.

¹⁶ *Ерофеев В. В.* Хороший Сталин. С. 31.

¹⁷ Там же. С. 32.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 33.

²⁰ Там же. С. 40.

²¹ *Ерофеев Вик.* Цена свободы. С. 171.

Правда власти не принадлежит сочувствию. Она – за убийцами. <...> Русская власть – грубая, блевотная, состоящая из мужских анекдотов, мата, бифштекса из сырого мяса, забывчивости, мутной головы, долгосрочного пьянства, садизма, луковой отрыжки, безнаказанности, унижения всех подряд, – вызывает у меня брезгливость, отвращение. Привлекли они меня к себе с их циничной фамильярностью, я бы на следующий день побежал всем рассказывать, какое они говно²².

Порой это откровенно табуированная лексика, причем в крайнем своем проявлении (обозначение гениталий): «Я не завишу ни от п...ы, ни от Красной Армии»²³. По замечанию исследователя инвективной лексики, «в русской словарной практике грубое название женских гениталий “п...а” полностью отсутствует даже в сокращении, включая воспроизведение речи низов общества»²⁴. Интенсивное использование Вик. Ерофеевым эпатазирующей лексики можно объяснить своеобразным противостоянием отцу: «Я никогда не слышал от отца ни одного матерного слова. Даже слово *говно* он не употреблял, а слово *дерьмо* он произносил в редких случаях»²⁵. Можно объяснить и изощренно-лукавым стремлением быть «своим» в определенных кругах, но органичности употребления табуированной лексики, ее художественной оправданности (которая в высшей степени присуща творчеству его однофамильца), думается, Вик. Ерофеев так и не достиг. В этом смысле весьма характерно его признание: «Я опоздал к детской раздаче мата. Уже позже я учил его, как иностранный язык»²⁶. Именно иностранные языки (преимущественно английский и французский) как маркеры «истинного западничества» вполне естественно присутствуют в романном нарративе. Они вплетены в речь как автора, так и героев. Например, о национальных предпочтениях матери Вик. Ерофеев сообщает, включая в текст фразу на английском

²² Ерофеев В. В. Хороший Сталин. С. 3.

²³ Там же. С. 9.

²⁴ Желвис В. И. Поле брани. Сквернословие как социальная проблема. М., 2001. С. 292.

²⁵ Ерофеев В. В. Хороший Сталин. С. 164.

²⁶ Там же. С. 290.

языке: «“She did hate the Americans”, за исключением Теодора Драйзера»²⁷. Иностранная лексика зачастую становится знаком собственно авторского сознания: «Я до сих пор напеваю эту песенку: *Marjolenne, tu es jolie...* – то забывая ее слова, то вспоминая, почти до последней строчки»²⁸. Английский может выступать и как черта сознания семьи: «“Too much”, – решили мы в семье»²⁹.

Рафинированные иностранные вкрапления (перевод может быть дан в сноске, переводы статей на французском и английском даны в конце книги), во-первых, по принципу контраста, усиливают открытую, нарочитую грубость контекста, во-вторых, по принципу соотнесенности, входят органичной составной частью в элитарный (филологический) дискурс письма Вик. Ерофеева. Характерным примером совмещения несовместимого может быть мини-авторрецензия на рассказ «Едрена Феня», который был опубликован в «Метрополе», т. е. рассказ, с которого собственно и началась литературная судьба автора:

Молодой х...й пьянит женщину. Но дело не в теме. Рассказ уже был включен в бытие. Он жил и дрожал как человеческая печень под пленкой, он переработал содержание, тему, самого себя в стиль, отождествился со стилем. Он был рассказ-стиль³⁰.

Постоянная игра то на «понижение», то на «повышение» – характерная черта художественного и филологического мышления Вик. Ерофеева, о чем, в частности, свидетельствует поэтика названий его работ: «Ядрена Феня»; «Пропущенный оргазм столетия»; «Запах кала изо рта»; «Путешествие пупка в Лхасу»; «Интимнейшие места русского консерватизма»; «С кем спала счастливая Москва? (Андрей Платонов)»; «“My style is all I have” (Письма Владимира Набокова)».

В конечном счете моделируемому Вик. Ерофеевым сознанию (и, возможно, это его доминантная черта) свойственен крайний эгоцентризм:

²⁷ Там же. С. 22.

²⁸ Там же. С. 191.

²⁹ Там же. С. 394.

³⁰ Там же. С. 365.

Я и был тот ребенок-слово, родившийся на свет ради его произведения³¹;

Я сам был Сталин³²;

Я был застенчив, но у меня был дух противоречия³³;

В детстве я любил врать. Я врал без всякой пользы для себя, просто из любви к вранью³⁴;

Я был главным героем своего вранья. Из вранья родилось мое отношение к слову³⁵;

Я всегда любил быть на границе – между теплом и стужей, враньем и правдой. Порог – моя обычная родина³⁶;

Я задышался от лжи. Я тоже врал, но я врал вдохновенно, а мир врал подло, злобно, смертоносно³⁷;

Мне захотелось похоронить советскую литературу³⁸.

Наконец, квинтэссенция: «Может быть, я – самый свободный человек в России. В сущности, это незначительное достижение, особенной конкуренции в этой области не наблюдается»³⁹.

Право на свою особость подтверждается различными, давно проверенными способами. Это и нарочитое принижение других: «Я давно уже разочаровался в писательском уме. Редкий писатель мне кажется умным. Лучшие русские писатели – Гоголь и Платонов, – похоже, страдали идиотизмом. <...> Набоков тоже не больно умен»⁴⁰. Это и апелляции к свойственной для русской ментальности жалости к «униженным и оскорбленным» и нелюбовью к сильным (вспомним знаменитую фразу Горького: «Сильного не любят на Руси»):

В русские писатели лучше всего стартовать из провинциальных самородков и тяжелого детства, из уродов и проституток. Мне никогда не простили на родине мое отвратительное происхождение⁴¹;

³¹ Ерофеев В. В. Хороший Сталин. С. 42.

³² Там же. С. 235.

³³ Там же. С. 241.

³⁴ Там же. С. 245.

³⁵ Там же. С. 247.

³⁶ Там же. С. 276.

³⁷ Там же. С. 311.

³⁸ Там же. С. 364.

³⁹ Там же. С. 9.

⁴⁰ Там же. С. 150.

⁴¹ Там же. С. 317.

В отличие от большинства своих коллег, интеллигенции в целом, я о власти знал не понаслышке. Я был *сыном власти*, формально принадлежа к московской «золотой молодежи»⁴²;

Я *слишком хорошо* представлял себе лица друзей и врагов:

– Ну что, посольский сынок, обосрался?!⁴³

Выстроенные система персонажей, структурно-повествовательные стратегии, лексический дискурс текстов «Цена свободы» и «Хороший Сталин» позволяют предположить, что художественное целеполагание автора направлено на реконструкцию состояния собственного сознания: «Но мне все-таки удалось кое-как разовратиться (хорошая описка) – разовратиться в том коктейле, который я собой представлял, в его ингредиентах»⁴⁴. Тем самым сознательно нарушаются традиционные законы жанра *in memoriam* и *автобиографии*, превращая их в крайнюю форму самоописания – в эго-текст, что собственно и не скрывает писатель: «И отцеубийство, и освобождение от фобий подразумевают творчество “из себя”, самовыражение, которое не укладывалось в тайну, которое я ворошил только поверхностно, сохраняя тайне верность»⁴⁵.

Понимание/описание психологически дискомфортных работ Вик. Ерофеева, таким образом, демонстрирует неидеализированный взгляд на мозаику «оттепели» и формирует тот язык самоописания, который захватывает все большее пространство в современной литературе как в бумажном, так и виртуальном варианте.

§ 2. Автоми́ф Татьяны Толстой

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.16

Современный литературный процесс требует от писателя все большей медийности и открытого выражения собственного Я. Меняется не только способ существования литературы (на смену привычной «бумажной» литературе приходит сетевая), но и статус писателя, которому нужны новые стратегии продви-

⁴² Там же. С. 366.

⁴³ Там же. С. 392.

⁴⁴ Там же. С. 49.

⁴⁵ Там же. С. 312.

жения своего творчества, коммуникации с читателем и позиционирования себя. Интернет становится полем и для существования современной литературы, и для формирования писательского за-текста – пространства, которое возникает за пределами художественного произведения и отражает бытие писателя вне текста. Практически у каждого современного писателя есть блог или личная страница на «Фейсбуке», где за его высказываниями может следить любое количество читателей. Блоги писателей существуют и как личные дневники, и как место, где время от времени размещаются новые тексты, и как медийное пространство, где писатель выражает свои взгляды на происходящее в мире, поскольку аудитория ждет от него реакции (или ее отсутствия) на актуальные события. Блог позволяет писателю не только высказываться на интересующие его темы и публиковать в свободном доступе новые тексты, но и позиционировать себя, создавая автомиф. Этот аспект очень важен для современного писателя, поскольку он влияет на литературную репутацию и на восприятие текстов читателями, а также тесно связан с выбираемыми творческими стратегиями. Таким образом, конструирование автомифа становится одной из форм за-текста, которая может влиять и на создание художественных произведений – иногда в них фигурирует автобиографический герой, возникший из автомифа.

Более привычный для литературы способ конструирования писателем автомифа – интервью и публичные выступления (в настоящее время существующие в большинстве своем также в интернет-пространстве). И то и другое позволяет читателю увидеть писателя вне рамок художественного текста, а самому писателю – продемонстрировать различные стороны своей личности или же создать образ, который будет соответствовать выбранной творческой стратегии.

Татьяна Толстая – писатель, вошедший в отечественную литературу более тридцати лет назад, точно чувствующий постоянно меняющиеся законы времени, которые влияют на особенности литературной ситуации, на то, как писатель себя в ней позиционирует и представляет своему читателю. Начиная с 1990-х гг. Татьяна Толстая пробует себя в разных творческих амплуа (публицист, преподаватель, телеведущая, блогер), а в своих текстах переходит от третьего лица к первому, от вымышленных персонажей

к автобиографической героине. С течением времени в текстах (как в художественных, так и в публицистических) остранение заменяется прямым Я-высказыванием. Все выбираемые Толстой творческие амплуа так или иначе направлены на конструирование автомифа – образа себя, который отчасти повлияет на литературную репутацию и на восприятие автора читателем.

О начале своего творчества в различных интервью Татьяна Толстая говорит по-разному. По одной (наиболее распространенной) версии, начинать писать с такой родословной «было стремно»⁴⁶, и Толстая не планировала это делать. В 80-е гг. она сделала коррекцию зрения (как писательница говорит в одном из интервью, исключительно из тщеславия – очки не шли к серьгам, а она очень хотела носить серьги)⁴⁷. Операция была сложной, после нее нужно было три месяца сидеть дома и не выходить на свет; в это время у Толстой «...открылось какое-то внутреннее видение: я стала видеть прошлое, как кино, вдобавок к этому прибавился словарь и стилистика – я видела рассказы, их начала и концовки. <...> Короче, все, что нужно было знать о литературе, о том, как создавать ее, открылось мне в один прекрасный момент»⁴⁸. По другой версии, решение начать писать пришло не в виде дара, но совершенно осознанно:

Вспомните 83-й год – в литературе ну ничего не происходило. И тогда я поняла, что если я не могу найти то, что хочется почитать, то надо написать это самой. Села и написала. И поняла, что умею писать. <...> Я сказала себе: минуточку, сейчас выйду и покажу, как это делается. Вышла и показала. Поняли?⁴⁹

Эти версии противоречат друг другу, но вместе с тем отражают личность Татьяны Толстой – как характерную для ее авто-

⁴⁶ Николаевич С. Татьяна Толстая: С моей родословной начинать писать было стремно // Сноб. 2015. URL: <https://snob.ru/selected/entry/94953/> (дата обращения: 05.07.2020).

⁴⁷ Свинарченко И. Я – бешеная : интервью Татьяны Толстой // Медведь. 2012. URL: http://www.medved-magazine.ru/articles/Igor_Svinarenko_Tatiana_Tolstaya.1875.html (дата обращения: 04.07.2020).

⁴⁸ Николаевич С. Указ. соч.

⁴⁹ Кабанова О. Татьяна Толстая: Литература – это разговор с ангелами // Известия. 2000. 14 янв.

биографической героини веру в «легкие миры» (необъяснимые пространства, которые граничат с реальным миром и дают возможность творить), не мешающие земному женскому желанию выглядеть стильно, так и абсолютную уверенность в своих действиях. У читателя при этом есть право выбора – можно верить в любую из версий или в обе сразу, поскольку они обе весьма правдоподобны. Вариант с осознанным началом творчества впервые появился в интервью в начале 2000-х, более мифологичный вариант – в 2010-е, незадолго до издания тетралогии («Легкие миры» (2014), «Девушка в цвету» (2015), «Невидимая дева» (2015), «Войлочный век» (2015)).

В 2000-е гг. Татьяна Толстая пробует себя в новых творческих амплуа – публикует ряд публицистических текстов и становится медийной личностью – телеведущей программы «Школа злословия», что предполагает открытое конструирование собственного образа для обширной аудитории. Исследовательница творчества Толстой Е. Гоцило отмечает: «Наиболее поразительная черта Толстой как оратора/критика/журналиста – это уровень ее интервью и нехудожественной прозы, который соответствует уровню ее рассказов»⁵⁰. В публицистической прозе Татьяна Толстая, сохраняя стилистику художественного текста, его красочность и метафоричность, беспепелляционно выражает свое мнение и предстает перед читателями резкой, высокомерной, непочтительной, иногда даже отталкивающей, практически всегда ведущей себя «хозяйкой обстоятельств»⁵¹, что влияет и на ее литературную репутацию. В 2000-е гг. Татьяна Толстая, бесспорно, осознает влияние, которое она оказала на русскую литературу, отводит себе в ней далеко не последнее место, но существенно меняет стиль письма – переходит в текстах от третьего лица к первому, Это определяет творческую стратегию писательницы, в которой конструирование автомифа начинает играть все более важную роль.

Работа в медийной сфере, в роли телеведущей программы «Школа злословия», также предполагает открытое конструирование собственного образа для широкой аудитории. Образ

⁵⁰ Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург, 2000. С. 158.

⁵¹ Генис А. Как работает рассказ Толстой // Звезда. 2009. № 9. С. 213.

Татьяны Толстой-телеведущей, сконструированный самой писательницей, вновь непросто – он напрямую зависит от гостя, приглашенного в студию. «Я готовилась к передаче, – говорит в одном из интервью Татьяна Толстая, – поэтому я знала, кого я буду обижать, будет ли мне его жалко или нет»⁵². Симпатичных ей гостей Толстая не обижает никогда – среди них больше всего писателей, поэтов и других деятелей искусства; многие из них близки Толстой в культурном, эстетическом и мировоззренческом аспектах. С этой категорией гостей писательница ведет предельно открытый и искренний диалог, задавая вопросы, которые интересны ей самой (особенно ее волнуют переход от жизни к смерти, границы миров, способы создания текста, необычные пространственно-временные измерения – все, что позднее станет основой для прозы 2010-х гг.). К примеру, Рената Литвинова мировоззренчески и эстетически близка Татьяне Толстой – и диалог ведется на равных: они разговаривают о том, что происходит до рождения и после смерти, о временных петлях, о феномене красоты и параллельных измерениях.

Существует и другая категория гостей, откровенно неприятная писательнице, и с ними она ведет себя совершенно иначе – не стесняется вступать в полемику, провоцировать и открыто высказывать собственную неприязнь. Так, с Верой Полозковой писательница резка и не стремится к открытому диалогу, поскольку уверена, что человеку с коллективным сознанием (как у Полозковой) нельзя быть писателем. Литературовед М. Липовецкий соотносит подобный образ Татьяны Толстой с Кысью, ее собственным смертоносным персонажем: «Что такое убийственный взгляд Кыси, выразительно описанный Толстой, я понял окончательно, увидев в телевизионном ток-шоу “Школа злословия” взор Татьяны Никитичны, направленный на художника Олега Кулика, когда она в качестве защитника и представителя Высокой Культуры тонно учительницы, разговаривающей с нашкодившим учеником, клеймила одного из наиболее ярких современных художников, грубо передергивая его слова и в лицо называя жуликом»⁵³.

⁵² Николаевич С. Указ. соч.

⁵³ Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 402.

Телезрители, в немалой степени спровоцированные подобной манерой поведения (изначально заявленной в качестве типичной для «Школы злословия»), оставляют в интернете множество комментариев о том, как отвратительно высокомерны и неприятны обе ведущие. Подобных комментариев чаще всего заслуживает все же Татьяна Толстая – как главная и наиболее неприятная (в одной из передач писательница в шутку говорит Авдотье Смирновой: «Кто в программе власть? Я власть! Со мной надо сотрудничать!» – «А как же с вами не посотрудничаешь», – соглашается Авдотья Смирнова)⁵⁴.

Нелинейность, множественность – основа создаваемого образа: Татьяна Толстая предстает то высокомерной, надменной, резкой, то искренне заинтересованной в собеседнике. Опять же уважительное отношение к гостю не отменяет того, что Толстая говорит с ним только на те темы, которые интересны лично ей, и задает вопросы, которые волнуют лично ее. Как филолог и писатель, в «Школе злословия» она часто обращается к истории мировой литературы и безапелляционно определяет позиции разных писателей относительно литературного процесса в целом, времени, в которое они жили, а также относительно себя самой. Как уже было сказано выше, себе Татьяна Толстая отводит достаточно значимое место в русской литературе и не скрывает этого.

Вместе с тем в образе высокомерной и надменной писательницы отчетливо проступает лицо женщины, которой не чужды повседневные вопросы и бытовые мелочи. Она обладает определенным набором привязанностей и слабостей (которые она старается нащупать и в своих гостях), открыто говорит о том, что очень любит наряжаться, приобретает бесполезные вещи, тщеславна, задается вопросом, почему из стиральной машины в процессе стирки пропадают носки, как ведут себя в быту мужчины, а как – женщины. Но при этом она – писатель, «человек отдельный»⁵⁵, у которого несколько уровней восприятия. Изначальная цель программы «Школа злословия» – снять с гостя привычную маску и показать, какой он на самом деле; меняя тему разговора

⁵⁴ Школа злословия. Вып. 264 (5 марта 2012 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AURHjIQ0hdQ> (дата обращения: 10.07.2020).

⁵⁵ Толстая Т. Н. Легкие миры. М., 2014. С. 442.

с мировоззрения на повседневные реалии и стремительно меняясь сама, Татьяна Толстая пытается показать разноплановость не только свою, но и гостя (разумеется, при условии, что он ей симпатичен).

Весной 2020 г. Татьяна Толстая создала проект «Белый шум», отчасти напоминающий по форме «Школу злословия» – две ведущие, Татьяна Толстая и Ксения Буржская, приглашают гостей, одного или нескольких сразу, но их цель – не раскрыть настоящую личность гостя, а подискутировать с ним на ту или иную тему. Каждый выпуск «Белого шума» имеет определенную тематику – от эротической поэзии до феномена русской дачи; приглашаемые гости так или иначе связаны с тематикой выпуска. В «Белом шуме», изначально нацеленном на интернет-аудиторию, Татьяна Толстая выбирает себе привычный образ – она резка, надменна, безапелляционно высказывает собственное мнение по любому вопросу, по-прежнему делит гостей на тех, которые ей интересны, и тех, с кем она в корне не согласна. Еще больше становится заметен контраст между ведущими – если Авдотья Смирнова дополняла Татьяну Толстую (несмотря на то, что вопрос власти в передаче был решен в пользу писательницы), то Ксения Буржская существенно проигрывает своей соведущей, теряясь на ее фоне. Я-высказывание Толстой становится все более резким и определенным, с неудобными ей гостями писательница обходится все более жестко, но вместе с тем ее одинаково продолжают интересовать как вопросы повседневной жизни, так и вопросы мироустройства.

Согласно сконструированному автомифу, писательница имеет какой-то доступ к иным мирам и время от времени соприкасается с ними. Так, в одном из интервью Татьяна Толстая рассказывает о том, как ей приснилась смерть Иосифа Бродского:

Как-то во сне далось понять, что какой-то нобелевский лауреат, но фамилии Бродский там не было, никакого указания на него. Я проснулась рано утром с очень неприятным ощущением, что с кем-то что-то где-то случилось, и на кого думать – непонятно. Тут раздается звонок. Звонит Боб Сильверс: “Татьяна, Иосиф умер. Пиши некролог”. <...> Если учесть разницу во времени между Америкой и Англией, то получается, что я проснулась в ту минуту, когда он упал. <...> Я ни в какую смерть не верю – только в переселение в какие-то другие миры. Когда человек откроет дверь перед

тем, как уйти в этот другой мир, энергия выплескивается и разливается волной, касаясь всех, кто как-то его любил. А я его любила как человека, поэта, личность. И меня коснулась его энергия⁵⁶.

Доступ к иным – «легким» – мирам дает ей также возможность «видеть» сюжеты для рассказов – это станет одной из отличительных черт автобиографической героини тетралогии, созданной на основе блога писательницы. Способность видеть иные миры и пространства, возможно, связана еще с мифологией Петербурга, откуда Татьяна Толстая родом. Много лет назад переехав в Москву и утверждая, что жить в Петербурге постоянно не имеет смысла («Я люблю сюда приезжать, для меня это подарок; нельзя же жить в подарке»⁵⁷), писательница все же бескомпромиссно предпочитает Петербург столице и активно выступает за сохранение исторического центра в его мельчайших деталях.

В 2007 г. Татьяна Толстая начинает вести блог – сначала на платформе LiveJournal, затем, когда «Живой журнал» перестает быть популярным, перемещается на «Фейсбук». В первое время существования блога записи были посвящены только телепрограмме «Школа злословия», но постепенно их заменили эго-тексты. В самом первом посте Татьяна Толстая не отходит от образа человека резкого, высокомерного и имеющего полное право делать только то, что он хочет. Так, она предупреждает, что никаких личных записей размещать в блоге не будет, поскольку не испытывает в этом потребности (впоследствии она нарушает это, никак не объясняя); она оставляет за собой право материться и нарушать правила орфографии и пунктуации как ей вздумается:

Большая просьба вычеркнуть меня из списка ваших кумиров, если я, не приведи Господи, там оказалась. Я не эталон, не Розенталь, не камертон. Просьба на это не рассчитывать; я предупредила⁵⁸.

⁵⁶ Элькин С. Татьяна Толстая: «Жизнь идет»: интервью перед встречей в Чикаго // Reklama. 2020. URL: <https://thereklama.com/tatyana-tolstaya-zhizn-idet/> (дата обращения: 07.07.2020).

⁵⁷ Шаргородская А. «Все плохое, что мы приписываем “совку” – это мы сами»: Татьяна Толстая – об эмиграции и о страхе перед писательством // Бумага. 2016. URL: <https://paperpaper.ru/tatyana-tolstaya/> (дата обращения: 08.07.2020).

⁵⁸ Толстая Т. Н. Некоторые ответы на некоторые вопросы. URL: <https://tanyant.livejournal.com/2007/12/15/> (дата обращения: 10.07.2020).

В блогах Татьяна Толстая появляется по-прежнему в двух образах – с одной стороны, она погружена в повседневную жизнь, в быт, умеет и очень любит готовить (регулярно выкладывает в блог рецепты и просит читателей делиться своими), видит «легкие миры», соседствующие с повседневной реальностью, и взаимодействует с ними. С другой стороны, писательница непочтительна, саркастична, публикует большое количество обличительных текстов и намеренно вызывает у читателей негативную реакцию на свою манеру поведения. Стилистика ведения блога в «Живом журнале» (который существовал в активном режиме до 2014 г.) значительно более мягкая, чем на «Фейсбуке», – Татьяна Толстая отвечает читателям в комментариях достаточно редко и не поощряет конфликтные ситуации. После издания тетралогии, начиная с 2016 г., когда образ автобиографической героини «Легких миров» перестает быть актуальным и «Живой журнал» теряет свою популярность, писательница окончательно перемещается на «Фейсбук». Стилистика ведения блога здесь другая – Толстая очень часто язвительно отвечает на комментарии читателей, иногда устраивает прямые провокации, некоторые из них становятся традиционными и повторяются несколько лет подряд, например, предновогодний спор об оливье. Татьяна Толстая выкладывает собственный нестандартный рецепт салата, подробно объясняя, почему именно это вкусовое сочетание самое лучшее, и предлагает своим читателям ругаться в комментариях, причем «взаимные оскорбления и разрыв отношений вплоть до бана приветствуются»⁵⁹. После этого Толстая время от времени заходит в комментарии, чтобы сообщить, что она ждала большего, дискуссия недостаточно оскорбительная и, следовательно, неинтересная, или пишет новые посты, где сообщает результаты своей пропагандистской кулинарной деятельности:

Уже три человека отважились на оливье без отупляющей картошки и перешли на нашу бескартошечную сторону⁶⁰;

Срач про оливье хорошо пошел, даже не ожидала. Даже пришел в комменты брильянт – мужик, спросивший меня, не меша-

⁵⁹ Толстая Т. Н. Личная страница на Facebook. URL: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10156766281218076> (дата обращения: 05.07.2020).

⁶⁰ Там же. URL: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10156784154093076> (дата обращения: 06.07.2020).

ют ли мне Путин и ко! Я отвечала, что резать оливье они мне не мешают⁶¹.

Пользователи реагируют на посты подобного рода достаточно бурно, часть отписывается, сообщая об этом в комментариях.

На протяжении практически тридцати лет Татьяна Толстая также занимается преподаванием – обучает студентов творческому письму сначала в Америке (в полушутливом интервью Артемию Лебедеву писательница определяет свою деятельность как «осенью – профессор американского университета, весной – вольная пташка»⁶²), потом в России, в созданной ей школе «Хороший текст», а также читает лекции о русской литературе. Образ Татьяны Толстой-преподавателя существенно отличается от медийного – в нем гораздо меньше провокационности, резкости и высокомерия. Вместе с тем Толстая открыто высказывает собственное мнение о писателях, литературных произведениях, культурных кодах, смело анализирует и интерпретирует их – и делает это скорее не как филолог-исследователь (что она подчеркивает, к примеру, в лекции про измены в русской литературе), но как писатель – на равных. О текстах русской классики Татьяна Толстая опять же говорит не в научно-исследовательской стилистике, но образно:

Берем, скажем, того же Бунина или Чехова, какие-нибудь схожие куски рассказов, и смотрим, например, зачем они описывают закат солнца? <...> Давать ученикам такие материалы, и пускай они роются, смотрят обрезки парчи, бархата⁶³.

Татьяна Толстая не позиционирует себя как преподавателя – по ее словам, в школе «Хороший текст» она занималась по большей части административной работой, поскольку для того, что-

⁶¹ Толстая Т. Н. Личная страница на Facebook.. URL: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10156767104648076> (дата обращения: 06.07.2020).

⁶² Лебедев А. Татьяна Толстая // Литературное кафе. URL: <https://www.tema.ru/rrr/litcafe/tolstaya/> (дата обращения: 10.07.2020).

⁶³ Велиев Ф. «Лев Николаич, ты что?! Проспись! Съешь мяса!» Татьяна Толстая – о том, как научиться писательскому мастерству // Цех. 2020. URL: <https://zeh.media/praktika/intervyu/4931758-lev-nikolaich-ty-chto-prospis-syesh-myasa-intervyutatyany-tolstoy-o-literaturnom-protse-i-pisate> (дата обращения: 02.07.2020).

бы вести творческое письмо, нужна системность и возможность работать с большим количеством чужих текстов, а этого у нее нет. Из-за возникших позже разногласий писательница покинула преподавательский состав школы и попросила больше не упоминать свое имя в связи с этим проектом.

О смене творческих амплуа Татьяна Толстая говорит в одном из интервью следующее: «Я думаю, что несколько жизней прожила уже, просто от прежних жизней остается очень мало памяти, буквально несколько моментов. В этой жизни я хочу попробовать разные существования. Я чувствую, что у меня остались еще неиспользованные валентности, и я их попробую»⁶⁴. Согласно концепции М. П. Абашевой, «самоидентификация писателя сегодня осуществляется в пространстве (жизненном и текстовом) его повседневного существования»⁶⁵. Это влияет как на литературный процесс в целом (тексты все больше стремятся к автобиографичности), так и на творческие стратегии писателей. Творческие стратегии Татьяны Толстой позволяют ей открыто выражать собственное Я, а следовательно, тесно связаны с автомифом – в каждом из последовательно выбираемых творческих амплуа личность Татьяны Толстой играет все большую роль.

Вместе с тем писательница отделяет его от самой себя:

Мой сетевой образ – это не я, но это и я одновременно. Когда ты берешь перо (или клавиатуру – не важно), сначала надо надеть на себя одежду писателя. Надо войти в этот скафандр и писать в нем. Надо выстроить вокруг себя некую оболочку, которая отделяла бы твое сложное, нежное, не вполне самой себе ясное существо, где-то ранимое (там надо больше подложить ватного уплотнителя), где-то – наоборот, совершенно бесшабашное (там можно корочку потоньше сделать). В общем, ты должен себя упаковать со всех сторон так, чтобы тебя лично ничто не затронуло. Ни стрелы, которые в тебя будут метать, ни топоры. Чтобы тебя ничего не тронуло. Ты надеваешь скафандр, придумываешь себе некий писательский образ и пишешь, как он, но не являясь им⁶⁶.

⁶⁴ Сви́наренко И. Я – бешеная : интервью Татьяны Толстой.

⁶⁵ Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). Пермь, 2001. С. 127.

⁶⁶ Элькин С. Указ. соч.

В конечном итоге черты образа, созданного Татьяной Толстой в блоге, становятся чертами ее автобиографической героиней в новой прозе, в которой прямо проговариваются все темы, что много лет волновали писательницу (прежде всего, вопросы мироустройства – им посвящено большинство текстов новой прозы). Второй образ Татьяны Толстой – саркастичного, высокомерного, чрезвычайно уверенного в себе и самобытного писателя – на протяжении последних двадцати лет стал доминантной характеристикой ее литературной репутации. Два этих образа не противоположны, но являются прямым продолжением друг друга, дополняя автомиф, нацеленный на демонстрацию неоднозначности личности писательницы.

Автомиф как за-текст творчества Татьяны Толстой становится не только реакцией на меняющуюся литературную ситуацию, которая требует от писателя большей открытости и медийности, но и способом, позволившим прийти к новой прозе, написанной не от третьего, но от первого лица, а также неотъемлемой частью всех выбранных ею творческих амплуа.

§ 3. Миф о писателе: на материале жизни и творчества братьев Стругацких

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.17

Еще до 1991 г., до года смерти Аркадия Стругацкого, года выхода первого собрания сочинений братьев Стругацких и года исчезновения с карты мира страны, в которой протекала их творческая история, тексты соавторов стали не просто типографской продукцией. Из области художественной литературы они почти сразу переходили в смежные – идеологию, философию, культуру, политику и мифологию.

И уже в 1991 г., когда Борис Стругацкий взял на себя небывалую задачу по редактированию, разъяснению и интерпретации написанных им с Аркадием книг, был создан и уточнен один из самых потрясающих мифов современной отечественной литературы – миф о жизни и творчестве братьев Стругацких, который по уровню влияния на читательскую рецепцию превышает если не все, то многие аналогичные мифы и в чем-то сопоставим с лавкрафтовским мифом.

Удобство для исследователя заключается в том, что этот конкретный миф собран, обработан и обобщен в относительно небольшом наборе текстов – трех официальных биографиях братьев Стругацких (выпущенных за короткий промежуток с 2003 по 2012 г.), официальном же собрании сочинений (следует отметить, что официальным объявлялись разные собрания сочинений), публикациях Бориса Стругацкого (прежде всего «Комментарий к пройденному» и «Интервью длиной в годы»), изданиях архива писателей, осуществленных Светланой Бондаренко и межавторских сериях типа «Время учеников».

Кроме того, как часто это происходит, авторы маргинальных жанров или в силу своего небольшого таланта, или в силу отсутствия необходимости в усложнении текста максимально обнажают тот или иной прием и поэтому удобны для анализа, тогда как автор «большой» литературы менее очевиден и «считываем». Поэтому Ю. Лотман пишет о Карамзине целую книгу, в то время как для братьев Стругацких достаточно небольшой статьи.

Миф о писателе генетически связан с жанрами биографии и автобиографии, агиографической литературой, жанром «литературного памятника», и его важным признаком является создание идеализированного образа писателя с целью оказать влияние как на уже существующего читателя, так и на читателя потенциального. В этом плане квинтэссенцией мифа о писателе становится абзац «об авторе» на задней обложке книги, на которую смотрит читатель, принимая решение о том, стоит покупать ее или нет. Сейчас миф о писателе – важная составляющая маркетинговой политики автора или его литературного агента, о чем свидетельствует, например, удачно созданный и великолепно поддерживаемый пелевенский миф.

В общих чертах анализируемый миф о Стругацких схож со «сведениями об авторах» или образцовой статьей из Википедии: «Братья Стругацкие – классики русской фантастической литературы, великолепные стилисты, создавшие особое направление в литературе, и на их книгах выросло несколько поколений, они входят в десятку лучших фантастов мира».

И миф этот работает с отлаженностью отличного механизма, в котором каждая деталь тщательно подогнана под другую, и их работа позволяет ежегодно печатать новые переиздания

братьев Стругацких, публиковать фанфики и продолжения, выпускать компьютерные игры и фильмы.

Выделим основные принципы построения мифа о писателе на материале жизни и творчества братьев Стругацких.

В мифе о писателе важным является все, но первое, что обычно используется при его создании, – акцент на том или ином факте биографии. Автор детективных романов обычно работал или работает в следственных органах, автор боевиков – бывший солдат (в идеале – солдат-спецназовец или наемник) и т. д.

У Стругацких есть то, что выгодно отличает и выделяет их среди других писателей, – это сам факт рождения. Вернее, тот факт, что братья Стругацкие – это один автор, но при этом два человека. Эта необычность, эта особенность, лежащая в основе их творчества, создает не только богатую почву для мифотворчества, но и большое поле для научных исследований.

Из легенд, связанных с их соавторством и входящих в миф о Стругацких, созданных как окружением, так и читателями, традиционно выделяют две. Во-первых, совершенно фантастическая, которую старательно зафиксировал в биографии братьев Стругацких Ант Скаландис, тщательно собравший все доступные и позволенные сплетни в своей книге: легенда о том, что братья редко появлялись публично вдвоем, но многие считали, что видели их обоих, принимая за второго брата случайного человека. Продолжая эту легенду и доводя ее до абсурда, биограф говорит о версии, согласно которой в семье Стругацких вообще родился один сын, а второй есть не более чем вымысел. Мы приводим этот эпизод для того, чтобы показать, какой вид может принять фанатская фантазия и насколько живуч в массовом сознании архетипический сюжет о братьях, об их особенной связи и взаимоотношениях, и в этом плане братья Аркадий и Борис чем-то напоминают других братьев – Ромула и Рема, возможно, даже в их судьбе.

Вторая легенда, в свое время с явным наслаждением созданная самими авторами и ими же развенчанная, связана с процессом соавторской работы. Так, в ответ на журналистскую легенду о творческом процессе соавторов («вы с братом, живущие соответственно в Ленинграде и Москве, встречаетесь в буфете станции Бологое, напиваетесь чаю и садитесь

писать»⁶⁷), Борис Стругацкий дает свою версию: «Стругацкие съезжаются на подмосковной правительственной даче, накачиваются наркотиками до одури – и за машинку»⁶⁸. Но уже потом, создавая отредактированную версию творческого пути братьев Стругацких, Борис Стругацкий выстраивает целую эволюцию механики работы – от параллельного написания (глава – Аркадий, следующая глава – Борис) до совместной работы над каждым словом:

Мы перепробовали, я полагаю, все возможные способы работы вдвоем и остановились на самом эффективном. Один сидит за машинкой, другой – рядом. Один предлагает фразу, другой ее обдумывает и вносит изменения. Первый соглашается или не соглашается. Если соглашается, – фраза заносится на бумагу. Если нет, – процесс внесения поправок продолжается. И так – фразу за фразой, абзац за абзацем, страница за страницей. С точки зрения свежего человека этот метод кажется неуклюжим и излишне трудоемким. Однако это есть не что иное, как УСТНАЯ правка черновика. В каждом окончательном тексте АБС содержится на самом деле три-четыре-пять черновиков, которые никогда не были написаны, но зато были ПРОИЗНЕСЕНЫ⁶⁹.

При этом отсутствует документальное подтверждение именно такой тщательной работы над текстом, которая уже априорно делала его высокохудожественным (в том числе и в связи с литературой XIX в., литературой редакций и черновиков), так как единственная магнитофонная запись этого процесса, сделанная братьями, была впоследствии уничтожена. В немногочисленных допущенных до печати воспоминаниях родных и близких авторов также отсутствуют подтверждения именно такого стиля совместной работы. Но вне зависимости от того, миф это или факт, рассказ о мучительном и тщательном подборе каждого слова сопоставим по своей эпичности с легендами о творческих муках Дж. Джойса.

⁶⁷ Стругацкий Б. Н. «Это было потеря половины мира» // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч. : в 11 т. М., 2012. Т. 11. С. 560.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Стругацкий Б. Н. Интервью длиной в годы : по материалам офлайн-интервью. М., 2009. С. 321.

Соавторство – выгодный элемент мифа о писателе, сам факт совместной работы выделяет соавторов среди простых авторов и позволяет «вписать» тандем в парадигму уже существующих в отечественной литературе, поставив его в один ряд с Ильфом и Петровым или братьями Вайнерами.

Особый шик мифу о писателе добавляет принадлежность (явная или мифическая) автора к той или иной важной для страны фамилии или вообще фамилия как таковая. Татьяна Толстая так или иначе все равно остается внучкой Алексея Толстого (а для более образованной публики – и Михаила Лозинского), в то время как Борис Чхарташвили вынужден брать псевдоним «Акунин». Очень показательно, что пункт этот – пример нарушения причинно-следственной связи, он наглядно демонстрирует, что миф о писателе построен на иррациональном восприятии действительности. Фамилия писателя не делает его текст объективно лучше, но может повлиять на восприятие читателя, чем и пользуются создатели мифа. Так, биографы братьев Стругацких обязательно подчеркивают, что дочь Аркадия Стругацкого вышла замуж за Егора Гайдара, внука Аркадия Гайдара и Павла Петровича Бажова. Этот факт никоим образом не влияет на качество творчества братьев Стругацких, как бой в бубен не влияет на выпадение осадков в условиях Крайнего Севера, но является обязательным и важным, так как соотносит творчество соавторов со значимыми именами советской литературы.

Следующим пунктом мифа о настоящем писателе становится категорическое отрицание интертекстуальных связей почти любого порядка, его произведения рассматриваются исключительно как оригинальные. Конечно, если автор начинающий, то можно «вписать» его в школу, направление, привести легенду о том, как какой-либо писатель «сходя во гроб, благословил», но вот по отношению к состоявшемуся автору это непозволительно. И если в начале своей литературной карьеры братья Стругацкие активно пользовались расположением Ивана Ефремова и охотно упоминали/вставляли его имя рядом со своим (в частности, метр написал предисловие к повести «Хищные вещи века», что ускорило ее публикацию), то потом все изменилось, стало позволительно говорить и писать о нем в пренебрежительном тоне, особенно когда их видение советской фантастической литературы стало различаться:

С Ефремовым одно время был близок АН – они часто встречались, как правило, у Ефремова, я тоже у него бывал несколько раз <...> Конечно, писателем он был неважным, да и сам он не претендовал особо на это звание – считал себя в первую очередь философом, мечтал писать трактаты и «Диалоги» в манере древних. Те жалкие людишки, которые мнят себя сейчас и объявляют последователями «школы Ефремова», просто ничтожные пигмеи, копошащиеся в тени титана⁷⁰.

Если говорить непосредственно об интертекстуальных связях, то их необходимо было отрицать, и Борис Стругацкий, например, на вопрос одного из читателей о возможности заимствований из Станислава Лема отвечал:

Сходство между Лемом и АБС замечено специалистами уже очень давно. Существует целая серия «парных» произведений. «Эдем» – «Попытка к бегству»; «Астронавты» – «Страна багровых туч»; «Тетрадь, найденная в ванне» – «Улитка на склоне»... и т. д. Прямым влиянием объяснить это невозможно – по-польски мы не читали, а русские переводы Лема приходили к нам через два-три-четыре года после того, как АБС уже написали и опубликовали свое соответствующее «парное» произведение. Я лично объясняю эту загадку огромным сходством менталитетов⁷¹.

И в другом месте, более резко:

...самое замечательное, что никакого ВЛИЯНИЯ Лем на нас никогда не оказывал. По-польски мы не читали, а переводы попадали нам в руки только месяцы и годы спустя после того, как «соответствующая» вещь АБС была уже написана и даже напечатана⁷².

Но уже доказано, что воспоминания – это всегда «игры с памятью», и заявления Бориса Стругацкого тому яркий пример: опубликованные Светланой Бондаренко материалы, письма, дневники, издательские рецензии и пр., а также сопоставительный анализ текстов дают иную картину.

⁷⁰ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы. С. 56.

⁷¹ Там же. С. 406

⁷² Там же. С. 83.

Так, например, анализ переписки между братьями выявляет, что до момента написания уже упомянутой «Попытки к бегству» (работа над тестом которой начата в марте 1962 г.) они были знакомы с романом Лема «Эдем»: «Твой брат, соавтор и покорный слуга уже полгода бьется, пытаясь протолкнуть хоть куда-нибудь гораздо более безобидную вещь – “Эдем” в переводе (и неплохом) Абызова»⁷³. Там же есть упоминание, что братья знакомы с другим романом С. Лема – «Рукописью, найденной в ванной»⁷⁴, в то время как повесть «Улитка на склоне» они написали только в 1965 г. Можно привести и другие примеры, но, думается, нет необходимости, тем более что в последнее время изучение интертекстуальных связей текстов братьев Стругацких становится все более популярным и количество публикаций растет.

Немаловажным, но необязательным для создания мифа о писателе является наличие образа врага, а в условиях отечественной действительности – врага в образе государства, и на память приходит обязательное предварение рассказа о творчестве Ф. М. Достоевского в советской школе информацией о его принадлежности к кружку петрашевцев, и более позднее едкое замечание А. Ахматовой по поводу ссылки И. Бродского. Так же и Стругацкие – они оппозиционны, они полулегальны при советской власти и вообще, по мнению биографов, чуть ли не определили падение этой власти своими произведениями. В этом плане характерна легенда, призванная подтвердить этот миф, – а именно история о том, что в 70–80-е гг. братьев Стругацких не публиковали из-за их литературной позиции, и для них наступили трудные времена, в том числе в финансовом плане, из-за чего Аркадий Стругацкий был вынужден опять пойти на работу, а Борис Стругацкий – продать свою коллекцию марок. Правда, выясняется, что снижение публикационной активности носит скорее технический характер (писателей публиковали в периодике, но не печатали в виде отдельных книг), а коллекция марок продана по более прозаической причине – Борис Стругацкий покупал автомобиль:

⁷³ Письмо от 14 января 1962 г. // Бондаренко С. Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 гг., М., 2008. С. 528.

⁷⁴ Письмо от 3 апреля 1964 г. // Там же. С. 158.

Радостное событие случается в самом конце года (1976. – А. С.). 23 декабря БН покупает свою первую машину – «запорожец-мыльницу» <...> Однако цена этого «дешевого» автомобиля – около 4300 рублей. И деньги удалось наскрести только благодаря проданной коллекции марок, которую он собирал много лет⁷⁵.

Аура «запрещенности», «полулегальности» и объективной труднодоступности текстов братьев Стругацких (при этом книжный дефицит существовал не только в отношении их книг, труднодоступными были и другие, не столь одиозные произведения, как, например, повести А. Волкова или романы А. Дюма) в советское время выгодно затеняла художественные недостатки их повестей (так переписанные несколько раз на некачественной технике записи выступлений Владимира Высоцкого – с которым, кстати, Аркадий Стругацкий некоторое время активно общался, – прослушиваемые на кухне под водочку, нивелировали слабость поэтических текстов и музыкальной сопровождающей).

Миф о писателе не должен содержать никакой отрицательной информации об авторе. Весь негатив отрицается или замалчивается, причем зачастую это делается максимально агрессивно или невежественно. Приведем только один пример. Во время работы над сценарием «Сталкера» у братьев Стругацких сложились очень непростые отношения с Арсением Тарковским, которые в итоге привели к ссоре между писателями и режиссером. Факт общения и работы с одним из признанных гениев кинематографа важен для мифа о писателе, а вот размолвка с ним и тем более его нелестные замечания о писателе – нет, и Ант Скаландис пишет: «В зарубежных изданиях “Мартиролога” (дневник Тарковского. – А. С.) есть несколько пассажей о Стругацком, которые нам категорически не хочется здесь цитировать, потому что некоторые из них, противореча известным фактам, заставляют сомневаться в достоверности остальных. А еще, к несчастью, есть основания полагать, что Лариса Павловна Кизилова уничтожила ряд записей, сделанных ее мужем...»⁷⁶ Биограф не стал делать минимального стилистического или текстологического анализа, который мог бы подвергнуть сомнению принадлеж-

⁷⁵ Скаландис А. Братья Стругацкие. М., 2008. С. 429–430.

⁷⁶ Там же. С. 502.

ность тех или иных высказываний Тарковскому, он просто вычеркнул их как противоречащие мифу о писателе. Так же он поступает и с остальными бросающими тень на светлый образ фактами или слухами.

В продолжение тысячелетней традиции при создании мифа обязательным элементом становится «борьба с фарисеями» – уходящим поколением, в данном случае советских фантастов, творчество которых оценивается крайне низко (см. предыдущую цитату об И. Ефремове), а в их деятельности акцентируется исключительно конфликт с писателями, о которых создается миф. Прямо или косвенно называются и имена, в том числе Александр Казанцев. Именно с этим именем связывается два сюжета, которые регулярно ретранслировались и самими братьями Стругацкими, и их биографами. Первый – история о том, как Аркадий Стругацкий пытался редактировать новую книгу А. Казанцева, которая была написана очень плохо, при этом история эта известна исключительно со слов старшего брата (который был, по воспоминаниям современников, мастером застольного рассказа) и носит явно анекдотический характер; второй – также переданная через посредника история вручения первой в СССР премии за достижения в научной фантастике «Аэлита». Эту премию получили одновременно и А. Казанцев и братья Стругацкие, и история связана с банкетом, на котором отмечалось событие. Любопытны акценты, которые расставляют мемуаристы. Обычно отмечается, что Аркадий Стругацкий вел себя на банкете великодушно и хвалил произведения А. Казанцева, которыми зачитывался в детстве, и премия была получена и Стругацкими, и Казанцевым за реальные достижения. Но Ант Скаландис как всегда рисует мир, в котором есть только один автор, герой его книги: «Допускаю, что какая-нибудь местная или московская писательская сволочь из особо натасканных не позволила дать премию сомнительным АБС за полуантисоветскую повесть “Жук в муравейнике”, не уравновесив эту премию такой же, выданной за вклад правозащитнику Казанцеву», совершенно забывая или не зная о той популярности, которая действительно была у произведений А. Казанцева в СССР. В этом плане более корректны Дмитрий Володихин и Геннадий Прашкевич, которые отмечают в своей биографии братьев Стругацких (более выдержанной, так

как писалась она для серии «ЖЗЛ»): «У Александра Романовича Беляева, Ивана Антоновича Ефремова, Александра Петровича Казанцева и Кира Булычева поклонников тоже можно было считать миллионами. В этом смысле они, бесспорно, выдерживают сравнение с братьями Стругацкими»⁷⁷.

Предварительный же анализ конфликта Стругацкие–Казанцев позволяет говорить о том, что он носит не идеологический характер – борьба старого с новым, это не стилистический и не художественный конфликт между некачественными и качественными текстами, а скорее столкновение взглядов по вопросу о том, что такое фантастическая литература и каковы ее функции. Итогом этой борьбы, в которой обе стороны использовали максимально доступный им набор средств – от банальных доносов до изощренной «литературной мести», когда в произведение вводится крайне негативный герой, имеющий своим прототипом оппонента в споре, стало мнение о том, что фантастика – это серьезная литература и обязательно предполагает выдвижение на первый план в фантастических произведениях социальных и философских проблем. Отечественная фантастика должна была перестать быть просветительской и научно-популярной литературой, но в итоге она стала литературой развлекательной (чего вряд ли желали братья Стругацкие). Особенно хотелось бы отметить в этом плане межавторскую серию «S.T.A.L.K.E.R.», генетически восходящую к повести братьев Стругацких «Пикник на обочине»: книги из этой серии – это в большинстве своем некачественно написанные среднего уровня фантастические боевики.

Особенность мифа о Стругацких в том, что они были объявлены классиками советской фантастической литературы (их очень часто включали в десятку лучших фантастов мира), а это подразумевало отсутствие других классиков в данном направлении, да и сколько-либо значимых авторов вообще, и предполагало только появление позже «учеников». Мы уже фиксировали официальную позицию в отношении ведущих фантастов того времени (И. Ефремова и А. Казанцева). Особое место в мифе о братьях Стругацких занимает конфликт с редакцией издательства «Молодая гвардия» (1970-е гг.), кото-

⁷⁷ Володихин Д., Прашкевич Г. Братья Стругацкие. М., 2017. С. 200.

рый позволил выгодно вычеркнуть из истории советской фантастики целый ряд значимых имен на основании того, что они печатались в этом прибежище антисемитизма, взяточничества и бездарности, как его любили характеризовать соавторы. Отстраненный взгляд на данный конфликт, с учетом допущенных до публикации документов, позволяет предположить, что нежелание издательства публиковать сборник братьев Стругацких «Неназначенные встречи» связано не столько с личным негативным отношением к авторам Ю. Медведева (он начался еще раньше, когда в издательстве работали очень лояльные к соавторам Б. Клюева и С. Жемайтис), сколько с нежеланием соавторов внести предлагаемые правки в текст (как за десять лет до этого А. Казанцев отвергал правку Аркадия Стругацкого), который с точки зрения издательства, чья задача была публиковать книги для юношества, да и с точки зрения существовавшей тогда литературной традиции и цензуры, был написан излишне натуралистично и с немотивированно частым использованием сниженной и бранной лексики.

Кроме того, были вычеркнуты имена и тех, с кем происходили конфликты и размолвки (например, О. Ларионовой, которая если и упоминается, то в связи с анекдотической ситуацией распития водки на каком-то собрании писателей), факт существования остальных и вовсе умалчивался или обходилась стороной (так, Кир Булычев очень часто упоминается прежде всего как собутыльник Аркадия Стругацкого, а не как писатель-фантаст). Практически все остальные писатели были записаны в ученики, иногда на основании того, что Борис Стругацкий руководил семинаром молодых писателей-фантастов в Ленинграде, а Аркадий пару раз заходил на аналогичный в Москве, и список имен тех, кто принимал участие в данных семинарах, автоматически становился списком учеников.

Определенную роль в формировании легенды об особой школе Стругацких в отечественной фантастической литературе сыграли межавторские сборники (например, «Время учеников», «Важнейшее из искусств»). Их авторы опять же, несмотря на разницу в писательском мировоззрении и манере письма, были причислены к ученикам и последователям, хотя они себя таковыми и не считали, о чем прямо написал С. Лукьяненко в предуведом-

лении своего текста: «И всем нам хочется быть не “последователями Стругацких” или “русскими Гаррисонами и Хайнлайнами”, а самими собой»⁷⁸. Замечание это, впрочем, дорого стоило автору – Борис Стругацкий крайне жестко высказался по поводу его творчества: «Лукьяненко – чрезвычайно талантливый человек. Но, к сожалению, пишет он в три раза быстрее (и в три раза больше), чем следовало бы»⁷⁹. С другой стороны, Ант Скаландис, участник сборника «Время учеников» и автор одной из биографий братьев Стругацких, является автором-продолжателем серии Гарри Гаррисона «Мир смерти», и его позиционирование как представителя «школы Стругацких» столь же странно, как причисление Уве Бола к последователям итальянского неореализма.

Ну и отдельно – о каноне. Наличие мифа о писателе, как, впрочем, о любой выдающейся личности, подразумевает конечный и признанный официальным набор текстов – будь то четыре Евангелия или собрание сочинений. Борис Стругацкий в свое время озвучил цифру, которой придерживался неукоснительно и в различных выступлениях, например, отвечая на вопрос читателя, у которого никак не сходились цифры: «Кроме того, я включаю в число “повестей” нашу пьесу и НЕ включаю никакие сценарии. Получается 27 шт.»⁸⁰. Правда, потом Борис Стругацкий, видимо, неоднократно жалел о своих словах, потому как конечность текстов подразумевает конечность издательского и читательского интереса, и редкие покупатели спрашивают в книжных магазинах свежий бестселлер Гомера. Однако работа Светланы Бондаренко с архивами писателей позволила, как ни странно это звучит, опубликовать новые тексты братьев Стругацких, такие как повесть «Беспокойство» (отвергнутый авторами первоначальный вариант повести «Улитки на склоне»), повесть «Кракен» (незаконченный текст, который АНС пытался написать, несмотря на несогласие соавтора) и т. д.

Не менее интересен вопрос о собрании сочинений. Первое из них вышло в 1991 г. и стало результатом совместной работы главного редактора издательства «Текст» Михаила Гуревича

⁷⁸ Время учеников / сост. А. Чертков. М., 1996. С. 76.

⁷⁹ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы. С. 403.

⁸⁰ Там же. С. 90.

прежде всего с Аркадием Стругацким. В мифе о братьях Стругацких это собрание сочинений не учитывается, а если и упоминается, то как результат поспешной и некачественной работы. Следующее собрание сочинений было определено Борисом Стругацким как каноничное, правда, только в 1999 г.: «Это (пока) самое полное из всех собраний сочинений АБС. Тексты в значительной степени исправлены и восстановлены. Оформление, конечно, не ах. Но оно ведь так типично для масс-продукции наших дней»⁸¹. Уже в 2005 г. понятие «канона» изменилось: «А лучшее собрание сочинений, конечно, донецкое издание, черно-золотое – самое полное, самое выверенное, самое точное»⁸². Вышедшее недавно 30-томное полное собрание сочинений, осуществленное силами Светланы Бондаренко, сейчас позиционируется как наиболее правильное и полное, и канон на данный момент создан и утвержден.

Конечно, можно спорить о том, насколько сильное влияние на читателя оказывает то, что Гомер был слеп, а Шекспир, может, и не писал шекспировские пьесы. Но все же миф о писателе играет немаловажную роль в том, какова будет рецепция читателя, насколько книги его будут популярными и даже обязательными для чтения. Конечно, миф о Стругацких был разобран нами только в первом и общем приближении, многие детали были опущены (например, эпическая легенда о спасении Светланой Бондаренко архива соавторов из горящего Донецка – на грузовике, под обстрелом, что в чем-то рифмуется со спасением Аркадия из заблокированного Ленинграда). Но уже сейчас можно говорить о следующем.

Во-первых, основой мифа является триада «биография–творчество–окружение», причем биография должна содержать в себе примечательный элемент (на ранних этапах обязательно подчеркивалось, например, что Борис Стругацкий – ученый-астроном, что утверждало его априорное право писать научную фантастику), творчество должно быть уникальным и высокохудожественным, иметь точный канон, а окружение должно быть или враждебным (что позволяло подключить сюжет преодоления), или

⁸¹ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы. С. 84.

⁸² Там же. С. 88.

знаменитым (но только в другой области – режиссер Тарковский и актер Высоцкий), или состоять из последователей и учеников.

Во-вторых, миф о писателе редко основывается на реальной действительности, он рисует тот образ, который наиболее необходим для конкретной цели – воздействия на читателя, все не согласующееся с мифом или умалчивается, или отрицается. Миф может быть вообще иррационален и очень часто использует архетипы, самые простые, понятные и вызывающие должные ассоциации ситуации и/или образы.

И, наконец, самая главная задача мифа – увеличение «навероятнейшего количества читателей текста» (термин самих братьев Стругацких из романа «Хромая судьба»), а также обеспечение правильного его прочтения. И миф о Стругацких это обеспечил. До сих пор у нас считается почти неприличным признаваться в том, что не читал Стругацких, или в том, что они не понравились после прочтения.

Раздел 3 ЗА-ТЕКСТ КАК РЕЦЕПЦИЯ И СО-ТВОРЧЕСТВО

Глава 1. Серия «ЖЗЛ»: стратегии жизнеописания

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.18

Проблема соотношения научного и художественного, исследовательского и романного, факта и вымысла, «песни и формулы» (М. Цветаева), цепи внешних событий жизни героя и характера авторской оценки ее, вне зависимости от целеполагания, амплитуда которого весьма широка – «от боговдохновенности до административного поручения» (Ю. М. Лотман), постоянна для любого типа литературной биографии: популярной, научно-популярной, академической или художественной. «Однако, – по точному замечанию Б. Егорова, – синтез творчества писателя и ученого бывает разный»¹, что напрямую сказывается на изменении статуса фигуры «медиума», стоящего «между тем, кто имеет биографию, и тем, кто ее не имеет, но будет ее читать»², и, как следствие, на специфике модульности и модальности отношений между автором биографии и ее героем.

В развернувшейся на страницах «Вопросов литературы» дискуссии о современном состоянии жанра литературной биографии О. Клинг пишет, что «по аналогии с известным высказыванием Жуковского о переводчике в стихах как сопернике и переводчике в прозе как рабе писателя можно выделить два типа биографов – *соперник* и *раб*»³. Анализ прошлого и современного

¹ Егоров Б. Биография души // Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 9.

² Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-литературном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 806.

³ Биография глазами биографа (По материалам «круглого стола») // Вопр. лит. 2008. Ноябрь – декабрь. С. 33.

состояния одного из самых популярных, долговременных (более ста лет) и успешных издательских проектов – серии «Жизнь замечательных людей» – позволяет назвать еще один, может быть, самый стабильный, во всяком случае, ныне явно актуализированный вариант – *собеседник*.

В истории «ЖЗЛ» весьма отчетливо вычленяются три периода, которые, по принципу знакового для проекта издательского имени, могут быть названы «павленковским» (1890–1900-е гг.), «горьковским» (1930–1980-е гг.) и «молодгвардейским» (1990–2000-е гг.).

Шестидесятник, «мыслящий реалист», «предприимчивый и неугомонный издатель-борец», «просвещенный издатель», Ф. Ф. Павленков, начиная в 1890 г. реализовывать свой издательский замысел, точно знал, каков будет новый проект: было намечено 200 биографий, произведен отбор героев, определена идеологическая тенденция, которая в ходе издания корректировалась – от радикализма к просвещению. Просветительская задача определяла жанровый формат издания: популярная биография, максимально объективная, делающая акцент на великих деяниях человека, оставившего свой след в истории мировой цивилизации.

Жесткая установка на максимальную объективность жизнеописания диктует подчиненное положение автора по отношению к способам описания и реконструкции «жизни замечательного человека», что сказывается на всех уровнях организации биографического текста. Так, следование за основными фактами биографии делает хронологию не только основной фабулой, но и сюжетообразующим принципом повествования, что чаще всего заявлено уже в структуре очерка. Например, очерк «Пушкин. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк А. М. Скабичевского. С 15 портретами Пушкина и многими рисунками» имеет следующее оглавление:

ГЛАВА 1. Детство Пушкина и первые проблески дарования. 1799–1811. ГЛАВА 2. Лицейские годы А. С. Пушкина. 1811–1817. ГЛАВА 3. Жизнь и деятельность А. С. Пушкина в С.-Петербурге. 1818–1820. ГЛАВА 4. Пребывание А. С. Пушкина на юге. 1820–1824. ГЛАВА 5. А. С. Пушкин в селе Михайловском. 1824–1826. ГЛАВА 6.

Последние годы холостой жизни А. С. Пушкина. 1926–1931. ГЛАВА 7. Последние годы жизни Пушкина. 1931–1937⁴.

Однако биографы, следуя за опытом художественной литературы своего времени, так или иначе пытаются писать не только «биографию жизни», но и «биографию души», поэтому по отношению к лучшим павленковским биографиям вполне применима оценка, которую дал Ю. М. Лотман смене художественного видения человека, произошедшей в XIX в.: «И если прежде в портрете подчеркивались знаки государственных или иных полномочий (лавровый венок, перст, указующий на бюст воспеваемого поэтом государя, книга поэта (ученость), его ордена (заслуги) и т. п.), теперь читателю предлагается всмотреться в лицо»⁵.

Позиция «всматривания в лицо» с неизбежностью, в независимости от того, претендует на это автор или не претендует, «проявляет» и его собственное лицо. Так, в написанном с точки зрения «раба» биографическом очерке А. Н. Анненской «Гоголь. Его жизнь и литературная деятельность», бесспорно, являет себя поэтесса изящной и очаровательной женской прозы, допускающей обилие пейзажных зарисовок, иницирующей особую, повышенную наблюдательность, интерес к сложным отношениями писателя с женщинами. Оглавление, как своеобразный ключ не только к содержанию, но и к тональности повествования, носит отчетливо субъективный характер, названия некоторых глав имеют прямые эмоциональные и психологические коннотации: «Глава I. Семья и школа. <...> Глава IV. Предвестники душевного расстройства. Глава V. Неожиданное крушение. Глава VI. Печальный конец»⁶.

В павленковской серии отступления от объективного жизнеописания и стертости личного присутствия, пристрастное отношение к своему герою весьма редки, но существенны. Особо показательны в этом смысле работы Е. Соловьева: «Достоевский. Его

⁴ Карамзин. Пушкин. Гоголь. Аксаковы. Достоевский : биограф. очерки. Челябинск, 1997. С. 98. (Жизнь замечательных людей : Биограф. б-ка Ф. Павленкова ; т. 2).

⁵ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-литературном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 810.

⁶ Карамзин. Пушкин. Гоголь... С. 172–173.

жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк Е. Соловьева», «Карамзин. Его жизнь и научно-биографическая деятельность. Биографический очерк Е. Соловьева». Они отмечены особой, не стесняющей себя манерой письма, идущей, видимо, от литературного и литературоведческо-интерпретационного дара биографа. Характерен для стиля Е. Соловьева, например, такой пассаж:

В то время как Гончаров смотрит на жизнь удивительно умным, понимающим и в то же время удивительно сытым взглядом, Достоевский – весь нервы, весь напряжение, весь мука и томление. Когда Толстой стоит перед вами, вперив свой испытующий гениальный взгляд в самую глубину души человеческой, творя суд над правым и неправым с медлительностью все испытавшего и все постигшего гения, Достоевский или проклинает, или благословляет, с любовью или с ненавистью, но всегда со страстью. Отсюда эта страстность, нервность, неровность таланта, это вечное клочкотание в груди, мучительно любящей, мучительно ненавидящей⁷.

Автор не скрывает своего публицистического темперамента, отдавая страницы биографии собственным, носящим характер лирико-публицистических или философских отступлений размышлениям по интересующим общество того времени вопросам:

Утверждают, что в русском человеке вообще преобладают два свойства – табунное начало и смирение духа. Он теряет и недоумевает, когда не чувствует за собой толпы, массы или не действует по чьему-либо приказанию. В нем слабо чувство личности, еще слабее стремление к риску или упрямому долгому труду. Он готов братья за все, но охладевает так же быстро, как и возгорается⁸.

Е. Соловьев не только жизнеписует, реконструирует, но и называет, тем самым создает оценочную систему формул-масок своего героя: Достоевский – «болезненный психопатический гений»⁹, «литературный пролетарий»¹⁰, «городской пролетарий»¹¹;

⁷ Карамзин. Пушкин. Гоголь... С. 355.

⁸ Там же. С. 18.

⁹ Там же. С. 351.

¹⁰ Там же. С. 353.

¹¹ Там же. С. 354.

Карамзин – «скромный труженик»¹², «кровный литератор»¹³, «богато одаренная, нервная и даровитая, но неглубокая натура, блестящая и красивая, но без тени гениальности»¹⁴. Наконец, автор биографии о Карамзине, прочерчивая его литературный и служебный путь, позволяет себе весьма сложные оценки: от иронии («За “Похвальное слово” Карамзин получил табакерку, осыпанную бриллиантами; в общем уже – два перстня и табакерка»¹⁵) до горького сарказма («Независимый литератор становится придворным историографом, свободный журналист – вельможей, и не только извне, но вельможей до мозга костей, свойственными чину и звездам взглядами. Грустно, а ничего не поделаешь: нам придется распрощаться с добрым мечтателем, чувствительным автором повестей, порывистым работником, наделенным, однако, “любезной склонностью к меланхолии”, и вступить в кабинет государственного историографа, где нам придется услышать вещи, хотя и высказанные с прежним красноречием и прежним приветливым видом, но уже другим тоном и иного сорта...»¹⁶).

Безусловно, в павленковской серии нет и не могло быть со вмещения двух интенций, о которых пишет автор современных литературных биографий И. Волгин, считающий, что «...нам только мнится, что мы можем написать исчерпывающую биографию, которая содержала бы в себе все значения, наличествующие в реальной жизни. Это иллюзия. На самом деле, биография – всегда версия»¹⁷, которая равно необходима и как комментарий к творчеству, и как акт самопознания. Однако биографический нарратив первого периода существования серии «ЖЗЛ», строясь, главным образом, на пересказе, не исключает и своеобразного вмешательства автора-биографа в жизнь своего героя, что предполагает и комментирование, и интерпретацию, и использование системы зеркал, системы экранов. Возможно, это стало одной из причин того, что «написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного

¹² Там же. С. 25.

¹³ Там же. С. 38.

¹⁴ Там же. С. 93.

¹⁵ Там же. С. 54.

¹⁶ Там же. С. 56–57.

¹⁷ Биография глазами биографа... С. 35.

исследования, эти тексты сохраняют по сей день информационную и энергетико-психологическую ценность»¹⁸.

М. Горький в 1930-е гг., имея в виду опыт Ф. Ф. Павленкова, возобновил серию «ЖЗЛ». Серия на протяжении нескольких десятилетий носила четко выраженный культуртрегерский и идеологический характер. В рамках проекта в какой-то степени осуществлялась смена культурных оптик: история «замечательных людей» не столько воссоздавалась, сколько переписывалась в рамках идеологических задач нового времени, а также реальностей культурной революции и лозунга уже не столько культурного и даже не идеологического, но политического звучания – «Страна должна знать своих героев». Однако и здесь происходили отнюдь не однолинейные, не однозначные реализации государственного заказа, который во многом был и заказом социальным. Названные цели определили выверенный жанр научно-популярной биографии, в рамках которого, жестко говоря, актуализируется тип биографа-раба. Заказы на исполнение биографий, в том числе и биографий литераторов, почти всегда делались маститым ученым, которые умели учитывать конъюнктуру. При обязательном для того времени сервиллизме авторы «ЖЗЛ» обладали навыками создания серьезного, добротного, академического, максимально объективного труда, основанного на обширном материале и выверенной системе историко-литературной, культурно-социальной фактологии. Конечно, почти все литературные биографии строились по определенным сюжетным схемам: от юношеской одаренности и мечтаний о славе и справедливости к чуть ли не революционным порывам, или другой (уже не мировоззренческий, а литературоведческий) вариант: от романтизма к критическому реализму. Но за общепринятой жанровой структурой стояло, как правило, глубокое проникновение в судьбу и творчество героя. В противном случае «ЖЗЛ» бы не читалась, а она читалась и читалась массово. Творчество художника часто ставилось «в прямую связь с эпохой подготовки первой русской революции»¹⁹, утверждалось, что его не могла не волновать «тема современного революционного

¹⁸ Карамзин. Пушкин. Гоголь... С. 480.

¹⁹ Шкловский В. Б. Лев Толстой. М., 1963. С. 5.

движения»²⁰, а главной мечтой становились «социалистическое общество и научный социализм, который бы стал орудием его достижения»²¹, даже «полнозвучие» Тютчева определялось тем, что в «его человеческую и творческую личность естественно вошло и политическое содержание»²². Но тем не менее за всем этим внешним угадывались и «подземный рост души поэта»²³, и «живость боли и непрерывность ее ощущения» как «источник живых образов»²⁴.

Таким образом, в условиях необходимости следовать канону «книги-памятника» (термин А. Варламова) были реализованы авторские, индивидуальные концепции «жизни и творчества», которые несли в себе знаки присутствия биографа-*собеседника* и биографа-*соперника*. Одним из ярких примеров нового подхода к литературной биографии писателя стала книга Ю. И. Селезнева о Ф. М. Достоевском, впервые изданная в серии «ЖЗЛ» в 1984 г. Предыдущий труд этой серии, посвященный великому романисту, принадлежал замечательному ученому Л. П. Гроссману, который подвел тем самым итог своим многолетним исследованиям. Сразу бросается в глаза принципиальное различие в методологических установках двух авторов, что явственно видно даже по оглавлению биографических книг. Гроссман придерживается традиционной для советского литературоведения концепции художника как порождения социальной среды, условий жизни, времени, иначе, концепции социальной детерминации. Поэтому ему важно проследить, в первую очередь, внешнюю канву жизни и творчества Достоевского. Отсюда и названия частей: «Юность Достоевского», «Общество пропаганды», «Шестидесятые годы», «Последнее десятилетие», и названия глав: «В больнице для бедных», «Инженерное училище», «Ссылнокаторжный», «За рубежом и на родине», «Начало скитаний», «Эпилог Достоевского», и названия подглавок: «Семья штаб-лекаря», «В московских пансионах», «В Михайловском замке», «У Панаевых», «У Бекетовых и Майковых», «Заговор Спешнева», «Мертвый дом»,

²⁰ Богословский Н. В. Тургенев. М., 1969. С. 402.

²¹ Коротков Ю. Н. Писарев. М., 1976. С. 362.

²² Кожин В. В. Тютчев. М., 1988. С. 490.

²³ Турков А. М. Александр Блок. М., 1981. С. 272.

²⁴ Тюнькин К. И. Салтыков-Щедрин. М., 1989. С. 615.

«Семипалатинск», «У Герцена», «Медовый месяц», «По Италии. Снова Дрезден» и т. д.²⁵ Селезнева же интересуется духовная биография писателя, его крестный жизненный путь, его «самостояние» и противостояние внешним обстоятельствам. Отсюда строго троичное деление книги на части: «Судьба человека», «Житие великого грешника», «Жизнь и смерть пророка»; частей на главы: «Голгофа», «Поприще», «Искушение» (часть первая); глав на подглавки: «Пристань», «Бездны», «Красота спасет мир» (глава третья части второй)²⁶. Гроссман словно утверждает первую часть знаменитой формулы писателя: «Человек принадлежит обществу», а Селезнев стоит на второй части: «Но не весь». Поэтому и вывод первого биографа построен по принципу «вопреки»: «Сложным и противоречивым был творческий путь Достоевского. В его романах подчас находят образное выражение реакционные положения, но обычно они преодолеваются гениальным размахом кисти художника и его глубоким сочувствием человеческому страданию. Исключительное дарование помогло ему преодолеть многие спорные течения его философской и политической мысли»²⁷. Интонация Селезнева иная, неспешная, вдумчивая, философская, интонация собеседника, словно биограф пытается понять, что за мысли и страсти терзали душу его героя и что давало ему силы видеть свет и «чистое, беспредельно высокое небо»²⁸. Не случайно в финале книги, как итог всей жизни писателя, звучат евангельские строки о пшеничном зерне, которое, умирая, приносит много плода, и традиционное христианское пожелание: «Царство ему небесное»²⁹.

Весьма показательна для серии «ЖЗЛ» этого периода история непубликации / публикации романа М. Булгакова «Жизнь господина де Мольера». В 1930-е гг. попытка появления романа в этом издательском проекте встретила резкое сопротивление Горького. Сотрудник Горького, куратор серии А. Н. Тихонов, человек безупречного литературного вкуса и знающий издательскую конъюнктуру, в пространным письме к Булгакову точ-

²⁵ Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1963. С. 541–543.

²⁶ Селезнев Ю. И. Достоевский. М., 2004. С. 510–511.

²⁷ Егоров Б. Биография души. С. 530–531.

²⁸ Селезнев Ю. И. Достоевский. С. 503.

²⁹ Там же. С. 504.

но назвал причину невозможности появления его «Мольера» в «ЖЗЛ». Введение в повествование образа автора-рассказчика – бесспорная *романная (художественная)* удача, но автор «ЖЗЛ» должен быть не «развязным молодым человеком», а «серьезным советским историком», который бы «мог много порассказать интересного о Мольере и его времени»³⁰. В 1960-е гг. «Жизнь господина де Мольера» все же вышла в серии «ЖЗЛ», вызвав одновременно и читательское восхищение, и удивление, поскольку было очевидно, что публикацию романа удалось «протащить» в популярной и «благонадежной» серии, которая явно не совпадала с форматом этого произведения.

Третий период издательской серии «ЖЗЛ», осуществляющейся в наше время, не имеет единой четкой стратегии. Однако совершенно очевидно, что в условиях рынка произошла смена самого принципа отбора «героя» проекта, что являет себя в своеобразной буквализации слова «замечательный». Если в первый и второй периоды истории «ЖЗЛ» это слово было синонимично слову «великий» (с точки зрения издателя или государства), то в наше время оно стало ближе к понятию «заметный», вплоть до «скандально заметный», «скандально замечательный». Этим объясняется и рядоположение в одной серии таких героев, как Юрий Долгорукий и Г. Распутин, М. Сперанский и Н. Гундарева, К. Чуковский и Ю. Семенов, наконец, Алла Пугачева. Не беда, что книга о современной певице нарушает один из основополагающих принципов «ЖЗЛ», находится выход в основании новой серии: «Биография продолжается...».

И все же было бы определенным упрощением обозначить современный этап существования «ЖЗЛ» как только коммерчески ориентированный. Он по-прежнему выполняет просветительскую, культуртрегерскую и социально-государственную, в какой-то степени мифотворческую функции. Эта одновременность коммерческих и просветительских задач вновь несколько меняет лицо проекта, вплоть до того (в крайних случаях), что маска стирает лицо и от «ЖЗЛ» остается только бренд: знаменитое название, произносимое сокращенно, и не менее знаменитая обложка. Но в то же время неопределенность фор-

³⁰ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. М., 2008. С. 285.

мата дает больший простор для творческого и научного экспериментирования, в том числе и в поисках жанра, максимально адекватного для создания биографического повествования, что с неизбежностью сказалось на качестве отношений биографа и его героя. Здесь представлен весь реестр типажей автора литературной биографии: биограф, подчиняющий себя герою, создающий «книгу-памятник» («Павленков» В. Десятерика, «Осип Мандельштам» О. Лекманова); автор-соперник, не только не утаивающий, но акцентирующий внимание на противоречиях, слабостях, двойственности и падениях своего героя («Набоков» А. Зверева). Вне серии «ЖЗЛ» в рамках этого целеполагания сделаны такие нашумевшие книги, как «Воскресение Маяковского» Ю. Карачиевского и «Анти-Ахматова» Т. Катаевой. Заостряя ситуацию, А. Варламов замечает: «Когда пишешь биографию, – никому нельзя верить. Все врут: мемуаристы, современники, потомки, родственники, сами писатели. Врут безбожно, мифологизируя свои судьбы, иногда вынужденно, иногда произвольно. Увлекательнейшая задача – заниматься демифологизацией, разбираться, где твой герой сказал правду, где соврал. Если соврал, то для чего? Просто так или преследовал какую-то цель? Какую цель? То есть, на самом деле, биография – детектив, а ее автор – следователь. И в идеале любая биография (не важно, художественная или научная) – это, прежде всего, роман. И если вам удастся написать роман, тогда вы не засушили своего героя»³¹. Пафос «расследования» присущ и тем авторам, которые входят со своим героем в отношения интенсивного диалога, выступая в роли активного собеседника, что приводит к созданию симптоматичного для нашего время жанра, жанра литературоведческого романа, «прикинувшегoся» биографией: книги А. Варламова об А. Толстом, М. Пришвине, А. Грине, М. Булгакове, П. Басинского о Горьком, Д. Быкова о Б. Пастернаке. По своей смысло-содержательной жанровой направленности литературоведческий роман ближе не к получившему в последние годы признание со стороны гуманитариев жанру филологического романа, в котором предметом становится литература и язык, как то пространство, в котором реализует себя творческая личность

³¹ Биография глазами биографа... С. 38.

(известные книги В. Новикова), но к роману «психологической дешифровки» (В. Ходасевич) или «роману-реконструкции» (Ю. Лотман), в которых основной задачей становится исследование «биографии души». Однако в аспекте поэтики они существенно отличаются и от «Заметок о Горьком», и от «Сотворения Карамзина». По мнению Ю. М. Лотмана, «...труд реконструктора – сотворчество. Для того чтобы восстановить храм, ему надо воссоздать и весь душевный мир строителя. *Воскресить его*»³², необходимо «максимально приблизиться к реконструируемой реальности, к подлинной личности того, на ком он сосредоточил свое внимание»³³. Именно в сфере магистральной авторской интенции сосредоточено то новое, что несет в себе жанр литературоведческого романа: не столько «воскресить» или «приблизиться к подлинной личности», сколько предложить/создать свою художественную версию судьбы Мастера-Творца. В нем активно задействованы как литературоведческие аналитические приемы, так и романские сюжетно-композиционные ходы. Несмотря на то, что разделы «Основные даты жизни и творчества» и «Краткая библиография» по-прежнему традиционно завершают любую книгу серии «ЖЗЛ», хронология являет себя преимущественно на уровне фабулы, романная сюжетная интрига завязывается в прологовых авторских концепциях или проблемах, которые и крепят все повествование.

Главным вопросом «Так был ли мальчик?» открывается книга П. Басинского о Горьком. «Счастливец» – название прологовой главы книги Д. Быкова о Пастернаке. «Пасынком судьбы» на первых страницах биографии назван Булгаков А. Варламовым, что сразу же обозначило главное противоречие жизни писателя: родовая принадлежность Церкви и отход от нее, что прямо сказалось на несчастливой его судьбе. Автор предлагает парадоксальный тезис, содержащий основную тему будущего описания жизни своего героя, которая будет, постоянно варьируясь, подкрепляться фактами жизни и творчества, интерпретируемыми, прежде всего, в ключе «несчастливой человеческой судьбы»: «Булгаков был об-

³² Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-литературном контексте. С. 12.

³³ Там же. С. 12–13.

речен на отпадение от веры, потому что был писателем от Бога. Это не парадокс и не игра слов. Он был писателем свыше по тому удивительному дару, который был ему дан, но и издержки профессии сказались в его судьбе с невероятной силой – здесь воплощение известного сюжета о том, что душа человеческая есть поле битвы между Богом и дьяволом. Однако бывают случаи, такие ремесла, а главное, такие обстоятельства времени и места, когда накал этой борьбы зашкаливает»³⁴. Тайна происхождения – граф или все же не граф? – начало разворачивания биографического текста того же автора о «красном графе»/«красном шуте» А. Толстом. Установка на следование не только за фактами жизни героя, но, прежде всего, за собственной научно-художественной концепцией его личности и творчества диктует особую логику литературоведческого романа, которая являет себя в своеобразной поэтике содержания, направленной на выполнение, по крайней мере, двух задач: заинтриговать читателя и структурно обозначить авторскую версию судьбы своего героя. Установка на литературную игру, интертекстуальная насыщенность, имплицитность хронологии, которая считывается только специалистами-филологами, рекламная формульность и броскость названий глав – те черты, которые присущи почти всем книгам А. Варламова. Например, «Содержание» литературоведческого романа об А. Толстом оформлено следующим образом:

Глава 1. Свидетельство о рождении. Глава 2. Алиханушка. Глава 3. Петербург. Глава 4. Триумфальная арка. Глава 5. Поединок. Глава 6. Путь к прозе. Глава 7. Кто отрезал хвост у обезьяны? Глава 8. Год Собаки. Глава 9. Любовь, любовь, небесный воин. Глава 10. Призвание. Глава 11. Восемнадцатый год. Глава 12. Хожение за три моря. Глава 13. Русский Париж. Глава 14. Русский Берлин. Глава 15. Back in the USSR. Глава 16. Патент на тараканьи бега, или Как Янычар обошел Абдулку. Глава 17. Зеркальце феминизма. Глава 18. Третий слева. Глава 19. Петр и Алексей. Глава 20. Тот, кто получает пощечины. Глава 21. Город женщин. Глава 22. Красный шут. Глава 23. Стамбул для бедных. Глава 24. «Не люблю ее финала»³⁵.

³⁴ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. С. 45.

³⁵ Варламов А. Н. Алексей Толстой. М., 2008. С. 591.

Можно говорить о поэтике раздела «Содержание» и применительно к работе П. Басинского «Горький», в которой использованы те же приемы, что и у Варламова: принципиальная невыявленность хронологии, прямые апелляции как к творчеству самого писателя, так и его окружения, шире – окружения мировой литературы, тайна, броскость – так могут называться главы «романа тайн» или просто романа. Например: «Проклятие рода Кашириных», «А был ли мальчик?», «Сирота казанская», «То “люди”, а то “человеки”», «Колдун с сундучком», «Суицидомания Горького», «Что? Где? Когда?», «Горький и черт», «Горький и церковь», «Опасные связи», «Противоречивая фигура», «Зачем вы озорничаете?», «Наказание без преступления», «Правда или сострадание?», «Испытание Льва, испытание Львом», «Дружба-вражда», «Сектант и еретик», «Евангелие от Максима», «Горького “заказывали”?», «Приглашение на казнь», «Девять дней после смерти», «Чудо воскрешения»³⁶. У Д. Быкова в книге, посвященной Б. Пастернаку, оглавление на первый взгляд более традиционно, но в нем есть два ярких хода, фактически снимающих однолинейность повествования. Во-первых, последовательно реализованный принцип «экрана», «зеркала», являющий себя в своеобразных лирико-литературоведческих отступлениях: «В зеркалах: Ольга Фрейдентберг», «В зеркалах: Цветаева», «В зеркалах: Блок», «В зеркалах: Мандельштам», «В зеркалах: Сталин», «В зеркалах: Ахматова», «В зеркалах: Вознесенский»³⁷. Во-вторых, классическое трехчастное деление книги сделано по принципу соотношения уже не столько с земной жизнью поэта, сколько с его «органической поэтикой», с «творчеством и чудотворством»: «Часть первая. Июнь. Сестра», «Часть вторая. Июль. Соблазн», «Часть третья. Август. Преображение»³⁸. Вполне в традициях романного жанра рядом с героем современных литературных биографий полноправным действующим лицом становится героиня, точнее – героини, поскольку известное высказывание А. Толстого – «у настоящего писателя должно быть три жены» – находит подтверждение в реальных биографиях наших литераторов.

³⁶ Басинский П. В. Горький. М., 2006. С. 449–450.

³⁷ Быков Л. Д. Борис Пастернак. М., 2007. С. 892–893.

³⁸ Там же.

Так, три главы, посвященные трем главным женщинам Пастернака, становятся центральными в трехчастной композиции книги и соотносятся с тремя главными периодами житнетворчества поэта, прочитанного «по Быкову»: 1920-е – в центре природа (Евгения Лурье), 1930-е – государство (Зинаида Николаевна), 1940-е – человек (Ольга Ивинская). Трехчастное построение книги А. Варламова о Булгакове просто и эпатажно одновременно. Первая часть «Татьяна» строится на щедром цитировании текста, наговоренного первой женой писателя Татьяной Николаевной Лаппа. Вторая – на книге «Мед воспоминаний» второй жены писателя Любви Евгеньевне Белозерской и называется «Любовь». Заключительная часть «Елена» строится с помощью активного подключения третьего «экрана» сознания, на дневниках (отредактированных и неотредактированных) и воспоминаниях Елены Сергеевны Булгаковой. Варламов не скрывает своего отношения к героиням. Татьяну Николаевну он открыто жалеет и неоднократно подчеркивает, что Булгаков в конце концов осознал свою вину перед ней и только у нее просил прощенья перед смертью. Привязанность к Любви Евгеньевне понимает – сильная сексуальная зависимость, о которой писал сам Булгаков. К Елене Сергеевне отношение сложное, как и у всех булгаковедов. Активный ввод героини на площадку литературоведческих романов – яркое, но не единственное проявление повышенного интереса современного автора-биографа к приватной, иногда потаенной жизни своего героя. Но понять личность писателя оказывается порой много сложнее, нежели интерпретировать его творчество. Так возникает почти обязательный комплекс мотивов, связанный с загадкой, мистикой, провидением и роком. Например, по мере разворачивания сюжета Горький его биографом наделяется разными социально-психологическими ролями, которым соответствует своя система масок: «сирота казанская», «сын народа», «соглядатай». На свой прямой вопрос, а кем писатель был на самом деле, автор отвечает: «“Проходящим”. Мимо “людей”. Мимо мира. <...> “Проходящий” – это экзистенциальное изобретение Горького. Это Миклухо-Маклай в среде своего народа. Своей интеллигенции. Своих священников. И своих “хозяев”»³⁹. В «Послесловии» известный литературовед предлагает

³⁹ Басинский П. В. Горький. С. 80.

эффектное решение тайны личности своего героя – «мальчика не было»: «Вообразите себе, что Горький был *не совсем человек*. Да, этот поклонник Человека сам был *иного* происхождения. Представьте, что он посланец иного, более “развитого”, чем наш, мира, который был “командирован” на Землю с целью воочеловечения и изучения людской природы изнутри»⁴⁰. Итак, Горький – инопланетянин. Этим, по мнению Басинского, объясняется вырывающийся за рамки нормы интерес к человеку, а все творчество Буревестника революции можно рассматривать как отчет о природе Человека «ученым мужам» иной планеты. Этим «происхождением» можно объяснить странности Горького: «...он не испытывал физической боли, обладал нечеловеческой работоспособностью и слишком часто играл своей внешностью (о чем свидетельствуют его многочисленные фотографии)»⁴¹. Книга завершается двусмысленно и эффектно: «– Что с тобой, брат? – спросили ученые мужи. – Ты стал не похож на себя. И что это за влага течет из твоих глаз? – У людей это называется “слезы”, горько ответил он и, смежив свои крылья, побрел от ученых мужей прочь»⁴². На образ «инопланетянина» накладывается и образный строй ранней прозы Горького, и черты его личностного поведения, обыгрывается псевдоним и проявляется еще один лик – падшего (для людей) и вернувшегося (для иных) в свои высоты ангела. Считая, что «мольеровский сюжет» сыграл роковую роль в судьбе Булгакова, Варламов одновременно идет на своеобразный мистический «допуск»: сам Мольер карал и прощал Мастера за «Мольера». Более того, великий комедиограф «управлял» интригой непубликации о себе книги в «ЖЗЛ» и тем спас своего биографа:

Благодаря тому, что Мольер был показан не бойцом, не героем, а «трусом, льстецом и запутавшимся актериком», благодаря обывательскому «дискурсу» и «махровому натурализму» уголовную статью против Булгакова удалось переквалифицировать с 58-й, политической, на другую, бытовую, и взять автора на поруки. И, может быть, это тоже сделал не кто иной, как Жан Батист,

⁴⁰ Там же. С. 441.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

который все понял, все простил и уберег своего создателя от большей беды...⁴³

Субъективность еще одной версии «жизни и творчества» «замечательного человека» ныне не только не скрывается, но открыто подчеркивается современным автором-биографом, делается организующим жанрово-стилевым принципом всего текста. Это могут быть и открытые обращения к своему читателю, интимизирующие повествование:

Но о театре – чуть позднее. А пока предъявим новую и очень важную героиню⁴⁴;

...третья жена нашего главного героя...⁴⁵;

...может быть, «Мастера» и переоценили, перехвалили сверх меры и незаслуженно превознесли и со временем станет понятно не только то, что это вовсе не один из самых главных романов XX века, но и даже не самое лучшее произведение Михаила Афанасьевича Булгакова, все же попробуйте-ка, дамы и господа, написать книгу, которая так заставит о себе шуметь, столько говорить на протяжении многих лет. Попробуйте...⁴⁶

Это могут быть и эффектные финалы глав, образно прочерчивающие интригу: «С помощью тире Горький заполнял смысловой вакуум, который обнажился для него в мире. Который засасывал в себя и от которого Алексей постоянно “уходил”, так как приучил себя никогда не останавливаться. Вместо “точки пули в своем конце” (Маяковский) он выбрал тире. Знак, сам по себе ничего не означающий, но зато связующий как смыслы, так и отсутствие оных безостановочным движением вперед: -----»⁴⁷. Это может быть и прием «разворачивания масок» или художественно исполненных портретов своего героя:

В Алексее Толстом было что-то от буксира, от ледакола, он при всей своей конъюнктурности и беспринципности никогда

⁴³ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. С. 638.

⁴⁴ Там же. С. 280.

⁴⁵ Там же. С. 306.

⁴⁶ Там же. С. 734.

⁴⁷ Басинский П. В. Горький. С. 51.

не плыл по течению, он – иначе не скажешь – пер напролом. <...> Любивший предстать вальжным барином, сибаритом, он начисто лишен какого бы то ни было гнушения жизнью, и это свойство, которое часто переходило в неразборчивость, вызывало у людей с повышенной щепетильностью брезгливость, но Толстой, не обращая на эту брезгливость внимания, гнул свое. А обвинять буксир в том, что он не яхта, не фрегат и не подводная лодка...⁴⁸;

Если беспристрастно читать Толстого, иногда он кажется похожим на булгаковского Бегемота. В одном обличье – насмешник и ерник, в другом – чуть ли не рыцарь печального образа, который когда-то неудачно пошутил. Но этот второй толстовский лик мало кому известен. Что-то вроде обратной стороны луны, заслоненный иным – балагуром, циником⁴⁹. У Варламова это могут быть и изящные пассажи, направленные на интертекстуальную игру, возможную только со «своим» читателем: «Так или иначе, театральный роман был прожит, исперчен, исчерпан...»⁵⁰

И при всей любви к герою («Своего героя надо любить», – говорил М. Булгаков) он может его и чумой Аннушкой назвать, но это вновь считывается читателем своего круга: «...и то, что он делал это (не щадил реальных прототипов. – Т. С., А. П.) необыкновенно талантливо, только подлило подсолнечное масло в огонь»⁵¹.

Итак, в литературоведческом романе, как в новом, но все более активно заявляющем о себе жанре «писателеведения» (термин А. Варламова), происходит персонификация филологического знания, причем персонификация двойная: автора-литературоведа, который может выступать в разных амплуа – «человека пишущего» (ученого, литератора-просветителя, писателя) и его героя, который становится центром романа о своей творческой и жизненной судьбе. Литературоведческий роман удивительным образом совмещает научную добротность, фундаментальность, основательное знание творческого наследия писателя, мемуарной литературы, предшествующих литературоведческих концепций, что обуславливает приращение научного знания и – одновременно – непременность особой феномено-

⁴⁸ Варламов А. Н. Алексей Толстой. С. 184.

⁴⁹ Там же. С. 196–197.

⁵⁰ Варламов А. Н. Михаил Булгаков. С. 672.

⁵¹ Там же. С. 99.

логической установки: через личность, творческое поведение, судьбу и книги героя «выговорить» свое видение не только текста, но мира. Таким образом, современный биограф начинает выступать не только в привычных ролях *раба, соперника, собеседника, но и демиурга.*

Глава 2. Пометы И. А. Бунина: внетекстовая реальность

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.19

Речь пойдет о трех книгах с личными пометами И. А. Бунина, с этими книгами довелось ознакомиться в ОГЛМТ, имеющем уникальные фонды, в том числе фонд Бунина. Это монография К. Зайцева, однотомник сочинений А. Блока и собственная мемуарная проза И. А. Бунина – книга «Воспоминания», изданная в Париже в 1950 г. Разнокачественность источников обеспечивает если не объективность, то объемность выявленных результатов.

Обратимся к монографии К. Зайцева (1934)¹, в будущем, как известно, архимандрита Константина (Зайцева). Монография до сих пор не стала в полной мере достоянием литературоведческой науки, не переиздавалась, правда, несколько лет назад была отцифрована. А между тем вышедшая при жизни писателя, она сама по себе представляет значительный интерес для исследователя, а сохранившийся экземпляр с пометами Бунина вообще бесценен.

Можно с уверенностью утверждать, что Бунин внимательно, с карандашом и ручкой, прочитал то, что написал К. Зайцев. Когда сегодня обращаешься к монографии и следуешь за пометами Бунина, открывается поистине уникальная возможность прикоснуться к тому давнему диалогу писателя с автором, написавшим о нем, стать свидетелем развернутой на наших глазах – здесь и сейчас – авторефлексии. Очевидно, что Бунин доверяет Зайцеву, вдумывается в его оценки и соотносит их с собственными представлениями и пониманием того или другого вопроса. На всем протяжении монографического исследования не обнаружено ни малейшей иронии, ни какого бы то ни было скеп-

¹ ОГЛМТ (Орловский государственный литературный музей И. С. Тургенева). 23104 оф. Рк. ф. 14. Оп. 1. 21. В дальнейшем монография цитируется с сохранением орфографии с указанием номера 23104 и страницы в тексте в круглых скобках.

сиса или возражений. И это чрезвычайно показательно – особенно в сравнении с пометами в блоковском томе, которые ярко демонстрируют нам Бунина язвительного и непримиримого². Полагаю, что, в отличие, например, от И. Ильина, жестко оценивающего творчество Бунина как «додуховное»³, в лице К. Зайцева Бунин обрел не только понимающего читателя, но и серьезного интерпретатора его произведений.

Самую первую помету Бунин оставляет на лицевой стороне обложки, записывая: «Вышла в светъ 07.IX.34» (23104; рис. 1). Сле-

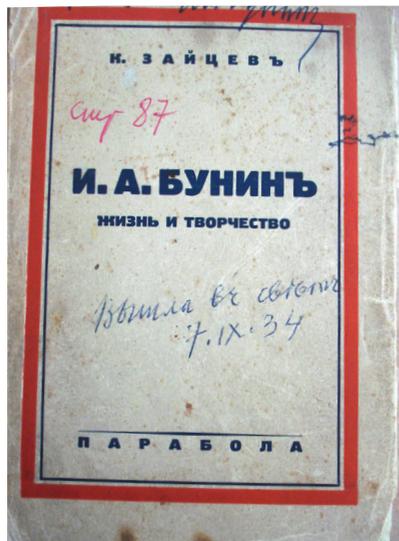


Рис. 1

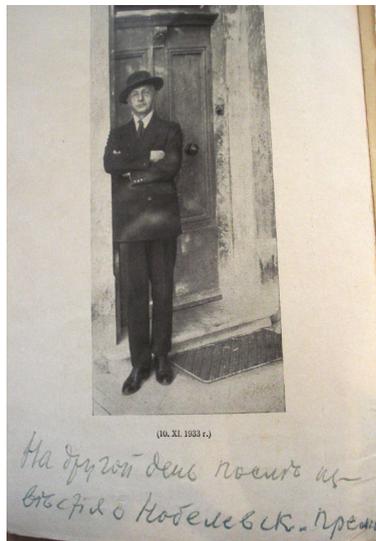


Рис. 2

довательно, ему было важно оставить в памяти дату выхода этой книги. Равно как важны оказались и свидетельства о некоторых помещенных в исследовании фотографиях, связанных с конкретным событием или периодом жизни. Так, на с. 4 он подписывает фото: «На другой день после получения Нобелевской премии» (23104, с. 4; рис. 2), а на с. 193 фото сопровождается пояснением такого рода:

² ОГЛИМТ. 17319 оф. Рк. ф. 14. Оп. 1.15.

³ См.: Ильин И. О тьме и просветлении : Кн. художеств. критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. Мюнхен, 1959.

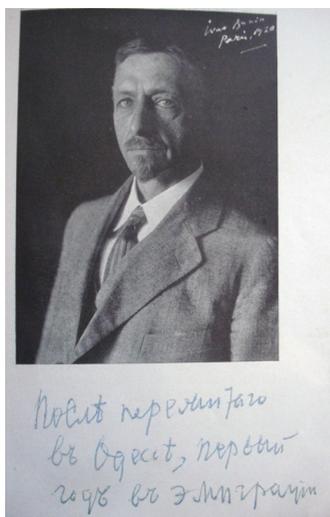


Рис. 3

«После пережитого в Одессе, первый год в эмиграции» (23104, с. 193; рис. 3). Обозначены, как мы видим, этапные события, вехи, определившие судьбу писателя.

Далее Бунин внимательно прочитывает первую главу о том, как формировался в нем художник слова, о своих корнях, роде, семье, близких людях, о «кормящем ландшафте», который как раз и обозначен названием главы – «Наш родной чернозем». К. Зайцев органично соединяет в этой главе биографические сведения, фрагменты «Автобиографической заметки» и художественных произведений Бунина. О внимательном,

вдумчивом прочтении свидетельствует сама интенсивность помет. Можно при этом говорить, опираясь на характер и содержание отмеченного, что описанная К. Зайцевым бунинская родословная, его размышления о личности художника приняты и одобрены писателем. Так, он солидарен с К. Зайцевым в оценке личности отца Алексея Николаевича: на с. 14 мы видим красную стрелку и подпись «наш отец», идущую от концептуально значимой строки: «Свобода была его природой» (23104, с. 14). На этой же странице он зачеркивает зайцевскую строчку «лет за сто перед тем» (имеется в виду факт утраты родом Чубаровых, из которого происходила мать писателя Людмила Александровна, княжеского титула) и прямо внизу на страницах 14–15 уточняет: «По семейным преданиям, при Петре I, который казнил стрельца полковника князя Чубарова, бывшего за Софью» (23104, с. 14–15; рис. 4). Подобную уточняющую запись, связанную с родословной, он оставляет чуть позже, предварительно отметив крестом строчку о бабушке «Скончалась бабка Чубарова – хутор был покинут»: «Рожденная то же Бунина (орфография сохранена. – Н. П.), дочь Ив. Петр. Бунина, брата поэтессы Анны Петр. Буниной»

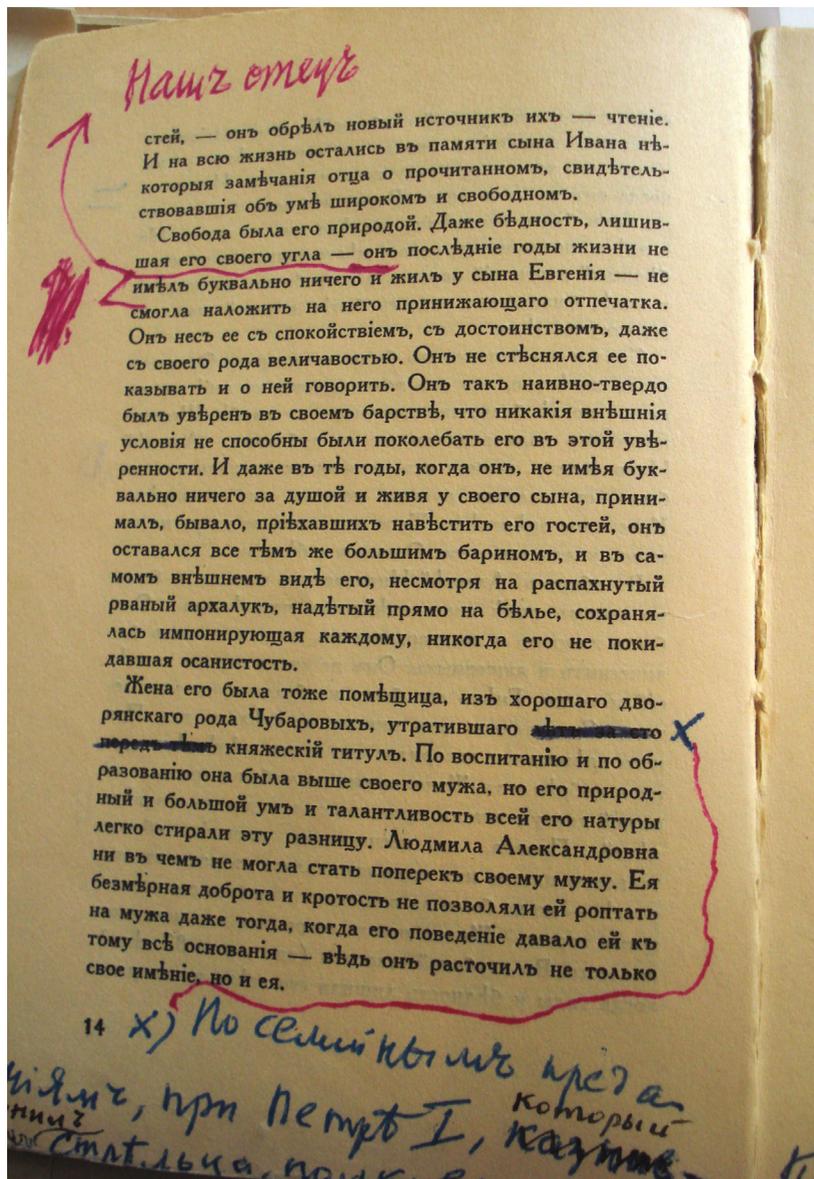


Рис. 4

(23104, с. 21; рис. 5). Подобные уточнения значимы как свидетельство пристального внимания Бунина к своим корням.

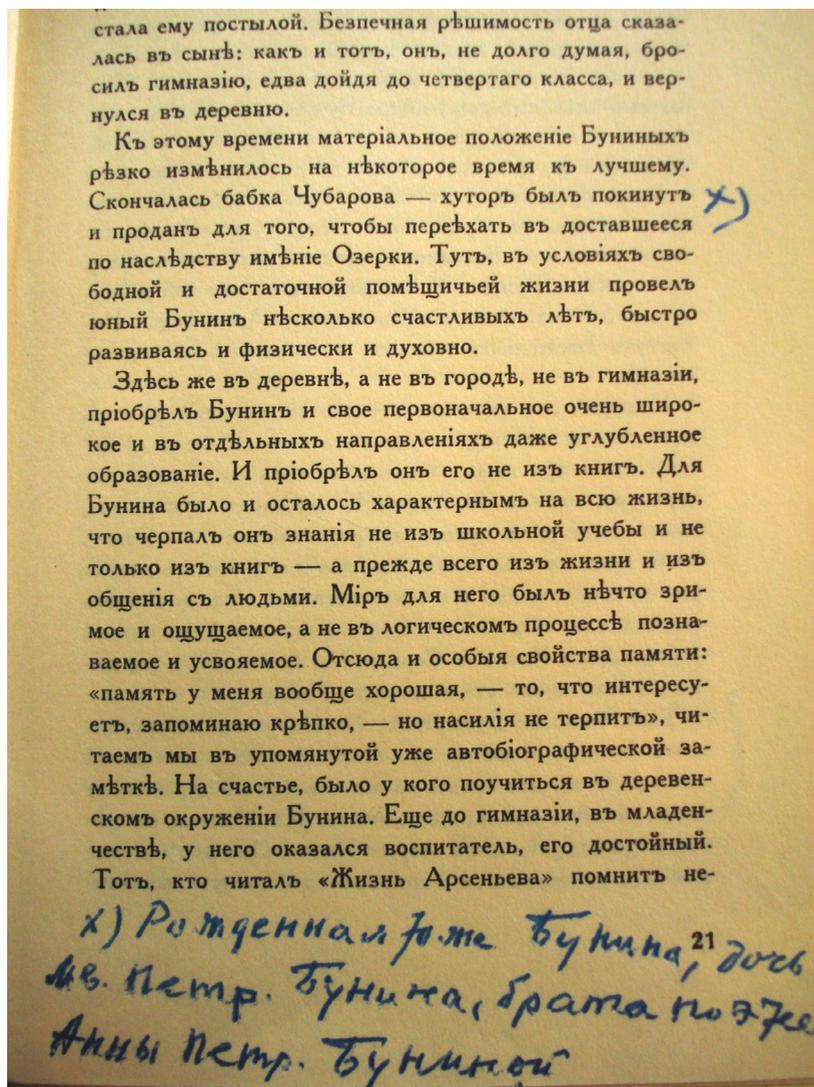


Рис. 5

В этой же главе писатель выделяет целый ряд суждений К. Зайцева о складе его личности и формирующихся творческих особенностях. Так, он отмечает очень важную характеристику, с которой соглашается:

Вообще никто не пойметъ своеобразной остроты бунинскаго міроощущенія, если онъ не учтетъ всего значенія исходной двойственности душевнаго уклада, которая дана была у Бунина наслѣдственностью и паралельнымъ и перекрещивающимся вліяніемъ матери и отца. Огромная жизненная сила, чудесно обновляющаяся въ самомъ процессѣ безпечнаго расточенія ея – и сосредоточенно-скорбное, религіозно–просвѣтленное, благостно-печальное, замороженное мыслію о смерти взираніе на міръ – не въ сочетаніи ли этихъ двухъ началъ состоитъ характерное для Бунина, все его творчество пронизывающее умоначертаніе? (23104, с. 18).

Сюда же можно отнести еще два суждения, выделенные Буниным: «Всю жизнь чувство правды, потребность въ правдѣ, отвращеніе ко всякой лжи было органическимъ свойствомъ Бунина» (23104, с. 25); «Но и въ эту пору обозначились съ полной явственностью и другіе основные мотивы бунинской музыки – лирической восторгъ передъ красотой мірозданія и жалость къ ничтожеству человѣческой природы» (23104, с. 31). Следовательно, первая глава с пометами Бунина может трактоваться как многообещающее начало разворачивающегося диалога автора и героя его книги. Бунин готов к диалогу, настроен на него, он доверяет автору монографии. Это чрезвычайно конструктивно и показательно. Содержание отмеченного Буниным действительно погружает нас в его авторефлексию, выводящую исследователя как в сферу личных переживаний художника, связанных с судьбой его рода и семьи, так и собственно в сферу бунинского творчества, его исходных оснований. Глава завершается цитированием первого напечатанного стихотворения Бунина 1887 г., в собрании сочинений помеченного 1888 г. Однако писатель никаких корректировок в текст не вносит.

Далее, словно находясь с героем своей монографии на одной волне, а именно восприняв пространственную стратегию разворачивания его художественных миров⁴, К. Зайцев называет

⁴ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 17–27; 84–135.

вторую главу «Миръ раздвигается», подобно тому, как, например, в «Жизни Арсеньева» жизненный мир героя выстраивается путем многообразнейших «расширений», «простирааний», «вхождений» и других пространственно обозначаемых изменений. Не будет преувеличением посчитать, что и сама монография Зайцева содер­жательно и композиционно как будто следует внутренней логике главной книги Бунина. Не случайно авторский текст очень часто перемежается фрагментами из «Жизни Арсеньева». Пишущий жизнь Бунина прекрасно усвоил его уроки, главный из которых – научиться «перелить» жизнь (в данном случае жизнь Бунина) в книгу и тем, «освободившись» от времени, защитить эту жизнь, обеспечив ей место в пространстве культуры⁵.

Во второй главе речь идет о вхождении Бунина в мир литературы, о его сотрудничестве в журналах и газетах, о первых литературных опытах, о службе в статистическом отделении и об одиночестве в среде сверстников и сослуживцев. На с. 34 он выделяет с помощью красного карандаша значком NB с вопросительным знаком последний абзац, в котором как раз и говорится о его занятиях после того, как он уезжает из родного дома:

Начались для Бунина годы провинциальной службы то въ земствѣ, то при редакціяхъ провинциальныхъ газетъ – службы, прерываемой поѣздками въ деревню, первыми путешествіями – въ Крымъ, по Малороссіи (23104, с. 34).

Что означает вопросительный знак – это, по-видимому, так и останется для нас загадкой. Любопытно, что на следующей странице Бунин отмечает название газеты «Киевлянин», куда он посылал свои заметки, будучи в Полтаве, «гдѣ сначала служилъ въ статистическомъ отдѣленіи земской управы, а потомъ былъ ея бібліотекаремъ, сотрудничая одновременно въ провинциальныхъ газетахъ» (23104, с. 35). В Полтаве Бунин, как он сам вспоминал, «читалъ, писалъ стихи, порой работалъ надъ составленіемъ очерковъ, которые... поручало статистическое бюро... и составилъ, кстати сказать, столько, что, если бы собрать ихъ теперь, къ сочиненіямъ моимъ еще бы прибавилось 3–4 тома... (здесь и далее курсив мой. – Н. П.)» (23104, с. 35). Примечательно, что выде-

⁵ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина... С. 135.

ленное окончание цитаты Бунин отметил, посчитав нужным, как кажется, подчеркнуть немалый объем написанного. Интересно, какова судьба этих очерков, сохранились ли они.

Возникает тема Малороссии, и Бунин – вслед за последней строчкой на с. 36 («упивался воздухомъ новаго для него края – прекрасной Малороссіи») – выделяет целую страницу (редкий случай!), составленную из фрагментов его произведений и авторского текста именно об этом «новом для него крае». Мы видим, насколько Малороссия стала ему дорога, как вошла в его сочинения своими «селами и степями», «прелестным народом», песнями – «певучими думами», ярмарками и многим другим. Наряду с этой темой Бунин выделяет строчки Зайцева, приоткрывающие творческую лабораторию формирующегося художника: «способность все зримое и переживаемое, какъ бы оно интимно ни было, воспринимать такъ сказать утилитарно, “корыстно”, какъ матеріаль для дальнѣйшаго творческаго процесса» (23104, с. 39). Параллельно идет близкий по содержанию фрагмент из «Жизни Арсеньева».

Тема, как не один раз называет ее Зайцев, «тренировки на писателя» продолжается довольно обстоятельным освещением периода бунинского толстовства. Параллельно с собственными размышлениями Зайцев цитирует Бунина – воспоминания о Толстом, которые затем вошли в книгу «Освобождение Толстого», и рассказ «На даче». Известно, что значил Толстой для Бунина – художника и человека, потому не удивляют отмеченные писателем строчки из собственных воспоминаний: «...у меня было всегда такое чувство, точно я зналъ его уже давно, такъ что мнѣ оставалось только радоваться встрѣчѣ съ нимъ» (23104, с. 42). После рассуждений о «толстовском послушании» (выражение Бунина) Зайцев дает пространную цитату из рассказа «На даче» как аргумент в пользу этого «послушания», относящегося не только к творчеству гения, но и к его личности и его философии. Бунин отзывается на эти рассуждения, отмечая значком, напоминающим цифру пять и нарисованным на полях красным карандашом, евангельскую цитату, приведенную им в рассказе: «Боже мой, ибо беззаконія наши стали выше головы и вина наша возросла до небесь...» (23104, с. 43). Далее он очень основательно зачеркивает в описании Толстого строчку о том, что гений напомнил ему отца (заметим в скобках, что в «Осво-

бождении Толстого» описание уже приводится без этой строчки), вероятно, из соображений «не примешивать» личного к блестяще исполненному портрету: «...межь тѣмъ, какъ я все таки успѣваю замѣтить что въ его походкѣ, вообще во всей посадкѣ есть большое сходство съ моимъ отцомъ...» (23104, с. 47). Симпатичный штрих к личности Бунина добавляет его зачеркивание приставки в глаголе «выучил», преобразующее смысл высказывания о результате в суждение о процессе: «...чтобы стать толстовцемъ – *выучился* бондарному ремеслу, занимался распространениемъ толстовскихъ брошюрокъ – сумѣлъ даже навлечь этимъ на себя взысканіе и только всемилостивѣйшій манифестъ освободилъ его...» (23104, с. 45). Наконец, завершается этот первоначальный толстовский сюжет (Зайцев еще вернется к нему в конце книги) выделением любимой цитаты из монолога Толстого, обращенного к Бунину во время одной из встреч в Москве: «Счастья въ жизни нѣтъ, есть только зарницы его – цѣните ихъ, живите ими» (23104, с. 49).

Погружая читателя в размышления о формирующемся даре Бунина-художника, об остроте его видения и чувствования «вещества» мира, Зайцев выделяет две черты личности творца и человека: силу воображения и все усиливающуюся, но при это обретающую какую-то системность и последовательность «страсть неустанных скитаний». И Бунин снова отзывается, он выделяет следующее:

Сила воображенія Бунина была тоже необычайна. Онъ все, о чемъ ему приходилось узнать, реально воссоздавалъ силой этого творческаго воображенія. Поэтому, можетъ быть, и слогалось у него впечатлѣніе, когда онъ что-либо видѣлъ впервые, что онъ встрѣчается съ чѣмъ то уже ранѣе имъ виденнымъ, знакомымъ, близкимъ. Какъ мы знаемъ, таково было его впечатлѣніе, когда онъ впервые въ окнѣ вагона увидѣлъ панораму Чернаго моря (23104, с. 57);

Первая поѣздка въ Европу еще больше разбудила въ Бунинѣ страсть къ путешествіямъ. Не даромъ родъ Буниныхъ – этихъ какъ бы вѣками приросшихъ къ землѣ среднерусскихъ помѣщиковъ – далъ цѣлую плеяду моряковъ: портретъ одного изъ нихъ, брата извѣстной намъ Анны Петровны Буниной, до большевицкой революціи можно было видѣть въ Кронштадскомъ морскомъ собраніи, его трудами созданномъ (23104, с. 62).

Далее интенсивность помет существенно снижается. В главе с характерным названием «На родинах Бога», посвященной разбору очерков книги «Тень птицы» и рассказов 1910-х гг., их меньше десятка. Выделяются преимущественно строчки из самих бунинских произведений, объединенных семантикой смерти: «...именно то великое, что называютъ с м е р т ь ю, заглянуло мнѣ въ эту ночь въ лицо...» (23104, с. 71); «Велика тайна смерти для этихъ людей...» (23104, с. 79); «...когда хочеть иногда представить себѣ, какъ будетъ лежать въ могилѣ – затаиваетъ дыханіе: и выходитъ ничего, хорошо и покойно» (23104, с. 81; К. Зайцев об Аверкии из рассказа «Худая трава»). Вместе с тем следует заметить, что наряду с темой смерти Бунин выделяет здесь две другие, которые также составляют нерв его творчества. Это тема памяти и тема тайны человеческой жизни:

И отъ попытокъ моихъ разгадать жизнь останется одинъ слѣдъ...» (23104, с. 67);

Но божественная наука о небѣ называетъ его свѣченіемъ первобытнаго свѣтоноснаго вещества, изъ котораго склубилось солнце. *Я еще помню отблескъ закатившагося Солнца Греции*. Теперь возлѣ Сфинска, въ катакомбахъ міра, зодиакальный свѣтъ первобытной вѣры встаетъ передо мною во всемъ своемъ страшномъ величии (23104, с. 89).

Ранее мы уже писали о смысловой объемности коротенького признания повествователя о том, что он еще помнит «отблеск закатившегося Солнца Греции»⁶. И то, что Бунин отмечает именно этот фрагмент, есть одно из подтверждений наших догадок о качестве его образной памяти, позволяющей осуществлять «выходы» из исторического времени и погружаться в глубь веков, эпох, космической и общекультурной беспредельности.

В следующей главе «Деревня», посвященной одноименной повести и рассказам крестьянского цикла, Бунин почти ничего не выделяет, за исключением оценки его места в русской литературе 1910-х гг.: «Не ставъ “властителемъ думъ” своего вѣка, Бунинъ какъ то естественно оказался въ первыхъ рядахъ русской литературы и такъ же “естественно” былъ избранъ въ почетные

⁶ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина... С. 53.

академики» (23104, с. 98), и беглого значка на одной из страниц, где К. Зайцев достаточно подробно описывает особых бунинских юродивых: «Господи, до чего страшень коллективный портретъ, написанный Бунинымъ съ этихъ несчастныхъ» (23104, с. 120–121). И это может поначалу показаться удивительным, поскольку в самой главе содержится немало продуктивных идей и догадок, относящихся к особенностям исторического мышления Бунина, к специфике его духовного устройства, состава души в этот чрезвычайно важный период его творчества, как прозаического, так и поэтического. Однако в подобной сдержанности угадывается закономерность, связанная с более актуальными для Бунина-эмигранта содержанием и переживаниями. Потому количество пометок вырастает в главах «Война и революция» и «Хорал моей жизни» (о «Жизни Арсеньева»). Очень яркое тому подтверждение – отмеченные следующие строки Зайцева, еще и дополненные выразительным «да» с точкой:

Только поистинѣ нечеловѣческія силы душевныя и огромное физическое здоровье Бунина предотвратили то, что онъ не умеръ, не сошелъ съ ума, не сталъ калѣжкой, – таково было потрясеніе, пережитое поэтомъ. Надо ли удивляться тому, что онъ на нѣкоторое время какъ бы потерялъ даръ поэтическаго слова? Надо ли удивляться и тому, что, когда онъ его снова приобрѣлъ, оно звучало какъ проклятіе:

О слезъ невыплаканныхъ ядъ.
 О тщетной ненависти пламень.
 Блаженъ, кто раздробить о камень
 Твоихъ, Блудница, новыхъ чадъ,
 Рожденныхъ въ лютыя мгновенія
 Твоихъ утѣхъ – и нашихъ мукъ.
 Блаженъ тебя разящій лукъ
 Господняго святаго мщенія (23104, с. 152; рис. 6).

Думаю, что в этом «да» запечатлен высший момент состоявшегося диалога, понимания, достигнутого между автором-интерпретатором и героем его исследования. И это отчетливее осознается в контрастном соотношении с критической статьей Г. Адамовича, написанной «по горячим следам» вышедшей монографии. В этой статье критик резко высказывается об авторе

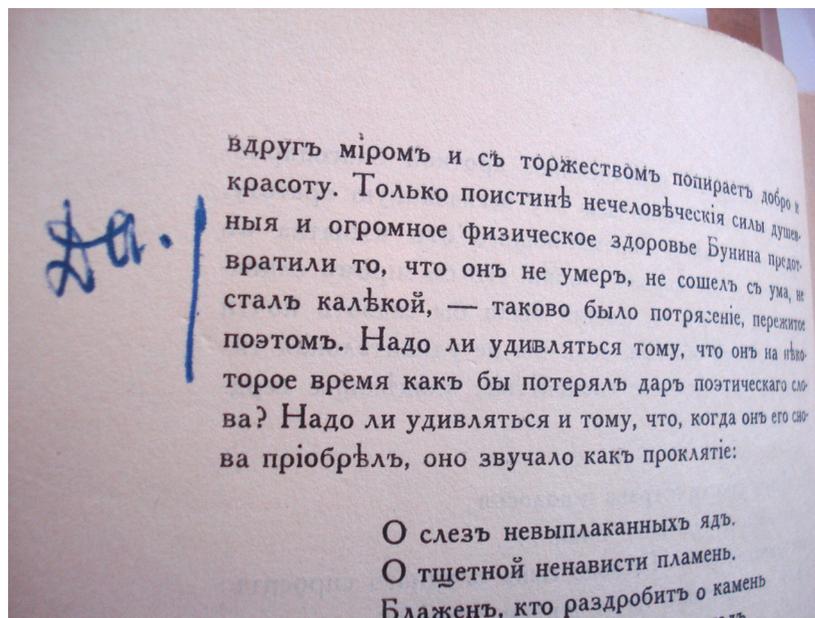


Рис. 6

и его труде, упрекая К. Зайцева в поспешности и неспособности понять и показать сокровенного Бунина, внутреннего устройства его мира и внешних факторов, сформировавших художника: «Одно из двух – или углубленный, острый и смелый анализ духовного мира человека, как бы вырванного из среды, или воспроизведение той обстановки, в которой он работал. То есть: внутри или извне. На первое Зайцев не отважился, от второго уклонился...»⁷ Как видим, Бунин оценивает монографию К. Зайцева гораздо более благосклонно.

Он отмечает и такие строки:

«Говорили – скорбно и трогательно – говорили на древней Руси: “Подождемъ, православные, когда Богъ перемѣнитъ Орду”.

⁷ Адамович Г. «И. А. Бунин. Жизнь и творчество» К. Зайцева // Адамович Г. Последние новости. 1934–1935. URL: // <https://lit.wikireading.ru/30801> (дата обращения: 05.06.2020).

Давайте подождемъ и мы. Подождемъ соглашаться на новый “похабный миръ” съ нынѣшней ордой». Такъ говорилъ Бунинъ въ Парижѣ въ 1924 году. *Эти чувства родились и сложились въ немъ въ то время, когда онъ находился въ Россіи – то подъ игомъ большевиковъ, то въ станѣ борцовъ съ ними – бѣлыхъ русскихъ армій* (23104, с. 154).

Чуть позже, когда В. Зайцев останавливается на его «Странствияхъ», Бунин выделяет цитату из рассказа об Иоанне Многострадальном, пещеру которого во время ночных молитв – после того, как был разбит светильник, – освещал «нѣкій тонкій, невѣдомо откуда струящийся свѣтъ»: «А при кончинѣ, воспринимая его душу, нѣжно сказалъ ему Ангелъ Господень: “Это свѣтъ твоей скорби свѣтилъ тебѣ, Иоаннъ”» (23104, с. 158). Можно предположить, что сказание о св. Иоанне Многострадальном и о «свете скорби» Бунин в какой-то степени проецировал на собственную судьбу. А выделение этой цитаты можно рассматривать как авторское свидетельство того, что гнев «Окаянных дней» действительно сменяется в «Странствияхъ» «светом скорби» – именно в такой интонации создается это до сих пор еще мало известное произведение художника, в котором предпринимается попытка обретения Родины, возвращения ее в пространство вечности, свободное от разрушительного влияния исторического времени⁸. Такой опыт затем будет блестяще продолжен в «Жизни Арсеньева». То, что В. Зайцев подробно останавливается на этом произведении, характеризует его как исследователя, глубоко понимающего, чем живет герой его исследования, оказавшись вдали от Родины, на каких основаниях выстраивается его мир.

Весьма показательно, что глава шестая «Месса пола» прочитывается Буниным практически без помет. Он лишь выделяет строчки на трех заключительных страницах, акцентируя то, как глава завершена:

Я не знаю, не могу себѣ представить другого произведенія, въ которомъ съ такой силой было бы показано то неуловимое, что отдѣляетъ въ жизни человѣческой “ладъ” отъ “катастрофы”. Всѣ

⁸ Пращерук Н. В. Автор и герой в книге «Под серпом и молотом» // Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен. М., 2016. С. 213–222.

въ сущности счастливы и все благополучно и прекрасно въ этомъ такомъ прекрасномъ, такъ непосредственно осязаемомъ мірѣ – и все же только маленькая прозрачная пленка отдѣляетъ этотъ такой ладный и упорядоченный космосъ отъ страшнаго хаоса, способнаго въ одно мгновение взорвать весь этотъ космосъ, чтобы потомъ, послѣ катастрофы, люди въ страшномъ пробужденіи увидѣли его въ обломкахъ... Дивны пути Твои, Господи! (23104, с. 194–195).

Выделенные строчки скорее выводят нас в контекст философии жизни в целом. Думаю, что такое сдержанное отношение Бунина к анализу автора монографии его концепции любви может послужить хорошим уроком тем, кто до сих пор неправомерно заключает прозу Бунина в прокрустово ложе «Темных аллей». Это не позволяет в полной мере осмыслить и оценить масштабность его художественного мышления.

В отличие от главы, посвященной любовной теме, художник делает достаточно много помет в главе «Хорал моей жизни» – о «Жизни Арсеньева» и о произведениях лирико-философского характера, ей предшествующих и более поздних. Писателя серьезно занимает, как воспринята и понята автором монографии его философия человеческой жизни.

Бунин отметил, пожалуй, самые важные, семантически ключевые положения, которые, между прочим, и по сей день не вполне отрerefлексированы современной наукой. Вот одно из таких суждений, прямо выводящее в метафизический план, к метафизике художника:

Такъ, мнѣ кажется, родилась «Жизнь Арсеньева» – произведение, вѣроятно, единственное въ мировой литературѣ. Это не художественная автобіографія, въ которой переплетается вымыселъ и правда, а именно опытъ метафизическаго перевоплощенія въ самого себя, опытъ воплощенія въ творческомъ словѣ этого метафизическаго перевоплощенія (23104, с. 223; рис. 7).

Далее он отмечает: «И вотъ что замѣчательно, что воистину дивно и отраднo. Въ процессѣ писанія “Жизни Арсеньева” ощущается знаменіе какого-то новаго, просвѣтленнаго и умиротвореннаго духовнаго сдвига. Впервые въ бунинскомъ сознаниі

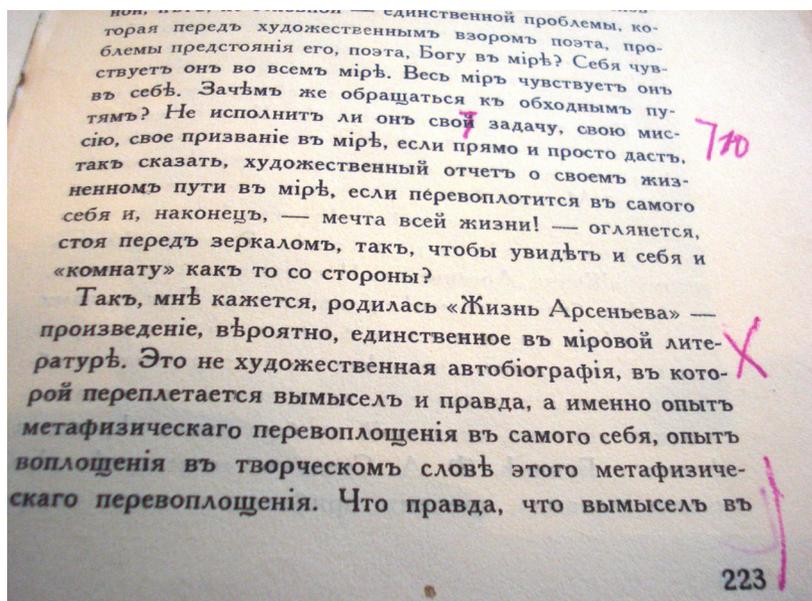


Рис. 7

и творчествѣ съ такой яркостью появляется человѣческая лич-
 ность, предстоящая личному Богу» (23104, с. 224).

Выделена практически вся страница следующего содержания:

Война уже заставила почувствовать Бунина себя русскимъ. Но это было въ планѣ такъ сказать земномъ, политическомъ, національномъ. Теперь, за рубежомъ, переживая наново свою жизнь въ условіяхъ гибели русскаго государства и предъ лицомъ глубо-
 чайшаго паденія русскаго народа, Бунинъ наново перечувствовалъ и передумалъ все таящееся въ немъ русское, все то, что отобрази-
 лось въ немъ отъ Россіи и русскихъ. И наряду съ «Жизнью Арсенье-
 ва» начала расти въ этомъ произведеніи эпопея Россіи. Господи, какъ
 она, эта Россія, непохожа на ту, которую мы знаемъ по прежнимъ бу-
 нинскимъ произведеніямъ! Мракъ владѣлъ почти безъ остатка той
 Россіей, прежней, — теперь свѣтъ струится отъ ея образа, воскрешен-
 наго гениемъ поэта. Гдѣ правда? Правда была и тамъ — пусть не вся
 правда, не все-таки правда, и то, что мы сейчасъ переживаемъ, есть
 лучшее тому доказательство. Но правда высшая сіяетъ въ «Жизни

Арсеньева»: тутъ запечатлѣнъ ликъ Россіи не временный и искаженный, а вѣчный, метафизически просвѣтленный (23104, с. 227; рис. 8).

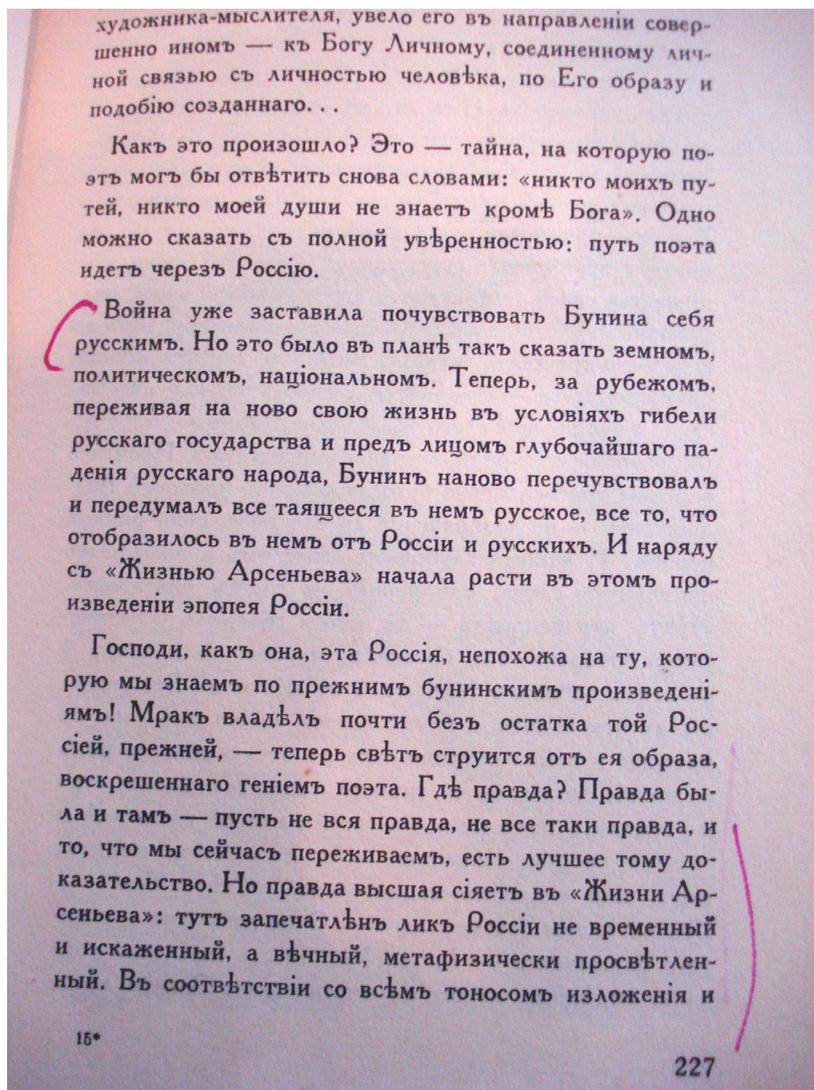


Рис. 8

В последних строчках сформулировано чрезвычайно важное положение об эволюции образа русского мира в творчестве художника, о движении Бунина к высшей правде о России и обретенном им даре увидеть ее лик «метафизически просветленным». Удивительно (а возможно, и закономерно в контексте всего критического высказывания), что чуткий Г. Адамович не оценил этой продуктивной мысли.

Бунин отмечает суждения, выводящие к пониманию пафоса, жанровой природы и структуры «Жизни Арсеньева» и рассказов, написанных в этот период. И это все концептуально значимые точки, те элементы, в которых достаточно системно и динамично выражено видение К. Зайцевым бунинского мира в его онтологии, аксиологии и эстетическом воплощении:

Бунинъ предметомъ своего художественнаго изображенія беретъ с а м о г о с е б я, свои чувства, свои мысли, свой моральный и религиозный опытъ (23104, с. 200);

Онъ свои размышленія какъ таковыя возводитъ въ твореніе художественной прозы! (23104, с. 200–201; показателен здесь восклицательный знак, который прочитывается сейчас как предчувствие теоретических выкладок современного литературоведения о формах неклассической субъектности в литературе XIX в.⁹ – Н. П.).

Намѣчается нѣсколько жанровъ короткихъ прозаическихъ произведеній, которымъ предстоитъ впоследствии либо достигъ полного совершенства, либо остаться безъ дальнѣйшаго примѣненія. Къ послѣднимъ долженъ быть отнесенъ жанръ народнаго бытового сказа (23104, с. 210);

Что есть это творчество, какъ не величественное единоборство поэта со смертью? (23104, с. 222);

...какъ прекрасно выразился одинъ критикъ, сказавшій вообще много вѣрнаго и мѣткаго о Бунинѣ, Ф. А. Степунъ, «созерцаніе міра умными глазами», причемъ, прибавлю я, такое созерцаніе, въ результатъ котораго возникаетъ реалистически-чувственное и вмѣстѣ съ тѣмъ религиозно истолкованное воспроизведеніе этого, умными глазами созерцаемаго, міра (23104, с. 224–225);

Надо ли снова говорить о совершенствѣ бунинскаго реализма, о разительномъ многообразіи и пронзительной яркости приущей ему чувственности? Надо ли говорить о глубинѣ и возвы-

⁹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 253–262.

шенности того созерцательного раздумья, которымъ обвѣяна *эта принимающая символическій характеръ, но неизмѣнно плотная реалистическая ткань?* (23104, с. 225);

Самая жизнь Арсеньева, самое его существованіе – не есть ли оно хвала, возносящаяся къ Престолу Всевышняго?» (23104, с. 225);

«Какъ лань стремится къ потокамъ водъ, такъ душа моя стремится къ Тебѣ, Боже!» – написалъ Бунинъ въ предисловіи къ англійскому изданію «Жизни Арсеньева». И правъ русскій критикъ Глѣбъ Струве, когда онъ эти слова псалма Давида беретъ эпиграфомъ ко всему творческому дѣлу Бунина (23104, с. 229–230);

Все въ этомъ непостижимомъ мірѣ д о л ж н о б ы т ь хорошо, д о л ж н о о т в ѣ ч а т ь Божьему намѣренію, и каждый изъ людей долженъ выполнять не за страхъ, а за совѣсть скромный долгъ, на него возложенный Богомъ (с. 231);

Онъ долженъ, наконецъ, найти самого себя и онъ находитъ себя – черезъ раздумье надъ своей жизнью, раздумье, принявшее форму художественнаго творенія красоты незакатной (23104, с. 232).

Многие высказыванія Зайцева, в том числѣ и те, которые выделил Бунин, оформляются какъ риторические вопрошанія, что, заметим, вызвало большое раздраженіе у Г. Адамовича¹⁰. Мне же представляется такая манера закономерной и оптимальной – время подводить окончательные итоги еще не пришло, о чемъ Зайцев неоднократно пишет, концепція творчества Бунина – в стадіи становленія, само творчество – в развитіи. Более того, подобная форма предполагаетъ активность читателя, включенность его в диалогъ с авторомъ. Думаю, что Бунину это было важно, и, в отличіе от Адамовича, онъ отнесся къ такой формѣ с пониманіемъ и одобреніемъ.

Любопытно, что, словно следуя наставленіямъ Чехова, написавшаго старшему брату в 1889 г.: «Сюжетъ долженъ быть новъ, а фабула можетъ отсутствовать»¹¹, Бунинъ выделяетъ все сужденія К. Зайцева о «слабости» его фабул, соглашаясь с ними:

Чѣмъ же должно быть объяснено это отсутствіе интереса у Бунина къ элементу фабулы?» (23104, с. 204);

¹⁰ Адамовичъ Г. «И. А. Бунин. Жизнь и творчество» К. Зайцева.

¹¹ Чеховъ А. П. Письмо Чехову Ал. П., 11 апреля 1889 г. Москва // Чеховъ А. П. Полн. собр. соч. и писемъ : в 30 т. Письма : в 12 т. М., 1974–1983. Т. 3 : Письма. Октябрь 1888 – декабрь 1889. М., 1976. С. 188–189.

«Ясно, что при такихъ условіяхъ не можетъ быть интереса автора къ тому, что называется «фабулой». Ясно и другое: по мѣрѣ роста бунинскаго мастерства и внутренняго созрѣванія поэта, размѣръ произведеній долженъ имѣть тенденцію не увеличиваться, а, напротивъ, сокращаться (23104, с. 209–210).

Из цитированных Зайцевым произведений самого Бунина писатель выделяет немного, но тем оно значимее. Так, отмечается цитата из описания церковной службы в церковке Воздвиженья:

Нѣтъ, это неправда – то, что я говорилъ о готическихъ соборахъ, объ органахъ: никогда не плакаль я въ этихъ соборахъ такъ, какъ въ церковкѣ Воздвиженія въ эти темные и глухіе вечера, проводивъ отца съ матерью и войдя истинно какъ въ отчужденную обитель подъ ея низкіе своды, въ ея тишину, тепло и сумракъ, стоя и утомляясь подъ ними въ своей длинной шинелькѣ и слушая скорбно-смирненное «Да исправится молитва моя», или сладостно-медлительное «Свѣте Тихій – Святыя славы безсмертнаго – Отца небеснаго – святого блаженнаго – Иисуса Христа...» мысленно упоиваясь видѣніемъ какого то мистическаго Заката... (23104, с. 228).

Это одна из самых волнующих страниц «Жизни Арсеньева», где явлено и безупречно эстетически оформлено острое чувство родного, чувство родства героя и автора с утонченно-сложно-прекрасным миром православия, их причастности к русской духовной традиции. Кроме того, он выделяет собственное четверостишие, как кажется, оговаривая себе право на личную тайну, на сокровенное: «И сокровенныхъ чувствъ и думъ и пѣсенъ много / Отъ васъ я утаилъ: никто моихъ путей, / Никто моей души не знаетъ, кромѣ Бога, / Онъ самъ насъ раздѣлилъ завѣсою Своей» (23104, с. 198).

В эпилоге Бунин снова возвращается к толстовскому сюжету, мы встречаем несколько помет, наиболее выразительная из них, где речь идет о философии Толстого:

Трагедія Толстого, однако, заключалась именно въ томъ, что свое моральное призваніе онъ видѣлъ въ томъ, чтобы преодолѣть въ себѣ, искоренить несомнѣнно въ какой то, хотя и слабой мѣрѣ, присущее ему религиозно-мистическое естество. И не въ томъ ли заключается мистическій смыслъ его бѣгства, что въ послѣдній

моментъ побѣдила въ немъ его религіозная природа и въ молитвенномъ порывѣ впервые склонился смирившійся великій старецъ передъ отвергнутымъ имъ было въ его человѣческой гордынѣ Богомъ? (23104, с. 245).

В этом выделенном фрагменте уже угадывается будущий пафос бунинской книги «Освобождение Толстого», сфокусированный на последних страницах – показать, почувствовать гения как «просто верующего человека». Наряду с этим Бунин внимательно прочитывает неожиданно оригинальные рассуждения Зайцева о писателях-моралистах, к которым тот относит и героя монографии, об особом религиозном таланте Лермонтова, сходном с бунинским, о восхождении Бунина в творчестве к пушкинскому началу. Другими словами, Бунин по-прежнему особенно сосредоточен на мировоззренческих вопросах – на том, на каких основаниях держится его мир. И по его отметкам можно сделать выводы, что многое находит отклик в его сердце и даже открывает ему его самого как личность и как художника. Иначе как можно прокомментировать выделенное им:

Дѣйствительно, и Толстой, и Лермонтовъ, и Бунинъ не просто писатели, а нѣчто большее и во всякомъ случаѣ качественно иное: они моралисты (23104, с. 234–235);

...и весь міръ и себя въ міръ воспринимаетъ прежде всего подъ угломъ зрѣнія антитезы добра и зла (23104, с. 236);

Лермонтовъ могъ самъ говорить ангельскимъ языкомъ; нѣкоторыя его произведенія суть подлинныя молитвы – явленіе въ изящной литературѣ единственное <...> Только смерть сорвала съ него черныя плащъ, въ который онъ драпировался съ такимъ мучительнымъ сладострастіемъ духа и который въ своихъ складкахъ скрывалъ его поистинѣ ангельскія черты (23104, с. 240–241);

Бунинъ-моралистъ видитъ «доброе» въ каждомъ проявленіи бытія въ мірѣ, онъ мировое «все» воспринимаетъ, какъ Правду, какъ Красоту, какъ Бога Живого... (23104, с. 243);

Поэтъ, все творчество котораго стоитъ, какъ мы знаемъ, подъ знакомъ постояннаго уловленія таинственнаго стыка мгновеннаго и вѣчнаго и облеченія его въ плоть слова, въ этомъ дивномъ процессѣ какъ бы изживаетъ тотъ вѣчный поединокъ между магическимъ и мистическимъ, который въ немъ происходитъ и который составляетъ существо его религіознаго «я» (23104, с. 251–252).

Пометы в однотомнике сочинений Блока (1946)¹² носят совершенно иной характер, демонстрируя нам Бунина, настроенного резко критически, негодующего, даже неистового. Помет огромное количество. Особенно активно Бунин отмечает своими предельно эмоциональными оценками лирику, меньше – поэмы и драматические произведения. «Незнакомка» практически вся испещрена подчеркиваниями, вопросами, восклицательными знаками и суждениями. Чтобы избежать повторов, укажу, суммируя пометы, на спектр и интонацию оценок: «Что-то неплохо, но без усилия не сразу поймешь» – ставит оценку «3»; «где вся эта ерунда происходит?», «у столиков они никогда не стоят»; «а это годится для коробки с папиросами» (*и веют древними поверьями/ее упругие шелка*); «глупо, противно»; «не в меру поэтично»; «словоблудие», «блудословие»; «ни к селу ни к городу», «плохая декламация»; вопрошающее «Бальмонт?»; «плохо», «блудословие без конца»; ироническое «ох, Боже мой!», «О, Господи!»; «мошенничество», «все 70 – ни одного живого слова»; «все одно и то же»; вопросы на полях – записи «Почему?»; «скучно», «словесная б...»; «и опять и вечно вьюга», «каков болван»; «графоман», «косноязычие»; «ахинея»; «да, осел позабыл об осле»; «пьяный сумбур»; «сноска для дикарей» (почтовые открытки и кодак – фотоаппарат); «к чему это все – глупое, скучное» (рис. 9–22) и т. п.

Как будто бы эти записи подтверждают давно известное: Бунин резко критически – со свойственным ему темпераментом – оценивал символистскую/модернистскую поэзию, в том числе поэзию Блока. Но вот что обнаружилось при изучении этой книги. Высокий эмоциональный накал оценок поэтического творчества Блока резко контрастирует с полным безмолвием, целомудрием, с которым Бунин прочитывает личные письма поэта. Как тут не вспомнить Фета с его знаменитым посвящением Тютчеву: «Вот наш патент на благородство/его вручает нам поэт...». Полагаю, что подобный патент – несколько парадоксальным образом – вручает нам и Бунин. То, что он не позволил себе высказываться, читая письма, говорит о многом. Пусть даже, как полагают некоторые ознакомившиеся с этой книгой, Бунин был равнодушен к личной судьбе Блока и его занимало только творчество. Подобное предположение не отменяет вышесказанного.

¹² ОГЛИМТ. 17319 оф. Рк. ф. 14. Оп. 1.15.

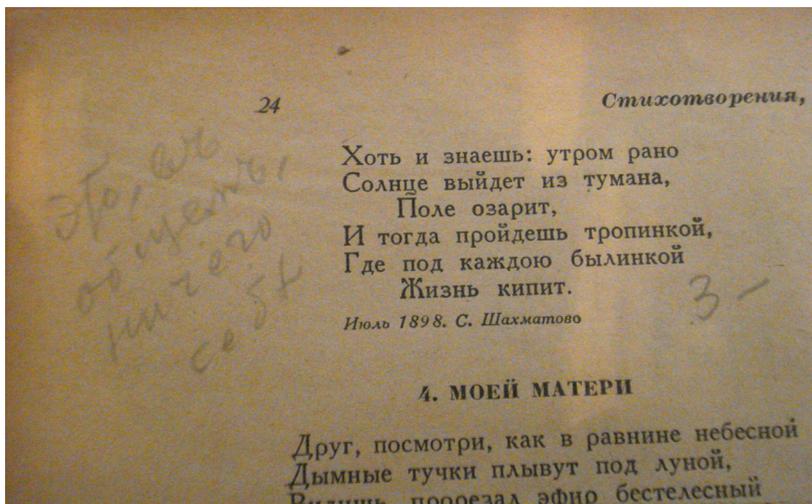


Рис. 9

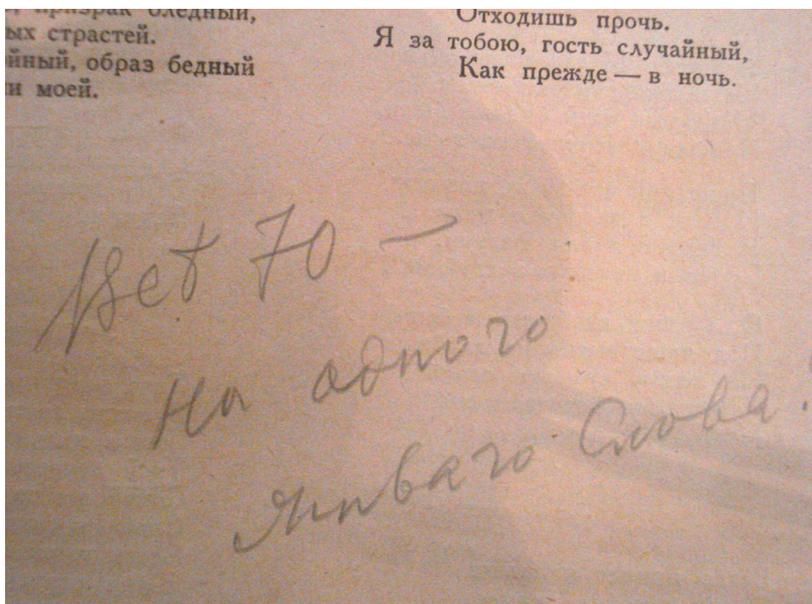


Рис. 10

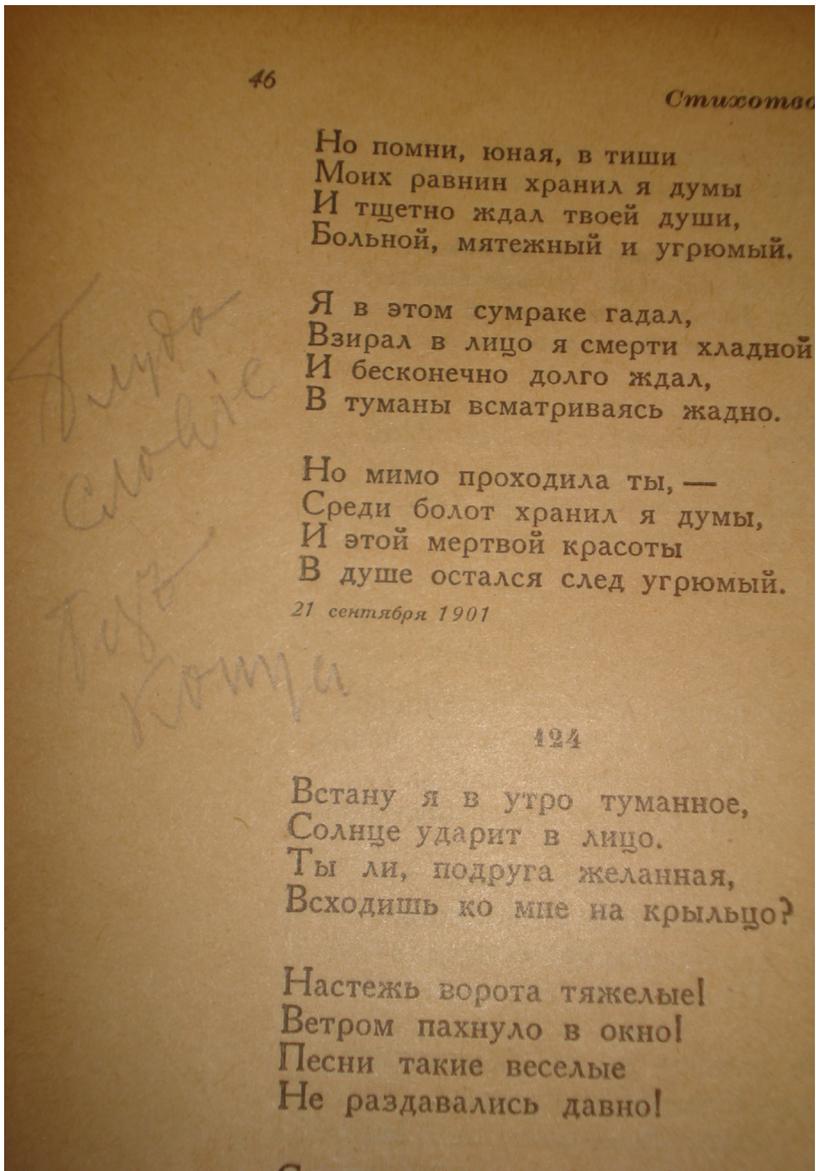


Рис. 11

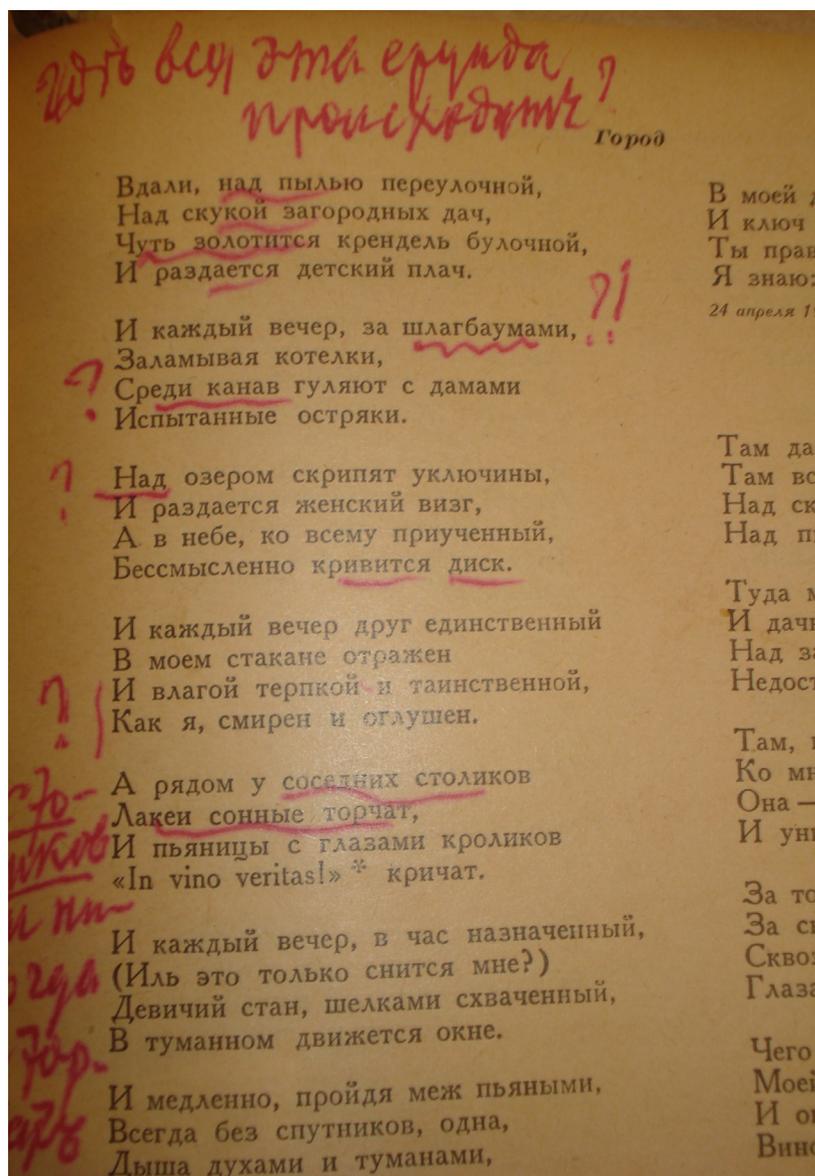


Рис. 12

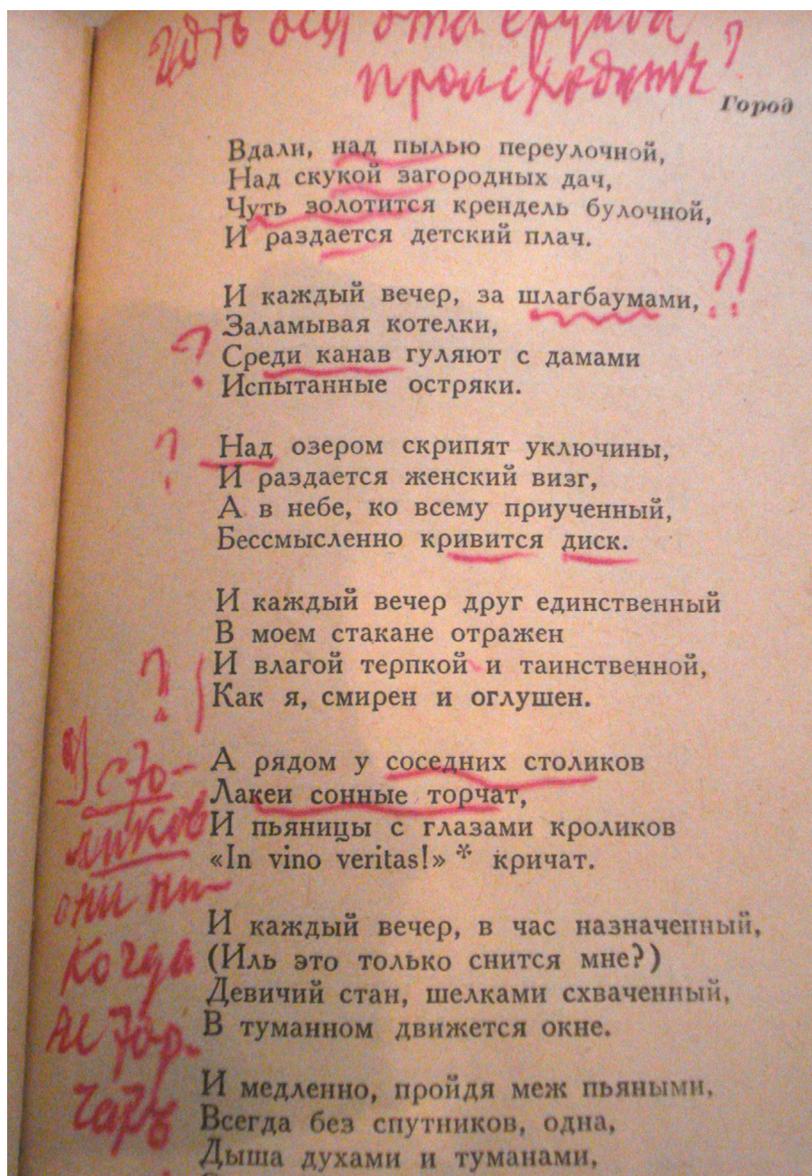


Рис. 13

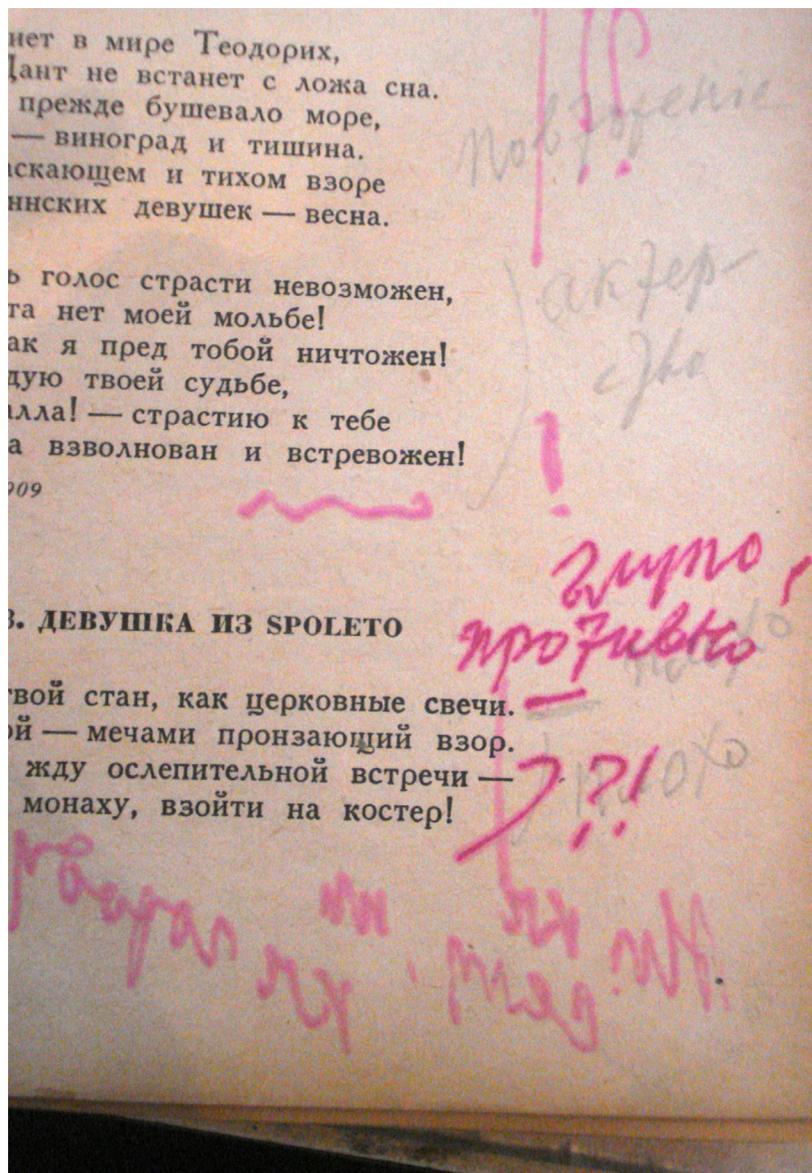


Рис. 14

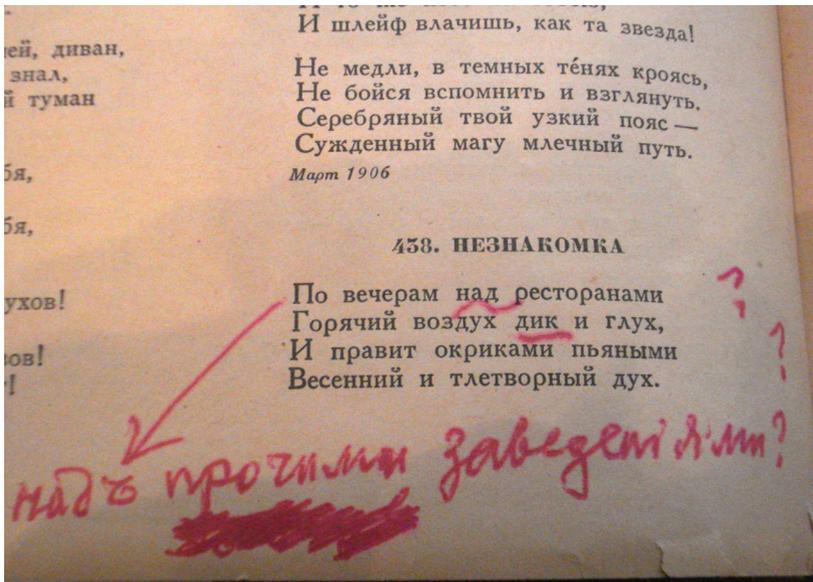


Рис. 15

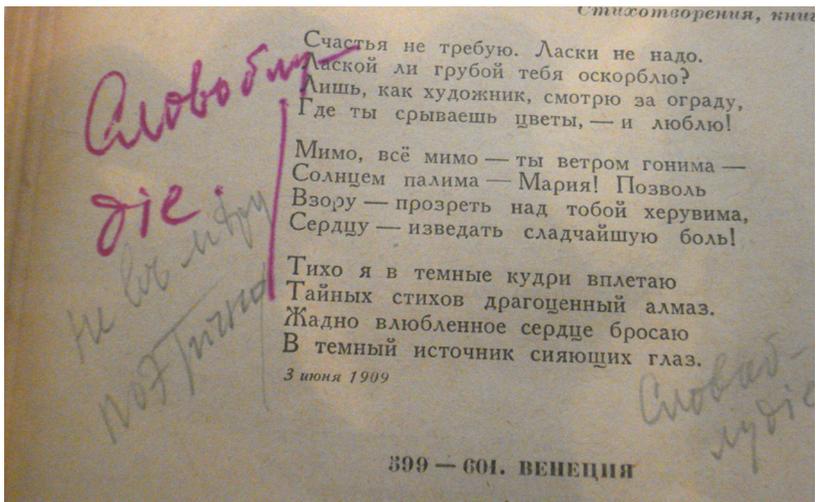


Рис. 16

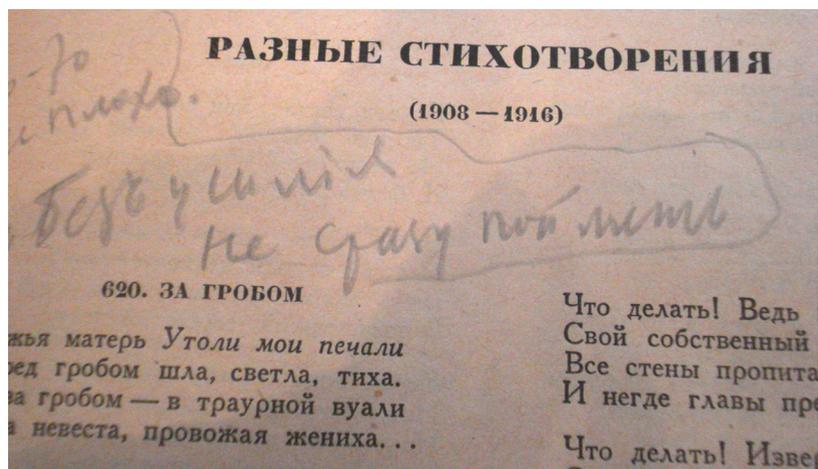


Рис. 17

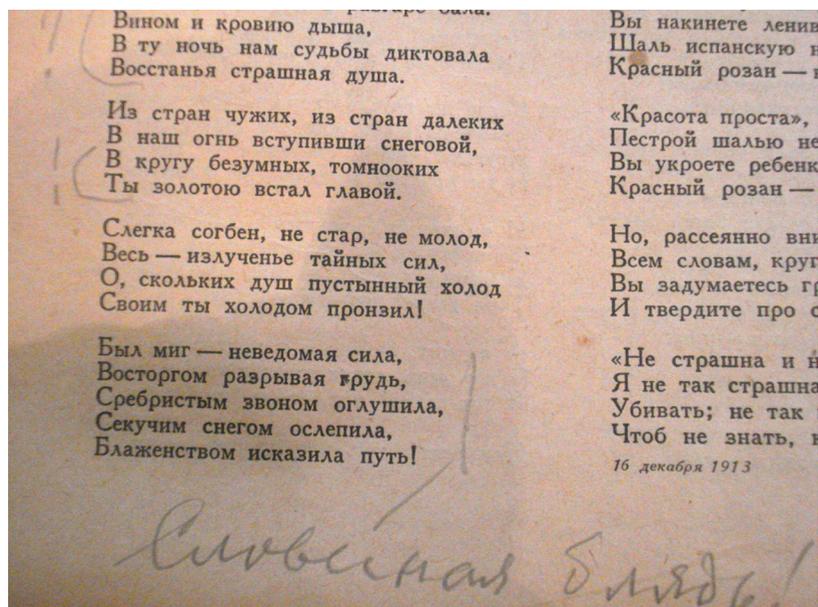


Рис. 18

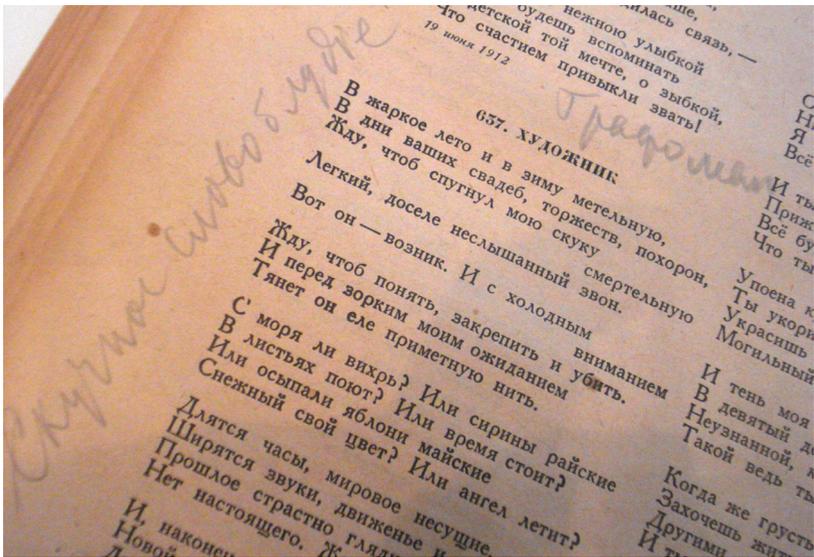


Рис. 19

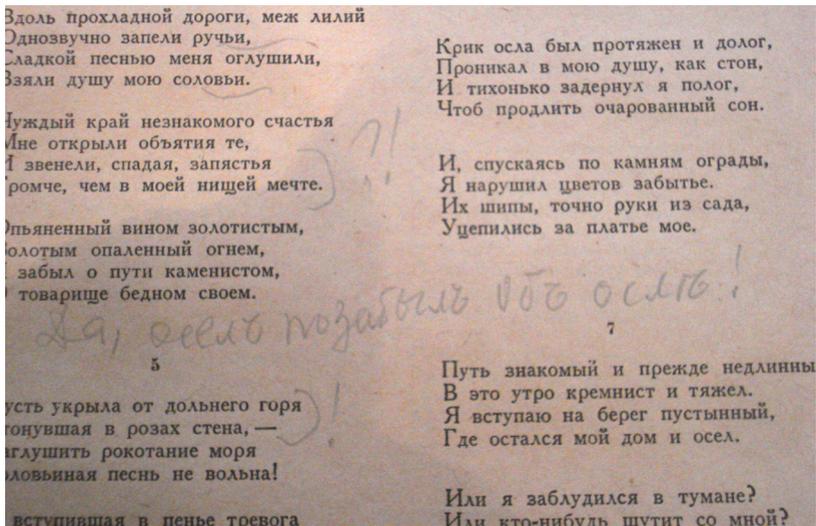


Рис. 20

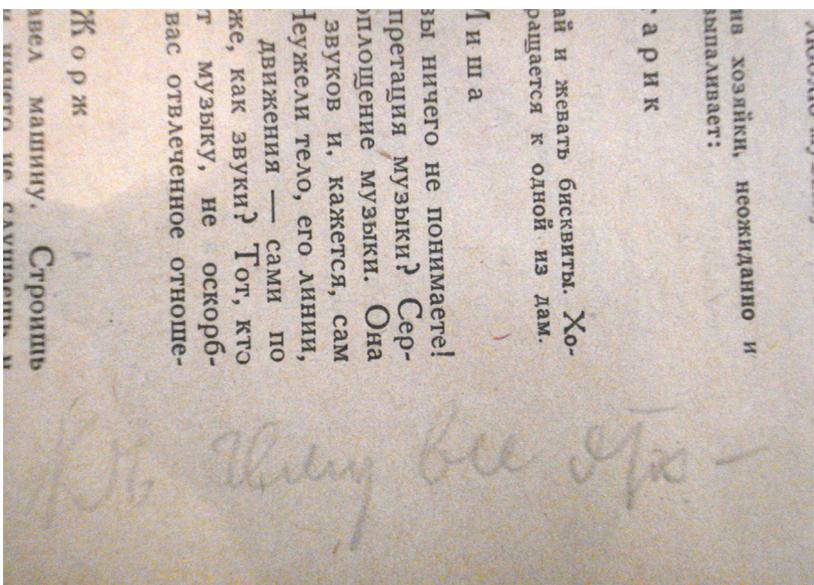


Рис. 21

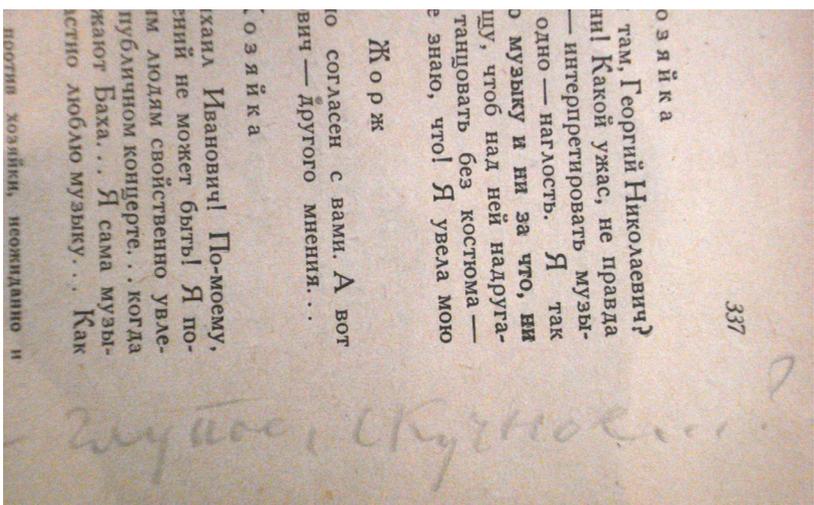


Рис. 22

В «Воспоминаниях» Бунина (1950)¹³, в отличие от блоковского тома, помет автора сравнительно немного. Это обычные исправления опечаток. Но есть и другие, малое количество которых может свидетельствовать об их важности для художника. Совершенно явно обозначается чеховская тема. В частности, он четко отмечает места, связанные с воспроизведением чужих и, с точки зрения Бунина, неверных, поверхностных оценок личности и творчества А. П. Чехова (рис. 23, 24). Этот

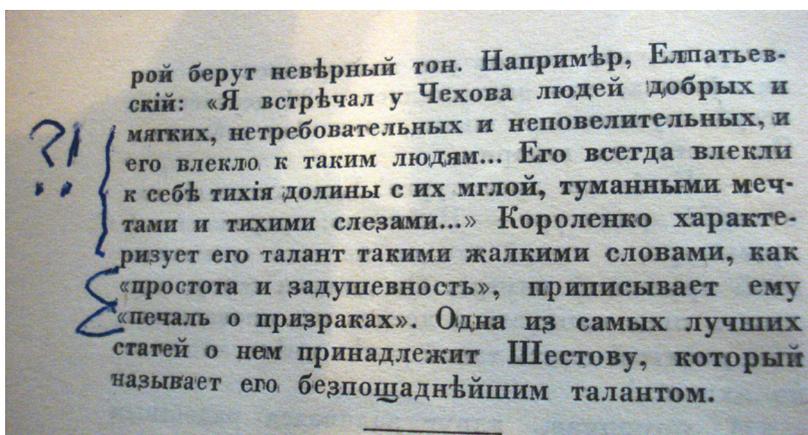


Рис. 23

мотив, между прочим, станет ведущим не только в будущей недописанной книге о Чехове, но и в уникальном бунинском прочтении Толстого («Освобождение Толстого»). Глубоко постигнув, сердечно, изнутри восприняв и пережив мир того и другого, Бунин также лично, порой эмоционально реагирует на суждения «со стороны», не обеспеченные состоявшимся диалогом с Чеховым или Толстым. Но вернемся к первому. Мы выделили две пометы. В первом случае Бунин, перечитывая собственный труд, реагирует – не только подчеркиванием, но и восклицанием и вопросом – на обедняющие наши представления о Чехове суждения Елпатьевского и Короленко. Оценку последнего он называет жалкой – жалкие слова

¹³ ОГЛИМТ. 23106 оф. Рк. 14. Оп. 1.19.

(рис. 23). Следующая помета связана с точкой зрения, совпадающей с его собственной – оценкой письма и в целом творчества Л. Андреева (рис. 24). Чехов близок Бунину – по-человечески

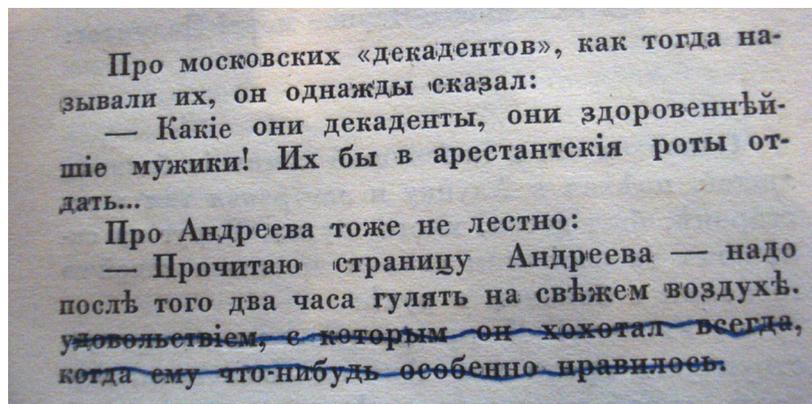


Рис. 24

и как художник. И это переживание/понимание родства только укреплялось со временем. Красноречивое тому свидетельство – работа над книгой уже смертельно больного, тяжело физически страдающего от заболевания легких Бунина. Он и умер, читая чеховские письма. Это подробно описано в мемуарах В. Н. Муромцевой-Буниной¹⁴.

Второй сюжет на первый взгляд может показаться неожиданным: он выстраивается темой богохульства (рис. 25). Оказывается, что для Бунина одним из самых принципиальных моментов неприятия творчества того или другого автора становятся его, мягко говоря, неверие и демонстрация такового в творчестве. В этих пометах видится продолжение «Окаянных дней» – если и не метафизическое, как у Достоевского, то близкое к тому прочтение революционных действий и революционного мышления. Бунин категорически не принимает поругания святынь, которое прочитывается им в творчестве революционных писателей и поэтов, сотрудничавших с Советами.

¹⁴ См. об этом: *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1979. С. 245–246.

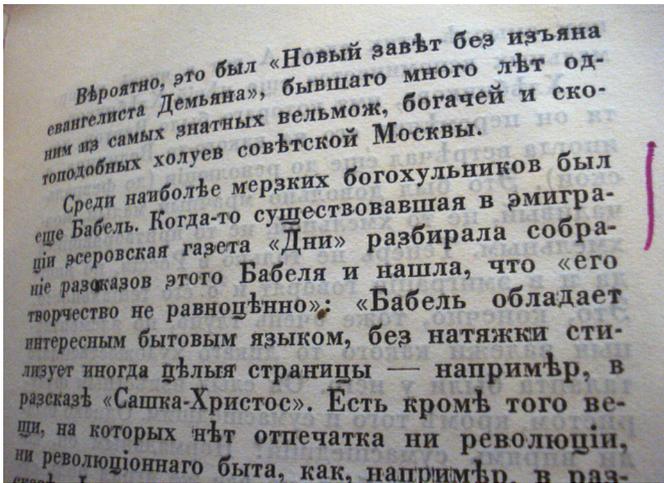


Рис. 25

Следует также отметить, что в оглавлении Бунин помечает главы, которые были переведены на французский язык (рис. 26).

О Г Л А В Л Е Н І Е		стр.
Автобіограф. замѣтки		7
Рахманинов		59
Рѣпин		61
Джером Джером		63
Толстой <i>не вѣст.</i>		65 —
Чехов <i>Le Livre de l'Homme</i>		78 +
Шаянин		105
Горькій <i>Le Livre de l'Homme</i>		118 102
Его Высочество		130
Куприн <i>перев. Cealide</i>		141 —
Семёновы и Бунины		159
Эртель		171 —
Волошин		184 —
«Третій Толстой»		201 —
Маяковский		237
Гегель, фрак, метель		248
Нобелевскіе дни		261

Рис. 26

Таким образом, внетекстовая реальность, которая создается такого рода пометами, открывает новые возможности для прочтения самих текстов и постижения личности Бунина – художника и человека. В частности, проанализированные пометы открывают нам личность творца, захваченного именно духовной проблематикой, глубинными онтологическими вопросами бытия и человеческого существования значительно в большей степени, нежели сферой их собственно эстетического воплощения¹⁵.

¹⁵ Автор сердечно благодарит директора Орловского объединенного государственного литературного музея И. С. Тургенева Веру Витальевну Ефремову, заведующего Музеем И. А. Бунина Инну Анатольевну Костомарову, главного хранителя фондов Наталью Викторовну Уракову за предоставленные материалы.

Глава 3. Л. Н. Андреев в полемике вокруг рассказа «Бездна»

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.20

Когда Леонид Николаевич Андреев после публикации рассказа «Бездна» писал М. Горькому восхищенные слова о первом восприятии текста и литературной критикой, и читателями: «А насчет “Бездны” – хорошо-то оно хорошо... Читают врасос, номер из рук в руки передают, но ругают!! Ах, как ругают. В печати пока еще молчат, но из прилагаемой вырезки (“Русские ведомости” – Игнатов) видно, какова будет речь»¹, он уже чувствовал, что реакция на рассказ будет бурной, как и произошло. Но в том же письме он утверждал и о следующем намерении, связанном с «Бездной»: «И я думал было так: пустить “Бездну” во второй книжке вместе с “Антибездной”, которую я хочу написать в целях всестороннего и беспристрастного освещения подлецки-благородной человеческой природы»². Значит, он уже в этот момент сознавал, что и сюжет, и – главным образом – его кульминация представляют собой только одну из возможностей изображения действий литературных персонажей, вовсе не единственную и сюжетно, и аксиологически. Подходя к вдохновленному молодым тогда еще психоанализом вопросу о человеческой природе, основанной на инстинктах и эмоциях, он знал, что внутренние побуждения могут быть очень различными, что они вряд ли подвластны воле индивида, что выбор между «плюсом» и «минусом» вряд ли (полностью) рационален и сознателен.

Неудивительной оказалась непосредственная реакция М. Горького на данное письмо Андреева, в которой Горький, по сути, вторит ему: «За “Бездну” ругают, ба! А ты напиши рассказ, в котором торжествовала бы добродетель, и чтобы так хорошо торжество ее на мещанского читателя подействовало – как, например, пощечина и рвотное действует. Пусть и добродетель

¹ Андреев – Горькому. Письмо от 19-ого февраля 1902 г. // Лит. наследство. Т. 72 : Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965. С. 137.

² Там же. С. 138.

торжествует, надо быть справедливым! Но – друг! – будь злым, будь мрачным, но – не будь пессимистом! Пессимизм – философия обьевшихся, обожравшихся»³. Значит, он поощряет начинающего писателя Андреева посмотреть на человека как на существо, преодолевающее темное в своей природе и отдающее превосходство светлomu, положительному, оптимистическому.

Андреев, однако, так и не выполнил ни своего обещания, ни желания Горького: «Антибездны» не написал, после «Бездны» затекста в качестве другого – оптимистичного – произведения не последовало. Как оказалось в дальнейшем, оптимизм как-то не входил в «жизненную программу» Андреева, скорее наоборот. Ведь в самом начале 1903 г., точнее 1 января в 5 часов ночи, будучи уже известным писателем, он в своем дневнике пометил: «Слава у меня. Слава!.. Меня нет. Меня нет. Где я? Я не могу быть самим. Где я? <...> Я напишу новые хорошие (?) рассказы – и все-таки меня нет. Нет одиночества души. Или оно есть. Страшная глубина»⁴. Сознание «глубины души» и отчаяния из взгляда в нее как будто пронизывало не только его восприятие самого себя, но и всего человеческого существования, определяя мироощущение писателя. Тенденция части критических отзывов о рассказе отрицать возможность такого, как в «Бездне», взгляда на гипотетически существующие импульсы, скрытые в самых сокровенных пластах души, волновала Андреева, подмывая его реагировать.

Андреев довольно долго искал форму подходящего отклика, т. е. того, что можно считать «текстом, последующим за текстом», или же «затекстом». И такой затекст, своеобразная «реакция на реакцию», все же появился. Им оказались даже два основных текста – отклик в «Курьере» еще в январе 1902 г. и «Письмо в редакцию» Немовецкого в марте 1903 г., явившиеся ответом Андреева на бурную дискуссию, которая последовала после печати «Бездны» и в которой многое было высказано по поводу выраженной в рассказе мнимой безнравственности, гнусности, подлой инстинктивности, звериного начала в человеке и т. п. Все это свидетельствовало о неподготовленности значительной части публики

³ Там же. С. 140.

⁴ Андреев Л. Н. Дневник 1897–1901. М., 2009. С. 218.

к принятию рассказа в качестве теоретически возможной модели одного из вариантов поведения человека в экстренной ситуации, которая сама по себе уже была шокирующей, а также о пока преобладающем представлении о «приличном» и «неприличном» содержании текста в русской художественной литературе.

Уже первая реакция Андреева в «Курьере» (ответ подписан псевдонимом Джемс Линч) оказалась интересной. Он как будто косвенно отвечает самому М. Горькому, хотя и не называет его: «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра – и с полным отрицанием относиться к тому современному двуногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным»⁵. Самым существенным в данном высказывании можно считать фразу «современному двуногому существу», которая по значению противопоставлена вводной фразе «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра...». Андреев тут явно противопоставляет человека отдаленного будущего, т. е. развившего свою внутреннюю культуру по направлению к доброму началу и разуму, человека, преодолевающего злые звериные инстинкты или даже избавившегося от них, человеку «современному», находящемуся пока на более низкой степени своего «окультуривания» и не следующему тем положительным внутренним принципам, которые он пока не смог, не сумел, может, и недостаточно хотел развить. Это подтверждают и следующие слова, отсылающие одновременно и к Ницше как к источнику андреевского взгляда на человека, и к дневниковой записи от 1 января: «<...> в наивном самодовольстве культурных людей, в их незнании границ собственного я (а точнее, по ницшеанской терминологии, своего “сам”) – я вижу опасность и препятствия к дальнейшему развитию и очеловечению их незавершенной природы»⁶. Андреев таким образом, по сути, принимает слова Ницше, приводимые им в предисловии к его Ессе Номо:

⁵ Джемс Линч. Москва. Мелочи жизни. // Курьер. 1902. 27 янв. (№ 2). Цит. по: Литературное наследство. Т. 72 : Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. С. 136.

⁶ Там же.

Das Letzte, was *ich* versprechen würde, wäre, die Menschheit zu “verbessern”. Von mir werden keine neuen Götzen aufgerichtet; die alten mögen lernen, was es mit tönernen Beinen auf sich hat. Götzen – mein Wort für “Ideale” – *umwerfen*, das gehört schon eher zu meinem Handwerk. Man hat die Realität in dem Grade um ihren Wert, ihren Sinn, ihre Wahrhaftigkeit gebracht, als man eine ideale Welt *erlog*... Die “wahre Welt” und die “scheinbare Welt” – auf deutsch: die *erlogene* Welt und die Realität... Die *Lüge* des Ideals war bisher der Fluch über der Realität, die Menschheit selbst ist durch sie bis in ihre untersten Instinkte hinein verlogen und falsch geworden bis zur Anbetung der *umgekehrten* Werte, als die sind, mit denen ihr erst das Gedeihen, die Zukunft, das hohe *Recht* auf Zukunft verbürgt wäre⁷.

Вслед за Ницше Андреев не верит лживому, выдуманному и пока не состоявшемуся, только воображаемому миру, чувствует ложь идеала, который высмеивает реальность, – и хочет показать реального человека. Он следует Ницше и в мысли о том, кто может проложить путь к лучшему будущему, только на место сверхчеловека он ставит героя: «Чтобы идти вперед, чаще оглядывайтесь назад, ибо иначе вы забудете, откуда вы вышли и куда нужно вам идти <...> Пусть ваша любовь будет так же чиста, как и ваши речи о ней, перестаньте травить человека и немилосердно травите зверя. Путь впереди намечен людьми-героями. По их следам, орошенным их мученической кровью, их слезами, их потом, должны идти люди – и тогда не страшен будет зверь. Ведь все звери боятся света»⁸. И в этой части высказывания Андреева прослеживается один из аспектов его творчества, вы-

⁷ *Nietzsche F.* Ecce homo. Frankfurt am Main, 1977. S. 36. «Улучшить» человечество – было бы последним, что я мог бы обещать. Я не создаю новых идолов; пусть научатся у древних, во что обходятся глиняные ноги. Мое ремесло, скорее, низвергать идолов – так называю я “идеалы”. В той мере, в какой выдумали мир идеальный, отняли у реальности ее ценность, ее смысл, ее истинность... “Мир истинный” и “мир кажущийся” – по-немецки: мир изолганный и реальность... Ложь идеала была до сих пор проклятием, тяготевшим над реальностью, само человечество, проникаясь этой ложью, извращалось вплоть до глубочайших своих инстинктов, до обоготворения ценностей, обратных тем, которые обеспечивали бы развитие, будущность, высшее право на будущее». – *Ницше Ф.* Ecce Homo, как становятся самим собой. URL: http://lib.ru/NICSHE/ecce_homo.txt (дата обращения: 10.09.2020).

⁸ *Джемс Линч.* Москва. Мелочи жизни. С. 136.

раженный уже в эмблемном по своему значению рассказе «Стена» (1901): известно прошлое, а не будущее; в будущее можно верить, можно стремиться к нему, но «прокаженным», как и инстинктами проникнутому «зверю», туда попасть нельзя. Если учитывать первоначальную идею Андреева о написании «Антибездны» и рекомендацию Горького об оптимистическом сочинении, то данное выступление Андреева можно считать сигналом окончательного отказа от «лживого» оптимизма возможной «Антибездны» и утверждением программной травли зверя в человеке: писатель не только не будет молчать о нем, а наоборот, он обратится к нему, покажет то фальшиво скрываемое «реальное», которое пока препятствует современному человеку преодолеть интуитивное, звериное, аморальное, стать «самим».

Если выступление в «Курьере» в 1902 г. было скорее программным, идейным, то второе «затекстовое» выступление Андреева в том же журнале, появившееся на год с лишним позже, оказалось совсем другим: оно стилизовано под письмо в редакцию, причем в качестве автора письма выступает не кто иной, как сам герой андреевского рассказа – студент Немовецкий. «Письмо в редакцию» долго считалось текстом, автором которого был Андреев, но в 2012 г. Л. Кацис⁹ высказал предположение о том, что автором данного письма, как и последующих за ним трех писем (письмо Зиночки Немовецкой; письмо трех босяков, изнасиловавших ее; и письмо одного из них, некоего Федора, опубликованное в Берлине) был В. Жаботинский, причем он приводит довольно убедительные доказательства, что было действительно так. Тем не менее Л. Кацис утверждает, что Л. Андреев о данной игре знал¹⁰. Нам, однако, кажется, что Андреев или принимал прямое участие в создании первого письма, или, как минимум, был его вдохновителем, так как интенционально его

⁹ По мнению Леонида Фридовича Кациса, авторство Андреева подлежит сомнению. См. *Кацис Л.* «Бездна» Леонида Андреева: Атрибуция пародийных откликов 1903–1929 годов. // *Вопр. лит.* 2012. № 5. С. 356–400. Близость высказанных мыслей и совпадение с творческой манерой и мировоззрением Андреева (см. ниже в тексте), однако, позволяют нам исходить из текста «Письма в редакцию» как из текста или созданного Андреевым как соавтором, или им навеянным.

¹⁰ *Кацис Л.* «Бездна» Леонида Андреева. С. 375; 400.

содержание полностью вписывается в андреевское восприятие творческой деятельности как «обличения пошлого в человеке». Попытаемся это показать при помощи анализа «Письма в редакцию» Немовецкого, с которого мистификация началась.

Мнимый автор письма – герой «Бездны», студент Немовецкий, – подтверждает в письме, что Л. Андреев в рассказе описал не выдуманное им событие, а происшествие, случившееся с ним, студентом Немовецким, и его любимой. Он даже утверждает, что «сначала, действительно, все было, как описывает Леонид Андреев. Если же и было не совсем так, то у Леонида Андреева оно описано с такой яркостью и силой, что я и сам теперь уже не могу себе представить, чтобы это было как-нибудь иначе. Да, все это так и было»¹¹. Фиктивный автор таким способом утверждает реальность, фактичность описанного в рассказе свидания героев. Финал ужасного происшествия в лесу, однако, по версии мнимого Немовецкого, был другим, не таким зверским, как в рассказе описал Л. Андреев:

<...> я поднял ее и помог ей встать. Разорванное платье обнажало ее плечи и грудь, и я старался прикрыть их, насколько возможно. Она, очевидно, еще не вполне пришла в себя и как-то странно озиралась, даже не замечая своего разорванного платья и наготы своих плеч. И вдруг она все вспомнила и поняла... Глаза ее широко раскрылись, из груди ее вырвался стон и, закрывая свою обнаженную грудь трясущимися руками, она с глухим рыданием прильнула ко мне и, точно ища защиты, спрятала свое лицо на моей груди. И вдруг я тоже все понял, понял уже не только умом, не только сознанием, но и всем сердцем, всем своим существом...¹²

Далее в письме Немовецкий передает редактору журнала – а посредством его и читателю – продолжение всей истории, о котором в тексте произведения ничего не сказано. Он утверждает, что то, что приписал ему в конце рассказа Л. Андреев, он не сделал. Наоборот, с ним случилось совсем другое:

¹¹ Письмо в редакцию // Курьер. 1903. 6 марта (№ 8). Цит. по: Комментарии: «Бездна». URL: <http://andreev.org.ru/biblio/Komments/k%20bezdna.html> (дата обращения: 10.09.2020).

¹² Там же.

Я знал, что в этот момент я нужен ей, как никогда, и я хотел приласкать ее, пригреть, успокоить и ободрить, и вместо всего этого я чувствовал, как холод какого-то омерзения широкой волной накатывается на меня и леденит мое сердце. Она сделалась мне физически противной, отвратительной и совершенно чужой. Невольно я сделал движение, чтобы оттолкнуть ее, и, когда при этом рука моя коснулась ее обнаженного плеча, я почувствовал холод ее озябшего тела, и мне вдруг показалось, что это тело не просто холодно, а покрыто какой-то омерзительной холодной слизью. И я оттолкнул ее. С тех пор мы больше не видались¹³.

«Письмо в редакцию» Немовецкого, как будто исправляя натяжку писателя Андреева, содержит совсем другой финал события в лесу. «Письмо» таким образом показывает, что фиктивное происшествие, ставшее темой рассказа, описано в тексте произведения одним способом, но могло в писательской литературной обработке развиваться вариантным образом, и подготовленная, «сконструированная» ситуация, доведенная до пункта поворота, могла бы иметь две или даже несколько равноправных линий развязки, причем одно действие героя могло бы быть заменено другим. В тексте «Бездны» нет никакого открыто выраженного осуждения поведения героя рассказчиком, значит, то, насколько другой финал оказался бы менее отвратительным, пусть решат читатели и критики. Ведь «Письмо в редакцию» Немовецкого вызвано как раз реакцией на осуждение со стороны критиков и публики (отчасти С. А. Толстой), а не изменением замысла писателя.

Андреев не написал «Антибездны», но «Письмо в редакцию» Немовецкого представляет собой не только альтернативный вариант финала «Бездны», в нем содержится и своеобразный эпилог рассказа, отсутствующий в самом рассказе. Фиктивный Немовецкий в своем «Письме» дает и объяснение мотива своего поведения, делая как будто обобщающие выводы, сравнивающие оба варианта окончания истории о насилии над его любимой, переходя к утверждениям, касающимся натуры человека.

Если бы я совершил гнусность, которую он (т. е. Л. Андреев. – *И. Д.*) мне приписал, это был бы редкий и даже исключительный случай. Это было бы какое-то минутное затемнение рассудка

¹³ Письмо в редакцию...

животной страстью и только. То же, что совершилось со мной, именно потому и страшно, что оно не чуждо никому. С большей половиной человеческого рода произошло бы наверное то же. <...> если ваша невеста подвергнется тому же, чему подверглась Зина, разве вы так, без колебаний, женитесь на ней?¹⁴

Обращение к читателю, суровое утверждение, что так поступили бы многие, а не только он, суггерирование читателю того, что такое эгоистическое, одностороннее ощущение отвращения к изнасилованной, униженной женщине как будто оправдано нормой, требующей от женщины «чистоты», прямо заставляет его сравнить оба финала: финал «Андреева» и его же финал – «Немовецкого». При этом сам фиктивный Немовецкий приходит к не менее критическому выводу, чем критики рассказа: «Все мы – звери и даже хуже, чем звери, потому что те, по крайней мере, искренни и просты, а мы вечно хотим и себя и еще кого-то обмануть, что все звериное нам чуждо. Мы хуже, чем звери... мы подлые звери...»¹⁵ Как раз в этом пассаже «Письма» – как и в самом рассказе – поставлен вопрос о рациональном и иррациональном в человеческой природе и в том слое человеческой души, который называют «культурным». Эгоистическая рационализация иррационального, попытки оправдать свои, по сути, иррациональные поступки делом какой-то чести – вот самое плохое в человеческой природе. Тематизация двойственности, сокрытой в человеческой душе, звериного и мнимого культурного, создает напряжение между обоими слоями, которое как раз становится тем, на что намекает Андреев не только в «Бездне», но и в других своих произведениях («Стена», «Мысль», «Красный смех» и др.). Во всем этом Андреев опять проявляет свою связь с Ницше, который не побоялся включить в свое мировоззрение и в свои убеждения провокационные мысли, ставящие под сомнение многое из того, что считалось основным достоянием культурного европейского общества. По этому поводу Ницше утверждает:

Im Grunde sind es zwei Verneinungen, die mein Wort *Immoralist* in sich schließt. Ich verneine einmal einen Typus Mensch, der bisher als

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

der höchste galt die *Guten*, die *Wohlwollenden*, *Wohltätigen*; ich verneine andererseits eine Art Moral, welche als Moral an sich in Geltung und Herrschaft gekommen ist – die *décadence*-Moral, handgreiflicher geredet, die *christliche* Moral. Es wäre erlaubt den zweiten Widerspruch als den entscheidenderen anzusehen, da die Überschätzung der Güte und des Wohllollens, ins Große gerechnet, mir bereits als Folge der *décadence* gilt, als Schwächensymptom, als unverträglich mit einem aufsteigenden und jasagenden Leben...¹⁶

Тем самым Андреев, будучи (доказательств нет и их не находит даже Л. Кацис) соавтором или вдохновителем «Письма в редакцию» Немовецкого, опять высказывает свое убеждение в том, что вряд ли можно опираться на что-либо как на однозначную, незыблемую «правду». Как и Ницше, Андреев не боится «аморального», т. е. он ставит под сомнение все те принципы, которые связаны не только с христианской моралью, но и с идеями усовершенствования человека под влиянием любой идеологии. Он отстаивает право писателя сомневаться в любых устоявшихся или возникающих культурных «нормах» и ставить сложные вопросы, на которые нет однозначного «правильного» ответа. Ведь указанием на двойственность, неоднозначность мнимый Немовецкий заканчивает свое «Письмо»: «Вот все, что я хотел сказать в свое оправдание, а, может быть, и обвинение...»¹⁷ Основное интенциональное направление «Письма в редакцию» Немовецкого настолько тесно связано с интенцией творческого кредо Л. Андреева, с его высказываниями и в «Мелочах жизни», и в его дневнике, что другой человек вряд ли смог бы без его соучастия так точно постичь и выразить их.

¹⁶ *Nietzsche F.* *Esse homo*. S. 129. «В сущности в моем слове “иммoralист” заключаются два отрицания. Я отрицаю, во-первых, тип человека, который до сих пор считался самым высоким, – добрых, доброжелательных, благодетельных; я отрицаю, во-вторых, тот род морали, который, как мораль сама по себе, достиг значения и господства, – мораль *decadence*, говоря осязательнее, христианскую мораль. Можно на второе отрицание смотреть как на более решительное отрицание, ибо слишком высокая оценка доброты и доброжелательства в общем есть для меня уже следствие *decadence*, симптом слабости, несовместимый с восходящей и утверждающей жизнью...» – *Ницше Ф.* *Esse Homo*, как становятся самим собой.

¹⁷ Письмо в редакцию...

Иногда почти провокационно конструируемые сюжеты и ситуации андреевских произведений намекают на единственную исходную точку: человеческая душа в его видении – это поприще, на котором сталкиваются инстинкты и нормы, звериное и человеческое, эгоистическое и альтруистическое, реальность и выстроенный идеологиями идеал, иррациональное и рациональное. Осознавая это, Андреев как писатель не мог отстаивать оптимистическое утверждение идеала, так как полагал это неверным, идеологизированным, дидактичным. «Письмо в редакцию» Немовецкого, как и раннее опубликованное выступление в «Курьере», являются взаимосвязанными текстами, подтверждением писательского кредо Л. Андреева, причем оба затекста позволяют отнести Андреева к последователям и Ницше («переоценка всех ценностей»), и Фрейда (идея психоанализа), и традиций русской литературы – Гоголя, Достоевского, Гаршина, пытавшихся найти в человеческой душе что-то неизъяснимое, таинственное, поддающееся иррациональным импульсам и никак не однозначное.

Глава 4. Биографическое прошлое как за-текст ученого-гуманитария¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.21

За-текст – в смысле всего того, что остается за пределами явно-го, оформленного и умышленно выстроенного, т. е. текста, – обязательно есть в жизни каждого человека, особенно человека литературного, эти самые тексты профессионально продуцирующего. Как вещь и ее тень, которая может быть короче или длиннее, ярче или бледнее, но всякий раз неизбежна. Как видимое и невидимое, как строка и подстрочник, как сказанное и несказанное. Чаще всего это «несказанное», коль скоро речь идет о литературе, мы пытаемся найти в творчестве писателей, чье «сказанное», в общем-то, хорошо изучено. Однако точно также за-текстовая реальность дает о себе знать и в научном творчестве ученых-гуманитариев, среди которых можно найти немало «людей с биографией», научная мысль которых брала начало или вдохновлялась накалом конкретных жизненных событий, была с этими событиями неразрывно связана, им сопутствовала. Случайно уцелевший на Соловках Д. С. Лихачев, участвовавший в Первой мировой и Гражданской войне В. Б. Шкловский, сосланный в Казахстан, а потом упрятанный в Саранске М. М. Бахтин, прошедший пять лет Великой Отечественной войны Ю. М. Лотман, выжившая во время блокады Ленинграда Л. Я. Гинзбург. Перечисленные примеры, конечно, хорошо известны. В этом же ряду и в этом же «русском» контексте можно вспомнить западных ученых-славистов, для многих из которых приобщение к русской культуре было каким-то личным «приключением», своим собственным личным за-текстом: Ренэ Герра, например, выучил русский язык благодаря поэтессе русского зарубежья Екатерине Таубер и был введен в круг русской парижской эмиграции самим Борисом Зайцевым; Ласло Динешу

¹ Глава написана при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19–512–23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

посчастливилось рано прочесть Газданова и первому пройти буквально по следам писателя; Жорж Нива, влюбившись в дочь Ольги Ивинской, стал одним из действующих лиц «дела Пастернака»²; Мишеля Окутюрье увлек русской поэзией его парижский профессор, бывший акмеист и друг Гумилева Николай Оцуп; Никита Алексеевич Струве, по-видимому, благодаря своей принадлежности к ордену русской интеллигенции, всю жизнь был проникнут идеей служения русской культуре. Этот ряд, разумеется, можно продолжать и продолжать.

Примером подобного житнетворчества, когда все написанное ученым может быть прочитано в «единстве жизненных событий»³ его человеческой судьбы, стал феномен Елены Менегальдо – русской француженки и французского слависта. Об этом и пойдет речь далее.

Имя Елены Менегальдо хорошо знакомо русским читателям, особенно тем, кому интересна литература русского зарубежья, созданная эмигрантами послереволюционного периода. Елене Менегальдо, в частности, мы обязаны появлением трехтомного собрания сочинений Бориса Поплавского⁴, самого значительного, самого полного на сегодняшний день в России. Этому удивительному поэту была посвящена научная монография Е. Менегальдо «Поэтическая вселенная Бориса Поплавского»⁵, а также целый ряд ее научных статей. В 2001 г. на русском языке вышла книга Е. Менегальдо «Русские в Париже. 1919–1939»⁶ («Les Russes

² Об удивительной биографии Ж. Нива можно прочитать в книге А. Архангельского. См.: *Архангельский А. Н.* Русофил. История жизни Жоржа Нива, рассказанная им самим. М., 2020.

³ Словосочетание взято из фразы Б. Пастернака в его «Охранной грамоте»: «Наши невиннейшие “здравствуйте” и “прощайте” не имели бы никакого смысла, если бы время не было пронизано единством жизненных событий, то есть перекрестными действиями бытового гипноза». См.: *Пастернак Б. Л.* Избранное. М., 1998. С. 69.

⁴ Работа над собранием сочинений Б. Поплавского была начата совместно с А. Н. Богословским, при участии которого были подготовлены второй и третий тома. Совместно с А. Н. Богословским было подготовлено и еще одно издание сочинений Поплавского: *Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма.* М., 1996.

⁵ *Менегальдо Е.* Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007.

⁶ *Менегальдо Е.* Русские в Париже. 1919–1939 / пер. с фр.: Н. Попова, И. Попов. М., 2001; 2-е изд. М., 2007.

a Paris”, Paris, 1998), ставшая своего рода бестселлером в кругах франкофилов и поклонников русского зарубежья. В ней жизнь русских эмигрантов во французской столице 1920–1930 гг. представлена не просто широко и многоаспектно, с большим количеством фактов, цифр, ссылок и разнообразных цитат, но и увлекательно, почти беллетристично, так, чтобы понял любой читатель, в том числе и не слишком подготовленный.

Уже из этой книги стало ясно, что автор, настоящий академический ученый, совсем не желает быть отвлеченным и сухим статистом, но откровенно демонстрирует свою причастность, так сказать, объекту исследования – миру русских эмигрантов в Париже 1920–1930 гг. Почти в каждой главе (где-то больше, где-то меньше) ощущается эта особая авторская позиция – не совсем извне и не совсем изнутри: исследователь не была, конечно, свидетелем русско-эмигрантской жизни Парижа межвоенного периода, но стала благодаря семье ее, этой жизни, полноправной наследницей, проводником человеческой памяти о ней. Кроме того, на основе личного жизненного и интеллектуально-духовного опыта Е. Менегальдо реализовала в своей книге еще один трудно достижимый синтез, аккумулировав в единый поток наблюдений, рассуждений и выводов сразу несколько различных позиций – позицию русских и позицию французов, точку зрения самих эмигрантов и точку зрения позднейших исследователей их творчества, жизни и быта. По-видимому, именно эта способность автора видеть свой предмет сразу в нескольких измерениях, ощущать свое с ним единство и сделала книгу очаровательной. Жизнь русской эмиграции во Франции обнаруживает здесь свои давние исторические корни в виде многолетних русско-французских связей, проявляет себя в культуре, искусстве, обиходе повседневности, наконец, становится осязаемой в реальной жизни семьи Пашутинских – Леонтия, Дианы, их детей и близких.

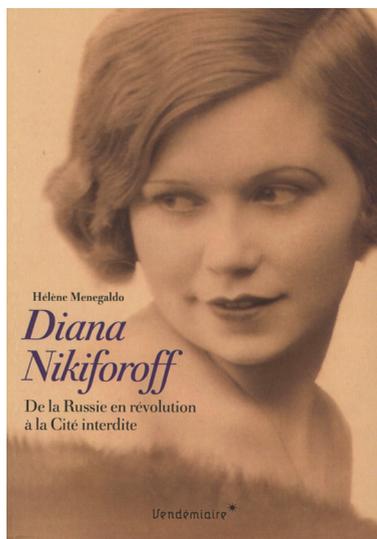
Но в 2017 г. в парижском издательстве Vendémiaire выходит новая книга профессора Университета Пуатье Елены Менегальдо “Diana Nikiforoff. De La Russie en révolution à la Cité interdite” («Диана Никифорова. Из революционной России к запретному городу»⁷), в которой автор меняет свой имидж на имидж

⁷ Название книги Е. Менегальдо “Diana Nikiforoff. De La Russie en révolution à la Cité interdite”, как и все цитаты из нее, переведены А. В. Грасько.

писателя-беллетриста, и эта книга оказывается подлинным за-текстом всего им написанного в качестве исследователя. После выхода книги стало окончательно ясно, что и подвижнически изданный и осмысленный Поплавский, и «лирическая энциклопедия» русско-французских отношений «Русские в Париже» были далеко не случайны. Все это – звенья одной цепи и закономерное следствие, с одной стороны, профессионального исследовательского интереса Е. Менегальдо к русской жизни во Франции, ее проявлениям и достижениям, а с другой – желания исполнить личный «долг памяти»⁸, «спасти память о прошлом»⁹, причем «спасти память о прошлом» не только эмигрантской культуры, но и своей семьи, к этой культуре напрямую принадлежавшей. И сделать это автор хочет так, чтобы ее слово о прошлом стало услышано, понятно и доступно многим.

Так появилась книга о матери, написанная по всем законам художественного построения, где Диана Никифорова, мать славы Е. Менегальдо, повествует о себе сама. Художественная форма в данном случае говорит о многом. Прежде всего, конечно, об адресате – аудитории самой разной, самой широкой, к тому же – франкоязычной. Также она свидетельствует о желании автора высвободить прошлое, а с ним и жизнь матери из тенет забвения, ведь только вырвавшись из границ академического дискурса, прошлое способно по-настоящему воскреснуть.

В своей знаменитой книге «О психологической прозе», в значительной мере посвященной именно такой документальной и автодокументальной литературе, Л. Я. Гинзбург писала:



⁸ Менегальдо Е. Русские в Париже. С. 57.

⁹ Там же.

«Искусство – всегда организация, борьба с хаосом и небытием, с бесследным протеканием жизни»¹⁰. По-видимому, такая вот борьба с хаосом, борьба с небытием и бесследным протеканием жизни посредством художественной формы безусловно важна и для Е. Менегальдо. О взаимоотношении искусства и жизни гласит и эпиграф, взятый ею из романа А. Жида «Подземелья Ватикана»: «Есть роман и есть история. Мудрые критики считали роман историей, которая могла иметь место, историю – романом, который мог бы существовать»¹¹. Можно сказать, что подобный роман – роман, «который имел место», пишет от лица Дианы Никифоровой ее дочь, Елена Менегальдо. Пишет художественно и в то же время аналитично, совмещая установку на подлинность и установку на занимательность.

Основное содержание книги – поток сознания, или рассказ Дианы о своей жизни, начиная с первых, связанных с Россией воспоминаний и заканчивая смертью матери, которая произошла в Амстердаме в 1954 г. Три части этого повествования озаглавлены строго топонимически – по названию тех городов, с которыми последовательно была сопряжена судьба героини: «Николаев. 1917–1924», «Пекин. 1924–1929», «Париж. 1929–1939». Три этапа личной жизни, человеческого становления, но и три этапа истории, три этапа причащения к общей судьбе. Каждая часть делится на отдельные небольшие главы – очень конкретные, заголовки которых полностью отражают ключевые эпизоды детства, юности, молодости Дианы.

Родилась Диана Никифорова в Киеве в 1914 г., однако ее мать, ставшая во время Первой мировой войны сестрой милосердия, оставила ее в Николаеве, своем родном городе, на руках у бабушки, где, собственно, и прошло детство рассказчицы, всецело связанное с трагическими событиями Гражданской войны. Что запомнилось маленькой девочке в Николаеве пореволюционной эпохи? Конечно, семья: бабушка, сестра матери тетя Ксения, старший брат Сережа. Все это персонажи теплые, любящие, позволившие выжить. Запомнились весьма специфические в эпо-

¹⁰ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1999. С. 11–12.

¹¹ Menegaldo H. Diana Nikiforoff. De La Russie en revolution à la Cité interdite. Paris, 2017. P. 9. В дальнейшем все цитаты из книги Е. Менегальдо будут приводиться по этому изданию с указанием в круглых скобках номера страницы.

ху Гражданской войны «детские развлечения»: «Во время гражданской войны нашим любимым детским спектаклем был приход разных армий и банд: именно по нашей Херсонской улице они входили в город, чтобы спустя несколько дней, а иногда и несколько часов, оставить его» (с. 44). В главе «Игры детей» (“Jeux d'enfants”) Диана, погружаясь в раннее детство, вспоминает: «Будучи совсем маленькой, я видела ужасные вещи: людей, сожженных заживо, освежеванных, замурованных живыми, повешенных за ноги, головой вниз, обваренных в котле. Людей, которым выкалывали глаза, отрезали нос и язык, снимали всю кожу, как перчатку» (с. 49). Здесь же рассказчица говорит о каждодневном поиске еды во время голода, который привел ее однажды на рыночную площадь, где крестьяне, большую часть женщины и дети, «лежали мертвые и умирающие, одни на других» (с. 49). Диана описывает и поход вместе с братом Сережей к батьке Махно ради спасения мужа тети Ксении, незадачливого офицера, способного «менять свою идентичность и кожу легче, чем змея» (с. 63). Она вспоминает вид расстрелянных «белыми» гражданских людей, которых сначала выпустили из тюрьмы, а потом убили прямо на площади; эпидемии холеры и тифа, жизнь в деревне. После смерти тети Ксении и бабушки для детей начинается практически полное сиротство – пребывание в доме родственников погибшего на войне отца, где никто их не ждал и никто не был им рад.

Но за всем этим – глубоко личным и домашним – проступают в преломлении детской памяти моменты исторические: восстание в Николаеве, которое поначалу воспринималось детьми как игра, до тех пор пока город не был бомбардирован и разрушен; приход генерала Слащева, жестокого, но все-таки не лишнего (как



и в пьесе Буглакова «Бег») человеческого сердца. Причем, несмотря на обилие страшных сцен, заполняющих повседневность городской и семейной жизни, память Дианы сохранила много теплого, интересного и смешного, связанного с самыми близкими людьми, с бытом Николаева или даже с той же самой военной реальностью. Запомнилась самоотверженность Ксении, сумевшей прокормить во время голода семью, теплота любви бабушки, за которой маленькая Диана неотступно следовала, получив прозвище «бабушкин хвостик», привязанность к Сереже, сохранившаяся на протяжении всей жизни. Запомнились русские обычаи и традиции, соблюдаемые николаевцами, запомнились улицы города, море и корабли, пробудившие в девочке страсть к путешествиям. Уехав так далеко и пережив так много в своей жизни, героиня признается, что «сохранила ностальгию по Николаеву» (с. 40), этому «веселому», красивому и «космополитичному» русскому городу.

Новый этап жизни Дианы открылся счастливой случайностью – соседи передали девочке письмо из Харбина, и оно было от матери: так началось для нее обретение еще неведомого будущего. Диана в свои десять лет проехала одна всю Россию и почти половину евразийского материка: побывала в Москве, остановилась для получения визы в Чите, оказалась, наконец, в Харбине, а потом и в Пекине, где к тому времени обосновалась ее мать, Мария Терещенко, превратившаяся в Марию де Грод, жену управляющего Гранд-Отелем, голландца Николая де Грода. Наступил период отрочества, в котором главными стали отношения с матерью и отчимом, учеба в школе, изучение языков, чтение книг. Как и любое отрочество, отрочество героини происходило в сложных переживаниях и мучительных терзаниях. Однако связаны эти переживания были не только с проблемами внутреннего взросления, но, прежде всего, с проблемами освоения в совершенно чуждой среде: быт Гранд-Отеля, китайский и европейский мир Пекина, чужой язык, русское окружение матери, ее представления о России как о России дореволюционного времени, а главное – ее представления о воспитании как о дрессуре. Все это заставляло Диану с необыкновенной силой чувствовать свое одиночество: «Я была пленницей в сердце этого города, обнесенного огромными стенами, в незнакомой стране, и была более одинока, чем когда-либо в России» (с. 107).

И все-таки точно так же, как в воспоминаниях о Николаеве, на фоне, казалось бы, крошечных ужасов Гражданской войны сознание Дианы фиксирует и с огромной теплотой сохраняет моменты счастья, добра, моменты интересного и смешного, и в пекинской жизни, помимо теневых ее сторон, героиня отмечает много позитивного и чрезвычайно важного для нее. С удовольствием вспоминает поездки с матерью на Рождество и Пасху в Бейгуан, место сбора всех русских, где была русская церковь и где поддерживались русские православные традиции; учебу в школе и школьных товарищей, неизменно подписывавших ей самое большое количество поздравлений к праздникам; поездку с матерью на море; первую любовь к молодому итальянцу; работу у американского врача. Да и сами отношения с матерью, сердцевинные для этого периода жизни Дианы, постепенно меняются: не только мать воспитывает и меняет Диану, но и Диана со своим ранним жизненным опытом помогает матери «вырасти», стать более самостоятельной и независимой.

Заканчивается пекинский период жизни героини новым путешествием – ее отъездом в Европу, который, кстати сказать, тоже несет в себе черты драматизма и комизма одновременно: с тонущего судна юная Диана умудряется эвакуироваться со всем своим весьма увесистым багажом, расстаться с которым она, пройдя все испытания войны, голода и холода, не пожелала даже перед лицом надвигающейся смертельной опасности. Пожалуй, это один из самых забавных эпизодов книги, когда пятнадцатилетняя Диана отвечает матросам гибнущего судна, что готова скорее умереть, чем расстаться со своими чемоданами, и они действительно эвакуируют девушку со всем «китайским» скарбом, много лет спустя эти особенные китайские вещи матери поразят ее дочь Елену.

Наконец 27 июля 1929 г. Диана прибыла в Марсель, и с этого момента началась ее французская жизнь и ее юность, связанная с любовью, узнаванием собственных границ, переоценкой ценностей, освоением большого мира. Для Дианы это, прежде всего, жизнь русских эмигрантов, среди которых оказались ее родной дядя Петр Самарский и оба ее возлюбленных – первый, Вениамин Кондратов, навсегда исчезнувший ради исполнения гражд-

данского долга, чей образ так и остался в памяти Дианы овеян романтической героикой, и второй, Леонтий, с которым Диана в 1935 г. обвенчается и проживет всю свою жизнь.

Особой темой воспоминаний Дианы стал быт Парижа, который она восприняла сначала внешне, большею частью негативно, а потом все более и более начала вживаться и вглядываться в него. В главе «Свобода, равенство и удостоверение личности» (“Liberté, égalité, carte d’identité”) Диана признается, что, переехав в Париж из Клиши, почувствовала наконец «особенный шарм Парижа, который сначала сочла мрачным и грязным»: «Это был город, где не было трупов на улице по среде бела дня, где не проводили ночи в ожидании новой незнакомой армии, где головы несчастных не сушились на солнце как переспелые фрукты – город, где можно было дышать, фланировать, без страха проводить часы на террасах кафе, город, где в то время больше жили вовне, чем внутри, не обращая внимания на погоду» (с. 162).

Однако повествование Дианы вовсе не ограничивается рассказом о собственной жизни. Во всех трех частях книги есть фрагменты и даже главы, посвященные судьбам и характерам тех людей, с которыми Диана была тесно связана: бабушка, тетя Ксения, брат Сережа, дядя Пьер, Вениамин Кондратов, Леонтий Пашутинский, и, конечно, главное место среди других персонажей занимает образ матери. О ее судьбе, ее характере, взаимоотношениях с ней Диана будет размышлять на протяжении всей жизни.

В самом начале своих воспоминаний Диана, говоря о своем младенчестве и о матери, оставившей их с братом на произвол судьбы, бросает ей горький упрек: «Я думаю, что я никогда не простила этот поступок матери, эту пустоту, которая осталась во мне на всю жизнь. <...> Может быть, да, когда я ее увидела после освобождения из японского лагеря» (с. 40). Взрослея, Диана понимает, что мать была человеком другого внутреннего устройства: «Моя мать жила сегодняшним днем, прошлое не существовало для нее и не терроризировало, как меня, до полного изнеможения. И в этом была ее сила» (с. 40). И все-таки, несмотря на эти сложные чувства, последний фрагмент в воспоминаниях Дианы посвящен матери: Диана констатирует, когда и как умерла мать, и обрывает свой поток памяти короткой и трагической фразой, сообщая, что после ее смерти «снова и на этот раз

окончательно стала сиротой» (с. 183). Собственно, с этого повествование началось, к этому и вернулось. Ощущение сиротства, одиночества, трагический груз прошлого никогда не покидали Диану, прожившую долгую жизнь, но так и не сумевшую все это изжить, преодолеть и забыть.

И точно таким же кольцом обрамляют воспоминания Дианы размышления ее дочери, Елены Менегальдо, которая сначала в «Преамбуле», а потом в «Эпilogue» с характерным названием «Жизнь фантомов» (“*La vie des fantômes*”) пытается «объяснить» свою мать, соединив ее прошлое и тот ее облик, который она, как дочь, хорошо знала. Но здесь начинается уже память дочери, тоже, оказывается, пронизанная образами материнского детства. Елена признается, что мать, страдавшая воспоминаниями, старалась передать их ей, дочери, которая постепенно начала их присваивать. И за этими свидетельствами материнского прошлого, которые были даны изначально в деталях повседневного быта (вышитая детской рукой матери салфетка с изображением маленькой Дианы и ее брата Сережи, китайские вещи в доме, подарки от бабушки, присылавшей раз в месяц «продукты-люкс» – сливы и чай в гранулах), для дочери вставало само это прошлое как особая, почти ее собственная реальность, требующая размышления и ответа.

Это чрезвычайно интересный факт, не часто, но все же встречающийся и дающий свои результаты в сфере творчества. Если попробовать найти нечто родственное подобному феномену отраженной памяти, зафиксированному в литературных текстах, – аналогичным явлением, по-видимому, можно считать книгу С. Федорченко «Народ на войне», где писательница по памяти воспроизводит документальную правдивость солдатских рассказов сначала о Первой мировой, а потом и о Гражданской войне¹². В этот ряд можно поставить книгу Ю. Трифонова «Отблеск костра», где голос, память и чувство сына воскрешают отцовское прошлое, а также литературное творчество писателя И. Гергенредера, «присвоившего» рассказы отца о Гражданской войне

¹² См., например, об этом: Димеши Ж. Начало документальной прозы в России: творчество С. З. Федорченко // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2018. № 2 (175). С. 169–177.

настолько, что их реальность воплотилась в его литературных текстах как реальность первичная, им самим прочувствованная и пережитая. Так и в случае Елены Менегальдо – часть ее собственной жизни оказалась как бы под влиянием воспоминаний матери, которые, в свою очередь, потребовали выхода, какого-то своего адекватного выражения.

Чтобы это сделать – найти форму, синтезирующую обе жизни и оба повествовательных потока – героини и автора, матери и дочери, – Елена, о чем она, собственно, и признается в «Преамбуле», постаралась придать слишком разрозненным и эмоциональным воспоминаниям Дианы некую структуру, включив в поток речи своей героини сведения сугубо исторические, дающие представление о течении времени и его объективном наполнении. Причем это соединение формата частной жизни и формата документально-исторического заявлено в книге не только на уровне содержания, но и в ее оформлении: каждая глава открывается географической картой с планом города или схемой передвижения героини (Николаев, Пекин, путь Дианы из Николаева до Пекина, из Пекина до Марселя); в каждой главе есть вкладка с фотографиями Дианы и тех людей, мест, эпизодов, которые упоминаются в тексте. После каждой главы следует короткая информативная хронологическая справка о революционных событиях в Николаеве, о русско-китайских отношениях с 1896 по 1949 г., о жизни русской эмиграции во Франции с 1901 по 1937 г.

Так в конце концов и сложилась книга, в которой мы слышим голос дочери и ощущаем эрудицию ученого, улавливаем неподдельное сочувствие, восхищение, но в то же время и желание понять, обобщить, реконструировать, систематизировать. Фактологичность и доказательность документа, широта исторического видения и лирическая нежность сопричастности автора, по сути дела, стали тремя главными составляющими этой книги. Кроме того, в ней – если вновь обратиться к самому началу главы – облеченный в художественную форму биографический за-текст ученого превращается на наших глазах в интереснейший текст о скрытом и даже экзистенциальном фундаменте всех его научных интересов, исследований и находок.

Глава 5. Образ Советской России в тексте Надежды Мельниковой-Папоушковой

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.22

На примере очерков Н. Ф. Мельниковой-Папоушковой мы хотим продемонстрировать, каким образом формировался текст, представляющий собой рефлексию советской реальности глазами русского эмигранта, и насколько данный текст отличается от текстов, созданных чешскими интеллектуалами, посетившими Советский Союз во второй половине 20-х гг.

Биография¹ Надежды Филаретовны Мельниковой-Папоушковой показывает, насколько многогранны и сложны были судьбы русских, украинских и белорусских эмигрантов первой волны. Мельникова-Папоушкова прибыла в Прагу в конце 1918 г., после того как еще в Москве заключила брак с чешским историком, секретарем Т. Г. Масарика и членом Чехословацкого корпуса Ярославом Папоушеком². После своего прибытия в Прагу Мельникова-Папоушкова неожиданно становится активным участником культурной жизни не только в среде русских беженцев, но также в рамках различных кружков пражских художников и интеллектуалов³. С 1920 г. Мельникова-Папоушкова публикуется на страницах одного из известнейших эмигрантских журналов «Воля России», издаваемого сначала в Праге, а затем с 1927 г. в Париже. Темой ее многочисленных статей становится прежде всего современная русская и чешская культура, в особенности новые тенденции в литературе, театре и изобразительном искусстве, с которыми Мельникова-Папоушкова пытается познакомить русскоязычную публику⁴.

¹ О жизни Мельниковой-Папоушковой в период до эмиграции в Чехословакию см.: *Фирсов Е. Т. Г. Масарик в России и борьба за независимость чехов и словаков*. М., 2000. С. 266–283.

² ГОА ЧЛ (Государственный областной архив в г. Ческа Липа). Ф. Мельникова-Папоушкова. *Čestné prohlášení* (3. 7. 1955).

³ См., например, сведения Й. Вондрачковой: *Vondráčková J. Mrazilo, tálo (o Jiřím Weilovi)*. Praha, 2014. С. 21–22.

⁴ Например, статья о Зейеру: *Воля России*. 1921. С. 4–5.

Кроме того, она популяризует русскую поэзию в кружках чешской интеллигенции и издает одну из первых антологий современной русской литературы, которая наряду с очерком о русской поэзии Франтишека Кубки «*Поэты революционной России*» (1924) и книгой Иржи Вайла «*Русская революционная литература*» (1924) становятся первыми, хотя и небольшими по объему, трудами на чешском языке, посвященными русской поэзии и прозе дореволюционного и революционного периодов.

Вместе с тем в творчестве Мельниковой-Папоушковой постепенно начинает проявляться естественная тенденция к рефлексии возникающей новой советской реальности, которая уже с начала 20-х гг. привлекает чешских левых интеллектуалов. Уникальный социальный эксперимент, новая советская культура и реальность находят отражение в текстах нескольких десятков чешских писателей⁵, художников и деятелей культуры, которые в 20-е гг. посетили Советскую Россию в рамках официальных визитов под эгидой Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) либо других организаций. Данная проблематика детально освещена в антологии, составленной Катержиной Шимовой «*Советская Россия по свидетельствам чехословацких интеллектуалов в межвоенный период*»⁶. Однако текст Мельниковой-Папоушковой «Россия вблизи и издалека» в данную публикацию по очевидной причине попасть не мог, так как не являлся текстом чешского автора, а представлял собой редкий пример рефлексии Советской России с точки зрения русского эмигранта, проживающего в Чехословакии⁷.

⁵ По словам Шимовой, значительное влияние на формирование образа Советской России оказывали прежде всего члены Общества экономического и культурного сближения с новой Россией: Theodor Bartošek, Josef Ludvík Fischer, Ladislav Görlich, Josef Hora, Josef Kopta, František Langer, Marie Majerová, Helena Malířová, Bohumil Mathesius, Zdeněk Nejedlý Stanislav Kostka Neumann, Ivan Olbracht, Jaroslav Seifert, František Xaver Šalda, Karel Teige a Jiří Weil.

⁶ Šimová K., Kolenovská D., Drápala M., ed. *Cesty do utopie: sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha, 2017.

⁷ К редким примерам эмигрантов, которые в своих текстах рефлектируют советскую реальность, можно кроме Мельниковой-Папоушковой отнести Валерия Вилинского и Евгения Каликина. Подробнее см.: *Hultsch A. Hlasy ruských emigrantů – pohled na Československo a sovětské Rusko in: Z historie exilu*. Praha, 2019.

Очерк «*Россия вблизи и издалека*», вышедший в 1929 г., представляет собой всеобъемлющую мозаику, отражающую различные аспекты как культурной жизни Советской России, так и нового быта советского человека. Что касается композиции, в тексте, как намекает уже название, переплетаются две перспективы: издалека, т. е. восприятие советской реальности сквозь призму советской печати и опубликованных в Чехословакии советских текстов, и вблизи, т. е. взгляд, основанный на конфронтации образа Советской России, созданного на основе предыдущего опыта, и реальности, которую автор текста наблюдала во время своих поездок в СССР в 1923, 1924 и 1927 гг.

О построении текста и своем авторском намерении Мельникова-Папоушкова сообщает в предисловии следующее:

Оставляя политику более информированным людям, я сосредоточила свои наблюдения на обыкновенной жизни людей и отчасти на культуре. Я глубоко убеждена, что все собранные мною явления имеют по крайней мере историческую и этическую ценность. Все великое будет записано в анналах, однако мелкие страдания незаметных людей будут забыты, а иные построят из их мозолей, слез и горя памятник на века. И хоть кусочек этого памятника я хотела бы испортить, поскольку получить награду легче тому, кто кричал, чем тому, кто терпел. Также я бы хотела, чтобы люди перестали поливать грязью все страны, весь народ без разбору. Не могу судить, насколько мне это удалось, однако я старалась изо всех сил⁸.

Именно благодаря заявленному автором стремлению наблюдать за повседневностью возникает пластический текст, в котором переплетаются не только советские реалии, но и авторские параллели, основанные на личном опыте жизни в дореволюционной Москве. Одной из важнейших для Мельниковой-Папоушковой тем, на которую она обращает внимание еще до написания рассматриваемого текста, является процесс трансформации русской интеллигенции, для которой всегда были характерны идеализм, религиозность и готовность оказать услугу⁹.

⁸ *Melniková-Papoušková N. F. Rusko z blízka i z dálky. Praha, 1929. С. 4.* Далее в тексте при цитировании этой книги в круглых скобках будет указан номер страницы.

⁹ *Ibid. С. 22–23.*

Данный пласт общества, утверждает автор, встречается и в советской действительности. Как и дореволюционная интеллигенция, она выше уровня массы, однако сейчас представляет собой скорее «полуинтеллигенцию», которая создается на основе политических успехов¹⁰. Следующее проявление преемственности эпох автор видит в восприятии коммунистической идеологии как новой религии (с. 39). Наиболее критический тон Мельниковой-Папоушковой заметен в ее отношении к современному уровню морали, падение которого проявляется прежде всего в восприятии семьи как «буржуазного пережитка» и постепенно ухудшающемся положении женщин; автор приводит примеры многочисленных случаев изнасилования и различных происшествий, о которых информирует современная пресса¹¹. Рассуждения о падении уровня морали Мельникова-Папоушкова завершает следующими словами:

Война и революция в огромной степени повлияли на старую мораль, но нигде в мире то новое, что пришло на смену власти старой морали, не получило такой извращенной формы, как в России; нигде в мире полуинтеллигенция не добилась такого успеха и не оправдает свою беспомощность псевдонаукой. Получается, что не так просто уничтожить все старое, тем более когда не предлагается ничего нового¹².

С проблематикой положения новой интеллигенции связана и следующая тема очерка – тема литературы, история которой, по словам автора, является отчасти и историей интеллигенции¹³. В первую очередь в очерке анализируются авторы, тексты которых в определенный момент подвергались критике, однако без которых нельзя понять сложные трансформационные процессы начала 20-х гг. На примере произведений А. Белого, А. Ремизова, И. Бабеля и Б. Пильняка автор показывает, каким образом в данных текстах отражается трансформация общества и какую позицию занимает русская интеллигенция. Несмотря на убеж-

¹⁰ *Melnicová-Papoušková N. F. Rusko z blízka i z dálky. С. 39.*

¹¹ *Ibid. С. 57–71.*

¹² *Ibid. С. 65.*

¹³ *Ibid. С. 27.*

дение автора в том, что в современной советской прозе преобладают тексты реалистического характера, большее внимание в очерке уделяется текстам, находящимся за пределами данной тенденции. Именно в комментариях к роману Е. Замятина «Мы» и повести М. Булгакова «Роковые яйца» разворачивается пессимистическая полемика о будущих перспективах интеллигенции в России: «Это скорее трагедия не старой интеллигенции, а трагедия интеллигенции новой, постепенно рождающейся. Находясь под давлением чужой воли, она не может свободно дышать. Ей хватит сил только на то, чтобы уничтожить саму себя. Везде царствует страх, причиной которому – не голод, зима и удары белых либо красных, и даже не миллионы змей, а сознание, что жизнью каждого думающего человека и его волей управляет беспощадная судьба»¹⁴.

Значительную часть очерка автор также посвящает феномену устного народного творчества, которое в будущем станет одной из центральных тем ее исследований. Собранные автором анекдоты и частушки анализируются в контексте революционных событий. На основе многочисленных антикоммунистических частушек Мельникова-Папоушкова показывает актуальность и пластичность данного жанра народного творчества¹⁵. В связи с частушками автор обращает внимание на жизнь в провинции и на культуру деревни. Именно там автор находит непрерывность существования традиций и инертность в отношении революционных событий, которую объясняет сильной связью деревенского жителя с землей.

Как мы отмечали ранее, текст Мельниковой-Папоушковой представляет собой не единственное свидетельство о Советской России, появившееся в Чехословакии во второй половине 20-х гг. В процессе формирования «чехословацкого» образа советской реальности принимали участие прежде всего левые интеллектуалы, а также неполитические организации, такие как Общество экономического и культурного сближения с новой Россией (1924), при непосредственном участии которого было организовано большое количество официальных визитов представителей

¹⁴ Ibid. С. 36–37.

¹⁵ Ibid. С. 139.

Чехословакии в Советский Союз. Проблема описания рефлексии советской реальности в текстах чехословацких интеллектуалов заключается прежде всего в том, что данные свидетельства в большей степени отражают собственные идейные убеждения их авторов, чем реальную ситуацию. Предвзятое отношение к Советской России, на одном полюсе которого – взгляды членов просоветской Чехословацкой социал-демократической рабочей партии, а на другом – антисоветская риторика Чехословацкой народно-демократической партии, зачастую приводило к экстремальному напряжению и взаимному непониманию. Как отмечает К. Шимова, «в сознании той эпохи... отражалось мировоззрение его носителей, их ожидания и их разочарование в послевоенном развитии событий»¹⁶.

Во второй половине 20-х гг. появляется несколько текстов, авторы которых, не декларируя это стремление отчетливо, все же включают в свои рефлексии критическую оценку и таким образом, по мере возможности, создают независимые свидетельства о советской действительности. Это, естественно, не критика в духе Андре Жида, речь идет скорее о текстах, описывающих повседневные ситуации и близкие авторам темы (театр, пресса, религия), на основе которых складывается общая картина, имеющая в том числе критическую направленность. Речь прежде всего идет о текстах «*Что я видел в советской России*» Яна Славика¹⁷, «*Москва в ноябре*» Вацлава Тилле¹⁸, «*Путешествие в Москву*» Йозефа Копты¹⁹ и «*В империи Сталина*» Йозефа Ед. Шрома²⁰. Каждый из названных очерков имеет индивидуальный характер и рефлектирует мировоззрение своего автора, формирующееся на базе не только профессионального опыта, но и того, насколько хорошо автору знакома советская реальность. Первый из сравниваемых текстов был написан историком и директором Русского заграничного исторического архива в Праге Я. Славиком, который посетил Советский Союз три раза в рамках командировок с целью приобретения новой

¹⁶ Šimová K., Kolenovská D., Drápala M., ed. *Cesty do utopie...* С. 51

¹⁷ Slavík J. *Co jsem viděl v sovětském Rusku*. Praha, 1926.

¹⁸ Tille V., Blümllová D., ed. *Moskva v listopadu*. České Budějovice, 2009.

¹⁹ Kopta, J. *Cesta do Moskvy*. Praha, 1928.

²⁰ Šrom J. ed. *V říši Stalinově*. Praha, 1929.

литературы для различных славистических научных учреждений. Славику как историка, занимающемуся послереволюционной историей России, была хорошо знакома политическая и культурная обстановка в Советской России. Именно благодаря немалому опыту Славику удалось в своих рассуждениях воздержаться от обобщенных постулатов, касающихся принятия либо неприятия революции²¹, воспринимаемой автором как трансформационный процесс, в результате которого Россия найдет свой путь к демократии. Вместе с тем из-за своих взглядов Славик имел в чехословацком обществе довольно проблематичную репутацию, в глазах одних он представал большевиком, другие же считали, что он придерживается антисоветских взглядов.

Подобно Мельниковой-Папоушковой, в своих текстах Славик обращает внимание на проблематику восприятия большевизма и марксизма как новой религии, которая может в России существовать довольно долго благодаря вездесущему мессианизму, вере и альтруизму²². Что касается морали, Славик, в отличие от Мельниковой-Папоушковой, видит в Советской России только две основные проблемы: пьянство и детскую беспризорность, и, наоборот, выступает против преувеличенной критики этой сферы. В своих размышлениях автор далее обращает внимание на проблематику антисемитизма, а также на вопрос доступности образования и жилья. Каждая из упомянутых тем подвергается анализу, автор часто стремится показать как положительные, так и отрицательные аспекты выбранной проблематики.

Автор следующего текста, литературный и театральный критик Вацлав Тилле, впервые посетил Россию уже в 1912 г. по приглашению известного чешского политического деятеля и первого премьер-министра Чехословакии Карла Крамаржа. Однако текст «Москва в ноябре» появляется после его второй поездки в Москву в 1927 г., когда он совместно с Владиславом Ванчурой, Зденком Нейедлым и Йозефом Коптой посещает ее в рамках официальной делегации в связи с десятой годовщиной Октябрьской революции. Рефлексия Тилле отличается большей степенью аполитичности. Центром его внимания становится культурная жизнь,

²¹ Slavík J., Bouček, J., ed. *Iluze a skutečnost*. Praha, 2000. С. 10–11.

²² Slavík J. *Co jsem viděl v sovětském Rusku*. С. 8–9.

в особенности театр. Тилле удалось посетить несколько постановок Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, а также Московский государственный еврейский театр. Именно детальное описание сценографии этих постановок делает текст Тилле ценным документом о феномене авангардного театра. Детальное описание сцен и сюжетов чередуется в тексте с репортажами о нескольких поездках, организованных ВОКС. Благодаря острым переходам от обширных описаний к коротким репортажам Тилле удалось передать ритм московской жизни²³.

Несмотря на заявленную аполитичность, автор не может не выразить свой скепсис в отношении дальнейшего развития страны:

Кардинальный вопрос заключается в том, может ли коллектив создавать заводы, которые в других странах создаются благодаря индивидуальным предпринимателям и растут за счет взаимной конкуренции. Однако государственное управление советов может самостоятельно построить нужные им заводы. Речь о том, до какой степени управление будет хотеть создавать заводы во всех отраслях самостоятельно, и не захочет ли возложить эти процессы, скажем, на заводские комитеты. Это, в принципе, довольно сложный социологический вопрос: может ли коллектив быть сам по себе творческим?²⁴

Текст Йозефа Копты представляет собой рефлексии тех же событий, которые описывал Вацлав Тилле, поскольку оба автора участвовали в упомянутых празднествах. Однако у Копты имеется совершенно другой опыт. С 1915 г. он был членом Чехословацкого корпуса, и теперь приезжает в знакомые ему места. Текст насыщен авторскими воспоминаниями и сравнением современной действительности с реалиями дореволюционного мира, ушедшего в прошлое. Несмотря на то, что данный текст представляет собой довольно интересный пример рефлексии советской реальности, он, подобно тексту Тилле, также ограничен целью и обстоятельствами поездки в Москву. Учитывая тот факт, что оба текста отражают одни и те же события, проходящие под эгидой ВОКС (экскурсии в галереи, на заводы и в тюрь-

²³ Tille V., Blümllová D., ed. Moskva v listopadu. С. 16.

²⁴ Ibid. С. 60.

мы, посещение театров и военного парада), можно задаться вопросом, насколько данные авторские рефлексии отражают реальный образ советской повседневности. Здесь есть некоторые различия. Тилле сосредоточил свое внимание на театре, остальные события он наблюдает и рефлектирует как будто издалека. В свою очередь, Копта обращает внимание не то, что изменилось в Москве с момента его предыдущих визитов, и благодаря знанию русского языка открыто ведет дискуссии с прохожими, рабочими и деятелями искусств. Однако оба автора смотрят на Москву и на советскую реальность с позиции «европейских гостей». С одной стороны, в своих высказываниях они отражают личный опыт (Копта как легионер, Тилле как знаток авангардного театра), но с другой стороны, они оба лишены того мировоззрения и умения анализа дореволюционных исторических событий, каким обладает Мельникова-Папоушкова.

Автор последнего текста, дипломат Чехословацкий миссии Йозеф Ед. Шром, жил в Москве в 1921–1922 гг. и в 1924–1930 гг. Его дипломатическая деятельность отражена в нескольких репортажах на страницах журнала «Загранични политика», а также в его книгах «*Советская Россия*»²⁵ и «*В империи Сталина*». В последнем из приведенных текстов Шром анализирует политические и социологические процессы в послереволюционной России. Автора поражает энтузиазм общества, который является движущей силой трансформации всех его слоев. Уникальность книг Шрома заключается в том, что советские трансформационные процессы описываются им не только на примере Москвы или Ленинграда, но и всего Советского Союза. Благодаря этому в тексте присутствуют, например, сведения о немецких и еврейских земледельцах, проживающих на территории Украины. Однако и в размышлениях Шрома появляется скептический тон в отношении дальнейших перспектив политики Сталина, которого он называет хитрым и прирожденным демагогом²⁶ и считает, что в будущем он может дискредитировать «коллективное понятие государственной власти»²⁷.

²⁵ Šrom J. *Sovětské Rusko*. Praha, 1924.

²⁶ Šrom, J., ed. *V říši Stalinově*. С. 228.

²⁷ Ibid. С. 236.

Приведенный выше короткий перечень текстов, созданных во второй половине 1920-х гг., нельзя считать исчерпывающим. Тем не менее данные тексты можно рассматривать как пример нового типа высказывания, занимающего сдержанную позицию в отношении безграничного восхваления советской реальности. С другой стороны, авторы рассмотренных текстов в целом осознают тот факт, что критика Советской России часто игнорирует позитивные явления или, по крайней мере, явления, кажущиеся позитивными, и поэтому они пытаются избежать подобной обобщающей критики. Однако даже на фоне таких текстов рефлексия Мельниковой-Папоушковой занимает исключительную позицию. Во-первых, ей удалось освободиться от привычной формы путевых заметок. Хотя предмет интереса и стиль каждого из вышеперечисленных авторов значительно различаются, все (кроме Шрома) излагают события в хронологическом порядке, начиная с пересечения границы в Негорелом. Личный опыт, с которым авторы приезжают в Советскую Россию, также резко отличается, причем следует отметить, что ни одна из рефлексий не основана на первом контакте с советской действительностью. Историк Славик был косвенным свидетелем послереволюционных событий благодаря активным контактам с представителями русской эмиграции в Праге. Тилле, в свою очередь, впервые посетил Москву в 1912 и 1913 гг. Копта знал Россию как член Чехословацкого корпуса, к которому он присоединился вскоре после попадания в плен на русском фронте в 1915 г. Последний из авторов, Шром, пробыл на дипломатической службе почти 9 лет и прожил в Советской России дольше всех из них.

Очевидно, что в отличие от описанных рефлексий чешских авторов, рефлексия эмигранта, который приезжает в Москву не впервые и для которого данная среда не является объектом сравнения либо воодушевленного описания, является принципиально иной. Однако главным аспектом, благодаря которому текст Мельниковой-Папоушковой отличается, является то, что ее рефлексия в большой степени построена на принципе интертекстуальности. В ее заметках, как было продемонстрировано, часто появляются ссылки на события, обнаруженные автором на страницах разных журналов, т. е. образ советской реальности в некоторых аспектах формируется на основе заимствованных авто-

ром текстов. Кроме того, Мельникова-Папоушкова часто как подтверждает свои размышления и тезисы текстами поэтов-символистов. С одной стороны, автор таким образом укрепляет свою позицию. С другой стороны, именно благодаря определенной «дореволюционной оптике» Мельникова-Папоушкова стала единственным из ряда авторов, кто обратил внимание на проблематику трансформации морали и зарождение в Советской России «полуинтеллигенции», что среди прочего отмечает Д. Блюмова в своем предисловии к «Москве в ноябре»²⁸. Однако самым ярким примером хорошей ориентации Мельниковой-Папоушковой в современных событиях является тот факт, что все наблюдения она анализирует в контексте современной советской литературы, а также текстов из чехословацкой и советской прессы, информирующих о событиях в Советской России.

Очерк Мельниковой-Папоушковой был принят весьма положительно. Критика прежде всего оценила, что автор наблюдает «за частной жизнью всех слоев общества более, чем за политикой или экономикой»²⁹ и способен детально сравнивать дореволюционную и современную действительность. Любопытно, что после издания данного текста его стали часто цитировать на страницах многих журналов. Корреспонденты, критики и писатели использовали рефлексию Мельниковой-Папоушковой как подтверждение своего мнения и мировоззрения. Так, на страницах журнала Чешской аграрной партии «Венков» можно прочесть, что в книге Мельниковой-Папоушковой приводятся «все новые и новые факты, которые свидетельствуют о том, как на самом деле выглядит рай “страны свободы”, который наши большевики считают примером страны будущего»³⁰. В подобном же духе строится критика рабочих факультетов на страницах журнала «Вечер»³¹. Судя и по другим ссылкам на данный текст, книга Мельниковой-Папоушковой послужила источником материала скорее для лагеря критиков, чем для лагеря сторонников Советской России. Однако сам текст вызвал еще одну бурную дискуссию и даже стал причиной увольнения Мельниковой-

²⁸ Tille V., Blümlová D., ed. Moskva v listopadu. С. 9.

²⁹ Slovanský přehled. Praha, 1929. С. 213.

³⁰ Venkov. Praha, 1929. С. 6.

³¹ Večer: lidový deník. Praha, 1927. С. 3.

Папоушковой с поста преподавателя Университета Палацкого в Оломоуце³². В 1949 г. в журнале «Ровност» была опубликована статья под названием «Дело Мельниковой-Папоушковой», в которой автор обвиняет ее в антисоветских взглядах, называя текст «Россия вблизи и издалека» «самым отвратительным примером лжи, клеветы и оскорбления Советского Союза, который трудно сравнить даже с печально известными антисоветскими публикациями фашиста Яна Славика <...> Вся книга – сплошная и пошлая атака на все советское, на все коммунистическое»³³.

Интересно посмотреть на реакцию самой Мельниковой-Папоушковой, письмо которой, адресованное комитету педагогического факультета, хранится в архиве города Ческа Липа:

Книга была издана 20 лет тому назад, и она полностью забыта. Я признаю, что ее содержание негативно, и сегодня я уже не разделяю высказанные в ней взгляды. Как я сказала во время проверки и как я написала в апелляционном письме, под влиянием событий, особенно войны и февраля³⁴, мое мировоззрение полностью изменилось. Я вступила в партию не потому, что считала ее единственным способом коллективной и продуктивной работы для народа и республики. Я даже раньше выражалась не так, как в книге. Прежде всего, в 21–22 годах я работала в Детразборе, рабочей коммунистической организации, где я обучала молодых рабочих русским танцам, что было в то время совершенно необычно. Я также много писала о советском театре, показывая его положительные аспекты. Но как раз в то время, когда наши режиссеры находились под сильным влиянием Мейерхольда, я упрекала его в формальном выражении и творчестве, непонятном для зрителя рабочего класса³⁵.

Благодаря заслугам Мельниковой-Папоушковой в антифашистском освободительном движении ее педагогическая дея-

³² ГОА ЧЛ. Ф. Мельникова-Папоушкова. Письмо декана педагогического факультета Университета Палацкого в Оломоуце, от 25 января 1949 г.

³³ Rovnost. Brno, 1949. С. 3.

³⁴ Имеются в виду события Победного февраля 1948 г., в результате которых коммунистическая партия заняла ведущую позицию в политической системе Чехословакии.

³⁵ ГОА ЧЛ. Ф. Мельникова-Папоушкова. Письмо специальному комитету педагогического факультета, от 14 января 1949 г.

тельность с зимнего семестра 1949 г. была возобновлена³⁶. Однако вскоре, в начале 50-х гг., ее текст был включен в так называемый «Список № 1», запрещающий распространение отдельных книг в общественных библиотеках. Запрет распространять данные тексты, по мнению П. Шамала, просуществовал до 1966 г.³⁷

Таким образом, мы попытались на основе нескольких примеров рефлексий советской реальности показать формирование нового типа высказывания, которое в чешской литературе появляется примерно со второй половины 20-х гг. XX в. Тексты вышеуказанных авторов представляют собой попытку раскрыть новую реальность в независимом контексте, осветить не только положительные, но и отрицательные аспекты советской действительности. Однако на каждый из текстов влияло большое количество внетекстуальных элементов, которые данное высказывание формировали. Самым ярким примером является текст Мельниковой-Папоушковой, на который повлиял не только ее дореволюционный опыт, но также тексты русских поэтов-символистов и тексты из газет.

³⁶ Там же. Письмо от 30 августа 1949 г.

³⁷ Подробнее см.: Šámal, P. *Soustružníci lidských duší: lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha, 2009.

Глава 6. «Не все благополучно в парторганизации...»: идеологическое влияние на творчество уральских писателей в середине 1940-х гг.¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.23

Среди многих смысловых наполнений феномена «за-текст» в сочетании с историческим дискурсом наиболее органичным представляется его понимание в значении «контекста эпохи». Эпоха соцреализма в советской культуре названа Т. А. Кругловой, одним из ведущих специалистов в области истории искусства, «культурно-художественным полем, особым образом организованным и подчиненным стратегическим целям»². Доминанта идеологии отчуждает искусство 1930–1950-х гг. от реальности, провоцирует в его развитии переход от сложных поэтических систем 1910–1920-х гг. к упрощенной поэтике тоталитарного периода³. Предлагая, с целью возможности дальнейших обобщений и как средство анализа, конструкт «идеальный тип автора соцреализма», Круглова выделяет несколько его характерных черт. В их числе: «насушенная потребность во внешнем задании, заказе, ориентире, руководстве»; нужда в соавторстве, роль которого выполняют читательские конференции, письма зрителей, художественные советы, цензура, редакция; стремление к публичности через интервью, встречи с публикой, высказывания в прессе и т. п.⁴

Разного рода внешние по отношению к писательскому труду документы, обильно выросшие на советском за-текстовом поле и по-агитпроповски энергично наступавшие на поле творчества, отражают разные аспекты и нюансы партийного руководства и идеологического давления, внутренне искреннюю и вынуж-

¹ Глава написана при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19–512–23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

² Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005. С. 31.

³ Там же. С. 82, 127.

⁴ Там же. С. 190–192.

денно организованную реакцию на те или иные произведения литературных критиков, коллег по цеху и т. д. Обращение к подобного рода историческим источникам позволяет увидеть не только целевые установки системы, воздействующей на творческие процессы, но и ее интеллектуальный и нравственный уровень, оценить смыслы внешнего, за-текстового влияния, его силу и последствия. Именно к таким документальным материалам можно отнести использованные в данной главе протоколы общих и партийных собраний Свердловского отделения Союза советских писателей за 1946 г.

Для начала хотелось бы поделиться обнаруженными откровениями начинающих литераторов 1940-х гг., молодых ребят, вернувшихся с фронта, чье стремление рассказать о пережитом, поведать о себе миру рвалось наружу. Духовный подъем 1943–1946 гг. способствовал возникновению студенческих литературных кружков, появившихся во многих вузах страны и отличавшихся свободой, открытостью в обсуждении тематики своих первых литературных опытов (можно ли, например, писать о штрафбатах), а также жанровыми экспериментами (особенно была популярна у начинающих поэтов пародия)⁵. Так, студенты-филологи и журналисты, будущие прозаики и поэты, объединившиеся в литературно-творческий кружок в Уральском государственном университете им. А. М. Горького (УрГУ), обсуждали, например, и такую щепетильную тему: все ли писатели искренни, когда следуют в своем творчестве духу партийных постановлений или кто-то ставит себя в рамки необходимости. Они рассуждали об этом в частных беседах и на заседаниях кружка, предполагая, что «две трети писателей не прониклись духом последних постановлений, а пишут так, потому что... иначе нельзя»⁶.

Сильнейшее внешнее влияние на творчество советских писателей в последнее сталинское десятилетие оказали постановления в области культуры, принятые в 1946–1949 гг., целью ко-

⁵ См.: Русина Ю. А. Рифмы жизни. История студенческого литературного кружка УрГУ (середина 1940-х гг.) // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер 2 : Гуманитар. науки. 2011. № 4 (96). С. 269–285.

⁶ Русина Ю. А. Между покаянием и исповедальностью: литературное творчество студентов в последнее сталинское десятилетие // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер 2 : Гуманитар. науки. 2014. № 1 (124). С. 158.

торых было погасить нарастающую волну творческой свободы. Наверное, не будет преувеличением сказать, что самым значительным и ощутимым для литераторов стало Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград». Исследователь хитросплетения отношений внутри литературной среды Н. А. Громова в книге «Распад» передает, как воспринимала атмосферу, рожденную этим постановлением, «верная линия партии Маргарита Алигер»⁷:

Хотелось зажмуриться, забыться и потом очнуться, и чтобы все это оказалось лишь тяжелым сном. Но реальность оставалась реальностью. И почти физически я ощутила: в мире, где я живу и надеюсь еще долго жить, в литературе случилось нечто непоправимое. Но едва ли я тогда понимала меру той непоправимости.

В Москву я вернулась в начале октября. Там царило невеселое оживление, без конца созывались собрания, всячески раздвигались рамки действия постановления, применяемого к местному материалу. Шла упоенная пустая деятельность, на которой литература наша (увы) потеряла много лет и немало драгоценных сил⁸.

«Послевоенное движение культуры с робкими попытками самостоятельности, – заключает Громова, – было грубо остановлено. Теперь надо было выступать, и выступать с поддержкой постановления»⁹. Естественно, что круги, расходящиеся из центра, должны были коснуться писательских отделений по всей стране.

26 августа 1946 г. в Свердловском областном отделении ССП состоялось общее собрание в присутствии партийного функционера областного масштаба. С докладом о постановлении, осудившим публикаторскую деятельность журналов, выступил И. С. Пустовалов, секретарь Свердловского обкома ВКП(б) по агитации и пропаганде. Не миновали его критики и уральские литераторы (протокол занимает всего три страницы и выступления переданы не прямой речью, а в изложении):

⁷ Громова Н. А. Распад: Судьба советской критики в 40-е – 50-е годы. М., 2009. С. 91.

⁸ Там же. С. 93.

⁹ Там же. С. 91.

В творчестве уральских писателей не отражены те исторические процессы, которые происходят в арсенале страны – на Урале. Всей нашей писательской организации свойственен отрыв от нашей современности. В творчестве писателей допускаются серьезные ошибки.

Доклад подверг критике произведение Н. Поповой¹⁰ «Встреча», в котором извращается наша действительность. Тов. Попова до сих пор не признала этой ошибки.

В творчестве Б. Дижур¹¹, которую докладчик затруднился назвать советской писательницей, нет показа советской действительности, многие ее произведения рассчитаны на искусство ради искусства.

Докладчик призвал развернуть повседневную творческую работу в Свердловском отделении Союза писателей и устранить недостатки, стоящие на пути к выполнению постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»¹².

Кроме того, главный областной партийный агитатор и пропагандист, «не ставя знака тождества между Ахматовой и Дижур», обратил внимание на то, что «есть отдельные тенденции, мотивы, роднящие их», посоветовав «в своем творчестве выполнять не веления своего сердца, а веления партии и государства», также в документе отмечалось, что «тов. Пустовалов не видит смысла в работе тов. Дижур над повестью “Януш Корчак”»¹³.

¹⁰ Попова Нина Аркадьевна (1900–1969), писатель, журналист, член Союза писателей СССР (1936). В 1919 г. окончила Ирбитскую женскую гимназию, работала учительницей, воспитательницей детского дома в Томске. С 1925 г. сотрудничала с томской газетой «Красное знамя», где печатала стихи, очерки, фельетоны. В конце 1920-х гг. приехала на Урал. В 1950–1960 гг. возглавляла Свердловское отделение Союза писателей. Основная тематика произведений – историко-революционная. (Екатеринбург литературный : энцикл. словарь. Екатеринбург, 2016. С. 287).

¹¹ Дижур Белла Абрамовна (1903–2006), прозаик, поэт, член Союза писателей СССР (1940), мать скульптора Эрнста Неизвестного. Окончила химико-биологический факультет Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена (1928). В 1939 г. в журнале «Молодая гвардия» впервые опубликовала свои стихи. Писала книги для детей научно-популярного, познавательного содержания. В 1942 г. начала работать над поэмой «Януш Корчак», за которую впоследствии была награждена медалью имени Корчака (Польша) (Екатеринбург литературный : энцикл. словарь. С. 106).

¹² ЦДООСО (Центр документации общественных организаций Свердловской области). Ф. 304. Оп. 1. Д. 1. Л. 167.

¹³ ЦДООСО. Ф. 304. Оп. 1. Д. 1. Л. 169.

Примечательно, что слова о преимуществах «велений партии» над «велениями сердца» в машинописном протоколе подчеркнуты ярко-синими чернилами.

Чтение протоколов собраний уральских писателей наталкивает на мысль, что Белле Дижур была отведена в эти годы роль «местной Ахматовой». Их имена часто упоминались рядом, а произведения оценивались одними и теми же эпитетами: «уныние, пессимизм, элементы эстетства»¹⁴. Отметим попутно, что Дижур вновь станет объектом пристального внимания и партийной критики в ходе кампании по борьбе с космополитизмом в 1949 г. Действительно, явно выбивалась из ряда работ советских писателей ее поэма «Януш Корчак». Известный в Европе педагог, ученый и учитель, погибший вместе со своими учениками в газовой камере Трешлинка, был назван критиками «непротивленцем» с «общечеловеческими настроениями». Автора же упрекали в том, что в поэме «ни звука нет о том, что Родину ее героя Польшу освободила от фашистов Красная Армия»¹⁵.

Но вернемся к докладу секретаря Пустовалова. Протокольная дисциплина требовала его обсуждения. Выступившие в прениях писатели, с одной стороны, в довольно характерных выражениях, поддержали докладчика: «в отношении писателей необходимо покончить с либерализмом в оценке произведений, бороться за высокое качество продукции»; «основная задача писателей добиться высокой идейности произведений»; «постановление ЦК нас обрадовало, т. к. не секрет, что часть молодняка шла за А. Ахматовой»¹⁶. С другой стороны, говорили о трудностях, которые действительно имели место и были мало совместимы с писательским трудом: главное – негде печататься, необходим журнал, Свердловское государственное издательство (Свердлгиз) – «трагичная организация, по существу лишенная типографской базы»¹⁷.

Председатель Свердловского отделения ССП Павел Петрович Бажов мудро связал критику творческой деятельности советских писателей в духе обсуждаемого постановления с нуж-

¹⁴ ЦДООСО. Ф. 304. Оп. 1. Д. 2. Л. 59.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Д. 1. Л. 168–169.

¹⁷ Там же. Л. 168.

дами уральцев: «Безыдейность литературных произведений – это не только результат отсутствия политической учебы, нужен и журнал, который бы дисциплинировал писателей к текущему дню, его задачам», а отсутствие надлежащей издательской базы является причиной «затора в выпуске произведений наших писателей»¹⁸. Тема слабого материального и организационного потенциала Свердловска звучит и в письмах Бажова этого времени:

Что касается нашего издательства, то оно в настоящее время так связано полиграфической своей базой, что буквально годами задерживает выход в свет вещей, уже давно просмотренных и принятых¹⁹;

У нас, когда сдают рукопись в типографию, это похоже на сбрасывание в бездонный колодец, от верстки до сигнального экземпляра проходят годы, а от сигнального до сдачи тиража еще. Жизнь же человеческая... не особенно длинна, совсем не приспособлена к издательским темпам²⁰.

Обращает на себя внимание тот факт, что фигура Бажова присутствует в сохранившихся протоколах партийных собраний Свердловской писательской организации как бы незримо. Писатель очень редко высказывается, практически никогда – резко. Не даром знатоки его биографии и творческих проявлений отмечают некие противоречия: «Соединение в одной жизни работы в цензурном комитете и, по сути, альтернативной официальной истории региона, обучения в духовной семинарии и выраженного антиклерикализма, поведения “мудреца” и открытой предвзятости “Сказов о немцах”, отраженной в письмах битвы за создание заказной документальной книги о строительстве Камского бумажного комбината и параллельного создания полуфантастических сказов плохо “стыкуется”»²¹. Здесь видится огромное поле за-текстовых влияний в дискурсе тех историче-

¹⁸ ЦДООСО. Ф. 304. Оп. 1. Д. 1. Л. 169.

¹⁹ Письмо И. С. Мартьянову, 26 августа 1946 г. // Павел Петрович Бажов. Письма 1911–1950. Москва ; Екатеринбург, 2018. С. 394.

²⁰ Письмо Л. И. Скорино, 17 сентября 1946 г. // Там же. С. 400.

²¹ Литовская М. А. Образ П. П. Бажова в современных российских СМИ: биографический поворот // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2020. Т. 22, № 2 (198). С. 145.

ских сюжетов, свидетелем, участником и соучастником которых довелось стать уральскому журналисту, писателю, сказочнику.

Месяцы, следующие за постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград», в Свердловском отделении ССП проходили, прежде всего, под знаком «творческого оживления» (О. Маркова²², например, «написала повесть, затрагивающую одну из наиболее интересных и почти неосвоенных до сего времени сторон нашей жизни – электрификацию уральского колхозного села»). Еще до выхода постановления о журналах осуждению подвергся рассказ Н. Поповой «Встреча»²³ как «идеологически невыдержанный».

Так, на общем собрании парторганизации Свердловского отделения ССП 15 мая 1946 г. Бажов высказался о нем в стилистике соцреалистических догм:

Не все благополучно в парторганизации по политучебе. Это резко сказывается на творчестве отдельных писателей. Последний разбор творчества Н. Поповой (рассказа «Встреча») показал, что писательница отстает от действительности, идеализирует прошлое, показал, что она не знает диалектического материализма. <...> В этом парторганизация должна взять часть вины на себя²⁴.

Многострадальный рассказ, который обсуждался на протяжении нескольких месяцев советскими писателями в Свердловске и Москве, так и не дошел до читателя, но текст его сохранился, и он представляется достойным того, чтобы с ним познакомиться.

Главный герой рассказа «Встреча» – фольклорист, знаток истории края Павел Павлович Плотников «с библейским простодушием присылал такие произведения устного народного твор-

²² Маркова Ольга Ивановна (1908–1976), училась в Москве: на рабфаке искусств при Вхутемасе, в МГУ, Институте народного хозяйства им. Г. В. Плеханова. В 1931 г. вернулась на Урал, преподавала литературу в средней школе, работала редактором в Свердловском радиокомитете. Первая книга «Варвара Потехина» опубликована в 1935 г. Член правления Свердловского отделения Союза писателей (с 1936), председатель Свердловского отделения СП (1961–1965), член правления СП РСФСР (с 1965) (Екатеринбург литературный : энцикл. словарь. С. 222).

²³ ЦДООСО. Ф. 304. Оп.1. Д. 2. Л. 12–13.

²⁴ Там же. Д. 1. Л. 150.

чества, что в машинописном бюро долго не смолкало стыдли-
вое хихиканье. <...> Кротко перенес он в тридцать седьмом году
самое большое свое горе – смерть сына студента. <...> В те дни
Павел Павлович начал заикаться, облысел...»²⁵.

Краски характеру старого краеведа добавляет сцена, пока-
зывающая его в работе, «фолклорничании», как он сам называет
любимое дело:

Кровь бросилась в лицо Павла Павловича. Он начал быстро
записывать, чуть не водя носом по бумаге. Пусть это не войдет
в книгу, не нужно для книги. Он понимал, что нашел жемчужину,
золото. <...> Его начинала бить лихорадка. «Фартануло!» – усмех-
нулся он²⁶.

Действие рассказа происходит в 1943 г. Кульминацией по-
вестования является встреча в небольшом уральском городке
(можно предположить, что это Нижний Тагил, учитывая био-
графию Н. Поповой) восторженного «немного не от мира сего»
фольклориста с бывшим учеником, пребывающим теперь в чине
первого секретаря горкома и холодно, «насильственно просвет-
лев лицом»²⁷, встретившим своего учителя.

За что критиковали так и не опубликованный рассказ?

Свердловский литературный критик, преподаватель факуль-
тета журналистики (УрГУ) Константин Боголюбов²⁸ на апрель-
ском собрании Свердловской писательской организации 1946 г.
назвал рассказ «антисоветским»:

²⁵ ОМПУ (Объединенный музей писателей Урала). КП 7322. Ф. 22. Оп. 1.
Д. 10. Л. 3.

²⁶ Там же. Л. 22–23.

²⁷ Там же. Л. 31.

²⁸ Боголюбов Константин Васильевич (1897–1975), писатель, критик, лите-
ратуровед, член Союза писателей СССР (1939). Учился в Пермском универси-
тете на историко-филологическом факультете. Не окончил. Участник Первой
мировой и Гражданской войн. С 1926 г. жил в Свердловске, преподавал в Урало-
Сибирском коммунистическом университете, Свердловском институте жур-
налистики, в Уральском государственном университете им. А. М. Горького.
Принимал участие в подготовке издания избранных сочинений Д. Н. Мамина-
Сибиряка (1935–1936). Автор книги о Д. Н. Мамине-Сибиряке «Певец Урала»
(1939; Свердловск, 1949) (Екатеринбург литературный : энцикл. словарь. С. 56).

Сплошная черная краска. <...> Крупным планом дано все отрицательное. <...> Дело в деталях, которые свидетельствуют о большой симпатии автора к прошлому, идеализации старины. <...> ...отрицательное отношение к современности²⁹.

Можно предположить, что такую реакцию вызвала несколько возвышенная, действительно подернутая грустью о прошлом, интонация автора в описании местечка, где живет собиратель фольклора:

Величаява церковь со стрелчатými сводами блестела крестами, куполами, выпуклыми паникадилами и золоченой резьбой «Царских врат». Узорные чугунные плиты устилали пол. На стопудовом громко ревушем колоколе была надпись, что он отлит на заводе Демидова. <...> Рядом висели тонкоголосые колокола, пожалованные царем Федором.

Монастырь был обнесен непреступной каменной стеной. <...>

И вот, – все переменялось.

Из церкви слышится железный лязг, – там мастерская МТС. Колокола переплавлены. Только один осколок с надписью удалось отстоять для музея, – тот лежит в отделе хранения. По двору, где когда-то стояли чинно могильные памятники, с натугой ползет трактор... трактористка весело переругивается с каким-то кудрявым парнем. <...> В греко-латинской школе – общежитие трактористов. А длинную облупившуюся трапезную заняли эвакуированные. На дверях архива – большой висячий замок. <...>

Все меняется. Когда-то монастырь был аванпостом просвещения края. Был он рассадником письменности. И хозяйство его процветало. Передовое было хозяйство: и рыбные ловли, и вишневые угодья, и лесочек, и «домница» для выплавки чугуна, и табуны... Житницы ломились от хлеба. <...> И вот – нет монастыря. И о нем знают только недоброе: как монахи истязали крестьян, да расправлялись с восставшими³⁰.

Ровно через месяц, в мае 1946 г., в Москве на семинаре областных прозаиков эмоционально и красочно с оценкой рассказа выступил литературный критик, которого многие советские

²⁹ ОМПУ. КП 7984. Ф. 22. Оп. 1. Д. 40. Л. 1.

³⁰ ОМПУ. КП 7322. Ф. 22. Оп. 1. Д. 10. Л. 6–8.

авторы могли бы помянуть недобрым словом, Владимир Владимирович Ермилов:

...этот рассказ анахронистичен... его внутренняя потенция, его проблематика – это все 20-е годы. <...> воспроизводит каноны нашей литературы 20-х годов: столкновение прекраснодушного, отвлеченного старо-интеллигентского гуманизма с большевистской прямоотой и твердостью. Но то, что было хорошо в 20-х годах – смешно в 40-х. Железобетонный, каменно-непоколебимый, резкий, твердый, неумолимый секретарь райкома (в рассказе – секретарь горкома. – Ю. Р.), с плакатным фоном индустриального Урала... с одной стороны, а добренький, старенький, отвлеченный интеллигентик-гуманистик – с другой стороны, боже мой, до чего же архаично в наше время это противопоставление твердого и мягкого! <...> Этот большевик мне не нравится. В этом секретаре райкома я вижу ханжу... Кто из нас, увидя своего старого учителя, не обнимет его прежде всего? А, видите ли, он де государственный деятель... Тов. Попова, видимо, это хотела подчеркнуть, что он является государственным деятелем... <...> Описание старичка-фольклориста нетерпимо слащаво. <...> Он... жалкий Акакий Акакьевич. <...> И, когда противопоставлены два таких человека, из которых один бесконечно мал... а другой неприятно железобетонный... удивительно неприятно делается³¹.

В. В. Ермилов, литературный функционер, выросший из секретарей РАППа до главного редактора «Литературной газеты» конца 1940-х гг., был олицетворением именно того идеологического за-текстового давления, которое отразилось на многих текстах и судьбах, чего ему в итоге не простили. Репутация этого деятеля от литературы была такова, что при жизни «...на калитке ермиловской дачи в Переделкине красовалось обычное среди тамошних дачевладельцев предостережение: “Осторожно! Злая собака!” Так вот, к ермиловской этой вывеске кто-то будто бы приписал: “И беспринципная”»³².

А после смерти (этот факт широко растиражирован благодаря воспоминаниям Бенедикта Сарнова) в Малом зале Центрального дома литераторов (ЦДЛ), где проходило прощание,

³¹ ОМПУ. КП 7987. Ф. 22. Оп. 1. Д. 40. Л. 23–23 (об.); 25–25 (об.).

³² Сарнов Б. Маяковский. Самоубийство. М., 2006. С. 442.

«...у гроба Владимира Владимировича Ермилова не было ни души... Ситуация была до такой степени необычная, что <...> кто-то из литфондовского начальства в панике позвонил в ЦК. И последовало мудрое решение. ...в добровольно-принудительном порядке согнать в Малый зал всех служащих ЦДЛ: официантов, уборщиц, секретарш...»³³.

Н. Попова восприняла критику ее произведения болезненно, как необоснованную, и даже как травлю. Но она не скрывала обиды лишь в обществе коллег-уральцев, на заседаниях в знакомых стенах отделения. На московском же собрании тональность ее речи иная. В начале обсуждения, представляя свою работу, она искренна, в словах звучит исповедальная нота: «Долгое время меня увлекало изображение характера, какие-нибудь острые ситуации, но за последнее время мне хотелось показать уже не только то, что я вижу, но и передать то, о чем я иногда думаю... <...> Хочется что-то личное в смысле ощущения передать»³⁴.

После разбора «Встречи» в ее голосе слышится слабая защита и беспомощность, стремление соответствовать ожиданиям московских корифеев от литературы: «Замысел у меня был такой: хотела вначале показать симпатичного старичка... и развенчать его. <...> Мне очень жаль, что человеческих чувств в Жернакове (секретарь горкома, второй герой рассказа, антипод фольклориста. – Ю. Р.) не уловили»³⁵.

Однако, читая текст рассказа и содержание его обсуждения, с трудом верится в означенный замысел автора – развенчать увлеченного своим делом фольклориста, нарисованного изначально бессребреником, добрым и глубоко чувствующим человеком. Автор явно на стороне «симпатичного старичка», а не его ученика, живущего, по словам Павла Павловича, «со взведенным курком»³⁶. И дальнейшее повествование – свидетельство тому. Учитель просит за страдающую от дистрофии «лучшую песельницу», с которой он познакомился, «фолклорничая» в городке, на что получает отказ Жернакова, так как она на заводе «даже

³³ Сарнов Б. Красные бокалы. Булат Окуджава и другие : воспоминания. М., 2014. С. 442–443.

³⁴ ОМПУ. КП 7987. Ф. 22. Оп. 1. Д. 40. Л. 3.

³⁵ Там же. Л. 36 (об.)

³⁶ ОМПУ. КП 7322. Ф. 22. Оп. 1. Д. 10. Л. 39.

норму не выполняет», хоть и «талантливый человек... но стоит вне коллектива»³⁷. В мировоззренческом споре что важнее: работать на победу или думать о душе, человечности, сбережении традиций? Новый человек, Иван Жернаков, явно проигрывает апологету старины Павлу Павловичу Плотникову. Сложно «уловить человеческие чувства» в секретаре горкома, неспособном поделиться со старым учителем, душевно к нему расположенным, своим горем (потерей жены) из боязни обнажить тем самым слабость. В то же время Павел Павлович, возвращаясь домой, подбирает на вокзале девочку-сироту и приводит ее в дом, хотя война, хотя живут небогато, да и в семье уже есть усыновленный ребенок: «Ну государство, там... детские дома, а мы потихонечку-помаленечку сами воспитаем. Тоже государству помощь»³⁸. В финале рассказа Плотников жалуется жене: «Понимаешь, отравил он меня. <...> Вот поговоришь с ним и начинаешь свою никчемность осознавать. <...> На мели моя плоскодоночка... Не в фарватере я»³⁹. (Здесь многоточия без скобок автора рассказа. – Ю. Р.).

Однако разочарование, к которому пришел собиратель фольклора к финалу повествования, не представляется окончательным и разрушительным для его личности. Подтверждение этому – образ старого учителя-фольклориста, проникнутый верой в преодоление, верой в свое предназначение. Недаром в мыслях и планах у него – «центральный труд жизни», посвященный «жизненной философии, мировоззрению русского народа».

Рассматривая постановления, касающиеся литературного творчества, документальные свидетельства собраний местных отделений Союза писателей как феномен советской культуры в ее социально-политическом проявлении, можно обнаружить широкие исследовательские возможности. Нередко эти документы позволяют увидеть скрытые и явные взаимосвязи между творческими устремлениями советских литераторов и тем внешним влиянием, которое система стремилась оказывать на них. Думается, что однозначно оценивать («причина – следствие»)

³⁷ Там же. Л. 31, 39.

³⁸ Там же. Л. 48

³⁹ Там же. Л. 47.

подобное за-текстовое воздействие было бы ошибочным. Система в определенной ситуации выбирала, согласно своим представлениям, наиболее «подходящую жертву». Но не всегда критика внутри организации влекла за собой нарушение карьеры. Так, Н. А. Попова через несколько лет возглавила Свердловское отделение ССП. И все же вопрос, которым задавались студенты филологи и журналисты послевоенного поколения, о мере искренности следования спускаемым сверху идеологическим установкам так и остается пока без ответа и требует проникновения в тайники творчества и биографий советских литераторов.

Глава 7. Формирование затекста как гипертекстуальная и мультимодальная практика: на примере прочтения книги Б. Мессерера «Промельк Беллы»

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.24

Каждое художественное произведение – это способ осуществления художественного диалога, непрерывно идущего между разными авторами, произведениями и их читателями, между художественными мирами и культурными эпохами. Как писал В. С. Библер, «в общении на основе произведения <...> мир создается заново, впервые – из плоскости, почти – небытия – вещей, мыслей, чувств, – из плоскости холста, хаоса красок, ритма звуков, слов, запечатленных на странице книги. <...> Бытие в культуре, общение в культуре есть общение и бытие на основе произведения, в идее произведения»¹. В замысле нашего исследования «феномен затекста предложено рассматривать как систему (совокупность) культурных явлений, возникающих “после” текста, т. е. затекст – это произведения литературного творчества, театра, кинематографа, а также эстетической и философской рефлексии, созданные в результате воздействия литературы»². Чтение и интерпретация книги Бориса Мессерера «Промельк Беллы» – идеальный повод для того, чтобы осуществить диалог современности XXI в., с ее дефицитом смыслов, гуманности, уважения к свободе, и культуры второй половины XX в. В мире художественной культуры то была эпоха шестидесятников, выросших в безмолвной памяти политических репрессий 30-х – начала 50-х гг. XX в., впитавших воздух «оттепельной» свободы, воссоздавших удивительный мир совместных дружеских прогулок и посиделок, возродивших коллективные

¹ Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М., 1990. С. 291.

² Подчиненов А. В., Снигирева (Шубина) Т. А. Затекст или за-текст // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 4 (192). С. 205–208.

художественные и культурные проекты, открывших внешнему миру позднесоветскую художественную культуру, а Советскому Союзу – зарубежные страны и современное зарубежное искусство, наконец, «спасавших репутацию эпохи, доказывая, что даже такое бедное на кислород время, как застой, способно пройти процедуру поэтизации, то есть – очищения»³. Соответственно, мы можем приблизиться к пониманию феномена «затекст», проследив культурно-эстетические «последствия» литературного творчества Беллы Ахмадулиной на материале творческой рефлексии Бориса Мессерера.

Культурный и исследовательский диалог современности и эпохи шестидесятников на материале книги Бориса Мессерера еще и потому нуждается в таком познавательном инструменте, как затекст, что жизнь и творчество самого автора, его гениальной супруги, их окружения никак не вмещаются в формат одного-единственного, даже очень объемного произведения, каким является книга «Промельк Беллы». Интенсивная по своему накалу, яркая по своим творческим откровениям, скоротечная в историческом времени жизнь («промельк») и конкретных персонажей, и описываемой эпохи остается во многом «за» пределами завершенной структуры исследуемого произведения, остается «за» авторским текстом Бориса Мессерера и формирует потребность понять ее не как культурный фон/социокультурный или литературный контекст, а как важнейшую составляющую часть самого произведения, референциально намеченную автором, но физически оставшуюся «за» текстом.

Методологические предпосылки

Стремление описать феномен затекста обращает нас к движению научной мысли от структуралистской традиции работы с литературным произведением, где принятой системой координат являются представления о *тексте* (автономной и замкнутой значаще-знаковой смысловой структуре), *контексте* (или литературном фоне), *интертексте* (внутренних и внешних текстуальных связях), к постструктуралистской традиции, где произведение понимается как бесконечный в пространстве

³ Берг М. Она была поэт (На смерть Беллы Ахмадулиной) // Персональный сайт писателя Михаила Берга / Dr. Berg. URL: http://mberg.net/ona_bila_poet/ (дата обращения: 07.07.2020).

и неостановимый во времени процесс становления на основе определенного структурно законченного текста. В отношении такого текста, как показал Умберто Эко, процессы смыслообразования непрерывны и осуществляются читателями, а структуры открыты, потому что являются лишь звеньями гипертекстуальной сети, постоянно меняющей свою конфигурацию в зависимости от пути, проделанного читателем к этому произведению и от него. По мысли Эко, открытое произведение – это не структура, это система отношений текста с внешним миром, «модель открытого произведения воспроизводит не предполагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношений к нему потребителя; форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок своих собственных истолкований»⁴. Им же было выделено несколько исторических типов «открытых произведений», каждый из которых определялся уникальностью миропредставлений определенной культурной эпохи: барочный, символистский, постмодернистский типы. Так, на материале музыкальных экспериментов европейских композиторов середины XX в. У. Эко выделил произведения, являющиеся «эпистемологическими метафорами»⁵ культурной картины мира своего времени, конгениальные и конгруэнтные последним научным открытиям и научной картине мира эпохи. В те же годы подобные схождения между *modus operandi* и *modus essendi* и принципом *manifestation*, называемые «духовным состоянием» или «умственными привычками» эпохи, были описаны польским семиологом Эрвина Панофски на материале культуры европейского Средневековья в знаменитом эссе «Готическая архитектура и схоластика»⁶. Произведения – «эпистемологические метафоры» являются вполне определенными внутренне, авторскими по своему формообразованию и смысловому наполнению; в то же время в системе структурных элементов и элементов смыслообразования они разомкнуты вовне, открыты миру культуры и существующим в мире художественной культуры отношениям, людям и произведениям. Такие произведе-

⁴ Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004. С. 14.

⁵ Там же. С. 49

⁶ Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 62–63.

дения включают в свою ткань множество возможных переходов/ гиперссылок к другим художественным мирам, дают читателю свободу не только интерпретации, но и сотворчества; в саму их структуру заложены принципы построения и взаимодействия текста с читателями, характерные для современного им научного знания, – принцип неопределенности, принцип случайности и принцип вероятности. Описание в 1956–1962 гг. таких способов взаимодействия реципиента с текстом, при котором его рецептивная открытая модель становится изменчивой и вариативной, позволило Умберто Эко дать этим произведениям особое определение – «произведение в движении»⁷. А. Компаньон уточнил впоследствии роли текста и его реципиента в новой художественной парадигме: «текст действует как инструктор, а читатель как конструктор»⁸, собирающий читаемый им текст на основе конструкций и инструкций, созданных автором.

Описывая «открытое произведение» и «произведение в движении», У. Эко неоднократно подчеркивал, что мостики, перекинутые автором (референции, гиперссылки) от своего текста к другим художественным мирам, не произвольны, они определяются авторским замыслом, идеей, точкой зрения, перспективой, или, как уточнял Антуан Компаньон, «произведение открыто, но только для того, чтобы читатель ему повиновался»⁹. В этом плане необходимо подчеркнуть, что гипертекстуальность произведения как открывает одни художественные миры, так и закрывает другие, не попавшие в сферу внимания автора, не ставшие событиями для его личной или культурной памяти, или вычеркнутые из памяти усилием воли автора.

Затекст: авторский и рецептивный

С точки зрения представлений о «произведении в движении», затекст есть то, что не входит непосредственно в авторское произведение, остается за рамками его структуры, но, возможно, в неосознанном самим автором произвольном порядке включается значащими референциальными элементами в ткань про-

⁷ Эко У. Открытое произведение. С. 43.

⁸ Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. М., 2001. С. 176.

⁹ Там же. С. 180.

изведения и в случайном порядке на неопределенно большом промежутке времени с некоторой вероятностью может быть актуализировано читателем.

Следуя логике Умберто Эко и классиков рецептивной эстетики Р. Ингартена, В. Яусса и В. Изера, мы можем разделить затекст произведения на «авторский затекст» и «читательский затекст». Что, опираясь на идеи Эко об авторе и авторстве текста, можно отнести к «авторскому затексту»? Это творческие и человеческие биографии персонажей книги, следующие за упоминанием в авторском тексте имен; это произведения персонажей, следующие за упоминанием названий произведений или за авторскими рассказами об истории создания тех или иных проектов; это сюжеты и сопроводительные подписи, следующие за фотографиями, включенными в архивные авторские подборки фотоиллюстраций к книге; это культурный контекст, окружающий определенные топонимы, к примеру, «Поварская, 20» или Тбилиси, улица Кецховели, дом № 1, где жил Ладо Гудиашвили; это даты, например, 27 января 1997 г. (дата смерти И. Бродского) или 13 января 1998 г. (дата рекомендации Русским ПЕН-центром Б. Ахмадулиной на Нобелевскую премию). *Авторский затекст* – это сеть гиперссылок, включенных автором в ткань своего произведения, мостики, проложенные к произведениям других людей, по разным причинам интересных автору. Так, Б. Мессерер часто дает пространственный комментарий/воспоминания об упомянутом человеке, связанном с ним событии, произведении, связывает эти истории с рассказом о своей и Беллы творческой жизни.

Автор книги «Промельк Беллы» – кто он? Если мы говорим об авторском гипертексте, то совпадает ли титульный автор с автором имплицитным? Единоличное или коллективное авторство у этого гипертекста?

Для того чтобы облечь разнообразный и разнородный материал в единую художественную форму, автор титульный – Борис Мессерер – привлекает в соавторы прежде всего героиню своего произведения и своей жизни как произведения – подругу и супругу – Беллу Ахатовну Ахмадулину. Ее стихи, письма, послания, обращения, высказывания становятся прецедентными текстами, к которым титульный автор обращается на протяжении всей книги. Из героини книги Белла превращается в импли-

цитного автора, благодаря включениям в текст ее стихов, воспоминаний и размышлений она получает свой голос, задающий интонационный камертон книги. Из затекста, окружающего сочинение Бориса Мессерера, из одной из тематических линий его повествования, стихи Беллы с самого начала входят в ткань текста и определяют его событийную и ритмоинтонационную структуру: от воспоминаний о детстве Бориса и Беллы, жизни их родителей, от ее первых восторженных стихов, посвященных Борису и мастерской на Поварской, до стихов последних, минорных и прощальных. О ее стихах точно сказал М. Берг:

...ее сложные поэтические высказывания – результат тех немощных усилий, которые надо было предпринимать честному и умному человеку, чтобы сохранить возможность на самоуважение, являющееся основой уважения других. Ее так называемая поэтичность – это не художественная эквилибристика, а мобилизация всех возможностей той культуры, которая была доступна для обыкновенного советского человека. С музеями, галереями, библиотеками, где, однако, не было того, что нужно человеку, прежде всего – правды о том воздухе, которым он дышит. И чтобы хоть как-то приблизиться к этой правде, Ахмадулина использовала все доступные ей культурные традиции <...> Она хотела быть честной <...>¹⁰.

В со-авторы Борис Мессерер привлекает и всех тех, с кем заглавная героиня творила одновременно и совместно, кому посвящала свои стихи и о ком писала прошения, с кем состояла в активной переписке или кого принимала в своем доме, кому посвящала свои поэтические восторги и эпитафии. ИмPLICITными со-авторами становятся также все те, от кого она получала письма, приведенные в тексте книги (Василий и Майя Аксеновы, Владимир Войнович, Святослав Рихтер и др.), и те, кто посвящал ей свои песни и стихи (Булат Окуджава, Владимир Высоцкий), кто откликался критическими/хвалебными заметками и статьями, включенными в текст мемуарной книги (Евгений Попов, Андрей Битов, Дмитрий Пригов и др.).

Читательский, или рецептивный, затекст, по мнению итальянского семиолога, определяется культурной эрудицией чи-

¹⁰ Берг М. Она была поэт...

тателя, его способностью распознать «двойное кодирование»¹¹ в произведении и уловить все рассыпанные автором по тексту гиперссылки к другим художественным мирам, перейти по этим гиперссылкам и обратиться к освоению – чтению-перечтению-интерпретации других произведений. Внимательному и заинтересованному читателю рецептивный затекст книги Бориса Мессерера «Промельк Беллы» дарит свой особый дискурсивный путь к пониманию российской культуры последних десятилетий XX в. Как остроумно заметил Виктор Ерофеев, «...в Москве в 1970–1980-е годы (я это знаю больше по 1980-м) было два знаковых места – Кремль и мастерская Мессерера. Для меня даже можно сказать так: была мастерская, а потом был Кремль. Почему это вещи знаковые? Кремль – понятно, это был оплот мирового коммунизма. А мессереровский чердак был оплотом мировой богемы»¹².

Достоверность, искренность, гипертекстуальность

Как утверждает социология чтения, в современном мире все больше читателей отдают предпочтение чтению нехудожественной литературы, литературы документальной, биографической, рецептурной, дневниковой, мемуарной. Так, по данным ВЦИОМ за 2019 г., «топ жанровых предпочтений россиян возглавляют книги по истории, биографии и исторические романы (30 %)»¹³. Исследования социологов чтения показывают, что современные читатели не доверяют художественной литературе, потому что она, с точки зрения эмпирических читателей, «искажает действительность»; такие читатели полагают, что документальная проза предлагает им действительность в объективном, незамутненном свете. Следовательно, современные авторы художественных текстов имеют дело с вызовом, поступившим от читателя, стремящегося найти в нехудожественных (нон-фикшн) текстах «новую достоверность» и «новую искренность». Какие следствия такого запроса имеют значение для понимания затекста и как они отражаются на чтении затекста книги «Промельк

¹¹ Эко У. Откровения молодого романиста. М., 2013. С. 48.

¹² Цит. по: Мессерер Б. Промельк Беллы. М., 2017. С. 623.

¹³ Аналитический обзор ВЦИОМ «Книголюб 2019»: [сетевое изд. WCIOM]. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9841> (дата обращения: 07.07.2020).

Беллы)? Попросту говоря, является ли книга Бориса Мессерера произведением художественным или это сочинение нон-фикшн?

Жанр книги Бориса Мессерера в ее подзаголовке определен как романтические хроники: перед читателем предстает движение истории, раскрытой через двойную призму творческого быта и бытия. Заглавная героиня книги была признана в художественном сообществе Москвы не только как гениальный поэт, но и как красивейшая женщина своей эпохи, вдохновлявшая фотографов и художников, поэтов и бардов. Как написал впоследствии Михаил Берг, «Белла Ахмадулина была красивой женщиной, на которую другие женщины мечтали походить, а мужчины желали обладать»¹⁴. Двойная романтическая оптика (способность видеть женщину и поэтессу) как раз и позволяет Мессереру реализовать запрос на «новую искренность» и «новую достоверность». «Новая искренность» реализуется автором как внимание к поэтическому, творческому бытию поэтессы. «Новая достоверность» – внимание хрониста к поэтическому быту, событиям общественной жизни, в резонанс с которыми жила и творила поэтесса, письменным документам, зафиксировавшим ее гражданскую позицию. Рецептивный запрос на «новую достоверность» и «новую искренность», касающийся мемуарно-автобиографической прозы, состоит в том, что читатель переносит фокус внимания с вымышленных персонажей, обстоятельств и сюжетов на реально существовавших в определенных конкретно-исторических обстоятельствах. С другой стороны, отказ читателя от погружения в воображаемые словесно-прозаические художественные миры связан с его, читателя, мультимедийным и интермедийным опытом и с тем, что читатель отказывается иметь дело со словесными описаниями обстоятельств («мысль изреченная есть ложь») и желает погружения в конкретно-историческую атмосферу прошлого через прямое обращение к различным по изобразительно-выразительным средствам памятникам художественной культуры определенного исторического периода как историческому документу эпохи, передающему ее неуловимые и не выразимые в слове нюансы. Это приводит к тому, что звеном гипертекста Бориса Мессере-

¹⁴ Берг М. Она была поэт...

ра – памятником культурной эпохи – становится и каждое художественное произведение разных видов и жанров искусств, и каждый выразительный, запечатленный жест того или иного автора, принадлежащего к воссоздаваемой автором культурной эпохе. Как писал В. С. Библер, «но эта жизнь моего духа во плоти произведения будет действительно бессмертной, завершенной, и – неисчерпаемой, и индивидуально-неповторимой лишь в той мере, в какой это (мое) произведение оказалось способным сосредоточивать и индивидуализировать в себе *всю* культуру, целостную культуру данной эпохи, изобретая ее – этой культуры – единственный, единичный и – всеобъемлющий художественный образ, единственную, неразрешимую нравственную перипетию»¹⁵. Соответственно, моделирование культурного слоя 60–90-х гг. осуществляется не через прозаическое описание, а через прямую и косвенную цитацию, обращение к произведениям других искусств, обильно включаемым в ткань мемуарно-биографического произведения. Чтение мемуарно-биографического произведения, снабженного множеством отсылок к произведениям изобразительного, архитектурного, песенного, кинематографического и театрального искусства, становится гипертекстуальным и мультимодальным.

Гипертекстуальность чтения мемуарно-биографического произведения состоит в том, что само произведение становится узловым звеном в сети произведений заглавной героини и персонажей книги. Образ главной героини создается автором на фоне образов многочисленных сопутствующих персонажей, каждый из которых являлся значимой фигурой художественной культуры своего времени, создавал, помимо упомянутых, множество других неупомянутых произведений. Узловое произведение, которым является «Промельк Беллы», открывает этот ряд и позволяет читателю двигаться по нему как угодно долго и с какими угодно другими ответвлениями. В связи с этим перед исследователями гипертекста встает три вопроса: 1) что играет роль гиперссылок и отправляет читателя во внешний дрейф; 2) что возвращает читателя к исходному, узловому тексту этого бескрайнего текста художественной культуры 60–90-х гг. XX в.;

¹⁵ Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. С. 293.

3) к чему в мире российской художественной культуры XX в. текст книги Бориса Мессерера не отсылает?

Гиперссылками в тексте Бориса Мессерера являются 1) *имена* выдающихся художников XX в.; многим из них посвящаются отдельные главы книги – «Анель Судакевич», «Асаф Мессерер», «Майя Плисецкая», «Владимир Высоцкий», «Тонино Гуэрра. Микеланджело Антониони», «Последние встречи с Иосифом Бродским», «Венедикт Ерофеев», «Булат Окуджава», «Сергей Параджанов», «Василий Аксенов», «Георгий Владимов», «Владимир Войнович», «Юрий Петрович Любимов», а также 2) *топонимы, имена стран, улиц, институций*, с которыми была связана творческая жизнь титульного автора и заглавной героини: «МАРХИ», «Поварская, 20», «Франция», «В Америке», «Сны о Грузии», «“Метрополь” и вокруг». Художественный мир целой культурной эпохи дается сквозь воспоминания рассказчика-мемуариста и заглавной героини об истории создания художественных текстов, сквозь их воспоминания о былой рецепции, об общественной реакции, приятии или гонениях на произведения и их авторов. Такого рода гиперссылки отсылают читателя к окружающему миру художественной культуры, рисуют плотную картину поля художественной культуры 60–90-х гг. XX в. и первого десятилетия века XXI и в то же время плотно удерживают читателя в сетке этого описания, не давая ему оторваться от чтения книги Мессерера.

Поставим мысленный эксперимент в традиции, идущей от Умберто Эко: сравним книгу Бориса Мессерера с воображаемой, но возможной энциклопедией жизни художественной культуры России в последние десятилетия XX в. Конечно же, текст книги не претендует на энциклопедичность, не обладает энциклопедической полнотой имен (хотя именной указатель книги включает их около тысячи), перечнем артефактов и технологий, вниманием ко всем событиям и датам. В частности, гипертекстуальная сеть книги не захватывает и никак не обозначает явления официальной и массовой культуры. Этих феноменов нет ни для автора книги, ни для ее заглавной героини, ни для прочих персонажей, и переходных мостков из воссоздаваемого с любовью Мессерером мира элитарной культуры к этим обслуживающим чужие интересы сферам жизни искусства тоже нет.

Гипертекст Бориса Мессерера исключает из своей сферы внимания официальную литературную жизнь, литературные съезды, литературных функционеров и карьеристов. В тех случаях, когда описание каких-то значимых в официальной литературной жизни России событий неизбежно, они подаются исключительно с лично-эмоциональной, предельно индивидуальной точки зрения, какой была наделена Белла Ахмадулина. Так, история с исключением из Союза писателей Бориса Пастернака описана как личная история Беллы, в которой она проявила гражданское мужество, отказавшись подписать письмо против великого поэта, за что была отчислена из Литературного института. Литературные функционеры упоминаются также исключительно с точки зрения их влияния на судьбу Беллы. В качестве адресата ранней стихотворной эпитафии упомянут Александр Фадеев; с благодарностью несколько раз упомянут Сергей Сергеевич Смирнов, в бытность свою главным редактором «Литературной газеты» и главой Союза писателей Москвы поддержавший Беллу после исключения из Литературного института и впоследствии добившийся ее восстановления, и напротив, разоблачительно по отношению к бытовому мещанству – Михаил Луконин, отказавшийся содействовать принятию в Союз писателей Владимира Высоцкого.

Исключается из затекста и стратегия коммерческого успеха у литераторов пересекающегося, но иного творческого и жизненного круга. В книге несколько раз вскользь иронически упомянут Евгений Евтушенко как нацеленный на публичный успех, литературную карьеру и внимание телевизионщиков; полностью исключен автором из поля своей памяти Юрий Нагибин.

Гипертекстуальная сеть формируется не только за счет отсылающих читателя к другим именам и произведениям ссылок, но и с помощью ссылок, возвращающих читателя обратно к тексту. Такими гиперссылками являются главы, посвященные исключительно Белле, мелкими стежками прошивающие всю разветвленную сеть иных воспоминаний: «Встреча», «Воспоминания Беллы», «Начало пути с Беллой», «Последнее лето с Беллой». Другой возвращающей гиперссылкой являются стихи Беллы, неизменно вызывающие не только эмоциональный отклик, но и читательский интерес к адресатам стихов, моделируемым ситуациям, переживаниям и поступкам, встречам и расставаниям.

Стихи Беллы пронизывают всю книгу особой ахмадулинской интонацией и придают ей ценностно-смысловое единство. Белла, которая является центром и центробежного, и центростремительного движения в этой книге, остается одинаково таинственной и загадочной от начала до конца повествования. Мы узнаем многие подробности ее частной жизни, но понимаем, что масштаб ее настолько превосходит все описания, что по прочтении книги мы знаем о ней также мало, как до начала чтения. Героиня ускользает, скрывается, как под вуалью, за своими стихами, письмами, обращениями и воспоминаниями конгениального супруга.

Другую группу гиперссылок создает излюбленный сюжетный ход Мессерера: описание встреч в мастерской на Поварской. Это встречи с российскими и зарубежными деятелями культуры мировой величины: художниками, поэтами и писателями, театральными режиссерами и актерами, архитекторами и музыкантами, кинематографистами, происходившие в мастерской художника Бориса Мессерера со времени ее создания в 1968 г. до ухода Беллы из жизни в 2010 г. В результате повествование о творческой повседневности московских художников и литераторов целой эпохи принимает формы душевного рассказа о посиделках на кухне, сообщающего всему повествованию необычайно уютную, домашнюю, дружелюбную интонацию.

Таким образом, гипертекст в нашем случае – это открытое произведение, соединенное со множеством других произведений элитарного художественного мира определенными гиперссылками. Роль гиперссылок в тексте Мессерера играют имена, стихи Беллы и встречи на Поварской, 20 в мастерской Бориса Мессерера.

Затекст: личная и культурная память

Как выявлено исследователями дневниковых и мемуарно-биографических сочинений и их жанровых особенностей Ириной Паперно, Ириной Савкиной и др., мемуарно-биографические произведения осуществляют моделирование жизненного мира прошлого на пересечении двух доминирующих уровней памяти: индивидуальной памяти мемуариста и совокупной памяти

культурной эпохи, когда «личная жизнь, персональная история не отделилась от общего и коллективного»¹⁶.

Индивидуальная память мемуариста Мессерера позволяет ему описать родных и знакомых ему людей искусства с точки зрения частных, личных жизненных отношений и коллизий, разглядеть этих людей достаточно подробно, в микроскопической, приближающей оптике. Память культурной эпохи, запечатлевшая их художественные достижения, произведения, столкновения и трагедии, позволяет на этих же людей посмотреть в оптике отдаления, опосредования внешней оценкой профессионалов, критического сообщества, властных инстанций и других институций.

Описывая повседневную жизнь Беллы, Мессерер все время намекает на ее неприспособленность к решению бытовых проблем, характерных для повседневной жизни советского человека, подробно описывает ее неумение стоять в советских очередях и совершать покупки в гастрономе «Арбатский», неумение носить советскую прозодежду; в то же время он пишет о том, что Белла достаточно рано получила водительские права, умела водить легковую машину, в молодости ездила на целину, строила кошару, готовила еду на бригаду студентов, управляла грузовиком и т. д. Из мелких деталей воссоздается сложный и многомерный образ.

Технико-технологический аспект культуры, технологические достижения эпохи: рождение телевидения, космонавтики, атомный проект, появление магнитофонов, разнообразной бытовой техники – все, кроме телефонии, остались в стороне от этого гигантского текста. Коммуникационная культура конца XX в. предстает в этой книге как эпистолярно-телефонная. Огромную роль в жизни поколения 60-х играли письма и телефонные звонки. Часть из них Борис Мессерер воспроизводит в своем тексте. Телефонные разговоры, звонки зарубежным коллегам и друзьям, звонки из-за рубежа вынужденным эмигрантам из СССР, личные визиты и встречи, посылки, переданные с оказией, открытка, оставленная Борисом на могиле Бродского

¹⁶ Савкина И. А. Дневники и записки 1930-х – 1940-х годов // Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов : учеб. пособие : в 2 т. М., 2014. Т. 1. С. 415.

от своего и Беллы имени и подобранная другими людьми, – вот так описываются коммуникационные технологии конца XX в.

В мемуарах Бориса Мессерера читатель не встретит воспоминаний, касающихся советской массовой культуры. Единственный возможный мостик к массовой культуре – Владимир Высоцкий, но и он описывается в книге с другой стороны, как друг, актер и поэт, супруг Марины Влади и только потом исполнитель своих песен, автор первых магнитофонных песенных альбомов, расходившихся самодельными копиями по стране и подаривших ему всенародную любовь и популярность. Известный российский социолог музыки Татьяна Чередниченко назвала свою книгу об этом же промежутке времени «Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой»¹⁷. В книге Бориса Мессерера нет, и не подразумевается, ни Брежнева, ни Пугачевой. Единственной формой эстрады является поэтический концерт, где сольно или в компании других поэтов и бардов со сцены читает стихи Белла Ахмадулина. Такие концерты описаны словесно, запечатлены на фотографиях из семейного альбома, вошли значимым эпизодом в кинофильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1960). Фигура Беллы, читающей стихи, «подобная свече», запечатлена Борисом Мессерером в бронзе – памятнике Белле Ахмадулиной в Тарусе, над берегом Оки; описанию истории возведения этого монумента посвящены отдельные страницы книги¹⁸. Такой дискурс закрывает возможность упоминания имен из чуждого мира массовой культуры, они не упомянуты даже в связи с со-творчеством Беллы Ахмадулиной с Микаэлом Таривердиевым, написавшим цикл романсов на ее стихи, исполнявшихся Зарой Долухановой.

Советские и российские политические деятели выступают исключительно фоном описываемых в книге событий, поскольку играют роли адресатов писем и обращений в защиту друзей-единомышленников, просьб о снятии политических обвинений или скорейшей выдаче заграничного паспорта, прошений о разрешении выехать за рубеж или, к примеру, об установке памят-

¹⁷ Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой. М., 1993.

¹⁸ Мессерер Б. Памятник Белле Ахмадулиной // Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 825–830.

ника Марине Цветаевой в Тарусе. Таких прошений от имени Беллы Ахатовны в книге упомянуто, процитировано, приведено полным текстом достаточно много; она неоднократно писала правителям-современникам: открытое поэтическое письмо в защиту Андрея Сахарова от 31 января 1980 г., Эдуарду Шеварнадзе в защиту Сергея Параджанова от 12 апреля 1982 г., Юрию Андропову с просьбой отпустить на лечение во Францию Георгия Владимова от 11 января 1983 г., Владимиру Путину о сохранении дома-музея Булата Окуджавы в 2005 г. и др. Как пишет Леонид Быков, «репутация текстов остается для репутации писателя, само собой, первостепенно значимой»¹⁹. Эти тексты создавали Белле Ахатовне особую репутацию заступницы и ревнительницы правды. Политическая история позднесоветской эпохи и становления российской государственности входит в затекст книги через судьбы художников, в которых участвовала Б. Ахмадулина: Аксенова, Войновича, Владимова, Вен. Ерофеева, Окуджавы, Параджанова, Солженицына и многих других.

В результате образы заглавной героини и персонажей книги становятся многомерными и объемными. Мы восстанавливаем их жизненный мир творческой повседневности не только из описаний, данных внимательным и доброжелательным наблюдателем, но и из критических заметок, реплик других персонажей, отрывков из писем, дневников, рецензий, рекомендаций, автографов, их собственных произведений, упомянутых и как бы рекомендованных Борисом Мессерером к внимательному затекстовому пере-чтению.

Затекст: мультимодальное чтение

Сегодня наряду с человеком читающим существует и живет по соседству нечитающий, получающий информацию каким-то другим образом, обрабатывающий ее, не облекая в слова, и складывающий в «ментальный шифоньер»²⁰ (А. Компаньон) не в форме словесно выраженной мысли. С точки зрения людей словесной, логоцентричной культуры XX в., это человек стран-

¹⁹ Быков Л. П. Репутация в литературе: заметки к теме // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 71.

²⁰ Компаньон А. Демон теории... С. 156.

ный, но с точки зрения читателя XXI в., избалованного мульти-медиа, – обыкновенный.

Ставя целью чтения мемуарно-биографической рефлексии Бориса Мессерера «Промельк Беллы» реконструкцию мира художественной культуры, с какой разновидностью/модальностью затекста мы имеем дело, когда читаем книгу?

Книга Бориса Мессерера не является художественным литературным произведением, продуктом творческого вымысла в том смысле, что в ней нет вымышленных героев и персонажей, нет вымышленных событий и встреч. В литературном плане ее жанр определен автором и редактором как романтическая хроника. Как всякая хроника, она несет элементы документальности: точность имен и дат, названий географических объектов и текстов документов; как хроника романтическая – включает элементы воображения в описании людей, событий, произведений, отношений и осуществляет связи двух миров в жизни заглавной героини: повседневного и творчески-поэтического. В то же время эта книга построена по композиционно-архитектоническим законам «открытого произведения» или «произведения в движении», состоит из 30 относительно самостоятельных частей, объединенных эпиграфом из размышлений Беллы и «Словами благодарности» автора всем тем, кто помог появлению этой книги. Многие части начинаются и заканчиваются произведениями Беллы: стихами, письмами, эпитафиями.

Однажды прочитав книгу в линейном порядке, далее читатель может перечитывать любой раздел и любой эпизод отдельно, обращаться только к персонажам определенной части и их творческому миру, знакомиться только с их произведениями. Такое построение выдает в авторе книги выпускника архитектурной академии, мыслящего большими структурными единицами и легко складывающего из разноблочных частей единое целое сложного гипертекстуального литературного произведения. В то же время читатель видит в авторе современника и со-товарища выдающихся российских писателей-постмодернистов: Вен. Ерофеева, А. Битова и многих других, конгениального им и создавшего большой и самостоятельный, постмодернистский по своей эстетике текст, с коллаборативным, коллективным авторством, мозаикой цитаций, относительной самостоятельностью структур-

ных элементов, референциально-аллюзивными мостками в мир окружающей культуры, открывающий путь к постижению произведений, созданных творческим гением персонажей книги, выполненных на языке живописи, декоративно-прикладного, музыкального, хореографического, театрально-драматического, оперного или кинематографического искусства. Благодаря гипертекстуальной структуре «открытого произведения», «произведения в движении», текст Бориса Мессерера становится художественным не по литературной жанровой природе, а по эстетике, по архитектурно-композиционной форме построения, в котором открытая гипертекстуальная структура является «эпистемологической метафорой»²¹ культуры 60–90-х гг. XX в.

Гипертекстуальное мультимодальное чтение затекста для читателя – это актуализация художественного затекста, конструируемого Мессерером, обращение к художественным первоисточникам, которые описываются или косвенно включаются в текст книги. Вспоминая историю своей жизни, Борис Мессерер реконструирует историю не только Беллы Ахмадуллиной, но всей своей большой семьи Мессереров-Плисецких, с одной стороны, и Ахмадуллиных – с другой. Поскольку жизнь нескольких поколений семьи Бориса Мессерера и Беллы Ахмадуллиной составляла значимую часть российской художественной культуры, то, вспоминая дорогих людей, Борис Мессерер рассказывает о значимых событиях и процессах художественной жизни, с которыми были связаны те или иные представители его семьи. Здесь и сюжеты становления революционных балетов на сцене Большого театра, где в заглавных партиях танцевал гениальный Асаф Мессерер, и сюжеты зарождения российского кинематографа, где в первых немых кинолентах блистала Анель Судакевич, и сюжеты политических репрессий 30-х гг., в которых пострадало старшее поколение семьи Плисецких и семьи Беллы Ахмадуллиной, и зарисовки эвакуационных лет детства заглавной героини и титульного автора произведения, и дачный быт Бориса и Беллы в Тарусе, подаривший драгоценные встречи со Святославом Рихтером и другими обитателями этого тихого дачного городка, расположенного «за сто первым километром»

²¹ Эко У. Открытое произведение. С. 49.

от Москвы, где предпочитали селиться, работать и отдыхать многие деятели культуры, находившиеся в сложных отношениях с официальными властями.

Поскольку для такого автора, как Борис Мессерер, жизнь и семейная, и творческая тесно увязаны со всеми прочими социальными полями, то время от времени возникают и политические сюжеты (репрессий, тоталитарной политической машины и ее рулевых, встреч, писем, обращений к этим деятелям, вынужденных миграций творческих людей и расставаний, диссидентства в советской художественной культуре и стоицизма тех, кто оставался и творил в СССР), и сюжеты экономические (как обустроивались квартиры, дачи, мастерские, выставки, организовывались литературные встречи и публиковались сборники, как и на что расходовались гонорары и премии).

Значимой частью мультимодального гипертекста книги Бориса Мессерера является его собственное художественное творчество, рассказ о котором вплетается в сюжеты встреч с друзьями и соратниками по искусству. Эти встречи структурно делятся на два периода. Жизнь и творчество художника Бориса Мессерера до встречи с Беллой – определенный круг московских художников и архитекторов, кто был близок по художественным проектам, экспериментам, выставкам и фестивалям; жизнь и творчество после встречи с Беллой, когда рушились цеховые границы поэзии и живописи и создавались грандиозные синтетические театральные, художественно-литературные, кинематографические проекты. Не случайно мастерская художника на Поварской, 20 становится местом встреч представителей всех цехов мировой художественной культуры 60–90-х гг. Там бывали кинорежиссер Микеланджело Антониони, драматург Тонино Гуэрра, композитор Бенджамен Бриттен, актеры Владимир Высоцкий и Марина Влади и многие другие представители самых разных искусств и творческих профессий. В 1995 г. «название “Мастерская на Поварской”, – как пишет автор, – стало наименованием художественной школы и выставки в Русском музее в помещении корпуса Бенуа, выходящего фасадом на канал Грибоедова»²². В творческий состав школы входили, помимо автора, его друзья

²² Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 247.

Лев Збарский и Юрий Красный и художники, близкие по своим творческим экспериментам: Дмитрий Бристи, Игорь Обросов, Николай Попов.

Путь творческих достижений автора погружается в затекст и требует от читателя дополнительных мультимедийных и гипертекстуальных усилий для его реконструкции в виртуальное многомерное визуальное представление при помощи современных компьютерных технологий, начиная от ранних акварельных пейзажей уходящей старой Москвы конца 1950-х – начала 60-х гг. или поздних акварельных зарисовок дорогой сердцу автора Тарусы, через блестящую череду работ театрального художника-оформителя внесценических пространств («Современник» на площади Маяковского, 1962) и художника-постановщика в спектаклях театра «Современник» («Третье желание», 1959; «Старшая сестра», 1962; «Назначение», 1963; «Сирано де Бержерак», 1964); в балете «Клоп» Кировского театра в Ленинграде (1961), в балетах Большого театра в Москве («Подпоручик Киже», 1963; «Кармен-сюита», 1967; «Конек-Горбунок», 1999; «Светлый ручей», 2003). Сюда же можно отнести оперу «Пиковая дама» в Москве и в Лейпциге (1964), драму «Дальше – тишина» в Театре Моссовета (1969), балет «Золушка» в Грузинском театре оперы и балета им. З. Палиашвили (1970), «Кармен-сюиту» на музыку Бизе – Щедрина в Киевском театре оперы и балета (1969), балет «Спартак» в Театре имени Спендиарова в Ереване (1978), спектакли Театра сатиры («Малыш и Карлсон, который живет на крыше», 1968; «Маленькие комедии большого дома», 1973); спектакли МХАТа («Сладкоголосая птица юности», 1975; «Борис Годунов», 1994; «Горе от ума», 1992); а также оформление сценических проектов в рамках «Декабрьских вечеров», устраиваемых Святославом Рихтером и Ириной Антоновой, оформление выставок ГМИИ в 1998–2014 гг., оформление книги пьес Александр Володина (издательство «Искусство») и обложки для альманаха «Метрополь» (1978). Отдельная часть мультимодального авторского затекста – работы Бориса Мессерера, выполненные в качестве художника-постановщика кинофильмов: «Лев Гурьич Синичкин» (1974, реж. А. Белинский), «Двенадцать стульев» (1978, реж. М. Захаров), «Романовы. Венценосная семья» (2000, реж. Г. Панфилов).

Отдельные разделы книги посвящены встречам Беллы и Бориса с выдающимися деятелями зарубежной культуры, их героями становились Владимир Набоков и Курт Воннегут, Артур Миллер и Чеслав Милош, Ванесса Редгрейв и Нина Берберова, Милош Форман и Бенджамен Бриттен, Ладо Гудиашвили и Вахтанг Чебукиани.

Чтобы хотя бы мимолетно охватить читательским взором весь этот гигантский художественный затекст, необходимо выйти за пределы литературы как способа общения с авторами и произведениями и обратиться к миру художественной культуры во всем многообразии способов (модусов) передачи художественного высказывания – к живописи и альбомам упоминаемых Мессерером художников и скульпторов Юрия Красного и Льва Збарского, Леонида Тышлера и Виктора Эльконина, Ладо Гудиашвили и Эрнста Неизвестного, Елены Ахвледиани и Гаянэ Хачатурян и многих других, к альбомам фотографий Юрия Роста и Валерия Плотникова, других фотохудожников, к каталогам художественных выставок Бориса Мессерера, к спектаклям Вахтанга Чебукиани и Валентина Плучека, Олега Ефремова и Юрия Любимова, фильмам Микеланджело Антониони и Сергея Параджанова, Отара Иоселиани и Гии Данелия, Марлена Хуциева и Станислава Говорухина, ролям Игоря Кваши, Владимира Высоцкого и Марины Влади, песням Александра Галича, Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого. Чтение этой книги подталкивает к пересмотру старых немых фильмов с участием Анель Судакевич и обращению к журналам мод ГУМа, где Анель Судакевич работала художником-модельером, к пересмотру балетов с Асафом Мессерером и Майей Плисецкой, Азарием Плисецким и Михаилом Барышниковым, переслушиванию музыки Родиона Щедрина и Микаэла Таривердиева.

Таким образом, нон-фикшн мемуарный текст в качестве затекста присваивает обширный гипертекстуальный и мультимодальный текст произведений элитарной художественной культуры второй половины XX в., созданной титульным и имплицитными авторами этой книги. Эта книга блестяще воплощает постмодернистскую и постструктуралистскую идею затекста, но и в самом содержании ее затекста заключена одна из основных идей современной эстетики о культуроцентризме искусства

XXI в., что проявляется в «существенном возрастании места, роли и значения культуры в жизни общества и человека, в постепенном превращении культуры во всеохватный определяющий фактор всей жизни и сознания людей», когда именно повседневная и ментальная, личная и публичная, словесно-дискурсивная и мультимодальная жизнь культуры становится центром, средоточием художественной рефлексии в произведениях современных авторов. Помимо собственно текстов произведений, затекст в данном случае включает в себя сферу повседневного творческого быта художников, их встреч, расставаний и сложных отношений, всего того, что составляет «жизнь как произведение». В совокупности затекстом в данной нон-фикшн книге оказывается вся бурная и насыщенная жизнь элитарной художественной культуры XX в., активными творцами которой были Борис Мессерер, Белла Ахмадулина, Анель Судакевич, Асаф Мессерер и другие члены их большой семьи. Творческая удача воспоминаний Бориса Мессерера о своей жизни рядом и вместе с Беллой Ахмадулиной состоит в том, что ему удалось раскрыть роль титульного и имплицитных авторов не только в качестве свидетелей эпохи, но и творцов ее поэтического камертона и визуальных декораций, посмотреть на прожитые совместно годы с исторической точки зрения и придать им соответствующий исторический масштаб. Как пишет Ирина Паперно, «такие публикации заявляют о себе как об историзации частной жизни и приватизации истории»²³. В сегодняшней ситуации информационного шума, интерпретационной путаницы и кризиса достоверности исторических концепций эта книга из мемуаров и частного культурного свидетельствования вырастает до масштаба исторического свидетельства, дающего целостную непротиворечивую дискурсивную картину эпохи, задает ее ценностные эпистемологические координаты.

²³ Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое самосознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое лит. обозрение. 2004. № 68. С. 103.

ОБ АВТОРАХ

Андрейс Рене – аспирант Университета Палацкого (Оломоуц, Чешская Республика). E-mail: reneandrejs@gmail.com

Барышникова Татьяна Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент Латвийского университета (Рига, Латвия). E-mail: tatiana.baryshnikova@lu.lv

Брызгалова Мария Денисовна – аспирант Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Быков Леонид Петрович – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: bykov0947@yandex.ru

Варга Патрик – аспирант Университета Палацкого (Оломоуц, Чешская Республика). E-mail: patrik.varga@seznam.cz

Говорухина Юлия Анатольевна – доктор филологических наук, профессор Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия); профессор филиала Военного учебно-научного центра ВМФ «Военно-морская академия» (Калининград, Россия). E-mail: _yuliya_govoruhina@list.ru

Гудов Валерий Александрович – кандидат филологических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: v. a.gudov@urfu.ru

Гудова Маргарита Юрьевна – доктор культурологии, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: m. j.gudova@urfu.ru

Догнал Йозеф – PhD (Philology), доцент Университета имени Масарика (Брно, Чешская Республика), профессор Университета Кирилла и Мефодия (Трнава, Словацкая Республика). E-mail: josef-dohnal@volny.cz

Купина Наталия Александровна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: natalia_kupina@mail.ru

Матвеева Юлия Владимировна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: julia-matveeva@yandex.ru

Михайлова Ольга Алексеевна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: oamih@yandex.ru

Нефагина Галина Львовна – доктор филологических наук, профессор Поморской академии (Слупск, Республика Польша). E-mail: nefgl@mail.ru

Пехал Зденек – кандидат филологических наук, профессор Университета Палацкого (Оломоуц, Чешская Республика). E-mail: zdenek.pchal@upol.cz

Подчиненов Алексей Васильевич – доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: A. V. Podchinenov@urfu.ru

Пономарева Елена Владимировна – доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета (Челябинск, Россия). E-mail: ponomareva_elen@mail.ru

Пращерук Наталья Викторовна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: pnv1108@gmail.com

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: miegatalogos@yandex.ru

Русина Юлия Анатольевна – кандидат исторических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: iulia.rusina@urfu.ru

Снигирев Алексей Васильевич – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного юридического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: alex_sengir@rambler.ru

Снигирева Татьяна Александровна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; старший научный сотрудник Института истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия). E-mail: tas0905@rambler.ru

Турьшева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: oltur3@yandex.ru

ABOUT AUTHORS

Andrejs René – PhD Candidate, Palacký University Olomouc (Olomouc, Czech Republic). E-mail: reneandrejs@gmail.com

Tatiana E Baryshnikova – PhD (Philology), Associate Professor, The University of Latvia (Riga, Latvia). E-mail: tatiana.baryshnikova@lu.lv

Maria D. Bryzgalova – PhD Candidate, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Leonid P. Bykov – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: bykov0947@yandex.ru

Patric Varga – PhD Candidate, Palacký University Olomouc (Olomouc, Czech Republic). E-mail: patrik.varga@seznam.cz

Yulia A. Govorukhina – Doctor of Philological Sciences, Professor, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russia); Military Educational and Scientific Center “Naval Academy”, Branch in Kaliningrad (Russia). E-mail: yuliya_govoruhina@list.ru

Valeriy A. Gudov – PhD (Philology), Associate Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: v. a.gudov@urfu.ru

Margarita Yu. Gudova – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: m. j.gudova@urfu.ru

Joseph Dohnal – PhD (Philology), Associate Professor (Brno, Czech Republic), Professor, University Cyril and Methodius (Trnava, Slovak Republic). E-mail: josef-dohnal@volny.cz

Natalia A. Kupina – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: natalia_kupina@mail.ru

Yulia V. Matveeva – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: julia-matveeva@yandex.ru

Olga A. Mikhailova – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: _oamih@yandex.ru

Galina L. Nefagina – Doctor of Philological Sciences, Professor, Pomeranian academy (Slupsk, Poland Republic). E-mail: nefgl@mail.ru

Zdenek Pechal – PhD (Philology), Professor, Palacký University Olomouc (Olomouc, Czech Republic). E-mail: _zdenek.pechal@upol.cz

Alexey V. Podchinenov – Associate Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: A.V.Podchinenov@urfu.ru

Elena V. Ponomareva – Doctor of Philological Sciences, Professor, South Ural State University (Chelyabinsk, Russia). E-mail: _ponomareva_elen@mail.ru

Natalia V. Prashcheruk – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia). E-mail: pnv1108@gmail.com

Elena E. Prikazchikova – Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: miegata-logos@yandex.ru

Yulia A. Rusina – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: iulia.rusina@urfu.ru

Alexey V. Snigirev – PhD (Philology), Associate Professor, Ural State Law University (Yekaterinburg, Russia). E-mail: alex_sengir@rambler.ru

Tatyana A. Snigireva – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Senior Researcher, Institute for History and Archaeology, Ural Branch of Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg, Russia). E-mail: tas0905@rambler.ru

Olga N. Turysheva – Doctor of Philological Sciences, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). E-mail: oltur3@yandex.ru

SUMMARY

The monograph summarizes the research findings that emerged from the work of a seminar where a number of problems in phenomenology and psychology of artistic creation were discussed. In this monograph, the researchers present an original and multifaceted investigation of the ‘aftertext’, including various disciplinary methodologies of studying it, which have developed in contemporary humanities. The notion of ‘aftertext’ in this book refers to a complex system of cultural phenomena that emerge ‘after’ the text. In other words, the notion of ‘aftertext’ is needed to grasp the developments in literature, other forms of art, and in philosophy engendered by literature. The joint research work was structured around three pillars: dynamism, openness, co-authorship. The first, theoretical, part of the monograph ‘Studying “Aftertext”: Possibilities and Limitations’ deals with these issues in detail. The researchers believe that ‘aftertext’ exists due to the continuous – dynamic and open – processes of meaning production in culture and of permanent reaction to these meanings, which, in its turn, stimulates creativity and co-authorship. Therefore, two modes of ‘aftertext’ can be distinguished such as the author’s aftertext and aftertext reception. The researchers consequently highlight the conceptual difference between the notion of ‘aftertext’ and the notion of ‘after-text’.

The second part addresses the author’s aftertext as a form of reflection. In this part, the researchers cover traditional literary genres such as memoirs, diaries, personal journals, etc. as well as those literary forms that came to replace the conventional ‘creative laboratory’ in the late 20th century such as blogs, interviews, and media appearances that allow modern authors to explain/ interpret/ evaluate their creative work and their life. The latter often results in a certain mythology around the author who – intentionally or unintentionally – shapes his/ her literary reputation and sometimes carefully manages it.

The third part addresses the notion of after-text and analyzes it as a space of literary reception. In this part, the researchers reflect on a number of literary writings, but also other forms of art such as cinema, theatre, painting and music, and on their relation to art criticism. Thus, the researchers further discuss the controversies about what is good literary criticism and how far freedom of critical interpretation can actually extend.

The phenomena discussed in the monograph often elude any attempts to provide clear-cut conventional definitions. The lack of a commonly accepted approach to the study of these phenomena, however, does not preclude systemic analysis of what happens in culture 'after the text'.

Научное издание

ФЕНОМЕН ЗАТЕКСТА

THE PHENOMENON OF AFTERTEXT

Монография

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой, А. В. Подчинова

Редактор Н. В. Чапаева
Корректор Н. В. Чапаева
Дизайн обложки В. В. Сермягина
Компьютерная верстка А. Ю. Матвеев

Подписано в печать 01.08.2021. Формат 84x108/32.
Бумага офсетная. Гарнитура «Times».
Уч.-изд. л. 22,4. Усл. печ. л. 21,0.
Тираж 300 экз. Заказ № 195.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 358-93-22
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru

