

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

БАКАЛАВРИАТ

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА
1917 — 1920-е годы**

В двух книгах

Под редакцией Н.Л. Лейдермана

Книга 2

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*



**Москва
Издательский центр «Академия»
2012**

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)б73
Р892

Авторы:

Н.Л.Лейдерман — подразд. 14.1, гл. 17, 20, 22 (подразд. 22.3 в соавторстве с *М. Н.Липовецким*), 23, 24 (кроме подразд. 24.2.1), подразд. 25.1, 25.3 (в соавторстве с *Е.А. Подшиваловой*), гл. 27, 28, заключение; *Н. В. Барковская* — подразд. 14.2, 14.3, гл. 18, подразд. 25.4, 25.5; *И. Е. Васильев* — подразд. 15.1, 15.2, 15.4; *М. Н.Липовецкий* — гл. 13, подразд. 22.3 (в соавторстве с *Н.Л.Лейдерманом*), гл. 29 — 32; *Л. Н.Анпилова* — гл. 19; *М.А.Литовская* — гл. 26; *Е.А.Папкова* — подразд. 24.2.1; *Е.А. Подшиваева* — подразд. 25.3 (в соавторстве с *Н.Л.Лейдерманом*), *Е. В. Пономарева* — подразд. 25.2; *О.А. Скрипова* — подразд. 15.3, 16; *В. В. Эдинова* — гл. 21; *Е.А. Меркотун* — алфавитный указатель авторов

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, заслуженный деятель науки РФ *А.С.Карпов*,
доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, профессор *С.А.Голубков*

Русская литература XX века: 1917—1920-е годы : в 2 кн. : Р892 Кн. 2 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [Н.Л.Лейдерман, Н. В. Барковская, И. Е. Васильев и др.]; под ред. Н.Л.Лейдермана. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 544 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6990-6 (Кн. 2)

ISBN 978-5-7695-6989-0

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 032700 — Филология (квалификация «бакалавр»).

Задача пособия — дать максимально полное представление о литературном процессе 1917 — конца 1920-х годов как поворотном историко-литературном этапе, который стал началом новой литературной эпохи. Каждому значительному литературному направлению посвящается отдельная часть, состоящая из обзорных и монографических глав.

Во вторую книгу вошли части «Судьбы модернизма и авангарда», «Энергия экспрессионизма», «Новая жизнь реалистической традиции», «Гротескный реализм».

Для студентов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезно аспирантам, учителям-словесникам, учащимся гуманитарных гимназий, лицеев и школ.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)б73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

ISBN 978-5-7695-6990-6 (Кн. 2)
ISBN 978-5-7695-6989-0

© Лейдерман И.Н., Вассерман Л. И. (наследники Н.Л.Лейдермана), Барковская Н. В. и др., 2012
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012



ЧАСТЬ IV

СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА И АВАНГАРДА

Глава 13

МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРД: РОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Мнение о том, что эпоха модернизма в русской литературе закончилась в 1917 году давно опровергнуто в современном литературоведении. Школа загребского русиста А. Флакера и ученые, публиковавшиеся в 1980-е годы в голландском журнале «Russian Literature» (прежде всего И. П. Смирнов и И. Р. Деринг¹), употребляли для обозначения модернизма, развивавшегося в 1920—1930-е годы, термин «исторический авангард». Практически в том же значении использовался термин «постсимволизм», получивший новую популярность в постсоветском литературоведении². Для своего времени этот терминологический ход имел колоссальное значение, поскольку позволял увидеть советскую культуру, вопреки существовавшим идеологическим традициям, не как отрицание и не как искажение модернизма Серебряного века, но как их продолжение и трансформацию. Исследования в этом направлении наглядно утверждали преемственность между художественными поисками Серебряного века и творчеством авторов, либо претерпевших после революции значительную внутреннюю эволюцию (А. Белый, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак,

¹ См.: *Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). — Salzburg : Institut für Slawistik, 1982.

² См.: Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / ред. И. А. Есаулов. — М., 1995; Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / ред. С. Н. Бройтман, И. А. Есаулов. — М., 2003; *Тюна В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998; *Двуцева Н. В.* Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. — Иваново, 1999.

О. Мандельштам, В. Маяковский, Вл. Ходасевич, Г. Иванов, Е. Замятин и др.), либо тех, чей талант в полной мере раскрылся после 1917 года (И. Бабель, Ю. Олеша, Б. Пильняк, М. Булгаков, В. Набоков, А. Платонов, И. Ильф и Е. Петров, Д. Хармс и другие обэриуты, Н. Эрдман, М. Зошенко, В. Шаламов).

Вместе с тем слабость этого подхода видится в том, что в нем продолжают довлеть самоопределения творческих групп и течений, сложившиеся в основном в 1900—1910-е годы, а затем в начале 1920-х годов. Кроме того, представления об «историческом авангарде» или «постсимволизме» размывают различия между собственно модернистскими и авангардными эстетиками (не помогает этому и то, что авангард в западном литературоведении часто понимается как синоним модернизма¹). Между тем политическая ангажированность авангарда (о чем см. ниже) и его непосредственная связь с революционной идеологией требует более строгого отношения к границам между авангардными и модернистскими поисками в культуре 1920—1930-х годов, при трезвом понимании взаимовлияний, существовавших между этими тенденциями, а также того, что и модернисты, и авангардисты в равной мере оказались жертвами соцреалистической монополии.

Важно определить то *новое качество*, которое сложилось в зрелом русском модернизме «поверх барьеров», поверх групповых самоидентификаций и творческих связей — как в тех версиях, что формировались в рамках советской культуры, так и в андеграунде и эмиграции. Попытаемся высказать рабочую гипотезу, которая ляжет в основание дальнейшего рассмотрения конкретных индивидуальных и групповых эстетических идентичностей, складывавшихся внутри модернизма и авангарда 1920—1930-х годов.

Во-первых, важнейшей характеристикой модернистского сознания, еще с 1890-х годов, становится выдвигание на первый план субъективного мировосприятия, порождающего особого рода эстетическую «теорию относительности». Последнюю Д. Фоккема и Э. Ибсч считают основой модернистской парадигмы художественности и называют «эпистемологической неопределенностью». Речь идет о том, что автор-модернист всегда осознает «временную и гипотетическую природу своих воззрений и представлений», подвергая создаваемую картину жизни разносторонней проблематизации, непрерывно релятивизируя любой миробраз. По мнению исследователей, «в модернизме интеллектуальная гипотеза заменяет как материальный и психологический детерминизм реализма, так и символистский постулат

¹ Такой подход был обоснован прежде всего в трудах Т. Адорно, Г. Лукача, а затем П. Бергера.

о соответствиях между миром явлений и высшей реальностью Красоты и Истины...¹.

С этими свойствами модернистского дискурса непосредственно связана мифология авторского «Я», а вернее, творение индивидуального авторского мифа, придающего эпистемологически неопределенной авторской гипотезе черты парадоксального универсализма. *Абсолют субъективности*, лежащий в основании модернистской художественности, определил логику развития художественного языка, постоянно и радикально обновляющего себя, разрывающего с доминантными традициями (тем, что воспринимается как «общее», коллективное), направленного на непрерывное «остранение», выражающего именно остро-индивидуальный взгляд на мир. Из этого же источника берут начало и такие, на первый взгляд, противоположные стратегии, как представление об автономии искусства и практики жизнестроительства, достигающие наивысшего развития в авангардизме. Парадоксальность модернистского автомифологизма определяется знанием трагической ограниченности этого мифа черепной коробкой его творца и рамками созданного литературного текста.

В плане поэтики релятивный автомифологизм придает особое значение интертекстуальным связям и зависимостям: они, с одной стороны, акцентируют создаваемое художником «остранение» существующего культурного материала, а с другой — складываются в сугубо индивидуальный (нередко свой для каждого произведения) образ культуры, преобразованной из внешнего контекста в ландшафт внутреннего мира модерниста. При этом, разумеется, содержание этого образа культуры, то, какие культурные ценности входят в него, а какие остаются за его пределами, да и просто *масштаб* этого образа — все это превращается в самую убедительную материализацию авторского мифа. В этом смысле существует громадный осязаемый разрыв между разомкнутыми и многозначными образами культуры, создаваемыми в творчестве «наследников Серебряного века», и образом культуры, скажем, в поэзии «комсомольских» поэтов, для которых главным событием мировой истории был и оставался 1917 год.

Вместе с тем гипертрофия «самости», личностного начала, ставит модернистов перед трагически неразрешимой проблемой Другого — в русской культурной традиции неизменно связанной с образом народа и/или власти, государства². Непримируемая война с Другим предполагает множественные исходы; среди крайних — либо признание Другого своим двойником (путь, например, Пла-

¹ Fokkema, Douwe and Ibsch, Elrud. *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature. 1919—1940.* — New York: St. Martin Press, 1988. — P. 41, 43.

² См.: Эткинд А. М. Фуко и тезис внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. — № 49 (2001:3). — С. 51—73.

тонова), либо мазохистское разрушение «Я» во имя «народной правды» (путь модернистов и авангардистов, «перековывавших» в соцреалисты, — В. Маяковского, Л. Леонова, Б. Пильняка, Б. Лавренева и др.), либо, наоборот, путь полной изоляции от всякой коммуникации с Другим, героического или стоического самосохранения субъективной позиции любой ценой (позиция многих андеграундных модернистов и авангардистов).

Одним из наиболее эффективных принципов, выработанных модернизмом в ответ на проблему Другого, становится *поэтика полифонизма*, в частности, полифонического романа — разработанная Бахтиным на примере Достоевского, эта теоретическая модель артикулировала эстетические поиски модернистского искусства.

Во-вторых, субъективная и субъективизированная оптика модернизма оказывается наиболее приспособленной для раскрытия *бессознательных процессов*, определяющих в модернистской парадигме как жизнь личности, так и трансформации общества и культуры. Поворот к бессознательному отражает такой важный аспект модернистского искусства и культуры в целом, как критику модерности, основанной (по меньшей мере со времен Просвещения) на культе рациональности, на вере в то, что прогресс обеспечивается посредством рационального контроля над обществом (тем, что известный философ и социолог З. Бауман называет «культурой садоводства»). К концу XIX века обнаружилось достаточно много противоречий внутри современной цивилизации, и прежде всего противоречие между рациональными представлениями об общественном прогрессе и бессознательной и иррациональной свободой личности. В России это противоречие первым обнаружил «подпольный человек» Достоевского, а на Западе этот культурный поворот связан прежде всего с эффектом, произведенным как философией Ницше, так и теориями Фрейда. Оба эти мыслителя оказали мощное влияние и на русскую культуру¹. Как писал А. Бенуа: «...Идеи Ницше приобрели тогда [в начале XX века] прямо злободневный характер (вроде того, как приобрели такой же характер идеи Фрейда)»². Ницше и Фрейд оказали такое воздействие на мировую и русскую культуру XX века именно потому, что предложили более или менее рационализированный дискурс, позволяющий оперировать с бессознательным как центральным означаемым модернистской культуры в целом. Важно подчеркнуть, что противоречие между (квази)рациональными

¹ См.: Nietzsche in Russia, ed. by Bernice Rosenthal. — Princeton: Princeton UP, 1986; *Kufunzic, Dragan*. The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity. — New York: SUNY Press, 1997; *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. — М., 1994.

² *Бенуа А.* Мои воспоминания. — М., 1990. — Т. 2. — С. 48.

проектами общественного совершенства и бессознательной свободой личности приобретает особую остроту именно в русской культуре советского периода, когда «прогрессивный проект» приобретает черты политической и идеологической монополии, подтверждающей свою власть тотальным насилием.

Стремление найти язык бессознательного или непосредственно обращаться к бессознательному читателя/зрителя определили не только важнейшие темы модернистской литературы, соединяющей интерес к сексуальности с мистикой и оккультизмом, замороженной трансгрессиями разного рода и масштаба (от индивидуального насилия до массовых взрывов, войн, революций), свободно использующей фантастические мотивы. «Логика бессознательного» продиктовала и приверженность модернистского искусства таким тропам как ирония, оксюморон, катахреза, абсурд и гротеск (каждый из этих тропов, либо их сочетания выдвигаются на первый план в различных модернистских течениях), колоссальное значение просодии и нео-ритуальной перформативности (особенно важной для авангардного крыла модернизма).

В-третьих, опять-таки критикуя просвещенческую парадигму культуры Нового времени и воплощая тот кризис традиционных (религиозных) оснований культуры, о котором первым заговорил Ницше, модернисты понимают искусство как *способ поиска*, а вернее, *создания сакрального*, как механизм или как магический инструмент *изобретения вечности*. «...Смерть Бога, как выясняется, открыла новую эру религиозного поиска — поиска, который часто измерялся и оценивался не по его результатам, а скорее по признаку чистой интенсивности, поиска, который в конечном счете стал самоцелью», — констатирует М. Калинеску¹. Не знавшая Реформации Россия переживала религиозный кризис конца XIX — начала XX века гораздо острее, чем Европа или Америка, и потому направленность на создание новых (или возрождение старых и забытых) сакральных смыслов освещает всю историю русского модернизма и авангарда: от символистской теургии до «Черного квадрата» Малевича, от богоборчества Маяковского до булгаковского переосмысления христианства с Дьяволом в качестве пророка, от мандельштамовской сакрализации культуры до хармсовской эстетической философии «ничто».

Однако важно подчеркнуть, что в отличие от других эстетических систем (например, соцреализма) *в модернистской парадигме создаваемое сакральное всегда сохраняет релятивный характер — либо оно принципиально амбивалентно, либо откровенно субъективно, либо сам процесс его создания обнажен*

¹ Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. — Durham: Duke UP, 1987. — P. 62.

в конструкции текста, либо оно окрашено в игровые и иронические тона, исключая однозначную, а уж тем паче догматическую интерпретацию и т. п. В конструктивном же плане модернистский миф всегда вольно или невольно подрывает бинарное противоположение оппозиций, с привилегированным положением одной из сторон (типичное как для традиционной культуры, так и для соцреализма) — модернизм всегда стремится превратить миф в многозначное и не поддающееся догматизации вопрошание о «трансцендентальном означаемом».

Для модернистской сакральности весьма показательны частое сочетание мифотворчества и метапоэтики: когда создание мифа сопровождается обнажением процесса создания текста, воплощающего этот миф (это хорошо видно на примерах дилогии Вагинова «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», практически всех романов Набокова от «Защиты Лужина» до «Лолиты» и «Бледного пламени», но особенно, конечно, показательны «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»). С этой же составляющей модернистской художественности связано и интенсивное обращение модернистов и авангардистов к архаическим, а главное, маргинальным, децентрализованным символам и формам сакрального — как правило, не только пере-открытым, но и заново созданным в модернистской культуре (ярким примером такой «квази-архаизации» может служить ритуально-мифологический комплекс карнавальных мотивов — теоретически открытый Бахтиным и практически овеществленный во многих модернистских текстах, написанных задолго до публикации трудов ученого).

Авангард разделяет все названные черты модернистской художественности, однако предлагает их радикальную версию. Как полагал М. Шапир: «В авангардном искусстве *прагматика выходит на передний план*. Главным становится действие искусства — оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»¹. *Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического, прямое, шоковое вторжение в бессознательное читателя/зрителя*. Понимание искусства как «машины бессознательного», либо же как инструмента прямого воздействия на бессознательное (теория С. Эйзенштейна), между тем, существенно отличается от репрезентации бессознательного, характерной для модернизма: машина предполагает активное действие, и объектом этого действия — скорее магического, чем рационального — является читатель/зритель, а в широком смысле — внетекстовая реальность.

¹ Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. — 1990. — № 10. — С. 4.

Несколько огрубляя, можно сказать, что модернизм созерцателен по сравнению с авангардным активизмом, модернизм глубже, зато авангард острее, модернизм не порывает с существующими языками культуры, тогда как авангард стремится создавать новые языки. Хотя, конечно, важно не забывать о том, что и модернизм, и авангард принадлежат к одной общей, неклассической, парадигме художественности, и многие авторы 1920—1930-х годов многократно пересекали достаточно условную границу между авангардом и модернизмом.

Авангардная переакцентировка модернистского мифотворчества связана прежде всего с иным, чем в «классическом» модернизме, пониманием сакрального. *В авангарде миф заменяется утопией: авангард моделирует не «вечность», а «новый мир» — новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество.* По выражению В. Шкловского, конечным проектом авангардного произведения является «создание нового мироощущения, перенесение и распространение методов построения художественных вещей на построение “вещей быта”». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира»¹. Утопия — это не просто миф о будущем золотом веке, она обладает проективной, а точнее, *жизнестроительной* функцией. Иначе говоря, «сама реальность становится материалом [авангардного] художественного конструирования... Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим...»². Именно этим объясняется союз авангардного искусства с экстремистскими идеологиями, и прежде всего с большевизмом. Именно в революционной политике многие русские авангардисты увидели прямое воплощение своих индивидуальных утопий, именно поэтому они так активно участвовали в создании «нового языка», «нового человека» и «нового быта» в 1920-е годы. Можно утверждать, что «эстетизация политики», которую В. Беньямин считал самой опасной тенденцией XX века, — есть прямое выражение авангарда, притом что эстетизации подвергаются самые радикальные политические идеологии. К концу 20-х годов, впрочем, возникает попытка создания авангарда вне гравитации утопии и вне политики — речь идет об ОБЭРИУ: но в атмосфере нарастающей идеологической монополизации эта «инверсия» также приобретала радикальное политическое значение, хотя и дальнейшая эволюция обэриутов, и прежде всего Хармса и Введенского, свидетельствует об их движении от авангарда к модернизму, а точнее, к сюрреализму

¹ Шкловский В. *Ход коня*: Книга статей. — М., 1923. — С. 106.

² Гройс Б. *Утопия и обмен*. — С. 26.

(и в западном искусстве занимавшем промежуточное положение между модернизмом и авангардом).

Замена мифотворчества на создание утопий не могла не оказать влияние на такой структурообразующий принцип модернистской парадигмы художественности, как субъективизм, а вернее, субъективный релятивизм. Если до революции авангардные утопии нового зренья и нового сознания носили еще резко индивидуальный характер, что обостряло шоковый эффект авангардных жестов, то после революции возникает иллюзия возможности продуцирования *общезначимых*, а главное, политически востребованных утопических моделей. В этой атмосфере субъективный характер мифо-, а вернее утопического творчества, намеренно *редуцируется или же маскируется*: анонимные работы художников школы супрематизма Уновис (среди которых был и основатель школы — К. Малевич); ученики М. Матюшина, принявшие единую для всех фамилию Эндер; продукционизм, конструктивизм и работа авангардистов в областях рекламы и в политической агитации; борьба левовцев «против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную» (О. Брик), сопровождающая формирование «литературы факта» — все эти и многие подобные феномены свидетельствуют о намеренной редукции субъективизма в авангарде. Эта тенденция логически вела к соцреализму и к превращению писателя-авангардиста в рупор государственной, то есть максимально общезначимой утопии. Как справедливо замечает Б. Гройс, «границей [авангардного] жизнестроительного проекта во имя прекрасной формы стала военно-политическая власть, осуществившая эту тотальную мобилизацию не в проекте, а на деле»¹.

Однако, как показывает история, лишь немногие художники авангардного направления смогли вписаться в соцреалистическую культуру — большинство пало жертвой культурных и политических репрессий. Дело, по-видимому, в том, что независимо от желаний творцов авангардного искусства создаваемые ими утопии нового сознания, нового человека, нового зренья и нового быта сохраняют и даже обостряют — в силу радикализма авангардной формы — принципиально амбивалентный характер сакральности, присущий модернистской парадигме в целом. Даже в «Клопе» Маяковского утопия коммунистического будущего одновременно читается и как антиутопия, напоминающая о «Мы» Замятина. А монтажи и фотографии А. Родченко, призванные запечатлеть нового человека, одновременно фиксируют угрожающие черты прорастающей монструозности, только усугубляемой механической симметрией поз и жестов. Эта амбивалентность,

¹ Гройс Б. Утопия и обмен. — С. 32.

двусмысленность авангардного утопизма, легко совмещающего утопию с антиутопией, впоследствии станет важнейшим приемом поэтики А. Платонова. Но именно неоднозначность сакрализации, непреодолимое стремление проблематизировать создаваемую утопию, и делала авангардную эстетику несовместимой с потребностями тоталитарной культуры, именно это глубинное свойство авангардной эстетики ответственно за трагические судьбы даже самых лояльных авангардистов новой идеологии (в диапазоне от В. Маяковского и Вс. Мейерхольда до С. Третьякова и С. Эйзенштейна).

Вполне очевидные связи и/или невольные переключки тех или иных авторов 1920—1930-х годов с такими «серебрянновсковыми» течениями, как неоромантизм, символизм, акмеизм или футуризм, с одной стороны — и с современными им западными версиями экспрессионизма, сюрреализма, дадаизма, неоклассицизма, с другой, не должны заслонять по меньшей мере двух важных факторов развития модернизма и авангарда как в советской литературе, так и в русском зарубежье. Во-первых, различные модернистские дискурсы, уже прошедшие период формирования и размежевания (иначе называемый Серебряным веком), после революции оказываются гораздо более открыты к диалогическому взаимодействию друг с другом, причем настолько, что практически невозможно найти крупного писателя-модерниста, эстетику которого можно было бы непротиворечиво описать, исходя из категорий, принадлежащих *одному* из известных модернистских или авангардных течений. Ахматова в 1920—1940-е годы выходит за пределы акмеизма, декларации обэриутов не объясняют всей сложности творчества Хармса, а чтение Набокова как последнего символиста существенно спрямляет и огрубляет логику его эволюции.

Во-вторых, все модернисты и авангардисты 1920-х—1930-х годов были объединены общим опытом громадной исторической катастрофы: мировой войны, революции, Гражданской войны, сопутствующего революционным катаклизмам и продолжающегося с новой силой государственного террора, формирования тоталитарного государства, а затем и новой мировой войны, воспринятой многими как трагическое поражение современности — опытом, не сравнимым по своему масштабу и историческому значению с потрясениями эпохи Серебряного, а тем более XIX века. Модернисты и авангардисты 1920—1930-х годов, несмотря на все различия методов, поэтик и философий, были объединены общим «означаемым» — переживанием крушения цивилизации, опытом исторического хаоса, встречей с насильем как фактором истории и культуры, реакциями на попытки создания общества нового образца на месте руин традиционной

культуры. Обращенность к этому опыту повышала значение реалистической традиции, на которую, собственно, и был направлен эстетический бунт модернизма и авангарда в 1890—1910-е годы. В 1920—1930-е годы арсенал русской реалистической литературы, ищущей глубинные связи между личностью и обстоятельствами социально-культурной среды, был востребован даже самыми пылкими авангардистами. Однако взаимодействие с реалистическим дискурсом также носило диалогический характер, предполагая радикальное обновление его внутренней структуры логикой модернистского или авангардного сознания и не означая простого «возвращения» к реализму, даже в тех случаях, когда автор декларировал свою приверженность последнему (показательны в этом отношении примеры Пастернака или Шаламова).

ГЛАВА 14

НАСЛЕДНИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Характеризуя литературу периода взрыва (1917 г. — начало 1920-х гг.), мы отмечали, что в ней были очень активны многочисленные и пестрые авангардные течения, школы и группы с их отчаянным революционаризмом, который выражался как в декларациях, так и в области формотворчества. Что до течений, ведущих свою родословную от Серебряного века (символизм, футуризм, акмеизм), то они тоже не могли исчезнуть в одночасье. После Октября они имели разную судьбу и претерпели значительные изменения в культуре начала 1920-х годов.

С одной стороны, явно редуцируется *влияние символизма*, который превращается в маргинальную тенденцию. Верность этой традиции сохранял Ф. Сологуб, наиболее живучей она оставалась в поэзии русского зарубежья (З. Гиппиус, Вяч. Иванов и его окружение). А в России символизм, как полагает О. А. Клинг, перешел в «латентное существование», играя роль своеобразной условно-мистической подсветки в новейших поэтических течениях¹.

С другой — нарастает *влияние экспрессионизма*, который выступает в качестве общего знаменателя индивидуальных поэтик Б. Пастернака, М. Цветаевой, С. Есенина и «новокрестьянских» поэтов. Эти индивидуальные версии экспрессионизма развивались отдельно от той его ветви, которая до революции была представлена футуристами, а после революции отдрейфовала в

¹ См.: Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября// Вопросы литературы. — 1999. — Июль — август.

сторону авангарда, порождая по пути такие течения, как конструктивизм, русские версии дадаизма (от ничевоков и фуистов до ОБЭРИУ) и др.

Но, пожалуй, наиболее долговечной оказалась та *версия модернизма, которая сложилась на фундаменте акмеизма* и после революции развилась в оригинальную эстетическую систему, способную к радикальным трансформациям и одновременно сохранявшую некое семантическое ядро. Поэты, которые в 1910-е годы создали «Цех поэтов» и назвали себя акмеистами, в 1920-е годы развивают бурную творческую деятельность. Это А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам и близкие им творчески М. Волошин, М. Цветаева, В. Ходасевич. По укоренившейся традиции отечественная историко-литературная наука «угнездила» их в 1910-х годах. А ведь в 1910-е годы они, за исключением Волошина и Ходасевича, были еще очень молоды, тогда только начинали свой путь. В двадцатые годы каждый из них достиг возраста «акмэ».

Лучшие свои вещи эти поэты написали тогда, после 1917 года. Ахматова выше всего ценила у Гумилева его поздние стихи, уже в старости она писала: «По моему глубокому убеждению, Г(умиле)в поэт еще не прочитанный и по какому-то недоразум(ению) оставшийся автором «Капитанов» (1919 г.)»¹. А сама Анна Ахматова в 1921 году выпустила книгу стихов «Anno domini MCMXXI», тоненькая, менее ста страниц, маленькая, в ладошку величиной — она стала одним из ярчайших свершений русской поэзии XX века. Иосиф Бродский даже полемически утверждал, что ахматовские «поздние стихи <...> намного значительней ее ранней лирики»². Все шедевры Марины Цветаевой: книга стихов «После России» и серия лирических поэм («Поэма Конца», «Поэма Горы» и «Поэма Воздуха») — написаны между 1921 и 1928 годами. На это же время приходится лирические циклы Осипа Мандельштама — «Tristia» (1922) и «Стихи 1921 — 1925 годов». А яркая вспышка в годы Гражданской войны поэтического дара уже немолодого Максимилиана Волошина поразила многих: «От этого поэта вряд ли можно было ожидать такого достижения. Человек широкой, но в сущности кабинетной культуры, он вдруг ухватил самый нерв русской истории и русской тайны. Совершенно неожиданно он стал большим поэтом», — писал маститый критик Д. Святополк-Мирский³. В эту плеяду органически влился молодой Борис Пастернак, чья книга «Сестра моя — жизнь» (написана в 1917-м, издана в 1922 г.) стала, по определению исследователя, «событием и сделала

¹ Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. — М., 2001. — Т. 5. — С. 144.

² Цит. по: Волков С. Вспоминая Анну Ахматову // Ахматовские чтения. — Вып. 3. — М., 1992. — С. 72.

³ Святополк-Мирский Д. П. Поэты и Россия (Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи). — СПб., 2002. — С. 49.

знаменитым»¹. Несколько особняком по отношению к этой группе стоит Владислав Ходасевич — но не столько в творческом плане, ибо вектор его художественных исканий тоже связан с поиском духовных констант, сколько в плане биографическом: подобно Волошину, он сложился как поэт еще в начале века, с 1922 года жил за границей. А между тем его главная книга «Путем зерна» тоже связана с переживанием катастрофических судеб России и была опубликована в 1920 году.

Такой «выброс» творческой энергии поэтов, наследовавших традиции Серебряного века, требует объяснений.

Как известно, *акмеистская художественная стратегия* ориентирована на поиск констант: вечного в физическом и духовном континууме, веры в спасительную и вдохновляющую силу культурной памяти. В условиях всеобщей смены вех и ломки мира эти ценности давали силы для духовного самостоянья. Они позволяли сохранять масштаб видения: акмеисты воспринимали революционный апокалипсис 1917 года в контексте многовековой истории России, в цепи всемирного духовного движения. События революции не сломали их, не сделали приспособленцами. Они лишь сказались в усилившемся трагизме мироощущения и потребовали укрепления духа стоицизма.

Поэты Серебряного века — это цвет культурной элиты России. Их признанными лидерами были Александр Блок, Андрей Белый и Валерий Брюсов. Ту высокую планку культуры, которая была ими задана, сохраняла плеяда, выросшая из «Цеха поэтов». После лицейского братства не было в истории русской поэзии такого прочного содружества художников высочайшей культуры, широты кругозора, образованности, такого высокопрофессионального отношения к поэтическому делу.

Николай Гумилев — выпускник знаменитого Тенишевского училища, неутомимый путешественник, побывавший в самых экзотических местах Востока и Африки. За плечами Осипа Мандельштама — учеба в том же Тенишевском училище, затем поездка с целью расширения образования в Европу, посещение лекций выдающихся философов — А. Бергсона, Н. Гартмана. Максимилиан Волошин, человек универсальных знаний и талантов (поэт, художник, критик, историк), пешком исходивший всю Европу, создатель гнезда поэтов, знаменитого дома в Коктебеле. Марина Цветаева — дочь И. И. Цветаева, профессора Московского университета, основателя музея изящных искусств (ныне знаменитый на весь мир музей имени Пушкина). Семейный круг, в котором формировался Борис Пастернак: отец, Леонид Пастернак — из-

¹ *Иванова Н. В.* Пастернак Б. Л. // Русские писатели XX века. Биографический словарь / сост. П. А. Николаев. — М., 2000. — С. 540.

вестный художник, член Академии художеств; мать — профессиональная пианистка; друзья дома — Л. Н. Толстой, композитор А. Н. Скрябин, художник Н. Н. Ге. Сам Пастернак окончил историко-филологический факультет Московского университета, затем продолжал образование в Германии у известного философа Когена.

Этих поэтов объединяло не только профессиональное содружество, но подлинное родство душ. Они общались через активную переписку, вели диалоги посредством стихов, перекликались образами и мотивами, поддерживали друг друга в тяжких житейских испытаниях. Впоследствии Анна Ахматова увековечила их дружбу в знаменитом стихотворении «Нас четверо», эпиграфами к которому взяты строки из Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и Марины Цветаевой.

Не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями, эти поэты тем не менее исповедуют сходные эстетические принципы — для них всегда характерна ориентация стиха на постоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; «необыкновенно развитое чувство историзма... переживание истории в себе и себя в истории...»¹; осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности» (50); внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора.

Принципиальная новизна *«семантической поэтики»*, вслед за Ю. И. Левиным, Д. М. Сегалом, Р. Д. Тименчиком, В. Н. Топоровым и Т. В. Цивьян, может быть охарактеризована через принцип *«всеобщей личностной связи»*, благодаря которому «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба — всё скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории» (51). Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотносенным с историей и с личной судьбой, становится в «семантической поэтике» *художественный образ культуры* — всегда индивидуальная и динамичная эстетическая структура, пластически оформляющая найденную автором «формулу связи» между прошлым и настоящим, между личным опытом поэта и, как правило, безличным гнетом исторических обстоятельств, между прозой жизни и ходом времени. Именно образ культуры

¹ Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Nague). — 1974. — № 7/8. — Р. 49. Далее ссылки на эту статью даются в основном тексте через указание страницы в скобках после цитаты.

становится в «семантической поэтике» средоточием мифологической модели мира, в которой, как в поэзии Мандельштама и Ахматовой, «“разыгрывается” драма времени и пространства, природы и культуры, бытия и истории, судеб человека в природном и историческом мире — его жизни и смерти, творчества и творения и т. п.» (60). Причем для «семантической поэтики» крайне характерно «оксюморонное» воплощение мифотворческого (архетипического) импульса. Даже самые глобальные и универсальные темы воплощаются на языке предельно обостренной «конкретно-чувственной логики» (60).

С исторической точки зрения справедливо было бы представить творчество всех участников поэтической плеяды, которых мы называем наследниками Серебряного века, в совокупности, рядом, поскольку их стихи, циклы, сборники были выдающимися художественными свершениями 1920-х годов. Выводя за рамки 1920-х годов некоторых из них, историк литературы невольно обедняет реальную картину литературного процесса.

Однако тактика учебного изложения вынуждает нас некоторые имена оставлять «на потом», в расчете задним числом включить их произведения, созданные в 1920-е годы, в целостный монографический очерк всего творческого пути. Такие очерки, посвященные О. Мандельштаму, Б. Пастернаку А. Ахматовой, займут свое место в соответствующих разделах второго тома нашего учебника. В данном же разделе представлены портреты тех представителей плеяды наследников Серебряного века, чье творчество достигло высшего взлета именно в 1920-е годы либо было завершено в это время.

14.1. Максимилиан Волошин: в поисках «целокупности»

14.1.1. Масштабы личности и масштабы поэзии

Говоря о Максимилиане Волошине (1877 — 1932), один мемуарист отмечает его «зевсоподобие», другой пишет об эстетике с внешностью кучера, третий вспоминает Пана, добродушного колдуна славянского язычества, четвертый характеризует его как русского Санчо Пансу. В этих сравнениях акцентирована очевидная несовременность того, кто казался то чудачком, то чудодеем. Полгода Волошин провел в Средней Азии, которая, по его признанию, сформировала в нем широкое, почти что мистическое мышление. Потом он пешком прошел почти всю Европу: побывал во всех городах, во всех музеях, во всех храмах, которые ценятся в мировой и отечественной культуре. Лично знакомился со всеми молодыми экспериментаторами,

поэтами, художниками, музыкантами, которые в это время бурно заявляли о себе в Париже, Риме, Берлине¹.

Позже в Крыму, в Коктебеле, на самом берегу коктебельской бухты, в доме, который построила его мать, он сам создал очаг культуры. Волошин утверждал, что место, где он жил, Киммерия — восточный край юга Крыма — это легендарный край, страна амазонок. К нему приезжали молодые художники, поэты, артисты, среди них — Вячеслав Иванов, Чуковский, Цветаева, Ахматова, Гумилев, Мандельштам... Они собирались вечерами, читали друг другу стихи. Волошин, личность широчайшего кругозора, был интересен всем. Его поведение было всегда нестандартным, он и одевался необычно: в Крыму носил полотняную рубаху-хитон, сандалии и полынный веночек. «...Когда Волошин появлялся на шербатых феодосийских мостовых в городском костюме, — писал О. Мандельштам в “Шуме времени”, — шерстяные чулки, плисовые штаны и бархатная куртка — город охватывало как бы античное умиление, и курицы выбегали из лавок».

Широко известна склонность Волошина к розыгрышам и мистификациям. Гимназистом он мог послать матери собственные стихи под видом перевода из Гейне, а мог под придуманной фамилией направить в журнал обойденные хрестоматией стихи Пушкина. Одна из самых громких его мистификаций связана с именем таинственной поэтессы Черубины де Габриак². Об этом случае М. Цветаева писала так: «Жила-была молодая девушка, скромная школьная учительница Елизавета Ивановна Дмитриева, с маленьким физическим дефектом — поскольку помню — хромала. В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин дал этому дару землю, безымянной — имя, этой обездоленной — судьбу... И вот началась эпоха Черубины де Габриак. Влюбился весь «Аполлон». <...> Они хотели видеть, она — скрыться. И вот — увидели, то есть выследили, то есть изобличили... Это был конец Черубины. Больше она не писала». Одним из последствий разразившегося скандала была дуэль между Волошиным и Гумилевым³.

Вместе с тем Волошин был человеком строгого рационального мышления, который все подвергал глубокому анализу, свое кредо

¹ О биографии Волошина см.: *Пинаев С.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. — М., 2005.

² *Цветаева М.* Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине / под ред. В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. — М., 1990. — С. 211, 214.

³ См. о ней: «История Черубины (Рассказ М. Волошина в записи Т. Шанько)» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 193—194.

поэта он вырабатывал совершенно сознательно и следовал ему неукоснительно. Поэтические принципы Волошина во многом сближают его с поэтами Серебряного века, особенно на ранних порах — с символистами, и в немалой степени дистанцируют от них. Уже будучи сложившимся поэтом, в 1917 году, он написал стихотворение «*Подмастерье*», в котором сформулировал основные принципы своего «творческого поведения». Первое, что, по мнению Волошина, должно определять поведение настоящего поэта, — это самоотречение. Слово, верит он, рождается через молчание. Такое слово несет всю полноту осознания жизни. За знание поэт платит всей своей жизнью, болью и страданием, Подлинный поэт-лирик — это тот, кто, вглядываясь в окружающую действительность, постигает самого себя. Волошинский поэт ощущает огромный, вселенский масштаб своей души:

... Ты не сын земле,
Но путник по вселенным...

Он помнит свою миссию: «Ты — освободитель божественных имен». И отсюда, поэт выступает представителем всего рода людского, осуществляет главную миссию, ради которой человек вообще является на белый свет.

... Человек рожден,
Чтоб выплавить из мира необходимости и разума —
Вселенную Свободы и Любви...

Итак, поэт именно вопреки необходимости находит возможности свободы и вопреки разуму, рациональному началу, находит возможность существования по законам любви, которые сильнее, могущественнее законов разума.

Однако, хотя Волошин высказывает достаточно скептическое отношение к возможностям рационализма, считая, что такой подход сужает сознание, сам же он как художник был глубоко рационален. *В поэзии Волошина на первом месте стоит мысль.* Сюжет его стихов составляет динамика размышления, поиск ответов на мучительные вопросы. В своей автобиографии он описывал свою школу мысли: «Отсюда пути ведут меня на запад — в Париж, на много лет, — учиться... логике у готических соборов... строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и Эрегия...»¹. Этот список парадоксален: логика извлекается из религиозной экстатичности, строй мысли — из философии интуитивного, зато в искусстве ценится флюберовская точность и холодное совершенство формы, которым славились поэты-парнасцы.

¹ *Волошин М.* Автобиография («По семилетьям») // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 31.

Г. А. Шенгели, известный поэт и теоретик стиха, писал о Волошине: «Своеобразный и богатый, он в каждой строке переливается по-иному, в точности соответствуя всем изгибам логического рельефа»¹. Поэт и переводчик Лев Озеров добавляет, что не только ритм, но и мелодика стиха у него подчинена мысли: «Мелодика стиха подключена к системе его зрительных образов, к звукописи, к мысли»². Но лучше своих исследователей сказал сам Волошин:

С тех пор, как отроком у молчаливых,
Торжественно пустынных берегов,
Очнулся я — душа моя разъялась,
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.

(«Коктебель», 6 июня 1918 г.)

Л. Озеров писал о Волошине: «Взгляд на мир с высоты тысячелетия культур разных народов становится главенствующим у Волошина в пору его творческого созревания. Судьбы народов Земли, самой Земли в кругу светил — вот что его интересует в первую очередь»³. Такой масштаб художественного видения был свойствен Волошину начиная с ранних стихов. Вот, например, строки из стихотворения 1903 года:

Как ядро, к ноге прикован
Шар земной. Свершая путь,
Я не смею, зачарован,
Вниз на звезды заглянуть.

(«По ночам, когда в тумане...»)

Каким же титаном должен быть этот герой, коли шар земной для него, как ядро для каторжника. С каких же это высей разглядывает он звезды, которые всегда обычные люди видят только глядя снизу вверх? Однако парадокс поэтического видения Волошина состоит в том, что его образы, даже планетарного масштаба, удивительно пластичны. «И в поэзии, и в живописи Волошин сочетал планетарное видение с видением деталей», — замечает Л. Озеров⁴.

¹ Шенгели Г. Киммерийские Афины // Там же. — С. 361.

² Озеров Л. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками // Там же. — С. 23.

³ Там же. — С. 9—10.

⁴ Озеров Л. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками // Там же. — С. 20.

14.1.2. «Молюсь за тех и за других»: творчество Волошина в годы Гражданской войны

Личность могучего духовного масштаба, Волошин остро переживал все, что происходило вокруг него, в мире и в России. В автобиографии он впоследствии писал: «Ни война, ни революция не испугали меня и ни в чем не разочаровали. Я это ожидал давно и в формах еще более жестоких»¹. Во время Гражданской войны Волошин жил в Крыму и отказался эмигрировать на последних кораблях Врангеля: «На уговоры эвакуироваться с белыми Волошин отвечал: “Когда мать больна, дети ее остаются с нею”. Он надеялся, что “мать” выздоровеет, что “из крови, пролитой в боях”, возникнет “праведная Русь”»².

Когда белая контрразведка арестовала красного генерала Маркса, Волошин добрался до Краснодара и добился того, чтобы этого генерала освободили. Когда красные пришли в Крым, Волошин у себя в доме прятал в подвале белых офицеров, не давая их убить. М. Цветаева так характеризует позицию Волошина: «Макса Волошина и революцию дам двумя словами: он спасал красных от белых и белых от красных, вернее, красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей»³. Есть и другие материалы, которые четко отражают его позицию. В журнале «Урал» были опубликованы статьи Волошина, которые печатались в газете «Таврический голос» в Крыму, при Врангеле. В этих публикациях было сделано следующее редакторское предупреждение: «Редакция с взглядами талантливого поэта абсолютно не согласна, но печатает статью ввиду ее оригинальности»⁴. В частности, в статье «О царубийстве» Волошин так объясняет неизбежность гибели Николая Романова: «С самого начала революции было ясно, что он будет стерт в поднимающемся человеческом хаосе. Но в какой момент — это труднее всего сказать. <...> Есть более глубокие исторические причины, которые лежат в самих первоосновах царской власти. <...> Царубийство — это тот корень, из которого вырастает царская власть. Оно предшествует институту самодержавия. И немудрено, что то, что породило самодержавие, остается с ним и сопутствует ему во всей политической эволюции»⁵. В статье «О русской революции и грядущем единодержавии» Волошин пишет: «В русск(ой) революции прежде

¹ *Волошин М.* Автобиография (по семилетьям) // Там же. — С. 32.

² *Волошин М.* «Быть человеком, а не Гражданином». Вступление, публикация и примечания В. Купченко // Урал. — 1990. — № 3. — С. 158.

³ *Цветаева М.* Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 266.

⁴ Урал. — 1990. — № 3. — С. 158.

⁵ Там же. — С. 160.

всего поражает ее нелепость. <...> У нас нет ни буржуазии, ни пролетариата, между тем — борьба между ними достигает высшей степени напряженности и ожесточения. Сражаются призраки, но льется живая русская кровь. На наших глазах совершается великий историческ(ий) абсурд. В этом абсурде мы должны найти смысл и указание»¹. И вот этот «смысл и указание» он ищет почти как Блок в «Скифах»: у России есть миссия — взять на себя груз всех страданий человечества, быть мостом между Европой и Азией и т. д.

Годы Гражданской войны оказались временем наивысшего творческого взлета поэта. В. Вересаев, который в годы Гражданской войны тоже жил в Коктебеле, так охарактеризовал творчество Волошина: «Революция ударила по его творчеству, как огниво по кремню, из него посыпались искры, великолепные искры, как будто совсем другой поэт явился: мужественный, сильный, с простым и мудрым словом»².

В течение 1917 — 1920 годов Волошин написал книгу стихов «Неопалимая купина», включающую циклы «Личины» и «Усобица». Сам Волошин так объясняет свое творчество после 1917 года: «Из самых глубоких кругов преисподней Террора и Голода я вынес свою глубокую веру в человека... Темой моей является Россия во всем ее историческом единстве...»³. А критик Д. Святополк-Мирский так характеризовал трансформацию Волошина: «Великие фигуры русской истории стали в его руках вечными и неувядающими символами стихийных сил, которые управляют Россией. Лже-Дмитрий, Разин, Петр Великий приобрели масштабы вселенских мифов»⁴.

В своих стихах, в которых преломилось его переживание революции и Гражданской войны, Волошин ярко проявил творческую индивидуальность поэта-рационалиста. Его лирика насыщена точными и острыми наблюдениями над тем, что нового происходит сейчас в России. Прежде всего, он зафиксировал в своих стихах разнообразные человеческие типы, которые выкристаллизовались в хаосе революции и Гражданской войны. Один из этих типов — красногвардеец:

Скакать на красном параде
С кокардой на голове
В расплавленном Петрограде,

² Урал. — 1990. — № 3. — С. 162.

³ *Вересаев В.* Коктебель // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 449.

⁴ *Волошин М.* Автобиография («По семилетям») // Там же. — С. 33.

⁵ *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия (Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи). — С. 49.

В революционной Москве.
В бреду и в хмельном азарте
Отдаться лихой игре.
Стоять за Родзянку в марте,
За большевиков в октябре.
<...>
Палить из пулеметов:
Кто? С кем? Да не все ли равно —
Петлюра, Григорьев, Котов,
Таранов или Махно...
Слоняться буйной оравой.
Стать всем своим невтерпеж, —
И умереть под канавой
Расстрелянным за грабеж.

(«Красногвардеец», 1917)

Написанный поэтом портрет изображает человека без царя в голове, стихийную натуру, очередного российского Стеньку Разина и Емельку Пугачева. Он не управляет своими поступками, его несет во все стороны. Поэтому он может «стоять за Родзянку в марте, /За большевиков в октябре», он может отнять хлеб у крестьян и им же «размазывать о свободе», в пьяном угаре творить разор и беды, которые назовут революцией. Финал его грязный и позорный — «умереть под канавой, / Расстрелянным за грабеж». Аналогичные типажи русской революции появляются и в таких стихотворениях, как «Матрос» (1918), «Большевик» (1918), «Спекулянт» (1919), «Буржуй» (1919).

Анализизм Волошина проявляется в рационалистической архитектонике его стихов. В частности, в диалогической перекличке строф, когда одна строфа как бы оспаривает другую, как в одном из самых значительных стихотворений Волошина *«Гражданская война»* (1919): строфы в первой половине стихотворения не случайно поочередно начинаются словами «Одни...» — «Другие», «В одних» — «В других...». Волошин писал, что это стихотворение «одобрительно упоминали вожди двух противоположных лагерей»¹.

Одни восстали из подполий,
Из ссылок, фабрик, рудников,
Отравленные темной волей
И горьким дымом городов.

Другие из рядов военных,
Дворянских разоренных гнезд,
Где проводили на погост
Отцов и братьев убиенных.

¹ *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия. — С. 33.

В одних доселе не потух
Хмель незапамятных пожаров,
И жив степной, разгульный дух
И Разиных, и Кудеяров.

В следующей части стихотворения ведущим художественным приемом становится оксюморон — здесь обнаруживается сходство противоположных идеологических мифов, фантомов, обладающих гипнотическим эффектом:

Одни возносят на плакатах
Свой бред о буржуазном зле,
О светлых пролетариатах.
Мещанском рае на земле...

В других весь цвет, вся гниль Империй,
Все золото, весь тлен идей,
Блеск всех великих фетишей
И всех научных суеверий.

Дальше, когда охарактеризованы оба эти лагеря, следует строфа, где они оба сведены вместе:

Одни идут освобождать
Москву и вновь сковать Россию,
Другие, разнуздав стихию,
Хотят весь мир пересоздать.

Как единое целое представлены противоположные сценарии русской революции — и возвращение к несвободе («сковать Россию»), и свобода без границ — сливаются воедино, потому что оба проекта чреватые катастрофами и кровью:

В тех и других волна вдохнула
Гнев, жадность, мрачный хмель разгула, —

что общего у этих лагерей? Нетерпимость к инакомыслию. Нетерпимость — это и есть тоталитарный характер мышления:

И там, и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас — тот против нас!
Нет безразличных: правда с нами!»

Поэт же полемически противопоставляет свою позицию этим тоталитаристским догмам. Волошин мыслит человека в полном гармоническом единстве с окружающим универсумом, в единении человека со своей сущностью. В его поэзии мыслительная сила ориентирована прежде всего на историю европейской цивилизации и России как ее органической части. Видя себя равным универсуму, человек начинает в соответствующем ключе осмыслять

и судьбы своей страны, о которой он думает не как раб своей родины, а как ее достойный сын и хозяин.

Отсюда совершенно особая позиция Волошина во время Гражданской войны:

А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

В этом образе есть нечто от грандиозности, красоты и мощи картин Апокалипсиса. «В ревущем пламени и дыме» — вот звуковой и цветовой колорит картины. Позиция лирического субъекта — *между*, а не *над*, на простреливаемом с обеих сторон пятатке между окопами, на самом смертельно опасном участке боя. При этом из его уст звучит не проклятие, а молитва. Такая позиция глубоко трагична: одинокий лирический герой, по существу, противостоит всем. Но противостоит не как враг, а как тот, кто мудрее их. Для Волошина характерно осознание величайшего драматизма российской истории и умение увидеть этот драматизм в столкновении противоположных тенденций, каждая из которых не права.

Сам Волошин, представляя слушателям цикл своих стихов о России, предупреждал: «Это стихи, написанные во время Революции и отвечающие на текущие политические события. *Но остерегусь назвать мои стихи политическими*. В наше время это понятие несет в себе нежелательный смысл. Прилагательное “политический” подразумевает причастность к партии, исповедание тех или иных политических убеждений. <...> Но понятия современности и истории отнюдь не покрываются словом “политика”. <...> Необходимо осознание совершающегося. Каждый жест современности должен быть прочувствован и понят в связи с ходом переживаемого акта, а каждый акт — в связи с развитием всей трагедии»¹.

Для Волошина совершенно очевидно, что Гражданская война — это нечто трагическое и бессмысленное в истории России: «Кровавый самогон гражданских войн./ Расправ и самосудов...» Чтобы найти какую-то закономерность в том, что сейчас происходит в стране, Волошин старается поместить события Октябрьской революции и Гражданской войны в цепь многовековой российской истории. Осмысляя происходящие события, поэт пророчески предсказал, что может произойти с народной массой, которую ведут за собой демагоги, что, «разнуздав стихию, хотя весь мир пересоздать». Прогноз поэта неутешителен:

¹ *Волошин М.* Россия распята // Из творческого наследия советских писателей. — Л., 1991. — С. 66–67, 68.

Они пройдут, расплавленные годы
Народных бурь и мятежей,
Вчерашний раб, усталый от свободы,
Возропщет, требуя цепей.

(«Китеж», 1919)

По наблюдениям Н. И. Балашова, «в стихах, написанных Волошиным в годы гражданской войны, и в букве, и в духе появляется некое возвышение, увеличение духовного масштаба в отношении к протекающим событиям»¹. По Балашову, это антиномия между страшными картинами расстрельных ужасов, массовых издевательств и унижений и мотивом жертвенничества именно как духовного пути личности, избранного лирическим героем. Эта позиция особенно отчетливо видна в таких стихах Волошина, как «Террор», «Голод», «Красная Пасха»:

Зима в тот год была Страстной неделей
И красный май сплелся с кровавой Пасхой,
Но в ту весну Христос не воскресал.

(«Красная Пасха», 1921)

Может быть, такой же жребий выну,
Горькая детоубийца, — Русь!
И на дне твоих подвалов сгину,
Иль в кровавой луже поскользнусь, —
Но твоей Голгофы не покину,
От твоих могил не отрекусь.

(«На дне преисподней», 1922)

По Волошину, получается, что относиться с состраданием к убийцам, принимать все муки, которые достаются жертвам «усобиц», не уклонившись ни от одной из них, — это единственный путь к духовному воскрешению.

Доконает голод или злоба,
Но судьбы не изберу иной.
Умирать — так умереть с тобой
И с тобой, как Лазарь, встать из гроба.

(«На дне преисподней»)

Эта концепция тем более впечатляет, что носит глубоко конкретный характер, ибо страдания, муки, зверства, жестокость, которые видит, через которые проходит лирической герой Волошина, — это страдания не отвлеченные, не условные. Это то,

¹ Балашов Н. И. Антиномия в пореволюционных стихотворениях Волошина и его стремление восстановить Храм Поэзии в стихах-откровениях середины 20-х годов // Метафизика бытия и культуры. Академические тетради. — 1998. — № 4. — С. 74.

что вершится сейчас вокруг него, рядом, за стенами его дома и прямо в его доме.

Причем, по Волошину, самоотождествление с позицией жертвы спасительно не только для личности, но и для страны и даже цивилизации. Показательно, например, стихотворение «*На вокзале*» (1919):

Вот лежит она, распята сном,
По вековечным излогам,
Расплесканная по дорогам,
Искусанная огнем,
С запекшимися губами,
В грязи, в крови и во зле,
И ловит воздух руками,
И мечется по земле.
И не может в бреду забыться,
И не может очнуться от сна...
Не все ли и всем простится,
Кто выстрадал, как она?

По мысли этого стихотворения, не только отдельный человек воскресает через муки, но и целая страна, проходящая через муки, нравственно очищается.

Образ России зачастую дается у Волошина в стилизованных формах. Очень часто это стилизации под народные плачи, заклинания, ворожбу. Есть стихотворение, которое так и называется, «*Заклятье о Русской земле*»:

Встану я помолясь,
Пойду перекрестясь,
Из дверей в двери,
Из ворот в ворота —
Утренними тропами,
Огненными стопами,
Во чисто поле
На бел-горюч камень.
<...>
Не слышать людей,
Не видать церквей,
Ни белых монастырей, —
Лежит Русь —
Разоренная,
Кровавленная, опаленная.
По всему полю —
Дикому, великому —
Кости сухие, пустые,
Мертвые — желтые.

Саблей сечены,
Пулей мечены,
Коньми топтаны.

Сама поэтика стилизации здесь вводит современность — гражданскую войну, погромы, убийства — в круг вечных повторений одной и той же исторической судьбы, довлеющей над Россией. Но по мысли Волошина, именно обреченность на трагедию и делает Русь святой: «В мифологии Волошина Россия остается “святой Русью” еще и потому, что она пьет “чашу” чужих страданий: она “изживает” болезни Европы, “принимает на себя примерное заболевание социальной революцией, чтобы переболеть ею”, своей мечтой “врачует” мир... Волошин сравнивает Россию со святыми, которые “переживали крестные муки Христа, как свои собственные”. Россия совершает жертвенный подвиг по отношению к Западной Европе, принимает “Чужих страстей, чужого зла/Кровоточащие стигматы” (“Русская революция”)», — отмечает О. А. Дашевская¹.

Поэтому Россия XX века рисуется у Волошина в ассоциативном поле с легендарными образами древности, где изображается гибнущая, страдающая Русь. В стихотворении «Святая Русь», которое датировано — 19 ноября 1917 года — буквально через 10 дней после того, как большевики взяли власть, есть такие строки: «Ты — бездомная, гуляющая, хмельная,/ Во Христе юродивая Русь!» В стихотворении «Преосуществление», написанном 17 января 1918 года, он, опираясь на примеры гибели Древнего Рима, актуализирует библейскую легенду о зерне, которое, дабы прорасти, должно умереть:

Так семя, дабы прорасти,
Должно истлеть...
Истлей, Россия,
И царством духа расцвети!

Примерно та же мысль в стихотворении «Мир» (23 ноября 1917 года): «Отдай нас в рабство вновь и навсегда,/ Чтоб искупить смиренно и глубоко / Иудин грех до Страшного Суда».

14.1.3. Поэмы «миротворчества»

«Мифотворчество и, в последние годы своей жизни и лиры, миротворчество» — вот чем занимался Волошин, по словам Марины Цветаевой, идущий «окольными путями мистики, мудрости, дара»,

¹ Дашевская О.А. Исторические идеи М.Волошина и Д.Андреева: Миф о России // Русская литература в XX веке (Имена, проблемы, культурные диалоги). — Вып. 7. — Томск, 2005. — С. 34.

сочетающий в своей судьбе и духовной жизни «отшельничество — общение, радость жизни — подвижничество»¹. Уже в 1922—1924 годы Волошин пишет поэмы «Россия» и «Путями Каина».

В историософской поэме *«Россия»* разворачивается панорама истории России со времен Петра. Как показывает Волошин, в основании русской истории лежит *повторение разрыва*, катастрофы как формы глобального обновления, сопряженного с глобальным же социальным катаклизмом:

Великий Петр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить,
Склонениям и нравам вопреки,
За сотни лет, к ее грядущим далям.

Не только Петр уподоблен Волошиным большевику. Аракчеев также назван «первым коммунистом», потому что он практически создал прообразы коммуны: солдатские поселения, где все жили семьями, в казармах, руководствуясь четким уставом. Но наиболее безжалостно оценивается Николай Второй:

Закон самодержавия таков:
Чем царь добрей, тем больше льется крови.
А всех добрей был Николай Второй,
Зиявший непристойной пустотой
В сосредоточьи гения Петра.

Обозрев всю историю России, лирический герой поэмы вновь думает о том, что же ждет Россию сейчас, какова ее доля:

И этой ночью с напряженных плеч
Глухого Киммерийского вулкана
Я вижу изневоленную Русь
В волокнах расходящегося дыма,
Просвеченную заревом лампад —
Молитвами горящих о России...
И чувствую безмерную вину
Всея Руси пред всеми и пред каждым...

Еще более масштабное видение мира открывается в книге *«Путями Каина»* (1924). Если раньше Волошин вписывал историю большевистского переворота в историю России, то здесь он вписывает историю Октябрьской революции в масштабы творения и разрушения материи.

Поэма «Путями Каина» принадлежит к редкостному типу поэтических космогоний, подобных поэме Тита Лукреция Кара

¹ Цветаева М. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 266—267.

«О природе вещей». Но если у предшественников Волошина космос и вся природа упорядочивались законами гармонических соответствий между природой и обществом, между социальными законами и натурфилософией, то у Волошина и природа, и человеческое сообщество самоорганизуются неустойчивым равновесием раздражающих его сил. Развитие через самопорождение противоположностей, разрушение оказывается неизбежным и необходимым механизмом самоорганизации человеческого и природного универсума. Такое диалектическое единство противоположностей глубоко трагично.

Волошин мыслит категориями Хаоса и Разума. Сама поэма «Путиами Каина» называется «Трагедией материальной культуры». Она состоит из пятнадцати глав: «Мятеж», «Огонь», «Магия», «Кулак», «Меч», «Порох», «Пар», «Машина», «Бунтовщик», «Война», «Космос», «Таноб», «Государство», «Левиафан», «Суд». Некоторые исследователи считают эти главы маленькими поэмами, а поскольку между ними нет строгой сюжетной связи, она скорее — логико-рационалистическая, то самую книгу «Путиами Каина» они небезосновательно называют «поэмой-циклом» (В. И. Фатющенко, П. Г. Опарин). Обстоятельное исследование произведения Волошина выполнено в кандидатской диссертации П. Г. Опарина «Книга М. А. Волошина “Путиами Каина” в литературном контексте первой трети XX века: историософия и поэтика» (М., 2005).

В поэме множество потрясающих парадоксальных откровений. Например, «из кулака родилось братство»; «меч создал справедливость»:

Насильем скованный,
Отточенный для мщенья, —
Он вместе с кровью напитался духом
Святых и праведников,
Им усекновенных.

Практически все открытия цивилизации осмысляются Волошиным как открытия, несущие в себе амбивалентные свойства. Порох — используется для зла, но и приносит пользу. Пар, машина, кажется, облегчили жизнь человеку — но нет:

Машина победила человека:
Был нужен раб, чтоб вытирать ей пот,
Чтоб умащать промежности елеем,
Кормить углем и принимать помет.

Или:

Машина научила человека
Пристойно мыслить, здраво рассуждать.
Она ему наглядно доказала,

Что духа нет, а есть лишь вещество,
Что человек — такая же машина,
Что звездный космос только механизм
Для производства времени, что мысль
Простой продукт пищеваренья мозга...

В финале поэмы Волошин определяет и место человека в этом универсуме, состоящем сплошь из амбивалентных явлений:

Когда-то темный и косматый зверь,
Сойдя с ума, очнулся человеком, —
Опаснейшим и злейшим из зверей —
 Безумным логикой
 И одержимым верой...

Трагедия «материальной культуры» обнаруживается в том, что разум оборачивается безумием, и именно «системное» безумие человеческого мира и формирует цивилизацию. «Разум есть творчество навыворот», — говорит Волошин, предполагая, что творчество есть некий единый рациональный процесс. И человек, руководствующийся разумом, логикой преобразил весь мир, но не себя — *«и стал рабом своих же гнусных тварей»*. Что надо сделать человеку, чтобы выйти из этого тупикового варианта развития рода людского? Нужно преобразить самого себя, отсюда такой призыв:

Мятежнику:
 «Пересоздай себя!»
Я призываю вас к восстанию против
Законов естества и разума:
 К прыжку из человечества —
 К последнем безумью —

«Прыжок из человечества к последнему безумию» сопоставим с призывом «сойти с ума», отречься от репрессии разумности во имя свободы бессознательного (близко идеям, высказываемым в романе Е. Замятина «Мы»). Но у Волошина этот прыжок предполагает *возвращение* к начальному, предзаданному назначению человека: «Так будь же сам Вселенной и творцом». Творец — не мятежник. Творец никогда не занимается уничтожением и созданием на новом месте чего-то нового — именно в творчестве видит Волошин *природное* назначение человека.

14.1.4. Кредо поэта

Волошин не только своими стихами, но и своим творческим поведением был фигурой, категорически не приемлемой для советской власти. Это был человек, который не просто был не-

зависим, но он еще и открыто декларировал независимость как единственную форму существования подлинного искусства. Мы помним, какое значение придавали большевики влиянию власти на литературу, полагая, что искусство и литература — это инструменты пропаганды.

Марина Цветаева хорошо определила принципиальнейшую позицию Волошина: «Одно только его не захватило — партийность, вещь заведомо не человеческая, не животная и не божественная, уничтожающая в человеке и человека, и животное, и божество. Не политические убеждения, а мироубежденность...»¹.

Какова же творческая позиция Волошина? Приведем два фрагмента. Первый из стихотворения *«Доблесть поэта»*, написанного в марте 1924 года:

В смутах усобиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих.
Зритель захвачен игрой — ты не актер и не зритель,
Ты соучастник судьбы, раскрывающей замысел драмы.
В дни революции быть Человеком, а не Гражданином:
Помнить, что знамена, партии и программы
То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.

«В смутах усобиц и войн постигать целокупность», то есть усобицы и войны — хаос, а поэт должен найти законы самоорганизации этой смуты. «Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих» — это формула мысли, не боящейся амбивалентности, избегающей односторонности и догматизма, стремящейся к помешающую противоположных позиций. Однако эта позиция помещает поэта в особое пространство — свободное и одновременно открытое для произвола неподконтрольных сил судьбы: «Зритель захвачен игрой — ты не актер и не зритель, / Ты соучастник судьбы». Затем следует полемический афоризм: «В дни революции быть / Человеком, а не Гражданином». Волошин неслучайно спорит с некрасовской формулой, которая была основанием революционной этики. Наблюдая исторические последствия следования этому этическому принципу, придававшему догматизму статус рыцарского служения, Волошин убеждается в его тупиковости: по собственному опыту он знает, что в дни революции нужно думать о спасении человека и вообще жизни на Земле. В данном случае, это не позиция участника гражданской войны, а позиция более высокая — участника события бытия (как сказал бы Бахтин): защищать жизнь от всякого рода идеологических фантомов, обещающих «гражданское» благоденствие, но приносящих моря крови. Вот почему Волошин

¹ Цветаева М. Живое о живом. — С. 266—267.

включает в свой поэтический императив требование — «помнить, что знамена, партии и программы/ То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома».

Неудивительно, что отношение к Волошину в годы советской власти было весьма прохладным. Не считаться с ним не могли, но не считаться с ним старались¹. О характерном лицемерии властей по отношению к поэту свидетельствует следующий рассказ вдовы Волошина Марии Степановны: «В 1923 году, когда Макс был в Москве, Лев Каменев пригласил его в свою кремлевскую квартиру, он служил тогда председателем Моссовета, и просил почитать стихи. Надеюсь получить от одного из хозяев Кремля разрешение на их публикацию, Макс читал ему и еще нескольким присутствовавшим при этом стихи из циклов “Пути России”, “Личины” и другие. Лев Борисович, большой любитель поэзии, очень хвалил их и смаковал особо понравившиеся ему строки. Потом решительно подошел к письменному столу и написал в Госиздат записку, в которой рекомендовал издать стихи Волошина “на правах рукописи”. А когда счастливый Макс ушел, Каменев тут же позвонил в издательство и попросил не придавать его записке никакого значения. Об этом мы узнали от одного из свидетелей этой кремлевской истории. И стихи, конечно, напечатаны не были». Когда Волошин умер, то в «Литгазете» 17 августа 1932 года был помещен некролог Александра Селивановского с приличествующими случаю словами: «Крупный и своеобразный поэт, человек большой образованности, особенно хорошо изучивший французскую историю, литературу и философию, один из оплотов русского символизма. <...> Он пытался все время оставаться “над схваткой”. <...> Библиотечный зал своего дома он хотел сделать мирным островком среди схваток борьбы классов. <...> И сам Коктебель предстает в его стихах как образ Голгофы...»². А. Фадеев ровно через два месяца строго указал своему товарищу по РАППу: «Я думаю, напрасно скорбь по усопшему помешала Селивановскому прямо сказать о контрреволюционном характере стихов покойника»³.

14.2. Последняя книга Николая Гумилева

Весной 1918 года Николай Гумилев (1886—1921) вернулся в Россию из Англии, где служил шифровальщиком в Русском Правительственном Комитете. Решение вернуться было сознательным

¹ Розенталь Э. «Всех духов литгия...» // Вестник (Бостон). — 2003. 26 ноября // <http://www.vestnik.com/issues/2003/1126/win/rozentalt.htm>

² Селивановский А. Памяти М.А.Волошина // Лит. газета. — 1932. — 17 авг. — С. 3.

³ Фадеев А. Союзник или враг // Лит. газета. — 1932. — 17 окт. — С. 3.

и принципиальным: «...В наше трудное и страшное время спасение духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал себе прежде»¹. А. И. Куприн так отозвался об этом гражданском выборе поэта: «Да, нужно признать, ему не чужды были старые, смешные ныне предрассудки: любовь к Родине, сознание живого долга перед нею и чувство личной чести. И еще старомоднее было то, что он по этим трем пунктам всегда был готов заплатить собственной жизнью»². Творческое молчание 1918 года усугублялось тяжелыми бытовыми условиями: в обстоятельствах «военного коммунизма» Гумилев оказался кормильцем семьи (в том числе и новорожденной дочери). Но уже в 1919 году появляются новые стихи, а осень 1920 года К. И. Чуковский назвал «болдинской осенью» Гумилева³. Критики (Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Г. Струве) отметили «высокую простоту» зрелых стихотворений Гумилева, совершенствование мастерства и неуклонный внутренний рост поэта, жизнь которого вскоре трагически оборвалась: Гумилев был расстрелян в ночь с 24 на 25 августа 1921 года по обвинению в участии в антисоветском заговоре⁴. С. Лукницкий, на основании обвинительного заключения, приговора ЧК и показаний В. Таганцева, приходит к выводу, что поэт был расстрелян безвинно, а дело об антисоветском заговоре профессора Таганцева было сфабриковано, в острастку тем, чье недовольство советской властью усилилось после подавления кронштадского мятежа. А. В. Мирошкин в книге «Смерть Н. С. Гумилева как литературный факт» (М., 1998) собрал многочисленные отклики современников и литературоведов на смерть Гумилева. Почти одновременно с гибелью Гумилева вышла из печати книга стихов «*Огненный столп*», что произвело сильное впечатление и на критиков, и на читателей.

Когда-то А. Ахматова сказала, что Гумилев — «самый непрочитанный поэт». В настоящее время творчество Гумилева изучено многосторонне, в разных аспектах, с разных методологических позиций. В Большой серии «Библиотеки поэта» в 1988 году вышли стихотворения и поэмы Гумилева⁵, в 1991 году было издано 3-томное собрание сочинений⁶, а в 2001 году — 10-томное полное

¹ Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. — М., 1991. — Т. 3. — С. 234.

² Цит. по: Гумилев Н. С. Поли. собр. соч.: в 10 т. — М., 2001. — Т. 4. — С. 217.

³ Цит. по: Н. С. Гумилев: pro et contra / сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Злобина. — СПб., 1995. — С. 291.

⁴ См. Лукницкий С. Есть много способов убить поэта. — М., 2002

⁵ Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / вст. ст. А. И. Павловского; Биографический очерк В. В. Карпова. — Л., 1988.

⁶ Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. / вст. ст., сост., примеч. Н. А. Богомолова. — М., 1991.

собрание, с обстоятельными комментариями и примечаниями¹. Научная литература о творчестве Гумилева весьма обширна², но еще остается много дискуссионных вопросов, касающихся как трактовки отдельных произведений, так и общего направления творческой эволюции поэта.

«Огненный столп» — книга философской лирики. Название книги восходит, как полагает И. Делич, к библейскому сюжету (Господь явился в виде огненного столпа Моисею и его народу, указывая выход из пустыни в Землю обетованную). «Огненный» мотив может быть соотнесен с апокалипсическим, катастрофическим характером эпохи (Е. Вагин), С. Маковский связывает название с «огненной» стихией любви, пережитой поэтом и отразившейся, в частности, в образе «огненного дурмана» в «Канцоне второй»³. Высокая поэтическая семантика образа, вынесенного в название, определяет общую тональность книги, посвященной не только осмыслению собственного пути, но и судьбе духовного начала в катастрофическом обществе.

Уже Б. Эйхенбаум отметил отход зрелого Гумилева от акмеистических манифестов, изменение тематики и поэтики его творчества. Можно выделить несколько трактовок существа поэтического мира в «Огненном столпе».

А. Павловский, В. Орлов, И. Делич, Н. Богомолов и ряд других исследователей отмечают усиление мистических образов и мотивов. Вяч. Вс. Иванов замечает по поводу канцон: «Эта поэзия видений по сути своей выходила за рамки, очерченные ранним акмеизмом, и тяготела то к образности великого символиста Блока, то даже к крайностям футуризма и сюрреализма»⁴. Н. Оцуп, комментаторы к 4 т. ПСС (М. Баскер, Т. Вахитова, Ю. Злобин, А. Михайлов, В. Прокофьев, Г. Филиппов), наоборот, полагают, что Гумилев отрицает оккультную мистику: «Его спокойная и подлинная вера берет верх над бредом галлюцинаций черной магии»⁵, лирический герой призывает к активной борьбе с демонической, антихристовой стихией, охватившей Россию. Е. М. Мстиславская считает, что миропонимание Гумилева в последней книге достаточно

¹ *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов, примеч. М. Баскер, Т. М. Вахитовой, Ю. В. Злобина, А. И. Михайлова, В. А. Прокофьева, Г. В. Филиппова. — М., 2001.

² Из монографий назовем: *Давидсон А.* Муза странствий Н. Гумилева. — М., 1992; *Баскер М.* Ранний Гумилев: путь к акмеизму. — СПб., 2000.

³ См. также комментарий названия в работе: *Богомолов Н. А.* Н. С. Гумилев // Русская литература рубежа веков (1990-е—начало 1920-х годов). — М., 2001. — Кн. 2. — С. 489—490.

⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева) // Гумилев Н. Стихи: Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 22.

⁵ *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. — Т. 4. — С. 235.

противоречиво: с одной стороны, в основе сюжета книги — история самосознания лирического героя, восходящего по ступеням духовности в преддверии Страшного Суда (т.е. обратно мистически-христианская интерпретация), с другой стороны, в основе поэтической философии — эклектика христианских, масонских, теософских, антропософских, ницшеанских идей¹.

Каждая из точек зрения имеет под собой основания. В одних стихотворениях («Заблудившийся трамвай», «Канцона вторая») отчетливы мистические мотивы, другие («Мои читатели») звучат вполне акмеистично. Антисимволистским пафосом проникнуто стихотворение «Мои читатели» (каждый из персонажей которого, каждый «читатель» имеет реального прототипа — например, среди них есть Я. Блюмкин, левый эсер, застреливший в 1918 г. немецкого посла, впоследствии печально знаменитый сотрудник ГПУ-НКВД):

...Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо

<...>

И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно его суда².

Здесь Гумилев отталкивается от душевной переусложненности символистов, от тактики символов-намёков, его идеал — не мистик-мечтатель, а героическая, мужественная и деятельная личность.

Обратимся к основным тематическим мотивам книги «Огненный столп». Стихотворение «*Память*» выполняет роль пролога, намечая проблематику книги. Лирический герой вспоминает те «души», через которые проходило формирование его личности. Первый, «колдовской ребенок», был слит с прекрасным и таинственным миром природы; второй — поэт, хотевший стать «богом и царем» — вспоминается с неудовольствием; зато третий, «из-

¹ Мстиславская Е. П. Последний сборник Н.С.Гумилева «Огненный столп»: К проблеме содержательной целостности // Гумилевские чтения. — СПб., 1996. — С. 179—180.

² Гумилев Н. С. Стихи: Проза / Вст. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, примеч. Н. Богомолова. — Иркутск, 1992. Далее стихотворения Н. Гумилева цитируются по этому изданию.

бранник свободы», «мореплаватель и стрелок», храбрый воин, по-прежнему любим героем. Теперешняя душа героя — пламенная и суровая, радеющая о воздвижении «Храма», «Нового Иерусалима» на полях родной страны. Завершается стихотворение предчувствием смерти. Элегическая в целом интонация (соответствующая саморефлексии, постепенному выбыванию из круга мирских забот и радостей) вбирает в себя — «гасит» — чувства иронии, восхищения, надежды и страха, и хотя стихотворение написано пятистопным хореем, а не «элегическим» ямбом, звучит оно очень сдержанно и мужественно. Один из отрывков 1920 — 1921 годов еще более явно выражает ощущение «итоговости» и «классичности» высказываний лирического героя, переступившего порог земного существования:

А я уже стою в саду иной земли,
Среди кровавых роз и влажных лилий,
И повествует мне гекзаметром Вергилий
О высшей радости земли.

Следующие три стихотворения («Лес», «Слово», «Душа и тело») можно рассматривать как микроцикл, развивающий проблематику стихотворения-пролога.

Стихотворение «*Лес*», посвященное И. Одоевцевой, рисует призрачный, легендарный, лунный мир, населенный фантастическими существами, в духе «диаболологического символизма»:

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы,
Из земли за корнем корень выходил,
Точно руки обитателей могил...

Двустопные пяти- и шестистопные хореев, благодаря обилию пиррихий, звучат нередко как пэон третий, создавая таинственный, неторопливый тон; мужские окончания акцентируют конечную паузу, создают дополнительную ритмизацию; двустопные, содержащие по 11 слогов, слегка напоминают «архаичную» силлабическую систему стихосложения:

Это было, это было в те года,
От которых не осталось и следа...

Однако все фантастические мотивы в этом стихотворении получают вполне однозначное истолкование: зачарованный лес — аллегория любви («Я придумал это, глядя на твои/ Косы, кольца огневейшей змеи...»). Оттенок иронии и даже шутки характерен и для необычного уподобления в другом стихотворении («Слоненок»): «Моя любовь к тебе сейчас — слоненок... Он может съесть лишь дольку мандарина,/ Кусочек сахара или конфету», но сло-

ненок вырастет, и дразнить его станет опасно: он, разорвав цепи, все будет крушить на своем пути.

Стихотворение «*Слово*» по контрасту с предыдущим («Лес») — предельно риторично, выражает не причуды души, а ясный голос разума, декларирующий сакральную силу слова:

...осияно
Только слово среди земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово — это Бог.

Слову противопоставлены числа, обслуживающие «низкую жизнь». Завершается стихотворение упреком современным людям, забывшим божественную суть слова: «И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова».

Наконец, стихотворение «*Душа и тело*» демонстрирует сложносоставность человеческого «я», чреватую внутренними конфликтами. Стихотворение структурировано как триада: в первой части говорит душа, презирающая тело, как темницу, во второй части тело провозглашает свои права на яркую земную жизнь, с ее печалью и радостями, за которые оно расплатится смертью, третья часть содержит холодный, даже высокомерный голос духа — господина, имеющего власть и над душой, и над телом, — голос бессмертного духа, сливающегося с волей Бога. Таким образом, если в предыдущих стихотворениях выражалась одна из граней человеческой личности, то теперь установлена их строгая иерархия.

В стихотворении «*Шестое чувство*» поэт проникает в таинственную сферу духовных возможностей человека. Эстетическое чувство, свободное от практической, утилитарной заинтересованности в «простых» радостях жизни (хлеб, вино, женская любовь) и способное любить «бессмертные стихи», «бесцельную» красоту зари «над холодеющими небесами» — залог появления тех «крыльев», которые когда-нибудь дадут человеку возможность духовного парения. Глобальность духовной трансформации личности, открывающей в себе «бессмысленное» чувство красоты, передается сравнением внутреннего процесса, переживаемого человеком с мучительной метаморфозой динозавров:

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья,

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Открытие духовной вертикали дает не только освобождение и гордое сознание победы над «низкой жизнью», оно, по Гумилеву, сопряжено с чувством смятения, с мучительным расставанием с земным, душевно-телесным существованием. Так, в стихотворении «Звездный ужас» повествуется в духе древней легенды о том, как люди, оторвав глаза от равнины, где паслось их стадо, открыли для себя звездное небо — и это открытие не только заставляет петь, но и повергает в ужас.

Замечательное стихотворение «*Заблудившийся трамвай*» повествует о духовном пути лирического героя Гумилева. Непосредственность переживания усиливается и тем, что здесь лирический герой не смотрит на себя самого со стороны, вспоминая, каким он был прежде (как в строго логически выстроенном стихотворении «Память»: там был зачин, затем — последовательное перечисление этапов духовного возмужания, в конце — снова возврат к суровому настоящему, готовность встретить смерть).

Теперь герой заново *проживает* свои прежние «жизни» (несколько раз *умирая* на протяжении стихотворения, как отмечает И. Делич), причем движется не в направлении от прошлого к настоящему, а, наоборот, от настоящего к прошлому, все более и более удаленному, а затем к будущему — к окончательному прощанию с земным существованием. Г. П. Струве считал, что это — «самое таинственное, самое визионерское, самое потустороннее и символическое стихотворение Гумилева»¹. Характерно, что стихотворение написано дольником, а не классическим силлаботоническим размером.

Сосуществование прошлого, настоящего и будущего временных модусов обуславливает эффект, который А. Ахматова назвала «наложением планов»: начинаясь на «улице незнакомой» в Петрограде, действие затем вбирает в себя детали Парижа, Африки, Царского Села. Проницаемость пространства создает алогичный, сновидческий образ мира, что, наряду с переплетением бытовых и зловеще-фантастических подробностей, предвосхищает эстетику сюрреализма.

Исследователями предложен целый спектр трактовок «Заблудившегося трамвая»: стихотворение рассматривалось в биографическом, отвлеченно-философском, историко-культурном и интертекстуальном аспектах².

¹ Цит. по: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — Т. 4. — С. 288.

² Богомалов Н. А. Н. С. Гумилев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — Кн. 2. — М., 2001; Делич И. Н. С. Гумилев // История русской литературы XX века. Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, Н. Струве и др. — М., 1995; Енишерлов В. Жизнь и стихи Николая Гумилева // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. — Тбилиси, 1988; Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (К вопросу о дешифровке текста) // Рус-

В первой и второй строфах изображается, как «на улице незнакомой» поэт вскакивает на подножку пролетающего мимо трамвая, который выступает неким демоническим фантомом, «бурей крылатой», сопровождаемой дальними громами, огненной дорожкой в воздухе. Третья строфа гласит, что трамвай «заблудился в бездне времен». Две следующие строфы стремительно переносят в прошлое, из Петрограда 1921 года в Париж, Африку и на Ближний Восток, отмечая этапы странствий Гумилева:

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рошу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пыливый взгляд
Нищий старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Смятение героя возрастает:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

Выражение «Индия Духа» — из книги «Жемчуга» (1910), а упоминающиеся далее детали (вокзал, серый забор, дом в три окна — дом Шухардиной, где проживала А. Горенко) комментаторы относят к Царскому Селу, то есть герой переносится в годы молодости. Образ Машеньки трактуют и как реминисценцию из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, и как указание на А. Ахматову («голос и тело» — выражение из ее стихов, она «здесь жила и пела»), и как воспоминание о рано умершей Марии Кузьминой-Караваевой, в

ская литература. — 1993. — № 4; *Ичин К.* Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева // Николай Гумилев и русский Парнас. — СПб., 1992; *Карнов В.* Поэт Николай Гумилев // Огонек. — 1986. — № 36; *Клинг О.* Стилевое становление акмеизма: Николай Гумилев и символизм // Вопросы литературы. — 1995. — № 5; *Кроль Ю.* Об одном необычном трамвайном маршруте // Русская литература. — 1990. — № 1; *Павловский А. И.* Николай Гумилев // Вопросы литературы. — 1986. — № 10; *Панкеев И.* Посредине странствия земного // Гумилев Н. С. Избранное. — М., 1990; *Сливкин Е.* Конечная остановка машины смерти: Возможный историко-литературный подтекст стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» // Литературное обозрение. — 1999. — № 4; *Смирнова Л. А.* «...Припомнить всю жестокую, милую жизнь» // Гумилев Н. С. Избранное. — М., 1989; *Сливаковский П.* «Индия Духа» и Машенька: «Заблудившийся трамвай» Гумилева как символистско-акмеистическое видение // Вопросы литературы. — 1997. — № 9—10; *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Учен. зап. Тартуского ун-та. — Тарту, 1987. — Вып. 754.

которую когда-то был влюблен Гумилев. С образом Императрицы входит далее тема долга перед Отечеством, ради которого герой поступает любовью. Эта срединная часть стихотворения особенно зловеща: зеленная лавка, где продаются капуста и брюква (слова из обихода домохозяек) оборачивается образом палача в красной рубашке и мертвыми головами «в ящике скользком, на самом дне». В 12-й строфе, по мнению И. Делич, происходит разрыв цепочки смертей и рождений героя, прерывается вращение кармического колеса:

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Вслед за упоминанием Медного всадника как символа государственности, герой, по мнению исследователей, метафорически утверждает смерть самому себе, прежнему, и бессмертие любви:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу я молебен о здравье
Машеньки и панихиду по мне.

Финал стихотворения звучит с проникновенным лирическим чувством, свидетельствующим о страданиях души, несмотря на признание приоритета духа, рвущегося из плена времен и бездны пространств:

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Можно согласиться с мнением Ю. П. Иваска, полагавшего, что замысел «Заблудившегося трамвая» раскрыт достаточно полно, но логической интерпретации не поддается¹. Вероятно, логическая интерпретация и не нужна, ибо трепет души, приближающейся к своему пределу, может быть передан только косвенно, через образные уподобления, через перепады интонации, включающей и одически-торжественную, и балладно-таинственную, и лирически-проникновенную тональность. Сложная эмоциональная гамма — восторг и ужас, надежда и страх, радость и отчаяние — выражает состояние лирического героя, предпринявшего волевое разрешение конфликта долга и чувства, мужественно противостоящего «мировому злу» в его конкретно-историческом облике пореволю-

¹ Цит. по: *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. — Т. 4. — С. 299.

ционного Петрограда, переживающего мучительное высвобождение духовного начала из «тварной» земной оболочки.

Если рассматривать зрелые стихи Гумилева в контексте динамики художественных систем Серебряного века, то наиболее убедительной представляется точка зрения Н. А. Богомолова, утверждающего, что Гумилеву удалось снять противопоставление символизма и постсимволизма¹. Гумилев сохранил акмеистические принципы поэтики: «адамизм» — антропоцентрическую установку на активную, волевою личность; «масочность» лирического героя (так, например, стихотворение «Персидская миниатюра» в жанре экфразиса представляет посмертное перевоплощение героя в изысканные краски и линии миниатюры); тяготение к косвенным формам выражения лирического переживания (например, через реализацию автометафоры, развертывающейся в картину: «Слоненок», «Лес»); стремление к самодистанцированию, позволяющему «со стороны» взглянуть на этапы развития собственной личности. Сохраняются яркость и выпуклость деталей, точность поэтического словаря («эстетика тождества», по М. Баскер). Прежней остается и синхроническая концепция истории как «веера времен», сосуществующих в сознании героя, обуславливающая «семантическую поэтику»², любовь к стилизациям, обилие интертекстуальных связей (исследователи отмечают в стихах «Огненного столпа» реминисценции из Данте, Пушкина, Тютчева, Блока, Бодлера, Э. По, Рембо, Апполинера, Р. Хаггарта). По-прежнему высоко оценивается артистизм поэта-мастера (см., например, «Молитву мастеров», написанную двустопными шестистопным ямба, наподобие александрийского стиха, причем с одними только мужскими окончаниями, что делает звучание еще более твердым и энергичным). От акмеизма идет и культ памяти — нравственного начала, противостоящего хаосу эпохи и конечности индивидуального существования.

Вместе с тем образ мира в «Огненном столпе» сближается с символистским стремлением *a realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему); лирический герой, ошущающий кризис личности в преддверии апокалипсиса, мечтает о «новом Иерусалиме» на родной земле, уповает на «свет» и «ветер» из иных, высших миров. Разнообразно преломлены в книге мистические, оккультные, масонские, антропософские, православные мотивы.

Вероятно, в творчестве Гумилева проявилась общая тенденция в развитии поэзии Серебряного века как целостного

¹ Богомолов Н. А. Читатель книг // Гумилев Н. Соч.: в 3 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 20.

² Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. — 1974. — № 718. — С. 51.

историко-культурного феномена (по выражению Е. Г. Эткинда¹). М. Л. Гаспаров отмечал, что к 1917 году «очертания основных направлений уже расплылись»² и символизм в 1910-е годы открылся для взаимодействия с другими художественными системами (реализмом, экспрессионизмом и т. п.). Акмеизм резко противопоставлял себя символизму в целях литературной полемики, однако даже в статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев высказывался более гибко: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять свои мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться». В «Огненном столпе» и передаются такие «содрогания» души.

В схожем направлении шла, например, и эволюция М. Кузмина: от «кларизма» ранних стихов к «герметизму» позднейших, таких как поэма «Форель разбивает лед»³.

Предельно обобщая и памятуя о сознательно-волевом решении Гумилева вернуться в 1918 году в Россию, можно сказать, что стихотворения «Огненного столпа» выражают идею спасения культуры как фактора духовной эволюции человека — в противовес революционной ломке и отрицанию культурных традиций.

14.3. Русская поэзия в эмиграции. Владислав Ходасевич

Обычно (вслед за Г. Струве) выделяют две возрастные группы среди поэтов русской эмиграции: старшее поколение (К. Бальмонт, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, В. Ходасевич, М. Цветаева) и поэты *младшего поколения*, родившиеся между 1900 и 1910 годами; к младшим причисляют, как правило, Г. Иванова и Г. Адамовича, родившихся в 1894 году. Молодых поэтов группируют часто по географическому признаку: поэты парижские (группа «Перекресток», ориентированная на «неоклассицизм» Ходасевича: Ю. Терапиано, Вл. Смоленский, Г. Раевский, Д. Кнут, Ю. Мандельштам; группа «Кочевые», тяготевающая к поэтике Цветаевой: А. Гингер, А. Присманова, отчасти Б. Поплавский), поэты пражские (группа «Скит поэтов»), дальневосточные (самый известный из них — Арсений Несмелов).

¹ Эткинд Е. Г. Единство «Серебряного века» // La literature russa del novecento. Napoli. МСМХС. — Р. 16.

² Гаспаров М. Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «Серебряного века»: 1890—1917: Антология. — М., 1993. — С. 7.

³ Исследователями отмечена перекличка стихотворения М. Кузмина «Конец второго тома» (1922) с гумилевским «Заблудившимся трамваем» // Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — Т. 4: Комментарии. — С. 294.

В таком (возрастном и географическом) структурировании поэтического «поля» есть известный резон. Так, феномен «парижской ноты», спор о пушкинском и лермонтовском направлениях в развитии поэзии, явление так называемого «незамеченного поколения» — все это характерно именно для парижских молодых поэтов.

Однако более глубокой представляется группировка поэтов по эстетическим принципам.

Ф. П. Федоров выделяет четыре потока: 1) поэзия неомифологического миростроения, опирающаяся на классическую традицию (например, Д. Кнут); 2) поэзия антимифологическая (Г. Адамович, А. Штейгер); 3) поэзия «формистская», генетически восходящая к левому русскому авангарду (Б. Божнев); 4) поэзия завершения, исхода первой эмиграции, с совершенно определенными чертами финитности (И. Чиннов)¹.

Существенно важным вопросом для поэтов-эмигрантов был вопрос об отношении к классическому наследию и традициям «Серебряного века».

«Пушкинскую» партию возглавлял В. Ходасевич, культивировавший строгие формы, полагавший, что роль эмиграции — в сохранении высокой литературной традиции, настаивавший на мастерстве и поэтической дисциплине. «Лермонтовскую» партию вел Георгий Адамович. Его эстетические принципы выразились в творчестве поэтов «парижской ноты»: предельная искренность и эмоциональность, аскетизм словаря, синтаксиса, рифмы, «дневниковость» и исповедальность, приглушенность тона, каким говорится о любви и смерти. Вот, например, одно из стихотворений Адамовича:

Ночью он плакал. О чем, все равно.
(Многое спутано, затаено).

Ночью он плакал, и тихо над ним
Жизни сгоревшей развеялся дым.

Утром другие приходят слова,
Перебираю, что помню едва.

Ночью он плакал... И брезжил в ответ
Слабый, далекий, а все-таки свет.

Спор этих двух литературных «партий» разворачивался больше на страницах журналов, чем в самой поэзии. Г. Струве вообще отрицал единство «парижской ноты» (вряд ли справедливо, так как стиливое единство все-таки было). В творчестве Г. Иванова, обыч-

¹ Федоров Ф. П. Поэзия первой русской эмиграции: младшее поколение // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. — Екатеринбург, 1998. — С. 103.

но соотносимого с поэтами «парижской ноты», одинаково важны и «пушкинские», и «лермонтовские» интенции. В. Ходасевич не только «классичен», но и глубоко дисгармоничен и трагичен.

Достоинство произведений поэтов-эмигрантов заключается в их эстетической нескованности, в той полноте проявления творческой индивидуальности, которой были лишены поэты в Советской России (хотя масштабы дарования могут быть очень разными).

Можно обозначить следующие «векторы» поэтических устремлений:

– выражение и преодоление «эмигрантского комплекса» в лирической сатире (Тэффи, А. Черный, Дон Аминадо);

– верность романтической мечте; переосмысление прежних поэтических мотивов (К. Бальмонт, И. Северянин);

– современность сквозь призму вечности: философия мира в лирике И. Бунина, З. Гиппиус, Вяч. Иванова и философия души в поэзии С. Маковского, А. Присмановой;

– возвращение к истокам: славянская мифология в творчестве С. Кондратьева, Л. Столицы;

– поэзия «парижской ноты»: элегические мотивы в лирике Н. Оцупа, Ю. Терапиано; «блаженство муки» в стихотворениях Г. Адамовича.

Рассмотрим основные особенности творчества В. Ходасевича, избравшего позицию хранителя высокой традиции русской поэзии.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) — один из самых значительных поэтов русского зарубежья. Им восхищались такие разные писатели, как М. Горький («поэт-классик», «большой, строгий талант») и А. Белый («поэт божьей милостью, единственный в своем роде»). Весьма скупой на похвалы В. Набоков назвал Ходасевича «гением» и придал черты Ходасевича образу критика Кончеева в романе «Дар». А вот Д. Мирский уничижительно утверждал, что Ходасевич — «маленький Баратынский из подполья, любимый поэт тех, кто не любит поэзии». Сейчас репутация Ходасевича как поэта-классика, «крупнейшего поэта нашего времени, литературного потомка Пушкина по тютчевской линии» (В. Набоков) бесспорна. Своеобразие его поэзии заключается в парадоксальном сочетании пушкинской ясности формы и трагедийности содержания, или, по наблюдению В. Набокова, дерзкой свободы в выборе тем, образов, слов и правильного (т. е. в некотором смысле несвободного) ритма стиха.

Как многие из интеллигенции, Ходасевич восторженно принял Февральскую революцию. Ему нравился стихийный размах народного гнева. После Октябрьской революции Ходасевич активно работал в различных советских учреждениях. Он готов

был принять все, что несет с собой революция. Новые принципы поэтики воплотились в стихах сборника «*Путем зерна*» (1920). Душа поэта должна пройти путь, единый со всей страной; пройти тяжкие испытания, даже погибнуть, чтобы впоследствии возродиться в новых побегах новой культуры. Мотивы подземного мрака, зерна, колоса напоминают цикл Блока «Ямбы» — образец гражданской лирики, мужественности поэта.

Стихотворение Ходасевича «Путем зерна», написанное двестишестистопными шестистопными ямба, с точной рифмовкой, звучит торжественно и возводит конкретные политические события до уровня философского обобщения:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

(23 декабря 1917)

Именно в этой книге стихов уже отчетливо проявилась характерная особенность поэзии Ходасевича: соединение философически-высокого и житейски-конкретного:

В заботах каждого дня
Живу, — а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

И часто, спеша к трамваю
Иль над книгой лицо склоня,
Вдруг слышу ропот огня —
И глаза закрываю.

Не «в башне из слоновой кости», не «на берегу пустынных волн», а в житейской суете открывается поэту метафизическая суть мира.

По замечанию В. Вейдле, самые здешние стихи Ходасевича — о вещах нездешних. Ходасевич часто использует прозаизмы, что не

является приемом, но выражает онтологию (т.е. представление об устройстве мира): Ходасевич ощущает земную духовность (в отличие от романтиков и символистов). Он не воспаряет над действительностью, а пытается прорваться сквозь нее:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...

Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенсне или ключи.

Образность Ходасевича воплощает слияние духовного опыта с плотью:

Прорезываться начал дух
Как зуб из-за припухших десен.

В конце 1920 года Ходасевич уезжает в Петроград. В книге *«Тяжелая лира»* возникает высокий образ поэта — хранителя священного огня поэзии (стихотворение «Музыка»). В статье «Колблемый треножник» Ходасевич сравнивает молодых поэтов, дерзко ворвавшихся в поэзию, с детьми, шалящими в Храме, и нужен взрослый, опытный человек, способный поддержать колблемый треножник, сбересть священный аполлонов огонь на алтаре поэзии. Из 45 стихотворений «Тяжелой лиры» 26 написаны четырехстопным ямбом — самым классическим размером русской поэзии. Преданность классической поэзии заявлена в стихотворении *«Петербург»* (открывающем следующую книгу *«Европейская ночь»*):

И, каждый стих, гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

(12 декабря 1925)

Сохраняя метрику в неприкосновенности, Ходасевич добивается новизны звучания сдвигами на ритмическом и интонационном уровне. Так, впечатляет усеченная, как бы оборванная последняя строка (трехстопный ямб с пиррихием на второй стопе, звучащий как двухударный дольник) на фоне строк четырех- и пятистопного ямба. Для поэта-Орфея, сознающего свое высокое призвание, не важны мелочи убогого быта, он может преобразить и «штукатурное небо», и «солнце в шестнадцать свечей».

Но жить становилось все трудней. В 1922 году вместе с молодой поэтессой Ниной Берберовой Ходасевич покидает Россию, уезжая

в Берлин, а потом в Париж. Бытовая неустроенность, тяжелое физическое состояние, необходимость поденной журналистской работы усугубляли горечь от разлуки с родиной, определяли безрадостное мироощущение поэта.

Последняя, лучшая книга стихов Ходасевича называется «Европейская ночь» — относительная прозрачность мира сменилась тьмой. Мир стал омерзительно вещественным.

Берлин открылся как город трущоб и подвалов, камня и неприютности. Стихотворение «*Окна во двор*» состоит из строф, отделенных друг от друга отточиями. Строф может быть больше или меньше, они могут стоять в том или ином порядке. Каждая строфа — окно, за которым виден свой маленький домашний ад. Автор нагнетает низкие, ничтожные подробности, показывающие, как опошлено все: и любовь, и семья, и смерть, и искусство.

Несчастный дурак в колодце двора
Причитает сегодня с утра,
И лишнего нет у меня башмака,
Чтобы бросить его в дурака.
.....

Кастрюли, тарелки, пьянино гремят,
Баюкают няньки крикливых ребят.
С улыбкой сидит у окошка глухой,
Зачарован своей тишиной.
.....

Курносый актер перед пыльным трюмо
Целует портреты и пишет письмо, —
И, честно гонясь за правдивой игрой,
В шестнадцатый раз умирает герой.
.....

Отец уж надел котелок и пальто,
Но вернулся, бледный как труп:
«Сейчас же отшлепать мальчишку за то,
Что не любит луковый суп!»
.....

Небритый старик, отодвинув кровать,
Забывает старательно гвоздь,
Но сегодня успеет ему помешать
Идущий по лестнице гость.
.....

Однообразная перечислительная интонация передает чувство скуки и уныния, однако ощущается и некоторая нервность,

благодаря смене размера: в первой строфе 1-я и 3-я строки — трехстопный амфибрахий, а 2-я и 4-я — трехстопный анапест, во второй строфе 1, 2 и 3-я строки — амфибрахий, 4-я — анапест.

Реальная действительность так нестерпима, что кажется адом. В стихотворении «С берлинской улицы...» ночные дома уподобляются демонам, прохожие — ведьмам с песьими головами; все проникнуто сухим электрическим треском. Ресторанный мир в стихотворении «*Берлинское*» представлен как система зеркал: окно ресторана, стекла трамваев, зеркальная поверхность стола. Создается ощущение ирреальности происходящего, когда в чужом пространстве герой с отвращением вдруг узнает свою «отрубленную, неживую голову». В таком мире невозможно жить, самоубийство становится желанным исходом:

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.

Стихотворение звучит вроде бы сухо, непоэтично, с протокольной точностью, замыкаясь афоризмом, дающим формулу предельного отчаяния. Но, по наблюдениям В. Вейдле, выразительна звукопись: пауза разрывает надвое третью строку, а затем тень, сорвавшаяся со стены, падает, проваливается в раскрытое «а» в слове «счастлив», которому, как эхо, вторит «а» в слове «падает».

Лирическому герою книги стихов снится сон, где он разлетается на частицы, атомы, «как грязь, разбрызганная шиной по чуждым сферам бытия».

В поисках спасительной опоры, констант в хаосе лирический герой пытается проникнуть в душу другого человека («Баллада»). Почему человек из толпы так уверен в себе, чувствует себя правым и счастливым? Но попытка диалога не удалась; да, наверное, никакой загадки в душе «маленького человека» и нет. Однако лирический герой не может опереться и на самого себя, так как он утратил ощущение целостности своего «я».

Перед зеркалом

Nel mezzo del cammin di nostra vita.
(На середине пути нашей жизни)

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,

Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом
Танцевавший на дачных балах, —
Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?

Разве тот, кто в полночные споры
Всю мальчишечью вкладывал прыть, —
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

Впрочем — так и всегда на середине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала.
И Вергилия нет за плечами, —
Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла.

(18—23 июля 1924, Париж)

Стихотворение рисует ситуацию одиночества, несовпадения внутреннего «я» и того внешнего, что сформировано «ничтожными причинами». Горькое осознание безысходности подчеркнуто тем, что «Вергилия нет за плечами». Контраст высокого и сниженного реализуется благодаря аллюзиям и цитатам из «Божественной комедии» Данте. Очень напряженна интонация: повтор «Я, я, я» в первой строке замещает первую стопу анапеста сплошными ударными слогами; синтаксис сложный, с обилием пауз, восклицаний, местоимений, частиц — запинаящийся, бормочущий. Ритм выравнивается к концу стихотворения, передавая холодную безнадежность.

Итак, Ходасевич приходит к пониманию катастрофичности мира, неизбежности разлада человека с самим собой. Единственное, что оставалось незбылемым — поэзия как святое ремесло. В самых нервных, даже сюрреалистических произведениях Ходасевич сохраняет ясную, «пушкинскую» форму стиха. С. Бочаров говорил, что ямб для Ходасевича — не размер, а мироощущение, гражданская позиция. Ходасевич мечтал свой «предсмертный стон/Облечь в отчетливую оду».

Последнее стихотворение В.Ходасевича посвящено четырех-
стопному ямбу:

Не ямбом ли четырехстопным,
Заветным ямбом, допотопным?
О чем, как не о нем самом —
О благодатном ямбе том?

С высот надзвездной Музики
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен.

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

<...>

Таинственна его природа,
В нем спит спондей, поет пэон,
Ему один закон — свобода,
В его свободе есть закон...

(1938)

В атмосфере эмигрантской жизни Ходасевича угнетало отсут-
ствие читателя, все чаще приходили мысли о ненужности поэзии.
После 1928 года он перестал писать стихи. (В 1930-е годы он
пишет прозу: биографию Г.Державина, статьи о Пушкине, книгу
воспоминаний «Некрополь».)

Глава 15

ПОЭТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГОДОВ

Литературная жизнь 1920-х годов была чрезвычайно разно-
образной. В ней богато представлены многочисленные литера-
турные объединения, поэтические группы. Но постепенно многие
из них сошли на нет — одни тихо распались, другие официально
самораспустились (например, имажинисты), оставив после себя
лишь вызывающие декларации. Зато набрал силу ЛЕФ и родились
две новые группы — конструктивисты и ОБЭРИУ.

Литературный конструктивизм и ЛЕФ стремились приспособить-
ся к изменяющейся социально-политической обстановке, их
объединяло желание наполнить искусство конкретным политиче-

ским и прагматическим содержанием, сделать его действенным, функционально значимым в изменившихся социальных условиях. Общим был рациональный подход к творчеству, упор на «деланность» произведений и, следовательно, на мастеровитость, трезвый ремесленный расчет его создателей. В поэте ценилась изобретательность, выверенность (едва ли не строго научная!) его построений, четкость художественных ходов, эффективность способов обработки материала, результативность творческих акций.

15.1. Конструктивизм

Зачинателями литературного конструктивизма были А. Чичерин, К. Зелинский и И. Сельвинский, бессменный лидер нового направления. Эти авторы в марте 1923 года выпустили манифест, многозначительно названный «*Знаем. Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-поэтов*» (расходящийся с некоторыми пунктами манифеста К. Зелинский его не подписал). В нем освещались взгляды конструктивистов на искусство, выдвигались свои принципы творчества, определялись задачи поэзии.

Теория конструктивизма была связана с распространенными в первые пореволюционные годы в пролеткультовской среде (и не только) идеями А. Богданова. На вооружение бралась его «организационная наука»¹, в соответствии с которой искусству отводилась утилитарная роль организатора опыта общественного коллектива. Любой труд объявлялся творческим на основании общего с искусством признака — целесообразной деятельности. Стремление А. Богданова к унификации («монизму», как он говорил) заставляло его настаивать на слиянии жизни (прежде всего «трудовой жизни») с искусством, что, по его мнению, должно было обеспечить эстетическую организованность человеческого существования. Методы любых человеческих практик (научных, познавательных, политических и т. п.) могут и должны войти в состав метода, обеспечивающего актуальность искусства, его состоятельность (соответствие целям строящейся пролетарской культуры). Богданов писал: «Технические методы старого искусства развивались обособленно от методов других сфер жизни; техника пролетарского искусства должна сознательно искать и использовать материал всех тех методов. Например: фотография, стереография, кинофотография, спектральные цвета... и проч.

¹ Постулаты «организационной науки» применительно к культуре и искусству А. Богданов отстаивал во многих своих работах. См., в частности: *Богданов А. Пути пролетарского творчества // Пролетарская культура. — 1920. — № 15 — 16. — С. 50 — 52; Он же. Тектология: Всеобщая организационная наука. — Пб.; М.; Берлин, 1922; Он же. О пролетарской культуре: Статьи. — М.; Л, 1924.*

должны найти свое определенное место в системе художественной техники как ее средства. Из принципа монизма методов вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого или косвенного применения в искусстве, — и обратно»¹. Отсюда такое внимание к технической стороне искусства, к «работе» его составляющих, отражающей селективную и комбинаторную активность творящего субъекта, его способность «стройно и целостно организовать некоторую сумму элементов жизни, опыта», дабы «созданное таким образом целое само служило орудием организации для некоторого коллектива»². Богданов выявлял всеобщие законы упорядочивающей деятельности, проявляющиеся и в науке, и в искусстве, и в философии, искал универсалии, «организационные структуры», отвлеченные от конкретного содержательного наполнения, обусловленного спецификой и характером деятельности. Именно поэтому его наработки могли быть использованы конструктивистами (как, впрочем, и левовцами).

Вторым центром влияния на конструктивистскую теорию была русская формальная школа, достигшая к этому времени известности. Пригодились те представления литературоведов о произведении, которые свидетельствовали о его целокупной структурной выстроенности, системной упорядоченности иерархически соподчиненных элементов, телеологическом единстве, обеспечиваемом продуманной художественной стратегией (т.е. соответствующим применением нужных средств и необходимых приемов творчества). Ср., например, показательное для литературоведения 1920-х годов рассуждение: «Канон характерен: сложностью конструирующих элементов (*собранностью их*) и взаимной их мотивацией. Каждый из них существует не сам по себе, но, спаянный со всем строем произведения, подчинен общему заданию, которое в свою очередь мотивируется обычно какой-либо идейно-психологической темой»³.

В своем манифесте конструктивисты-поэты характеризовали художественную деятельность как сфокусированный выбор приемов, соответствующих теме (содержанию, предмету описания). Такие приемы объявлялись *локализованными*, центростремительно организующими материал, когда «в малом — многое, в точке — все»⁴. Возникающая в результате *конструкция* обладает целостностью, но состоит из отдельных «конструэм» (среди них выделялись *главные, вспомогательные и орнаментальные*), в

¹ Богданов А. Пути пролетарского творчества. — С. 51.

² Богданов А. Искусство и рабочий класс. — М., 1918. — С. 43.

³ Груздев И. Утилитарность и самоцель // Петроград: Литературный альманах. — Пг.; М., 1923. — С. 178. (Выделено автором цитаты.)

⁴ Цит. по: Русская советская литературная критика. — М., 1981. — С. 49. Далее страницы указаны в тексте.

свою очередь являющихся конструкциями с иерархией собственных «конструэм». Задача поэта — уметь оптимально выстроить конструкцию, используя все возможности для «локализации материала»: «Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопяют: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь. И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции» (49).

А. Чичерин со временем отошел от объединения. Вместо него появились другие — не только поэты, но и прозаики, критики, исследователи, среди них Б. Агапов, И. Аксенов, Е. Габрилович, В. Инбер, Дир Туманный (Н. Панов), позже присоединились к конструктивистам Н. Адуев, В. Асмус, Э. Багрицкий, А. Квятковский, В. Луговской, Н. Огнев, Н. Ушаков и др. В конце 1924 года создается Литературный центр конструктивистов (ЛЦК), затеявший свою газету «Известия ЛЦК». В ней в 1925 году была опубликована «Декларация Литературного центра конструктивистов (ЛЦК)». В этой новой версии программы конструктивизма, освободившейся, как утверждал позже К. Зелинский, от «метафорической философии» и «полумистической символики» А. Чичерина¹, упор сделан на практическое преломление конструктивизма, призванного служить строительству социализма своей деловитостью, утверждением принципов рационализма, пропагандой технологичности, присущей западной инженерии. В манифесте отмечалось: «Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность как тематически, так и в ее технических требованиях»². В варианте декларации, опубликованном в журнале ЛЕФ, были строки: «Группа конструктивистов-поэтов... есть организационное объединение людей с коммунистической идеологией, ставящее своей задачей путем совместной практической проработки формально-технической и теоретической сторон конструктивизма — придать поэзии в современной культурной обстановке действенный смысл. <...> Конструктивисты стремятся овладеть поэтическим участком общего фронта культурничества, понимаемого как широкий конструктивизм рабочего класса в переходную эпоху борьбы за коммунизм» (ЛЕФ. — 1925. — № 3. — С. 143).

Интерес к производственной технике, культуре высокоиндустриализованных стран в какой-то мере отразился в сборниках «Госплан литературы» (1925), «Бизнес» (1929), в стихотворном

¹ См.: *Зелинский К.* Поэзия как смысл. — М., 1929. — С. 313.

² Цит. по: Литературное движение эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия. — М., 1986. — С. 72. Далее страницы указаны в тексте.

романе И. Сельвинского «Пушторг» (1929), но главным было внимание к другой технике, организационно-культурной, проявляющейся «во всех областях знания и умения, начиная с простого овладения грамотой» (71). На искусство возлагалась задача организационного жизнестроительного плана. Действенность искусства определялась степенью его осмысленности и целесообразности, поэтому конструктивизм, как отмечали его строители, «превращался в систему максимальной эксплуатации темы» (выделено автором цитаты), ему — «мотивированному искусству» — «важно наличие взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов» (71). Оно семантически уплотняет слово, повышает его смысловую нагрузку и в то же время стремится к органичности прорастания содержания сквозь покровы формы: «Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха и основного смыслового содержания темы» (72).

Емкость текста, задаваемая функциональной сопряженностью элементов целого, дополнялась сюжетностью, идущей от прозы с ее точностью, определенностью, конкретностью. Отсюда требование эпизации лирики, поиск «большой эпохальной темы и тесной формы для нее, что логикой сюжета вводит с область поэзии приемы прозы» (72). Стихи, как правило, фабульны («Мотыэк-Малхамовес» И. Сельвинского, «Васька Свист в переплете» В. Инбер, «Любовь» Б. Агапова, «Новелла» Н. Панова), в них много перечислений, детализаций, прозаических вставок (так, двенадцатая глава из повести-гротеска Н. Адуева «Товарищ Ардов» вся построена на фиксации вывесок, мелькающих мимо героя, проезжающего на извозчике по Москве, в «Улялаевщине» И. Сельвинского множество «цитат» в виде телеграмм, приказов, писем, телефонных разговоров, а в «Пушторге» масса перечней, статистических сводок, экономических выкладок). Конструктивисты заимствовали у прозы и характерологию, вводя героя — колоритного персонажа со своей речью, особенностями выговора, с собственным мировидением. Например, знаменитое стихотворение **И. Сельвинского «Вор»** выдержано в стиле воровского жаргона в соответствии с требованиями речевой и психологической мотивированности повествования:

Вышел на арапа. Канает буржуй.
А по пузу — золотой бамбер.
«Мусью, сколько время?» — Легко подхожу...
Дзззззь промеж роги!.. — и амба¹.

¹ *Сельвинский И.* Избранные произведения. — Л., 1972. — С. 62. Далее стихотворения Сельвинского цитируются по этому изданию.

Не знающий смысла выражений «выйти на арапа» (с надеждой на счастливый случай, удачу), «промеж роги» (в лобную часть головы) и значений слов «канать» (идти), «бамбер» (часы) не поймет всех тонкостей рассказа экзотического персонажа.

В стихотворении **В. Инбер** «*Колыбельная песня немолодого математика*» принцип локальной семантики потребовал подбора деталей (слов, выражений, речевых конструкций), отвечающих задаче характеристики персонажа-математика, поэтому в его речи обыгрываются слова «бесконечно малая величина», «формула два пи эр», «основанье», «решить», «заклЮчить» и пр.

В других случаях была важна произносительно-фонетическая сторона, звучание, как в стихах И. Сельвинского, имитирующих цыганские песни и романсы («Цыганская», «Цыганская 2-я», «Цыганская рапсодия»). Поэт использовал слова, звукоподражания и специальные обозначения, помогающие читателю в восприятии текста. Например, ставил слово «вдох» там, где следовало сделать вдох:

Гей-га гоп (вдох) та́ала?
Задымил (вдох) та́ала?
Прэ́нды-андэ дэ́нти-воля
Тнды-рунд? (вдох) та́ала.

Писал слово «эста», обозначающее такт паузы:

ОНА Ас- (эста). Оп- (эста).
Ишо раз! (Эста?-эста).

Вводил дополнительные буквы, слоги, вопросительные знаки, апострофы, разделы, разрядки и прочие графические ухищрения, долженствующие быть опорами для адекватного воспроизведения текста:

Мйлылыя — я сыча́сталив.
Задыхаясь задуше́н?ной страстью,
Все твои повторю за тобо́ю? Я муу?уки,
То́лико? бы с се́рдьцем? бы в лад.

Фонетическую транскрипцию широко применял **А. Чичерин** — Ликсей Мькалаич Чичерин, как он писал на титульном листе своей книги «*Плафь*» (т.е. «сплав», от слова «плавить»)¹. В начале книги сформулированы идеи и принципы «звукового письма»:

Звук — слово — образ: веера́, переливы. Дифтонгные сгустки.
Ритм(ы) — конструктивная клеть.
Строфоабзац: органический синтез предложных разделов («ритмических членов») — разгром точек
Белого — клинь.

¹ Чичерин А. Плафь. — М., 1922.

Узлы отглаголенные (проблемы движения)

Ж²им.

Языковые морщины — гримасы... (психоформальный сплав — дань «Сказу»).

Междометные протуберанцы.

Орнамент.

Лад.

Далее даются образцы фонетического письма. Среди текстов — «Сказ» в духе А. Ремизова:

От трелей Апрельской теплой топи отпрели козюли разные, тараканья муштра, вертихвостки да сороконожки и прочая всякость, у щелей щелочью паренных под солнышком окарячиться — Пикёт!

«Обломок» — повествование о двадцатипятилетнем молодом человеке — умирающем инвалиде («обуглившемся пне»), некогда философствовавшем наподобие А. Белого:

Заинтуитныя, сновиденческия были — стремил стреляна пытлей. Надмертился познанием Таотайн о нынях и о буднях. Плескал круги астралей: — ход жизни человечьей объял, сверхчувствием пронзил деяния заземий; оаурился потоками зеленой ауры со светлотонной синью ожёлтозолочённой; сиял, сверкал, искрился он, движением каскадясь... изхлынув красотой — ринул тело чашу за полюби других;

«Обрывок из повести»:

Кремль мерк. Крем вер мрел изо рва морем рваного рёва; кремнёвое, кроме мозгового мора — орало роем емких рокотов, безтравых травм, орав пролеточных боронов и трамвайных Варавв. Соборов лококольные тики ўкали и калёными грецкими кітонами грели грехи хильх — в 7 всем всеюшня. Веисенния сени, веисёлые, лысыя, яркия, учуявшие кующего ярь ярилу, ликовали о лицах, весенних все; рыскали, жиреюще рея, ярились, подкрадываясь, прокураты, к поюшкам сердечников и ниц.

Много звукоподражаний (типа «Смёртная смердь поддремывая ворковала курлюча: Чурль... бан... ттт... дун... тум... м-м-м-м!»), неологизмов в стиле футуристического словотворчества («обраслетенный», «оризиться хотел», «куаки ревьенка», «ушки груздегрудных грехяжек»), словесной вязи («Даром удара насмерть ткнут, рад — мру, наконец-то конец: клок клокота злых злюк влил в лоб пломбу — по потилици плюх! — будто дупель пель-хлюп»), выразительного простонародного говора («Сямую симицу грябками с ситринкой облизываясь...»). Со временем запись произношения становится все сложнее и изощреннее. Как и И. Сельвинский, Чичерин начинает разрабатывать собственную систему обозначения на письме устно-произносительных интонаций и звучания своих конструэм.

Вначале А. Чичерин соединял слово и музыку, слово и голос, букву и звук. В дальнейшем он переходит к пространственным опытам. Его конструкции перестают быть словесно-звуковыми и становятся пространственно-изобразительными. Композиции переходят в разряд визуальных, обращенных к глазу, а не к уху, поскольку Чичерин теперь считает, что «путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия»¹, что окончательно разводит его с ЛЦК, отстаивавшим приоритет слова, а не абстрактного графического жеста и пиктографии.

15.2. ЛЕФ

Как и конструктивисты-поэты (ЛЦК), левовцы считали необходимым быть полезными новому общественному строю и выполнять его социальный заказ. Однако в силу того, что многие входившие в ЛЕФ начали свой творческий путь до революции и активно сотрудничали с большевиками сразу после событий 1917 года, у левовцев перед конструктивистами был приоритет.

К наиболее заметным поэтическим результатам деятельности ЛЕФа относятся поэмы В. Маяковского «Про это», «В. И. Ленин», «Хорошо!», С. Третьякова «Рычи, Китай», Н. Асеева «Лирическое отступление», стихи С. Кирсанова «Красноармейская-разговорная», «Ярмарочная», В. Каменского «Гимн 40-летним юношам», стихотворный роман А. Крученых «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица». Параллельно с этими «вещами», как говорили в ЛЕФе и вообще в 1920-е годы, была развернута лингво-испытательская работа по внедрению и исследованию поэтических возможностей языка. Снова была востребована футуристическая заумь: в виртуозном «Жонглере» В. Каменского, упивающегося звучной фонетической игрой («Згара-амба/ Згара-амба/ Безгранара — бесконцамба/ Цалинара/ Там — тара —тра/ Цца — цап»²), в стихах А. Крученых, который стал применять заумь для «обработки» политической и публицистической проблематики, как, например, в стихах о международной солидарности трудящихся и Первомайском празднике:

¹ Чичерин А. Кан-Фун. — М., 1926. Цит. по: Кузьминский К., Янечек Д., Очеретянский А. Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия: Сб. справ. и теорет. материалов. — Вип, 1988. — С. 197. Образцы чичеринских графических конструэмов («Квадратный скас», «Авэки викоф», «Без названия») см. в кн.: Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. — М., 1994. — С. 174—176. Содержательный обзор левовского движения можно найти в кн.: Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб., 2006.

² ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 46.

В синь
Зень
Ясь
Трель Интернационала
Иди
Рассияй
Шире улыбки первых жар
Рабочеправствие
Наш
Меж — нар — май!..¹

Теоретическое обоснование функциональности зауми попытался дать Б. Арватов в статье «Речетворство (по поводу заумной поэзии)»². Прежнему пониманию зауми как явления экзотического, связанного только с фонетикой и объявляемого если не свидетельством распада, то бесцельностью (79), критик противопоставил свое толкование. Он утверждает, что заумь имеет самостоятельное положительное организационное значение и «является не простой комбинацией звуков (речитатив, мелодия, вокальная музыка), а... формой языка» (82). Это «не фонетическое, а фонологическое (термин Якобсона) и даже морфологическое явление», ибо в зауми «та или иная комбинация звуков непременно связывается с привычными для этих звуков и для подобных комбинаций смысловыми значениями» (82).

Столь радикальные выводы основываются на грубом социологизме, полагающем, что все в человеке автоматически определяется обществом, любые человеческие движения социальны: «Личность — продукт и кристалл коллектива, и каждое проявление ее социально; “непонятное” бормотание сонного или вскрики сумасшедшего — социальны, как обычный разговор о сегодняшней погоде» (83). Уравняв осмысленную речь и бессознательно-импульсивную на почве действия, производимого «общественным существом», Б. Арватов делает далее выводы о необходимости и полезности зауми, о том, что поэзия всегда интересовалась заумью и неосознанно, бессистемно всегда к ней прибегала. Теперь же, по логике идеолога ЛЕФа, настала пора и ее поставить на службу новому строю. «Курс на организованное речетворство, — считает критик, — должен стать боевым лозунгом сегодняшнего дня» (91).

Таким образом обнаруживалось, что лефовцы все в поэзии (даже звуковую фактуру!) стремились подчинить «социальному заказу». Они разрабатывали свою концепцию наступательного искусства, которое становилось у них утилитарно нацеленным на

¹ ЛЕФ. — 1923. — № 2. — С. 16.

² Там же. Далее страницы указаны в тексте.

внеэстетические функции, решая задачи агитации и пропаганды коммунистических ценностей. Игнорируя специфику духовных процессов, противопоставляя им логику жизненного «факта», легче всего ухватываемого в репортаже, интервью, фельетоне, очерке, то есть в газетно-репортерской деятельности, левовцы весьма упрощенно смотрели на художественное творчество.

ЛЕФ, восходя к кубофутуризму, как и последний, полагался на активизм человека, сотворяющего культурные продукты, изделия высшего порядка, в которых только и живет красота, отсутствующая в природе. Красота не есть нечто отвлеченное, она заключается в самом творящем действии, в художественном акте, который суть работа, целесообразная деятельность по изготовлению материально зримых артефактов («вещей»). Эта деятельность, построенная на трезвом расчете, знании и мастерстве, должна быть очищена от обманных и лживых культурных форм прошлого, от «старья» («Из сердца старое вытри», «стодюймовками глоток старье расстреливай!» — призывал В. Маяковский в стихах «Приказ по армии искусства» и «Радоваться рано» в первые революционные дни). Прежние взгляды на искусство полагали его пассивным отражением жизни, тогда как теперь, утверждали футуристы, а за ними и левовцы, надо жизнь перedefинировать, в том числе — и прежде всего — искусством. Поэтому искусство — это жизнестроение, способ конструктивного проектирования жизненных процессов.

Но для того, чтобы искусство могло выполнять эти функции, ему следует измениться и настроиться на решение практических задач. Из него должно уйти то содержание (темы, образы, сюжеты), те свойства, которые свидетельствуют о пассивности, созерцательности, пассивномприятии наличного положения в обществе. Взамен предлагалось движение, порыв, внутренний импульс, нарушающие равновесие как показатель покоя. Любой стабильности (в том числе и постоянству эстетических критериев) противопоставлялась относительность мер и оценок. Пейзаж, лирику природы вытесняли натюрморт, индустриальный интерьер, промышленный быт, урбанистическо-производственные, технически-цивилизационные элементы.

Деятельность участников объединения ЛЕФ была литературной параллелью производственничества (продукционизма). Конечно, слить литературно-художественное творчество с заводской деятельностью можно только метафорически (как в стихотворении В. Маяковского «Поэт рабочий», в котором автор шуточно называет себя фабрикой без труб), поэтому теоретики ЛЕФа (Н. Чужак, О. Брик, Б. Кушнер, С. Третьяков) настаивали на прагматической ориентированности поэзии. Понятие «творчество» наполнялось утилитарным смыслом, постепенно заменялось словами «труд»,

«работа». Искусство должно служить не отвлеченной красоте, а практическим задачам построения социалистического общества. Искусство — организатор быта, инструмент оформления материально-вещного мира и — шире — метод жизнестроения — таковы, конспективно говоря, воззрения на творчество у левовцев. При этом искусство нового, левовского кроя обязано было отрешиться от «иллюзорности» прежнего искусства, связанного с психологизмом, апеллирующим к душевной стороне человеческой личности, с философско-мировоззренческим видением человека, с его духовной устремленностью. Искусство понималось упрощенно-функционально как средство эмоционального стимулирования реципиента для общественной службы, как средство контроля его поведения.

Для этого надо было произвести замены внутри искусства, противопоставив «бездейственно-пассивным» жанрам функционально нагруженные: «бытоотражательству — агитвоздействие; лирике — энергичную словообработку; психологизму беллетристики — газетный фельетон, агитку; декламации — ораторскую трибуну; мешанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения». Такова программа-минимум. Программа-максимум еще более плачевна для искусства, ибо требует его изживания: «Программой максимум футуристов является растворение искусства в жизни»¹. Впрочем, по мысли автора приведенных строк, в будущем сольются не только искусство и жизнь, но и футуризм и коммунизм. Однако это оказалось очередной утопией.

15.3. Авангардные «эпосы»: «Семен Проскаков» Н. Асеева и «Улялаевщина» И. Сельвинского

Между декларациями конструктивистов и левовцев было много общего. Неслучайно свои манифесты конструктивисты часто печатали на страницах «Нового ЛЕФа». Но важнее близости эстетических деклараций взаимопроникновение художественных принципов, которое происходило в самой ткани литературных произведений, создававшихся представителями этих школ.

Именно конструктивисты и левовцы острее других своих современников ощутили, что формы лирического переживания уже становятся тесны для развивающегося художественного сознания. Что нужны более емкие жанры, позволяющие разглядеть объективные основы духовных изменений в личности, захваченной

¹ *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 202.

вихрем революции, а для этого надо расширить круг эстетически осваиваемых отношений человека и эпохи, а значит — активно разрабатывать эпическую оптику. Как отмечает А. Карпов, «в середине 20-х годов наблюдалось тяготение к формам монументальным, синтетическим — к роману (в прозе) и к поэме (в поэзии)»¹.

Яркий пример сочетания лэфовской установки на «литературу факта» и конструктивистского принципа монтажа «конструэм» можно увидеть в поэме **Николая Асеева** (1889 — 1963) «**Семен Проскаков**» (1928). Поэма строится по принципу монтажа целых сюжетных блоков — больших «конструэм». Первый блок — переложение стихом того, о чем написал участник Гражданской войны Семен Проскаков в своих мемуарах. Второй блок — исповедь адмирала Колчака перед судом, третий блок — суд над атаманом Анненковым. Речевой стиль каждой «конструэмы» ориентирован на слово персонажа, хранит его колорит, и это тоже работает на эффект доверительности. А между тем уже в сочленении именно этих трех «конструэм» таится, не выставляясь наружу, весьма жесткий авторский замысел. Этот замысел состоит в сопоставлении трех типов социального поведения. Проскаков — простой рабочий, его корявая речь выдает человека, который не имел возможности развиваться и просвещаться. Колчак же аттестует себя как ученого, который много сил отдал исследованию Арктики, о его географических открытиях в поэме говорится вполне уважительно. Третий персонаж — атаман Анненков, оказывается потомком декабриста.

Из трех «конструэм» выстраивается сложный контрапункт. По логике поэмы — точно воспроизводящей догматику «классового подхода» — доказывается, что в бурном море революции большой ученый не сумел найти верной дороги, а избрал ложный путь, став во главе Белого движения, враждебного народным чаяниям. И потому славного декабриста не помогли его родовые корни, благородные семейные традиции, он организовал бандитское воинство, которое залило кровью все Приморье, а сам он выродился в жестокого предводителя бандитов. Посредством такого композиционного контрапункта, определяемого не саморазвитием сюжета, а собственно «конструкторской работой» автора — предлагается концепция личности, вполне соответствующая большевистским идеологемам: ни высокая ученость, ни благородное воспитание не оберегают человека от выбора ложного пути в революции, а вот обостренное классовое чутье пролетария выводит его на дорогу справедливой борьбы. Так автор возвышает Семена Проскакова

¹ Карпов А. С. Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории: в 2 т. — М., 2004. — Т. 1. — С. 242.

над его знаменитыми и высокородными классовыми антагонистами. И далее Асеев применяет целый набор средств для идеализации своего героя.

Аналогичным образом построена *«Улялаевщина»* (написана в 1924 г., впервые опубликована в 1927 г.) такого лидера конструктивистов, как **Илья Сельвинский**. Это еще один вариант конструктивистской поэмы с доминантой эпического начала, но со значительно более мощной чем у Асеева экспрессией. Сельвинским сделана попытка утвердить строго повествовательную поэму — с эпическим конфликтом и сюжетом, с объективированными характерами, что согласовывалось с доктриной конструктивистов. Конструктивисты говорили о необходимости перевода всей поэзии «на бьющие в глаза прозаические рельсы». Так, в манифесте «Кодекс конструктивизма» выдвигались следующие положения: «Основная линия прозы, которую мы стремимся усвоить, это психологизм, проведенный на натуралистических деталях... Дубльреализм стремится по возможности характеризовать людей путем их привычек, мировоззрения, интонации, даже наружности, накапливая детали, из черточек которых создаются очертания персонажа. Вторая линия прозаических влияний — документация. Третьим моментом дубльреализма является цифра. Но дубльреализм появляется в поэзии конструктивистов не только непосредственным вмешательством голых цифр, технической терминологии, экономических отступлений, документации и т.д. Он проникает в самые неприступные углы поэтизма. Он захватывает образ и заставляет его из гиперболы превращаться в статистическую иллюстрацию количества»¹. А. Лежнев писал об *«Улялаевщине»*: «Поэма Сельвинского заключает в себе много особенностей, которые мы привыкли видеть преимущественно в прозе: она обладает сложным сюжетом, автор пользуется языком публицистики, деловой речи. Густо передан быт, мелочи обстановки, физиологические подробности»².

Движение сюжета, судьбы героев всецело определяются развитием вызванных революцией процессов. При этом внимание сосредоточено не только на развитии действия, но и на динамике живой речи, языковых процессах. Поэма поражает многоголосьем: здесь и фонетическое письмо, и язык приказов, и авторский иронический комментарий. Неслучайно Максимилиан Волошин назвал Сельвинского поэтом-оркестром. Поэт стремится передать на письме звучание живой устной речи и звучание самой эпохи, отсюда — многочисленные звукоподражания, особая звуковая фактурность повествовательной ткани: «И штарчески

¹ Знамя. — 1930. — № 9—10. — С. 259—261.

² Лежнев А. Литературные будни. — М., 1929. — С. 306.

шаря галошей крыло,/ Шам Махорин в шабачьей шубе», «дышло — дыдынь». Каждый герой входит со своим словом, а порой и со своей идеологией, как, например, теоретик анархизма Штейн или военный спец Зверж, поэтому большое место в поэме занимают диалоги, споры. Например, Зверж рассуждает в явной полемике с толстовской концепцией: «А так называемый дух ерунда. Храбрости нет — есть стычка количеств. <...> Поэтому цель командира — добиться/ Сведения к нулю одушевленности масс». Образ эпохи, с ее стремительной динамикой, во многом создается через взаимодействие, а порой, противоборство двух стилевых потоков: разговорно-бытового народного слова и публицистико-деловой речи. Оба этих потока связаны не только с «зонами» героев, но и вливаются в авторское повествование, отличающееся повышенной экспрессивностью, густой метафоричностью. Поэма проникнута духом раскованного модернистского эксперимента.

Вместе с тем система образов поэмы строится по принципу идеологического контраста. Центральное место занимает противопоставление комиссара Георгия Гая и атамана Улялаева. И Гай, и Улялаев окружены романтическим ореолом. В облике агитатора Гая подчеркивается твердость, железная воля, повествование о нем ведется «телеграфным» стилем: «Товарищ Гай: небольшой тик справа, Точно под скулой кишели муравьи», «И снова челюсть крута», «железом звучал его лозунгов лязг». В обрисовке сподвижников Гая используется поэтика плаката:

Сашка Лошадиных — матрос с броненосца:
Сиски в сетке, маузер, клёш.
Прёт энергию псковская оспа —
Даёшь!

Облик Улялаева по-своему колоритен. Рефреном звучит такая характеристика:

Улялаев був такіи — выверчено віко,
Дірка в підбородці тай в уху серга —
Зроду нэ бачено такого чоловіка,
Як той Улялаев Серга.

Этот герой сродни блоковскому скифу, азиату: «по-рысьи раскосый батырь». Образ невольно романтизируется и гиперболизируется: «Но Улялаев посадкой прочной Вороном вел своих пестрых орлов», «А за ним вороной — радужной масти: Ночь, отливающая бронзой и рудой», «Шибаящая в нос улялаевская ругань жирнее копченого буженя». К тому же этот «вождь анархистив идэ на войну за народны права». Улялаев объявляет себя народным заступником и даже в письме к «дорогим сволочам коммунистам» с приказом «разверстку сократить» подписывается как

«народный Улялаев». Показан размах улялаевщины, Сельвинский вводит исторические ассоциации: «И уже расплывались Пугачев и Разин под улялаевщины гул». Движение бандитского отряда сопровождает удалая песня, причем графическая запись стремится передать особенности народного произношения и распева:

Ехали казаки, ды ехали казаки,
Ды ехали казаха?ки, чубы па губам.
Ехали казаки ды на башке папахи
Ды на б`шке папахи через Дон на Кубань.

Однако «народный Улялаев» изображается как обыкновенный грабитель, к тому же находящийся в подчинении у белого генерала фон Гунтера (его немецкая фамилия тоже вписывалась в идеологему врага). А члены разношерстной улялаевской банды не борются за народную справедливость против большевистского террора, а преследуют исключительно корыстные цели. Да и никакого большевистского террора в поэме тоже нет: продрозверстка лишь упомянута, зато на первом плане — поступок Гая, раздавшего племенных лошадей бедным крестьянам, которым не на чем было пахать.

Улялаев тоже человек из народа, как Проскаков и Опанас, но Сельвинский открывает еще одну грань народного характера, он показывает, что это сила, не просветленная разумом. В характере героя поражает сочетание зверской жестокости и детскости, эта детскость проявляется даже в его позе: «Локти в колени, мизинцы в щеку». Вот как описывает его поступки в своем дневнике податманша Маруся:

Июнь 30-е. Сегодня Серга
Шлялся пьяный и рубал прохожих.

Июль 6-е. Ввели к Серге
Парламентера советских республик.
Атаман потянулся к своей серье
(А серьгой-то висел серебряный рублик)
Да эдак в пальцах измявши вдруг.
— На, — говорит, — я рабочему друг —
Для милого дружка и сережка з ушка.

Постепенно действия улялаевской банды приобретают все более жестокий и страшный характер, нагнетается экспрессия ужасного:

Срубленные пальцы ощупывали снег,
Головы прыгали, дымясь, как бомбы.
Лужами мерзла лиловая кровь,
Оползая по снегу географической картой.
Весело скакал и звенел погром.

Идейное противостояние Улялаева и Гая осложняется любовной линией: Улялаев — Тата — Гай. К тому же Тата «кровей голубых». Отметим, что подобная коллизия характерна для романтической литературы 1920-х годов. Тата рисуется как гаремная добыча: «Двести фунтов золотого мяса», «Ее плечи — это с ума сойти», у нее «сытые сливочные бедра». Однако с образом Таты связана драма разрушения привычного уклада жизни, домашнего уюта. Вихрь революционных событий швыряет ее от одного лагеря к другому, от одного мужчины к другому, смысла происходящего Тата не понимает:

Она была уверена, что революция —
Это обида неба на нее.
А так как у ней собственный ангел в сердце
(Тата звала его запросто «Анжелик»),
Она и молила: «Анжелик, не сердься».
И вкусные слезы за ушами шипели.

Этапы любовного сюжета сопряжены с историческими событиями, разгромом улялаевской банды: Гай увозит Тату от насильно удерживающего ее Улялаева; Улялаев догоняет их, и Гай становится пленником; Тата, полюбившая после Улялаева Звержа, отказывается бежать вместе с Гаем; Гай, комиссар Конармии ЧОН, преследует банду вместе с командармом Лошадиных, в пылу погони погибает Тата; красноармейцы расстреливают Звержа, Краузе и Мамашева, однако сам Улялаев уходит от преследования.

Главу 10 отделяет от основного текста поэмы временная дистанция, по сути, это эпилог. Окончена Гражданская война, бывшие сторонники Улялаева приспособились к мирной жизни: «Дылду уже выбирают в сельком. Маруська была теперь учительша в школе». Сельвинский вводит идиллический пейзаж: время действия — раннее утро, «сказочная» метафора — «плыли снегурочки деревенек», цветовая гамма — «розовый дым», «голубые тени», «от зари малиновый снег» — все это создает иллюзию идеальной гармонии. Течение мирной жизни нарушает появление Улялаева. Теперь он внушает страх своим сподвижникам, не желающим более разбойничать. Дистанцированный повтор выявляет смысловые различия и обозначает развязку сюжета:

Братва его знала: выверчено веко,
Дырка в подбородке, да в мочке серьга.
Ежели только ускачет Серьга —
Не оставит живого человека.

Вполне закономерно то, что Улялаев погибает от рук своих же сообщников. Однако романтический ореол окружает его до конца, даже перед смертью он внушает страх: «и лютый глаз его ворожил-

пыжил». К тому же последняя 11-я глава состоит из одной фразы: «Но говорят, что это был не Улялаев». Так возникает простор для легенд, связанных с удалым атаманом.

Авангардистские поэмы 1920-х годов развивают романтическую традицию: здесь и система романтических контрастов, и утверждение героического идеала, и ориентация на фольклор. Такого интереса к народному слову, народной речевой стихии еще не знала поэзия. С другой стороны, романтическая поэма впитала экспрессионистскую интенцию (ощущение хаоса, необычайная интенсивность переживаний, напряженный лиризм, отсюда — эксперименты со стиховой формой). С другой — идеологическая «зашоренность» приводила к подмене анализа исторических событий плакатными штампами, жесткой и предзаданной логикой бинарных оппозиций: революция и контрреволюция постоянно противопоставлены как борьба света и тьмы, гражданская война уподоблена пляске, героя искушает женщина «кровей голубых» и т. п. В этом отношении «эпическая» поэма авангарда непосредственно подготавливала наступление социалистического реализма.

15.4. ОБЭРИУ

Среди всех авангардных групп 1920-х годов только одна не принимала утопическую доктрину о слиянии искусства и жизни, о возможности проектировать устройство социальной реальности посредством художественного творчества — группа ОБЭРИУ. Обэриуты (А. Введенский, Д. Хармс, Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Ю. Владимиров и другие) отстаивали диаметрально противоположные представления о сущности и функциях искусства. Они вернули искусству утрачиваемое чувство свободы. Опираясь на богато представленные традиции, в том числе и на традиции заумной поэзии 1910-х годов, они существенно раздвинули границы эстетических свершений, усилили возможности поэтического слова, предложили свои варианты обновления авангардной парадигмы художественности.

Однако им довелось творить в условиях усиливающегося давления со стороны тоталитарной действительности (в конце концов почти всех их уничтожившей физически), что явилось одним из факторов, которые формировали эсхатологичность их сознания. Обэриуты, в отличие от футуристов, демонстрировали не возможности языка в его первоуродной возобновляемости средствами поэтической алхимии, «сплавающей» слова и системные языковые элементы в новые слитки, а скорее его *невозможность* быть органом целостного восприятия и инструментом

миропостижения. Они полностью релятивизировали когнитивные способности искусства, размыли его эстетические берега и снова — вслед за футуристами — сняли претензии стихового языка на исключительность, метафоричность и риторическую украшенность, выделенность по сравнению с практической речью. Их не устраивала имажинистская образность начала 1920-х годов, биокосмистская тематичность и пафосность, конструктивистская сфокусированность поэтического сообщения, левовский прагматизм — все формы приспособления стиха для служения текущему моменту. Лирическая монологичность была вновь, как во времена лидерства футуризма, отброшена. Обэриутский дискурс определялся игровой стихией, эсхатологическим комизмом, децентрализацией высказывания, безразличием к стилистической выдержанности произведений, смысловым иррационализмом, нарушающим системные требования поэтического текста. Веселая и бесшабашная чушь заумников превратилась у обэриутов в трагикомический абсурд, вылилась в дурную бесконечность смеховой безысходности:

Демон.

Няню демон спросил —
няня, сколько в мире сил.
отвечала няня: две,
обе силы в голове.

Няня.

Человек сидит на ветке
и воркует как сова,
а верблюд стоит в беседке
и волнуется трава.

Человек.

Человек сказал верблюду
ты напомнил мне Иуду.

Верблюд.

Отчего спросил верблюд.
Я не ем тяжелых блюд.

Дурак-логик.

Но верблюд сказал: дурак,
ведь не в этом сходство тел,
в речке тихо плавал рак,
от воды он пропотел,
но однако потный рак
не похож на плотный фрак,
пропотевший после бала.

Смерть.

Смерть меня поколебала,
я на землю упаду
под землей гулять пойду.

(А. Введенский «Мир», 1931)

Радикальное сомнение, гносеологический и аксиологический скепсис не позволяли обэриутам строить свои поэтические высказывания как утвердительные конструкции, способные претендовать на окончательность суждений, истину в последней инстанции. Логическим и рациональным путем не получить, считали обэриуты, достоверных знаний и не войти в контакт с миром, во-первых, потому что он хаотичен и абсурден, во-вторых, потому что инструменты его познания несовершенны и неадекватны объекту постижения. Язык (в поэзии — художественные формы, а также сюжет, жанр, композиция) и категории человеческого разума, по мнению обэриутов, больше не работают, поэтому их следует подвергнуть деструкции.

Констатации и анализу этих разрушительных стратегий в отношении языка и поэтического дискурса в целом, осознаваемых обэриутами как авангардистское задание, посвящено множество страниц «обэриутоведения». Так, нарушение постулатов нормальной коммуникации в пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам», роднящее ее с западным театром абсурда, подробно рассмотрено Ж.-Ф. Жаккар¹, дискредитацию многих категорий мышления, логики, «опрокидывание понятий» у А. Введенского — свидетельство «исчерпания всех возможностей языка перед абсолютными тайнами мироздания» — фиксирует А. Кобринский², «критику языковых механизмов» как положительный эффект бессмыслицы» отмечает М. Мейлах³.

Этим же авангардистским заданием (хотя не исключено и присутствие затруднений личного свойства) определялись коннотации метатекстового плана, обнаруживающие разложение художественного высказывания как связного текста-рассказа, организованного сюжетом.

Например, многие произведения Хармса с обозначенным началом задуманы как иллюстрации деградирующего повествовательного акта или полной невозможности создания законченного и

¹ *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995. — С. 218 — 230.

² *Кобринский А.* Система организации пространства в поэме Александра Введенского «Кругом возможно Бог» // Театр. — 1991. — № 11. — С. 98 — 101. См. также: *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 т. — М., 2000. — Т. 1. — С. 145 — 161.

³ *Мейлах М.* «Что такое есть Потепц?» // Введенский А. Полн. собр. произведений: в 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 17 — 19.

целостного нарратива («Я вам хочу рассказать», «Столяр Кушаков», «Однажды я вышел из дома», «Неудачный спектакль» и др.). Так проявляло себя эсхатологическое начало, перешедшее у обэриутов с тематического уровня на уровень порождающих моделей, где оно блокировало саму производящую деятельность.

Перешагивая пределы рационального, обэриуты культивировали поэтику абсурда, что проявлялось на всех уровнях художественной структуры: фонетическом (фрагменты фонетической заумы у Д. Хармса), фразеологическом (свободное словоупотребление и произвольное сочетание слов), сюжетно-композиционном (отсутствии причинно-следственной детерминации действия, «осколочность» сюжетных фрагментов и алогизм их соединения, сдвигнутость пространственно-временных координат или их отсутствие и др.), жанровом (осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм, подобных фольклорным небылицам, детским потешкам, считалкам, осложненным чертами площадного комикования и непривычного «черного» юмора).

Калейдоскопичность образов, сплетение далеких планов и разнонаправленных оценок, отсутствие движения к значимому финалу, отказ от обобщений компенсируются у обэриутов стиховой основой (в целом сохраняющей свою инерцию на протяжении произведения, хотя не всегда последовательно), организуются посредством сценки, диалога. Спор персонажей, голосов животных, отвлеченных опредмеченных сущностей — неких смысловых аспектов действительности — составляет канву многих произведений обэриутов. Разговоры эти текучи: с взаимопереходом противоположностей, спонтанными сериями вопросов и ответов. Они то претендуют на ученую беседу или философский трактат, то являются заурядной бытовой ссорой. Их псевдологическая и квазихудожественная природа диковинным образом уживается с поэтичностью, обаянием подлинного искусства.

Искусство обэриутов являло собой своеобразную оппозицию официальному «серьезу», культу внеличных государственных ценностей, насаждаемых сверху, догматизму. Их творчество развивало элементы вольной, раскованной карнавальная стихии, использующей смех, профанацию общепризнанного, развенчание твердеющих эстетических устоев. Они провозглашали относительность существующего мироустройства и демонстрировали это в соответствии с игровыми правилами собственного искусства. Жизнь переводилась в новое измерение, выворачивалась изнаночной стороной, подобно тому, как поступали древние скоморохи в своих небылицах.

Смех, веселье, игра не исчерпывают всего богатства эстетики обэриутов, в произведениях которых поражает соединение шут-

ливой инфантильности с углубленно-философским подходом, пародийного комизма с лирическим пафосом, бессмысленности случайного с художественной логикой необходимого. На пересечении этих противоречивых начал выростала новая — обэриутская — реальность. В ней царит свой порядок, действуют свои, неизведанные, законы. Это «наоборотный» мир, возможный только в воображении.

Обэриуты жили в такое время, когда укреплялась власть коммунистического проекта в его сталинском варианте. Формирующийся социалистический реализм нивелировал все индивидуальности, сурово требуя служить будущему, воплощающему идеалы социальной и личной гармонии. Обэриуты противопоставили аскетическому монизму советского искусства плюрализм творческих возможностей, акцентируя интерес к актуальному настоящему, изживая отчаяние, страх смерти, гнет тоталитарной действительности не в форме прямого отрицания или концептуальных рефлексий, то есть тематически, а путем высветления онтологических бездн художественно материализованного хаоса. Их языковые игры, бессмыслица и абсурд были способом заклинания жизненного кошмара без упования на счастливый исход и вдохновляющие надежды.

Позиции поэта-идеолога, создающего произведение как ответ на запросы политических инстанций социума, обэриуты противопоставили позицию поэта, находящегося не только вне всякой социальной ангажированности, но и как бы вне текста, превратив последний в арену самоговорящих голосов жизни, философского диспута вымышленных существ. Автор в этих условиях становится производной текста, его активность творца проявляется теперь не в виде единоличной монологической деятельности, подчиняющей своей власти внутреннее концептуально-смысловое пространство текста и реализующей замысел, а в виде подсобно-вспомогательной и посреднической деятельности медиатора. Он теряет власть над текстом еще и потому, что не выстраивает и не «облагораживает» его отбором слов и синтаксических сочетаний, разработкой единого, неукоснительно соблюдаемого стихотворного размера, утверждением себя организующим центром. Происходит определенное отчуждение текста при непрорисованности идей и концепций как следов замысла автора-демиурга. На первом месте оказывается сама художественная реальность, отрешенная от диктата авторской субъективности. Эта реальность во многом фиктивна, ибо образована означающими без означаемых, но с претензией выдать изображаемое, условное по своей природе, за безусловное.

Обэриутов увлекало все яркое, исключительное и диковинное. Причудливый художественный мир обэриутов возникал в резуль-

тате игнорирования типического, устоявшегося в пользу случайного и немотивированного. Так утверждалась творческая свобода, которая обэриутам была особенно важна с точки зрения предпосылок к главному эстетико-познавательному акту: выявлению лежащего за пределами разума, передаваемого лишь с помощью образных иносказаний. Голоса жизни говорили в стихах о тайне бытия, о чуде существования. Мир вне логико-познавательных опосредований предстал очищенным от культурных напластований. Его изображение становилось знаком, или, как говорил Я. Друскин, иероглифом, с помощью которого Бесконечное проявляется в конечном. Иное просвечивает сквозь вещи и явления мира: «Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное»¹.

В стране, где официально признавалась лишь материалистическая философия, подобные устремления не могли получить одобрения, и к началу 1930-х годов ОБЭРИУ как группа прекращает свое существование.

Глава 16

МАРИНА ЦВЕТАЕВА: «БЕЗМЕРНОСТЬ В МИРЕ МЕР»

Марина Цветаева (1892—1941) — знаменательная фигура в поэзии XX века. Многие исследователи полагают, что «по Марине Цветаевой, по ее стихам можно понять, что же это такое — поэзия XX века, можно увидеть эту поэзию в тех ее решающих чертах, которые делают ее поистине новой и необыкновенной»².

Творчество Марины Цветаевой не укладывается в рамки какого-либо одного течения в поэзии XX века. Уже современники отмечали самобытность Цветаевой, непохожесть на других, отсутствие непосредственного литературного влияния на ее творчество. Вопрос о творческом методе Цветаевой остается дискуссионным. Творчество Цветаевой связывают с символизмом, акмеизмом, авангардом, неоромантизмом. Так, В. С. Баевский на-

¹ Друскин Я. Звезда бессмыслицы // «...Сборише друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: Чинари в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. — Б. м., 1998. — Т. 1. — С. 551.

² Адмони В. Марина Цветаева и русская поэзия XX века // Звезда. — 1992. — № 10. — С. 163.

зывает М. Цветаеву наследницей футуризма «по боковой линии»¹, О. А. Клинг определяет ее творчество как «московский вариант акмеизма»². Многие исследователи отмечают, что для поэтов поколения Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, как правило, характерна резкая эволюция поэтического метода. Таким образом, первоочередной задачей системного описания творческого наследия поэта является исследование специфики его художественной стратегии в динамике.

16.1. Раннее творчество

«В моем лице вы столкнулись с Романтизмом всерьез», — писала Цветаева³. С романтизмом у Цветаевой «генетическая» и психологическая связь: «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию...»⁴. Романтический максимализм и романтический дуализм — так можно определить цветаевское мироотношение.

Эпиграфом ко всей цветаевской поэзии можно считать одно из самых известных ее стихотворений «*Моим стихам, написанным так рано...*». Стихотворение датировано 13 мая 1913 года. Это время перелома от поэтики первых книг Цветаевой «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1910), для которых характерна некоторая подражательность, книжная природа культурных ассоциаций и вместе с тем вызывающая интимность, дневниковость (стихи соотносятся с реальными ситуациями) к более зрелой и самостоятельной романтической поэтике сборника «Юношеские стихи» (1913 — 1915 гг.).

Стихотворение принадлежит к частому в поэзии типу автотематических стихов, стихов о стихах. «Моим стихам...» — «одно из первых стихотворений, создающих цветаевский миф об особом статусе поэта и его парадоксальных взаимоотношениях со временем: поэт одержим стихом, тексты пишут сами себя, пользуясь поэтом как инструментом. С этим связана цветаевская тяга к максимализму, к сверхнапряженности существования. Отсюда — центральный у Цветаевой конфликт поэта с миром, мотив несовместимости поэта со временем, календарем. Этот конфликт особенно обострится в зрелой лирике Цветаевой. Оппозиция «призвание — признание», по мнению Т. Венцловы, определяет всю структуру стихотворения: «По смыслу оно делится на две части: 1 — 6-я строки — о молниеносно постигшем поэта, незаконном и

¹ Баевский В. С. История русской поэзии: 1730—1980. — М., 1996. — С. 229.

² Клинг О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой. — М., 2001. — С. 47.

³ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. — М., 1997. — С. 354.

⁴ Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 362.

неуправляемом призвании, 2-я половина (7 — 12-я) о замедленном, трудном, но неизбежном признании»¹; 7-я строка — центральная. В ней сталкиваются «юность» и «смерть». При этом юность и смерть уравниваются друг с другом. Этот мотив вообще характерен для Цветаевой (Ср. «Молитва»: «Ты дал мне детство — лучше сказки/ И дай мне смерть в семнадцать лет»). Соположение юности и смерти вполне соответствует романтической поэтике крайностей, экстремальных состояний, которой Цветаева всю жизнь была верна. В эту же эстетику вписываются и проходящие через все стихотворение сравнения, подчеркивающие стихийную природу творчества: брызги (вода), искры (огонь), черти (деятельные мифологические существа).

Важный этап творчества Цветаевой — появление книги стихов *«Версты»* (1916). Здесь возникает широкий исторический фон, исторические ассоциации, размыкается пространство. Главный пространственный образ книги — образ праздничной фольклорно-сказочной Москвы («Стихи о Москве»): «Облака вокруг./ Купола вокруг», «Москва, какой огромный./ Странно-приимный дом»². Цветаева продолжает традицию «московского текста» русской культуры. Лирическая героиня соотносит свою судьбу с судьбой города и его историей, часто отождествляет себя с Москвой, актуализируя мифологему «город — женщина». Цветаевская лирическая героиня связана с Москвой мотивом огня («Мимо ночных башен...», «Настанет день — печальный, говорят...», «Красною кистью...»). «Героиня Цветаевой сходна со столицей и такими чертами, как противоречивость и многоликость»³. Она примеряет разные маски: гордая «болярыня», Царь-Девица — беззаконница, кабацкая царица, смиренная странница.

Вся книга стихов обнаруживает тяготение к лейтмотивам (огня, ветра, стихии) и к циклической организации стихотворений («Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой»). На примере циклов, обращенных к поэтам, можно увидеть еще одно важное свойство цветаевской поэзии — мифотворчество: «Мифотворчество, то есть извлечение из человека основы и выведение ее на свет» («Живое

¹ Венцлова Т. «О призвании и признании: «Моим стихам, написанным так рано» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2001. — С. 11.

² Сравнивая образ храма у Блока и Цветаевой, Н. В. Барковская приходит к выводу о том, что «храмы в «Стихах о Москве» горят куполами, златоглавые, солнцем залиты. Краски — яркие, радостные, а вокруг — многолюдье. Храм воспринят не с мистической точки зрения, а с чисто эстетической» (Барковская Н. В. Поэзия «Серебряного века». — Екатеринбург, 1993. — С. 120).

³ Быстрова Т. А. Москва — женщина // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2003. — С. 295.

о живом»). Цветаева не выдумывает людей, а видит их «во весь рост», такими, какими они могли и должны были быть.

Так, цикл «*Стихи к Блоку*» открывает стихотворение «Имя твое — птица в руке...», которое строится как нанизывание ассоциаций со звуковым комплексом имени. Само имя поэта мифологизируется. Как отмечает исследователь, «прозрение соответствий пространства звучащего слова и зрительных образов становится знаком встречи ее поэтического мира с культурой недавнего прошлого — художественным опытом символизма»¹.

В цикле преобладают образы традиционной блоковской символики. Для Блока, как и для символизма в целом, универсальной была категория стихии. Отсюда — сквозной образ цветаевского цикла — снег: снеговая риза, снеговой певец, вечерний снег. М. Серова делает вывод о том, что «образная система “Стихов к Блоку” дает нам концепцию Человека — Поэта — Демона — Светоносца, хранящего в себе представление об идеале во время разгула стихии»². «Отраженное» слово — важный принцип акмеистской поэзии, нацеленной на диалог с культурой.

Мифологизация образа Блока сопровождается нарастанием драматизма внутреннего переживания. Так, в стихотворении «У меня в Москве купола горят...» лирическая героиня скорбит о разделенности поэтов в пространстве: «Драма не-встречи с Блоком оказывается всеобъемлющей, распространяясь на невстречу зорь, рек — Москвы и Невы и приобретая пластическую выраженность: реки — простертые руки (звуковое сходство подчеркивает остроту переживания)»³.

Мотив разлуки, разминовения — один из ключевых в лирике Цветаевой, причем она идет от интимно-личного разминовения к разминовению историческому. Так, в единственной книге гражданской лирики «Лебединый стан» зазвучит мотив разминовения России со своей историей.

Отметим, что, несмотря на явный драматизм сознания (мотивы одиночества, смерти, разлуки), поэтическое мироощущение Цветаевой в 1910-е годы было в достаточной степени гармоничным. Гармония обреталась в самой природе творчества, понимаемого как преобразование действительности.

¹ *Ничипоров И. Б.* Художественное пространство и время в «блоковском цикле» М. Цветаевой // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2001. — С. 52.

² *Серова М. В.* Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. — Ижевск, 1997. — С. 42.

³ *Ничипоров И. Б.* Художественное пространство и время в «блоковском цикле» М. Цветаевой. — С. 55.

16.2. Цикл «Лебединый стан»

К 1917 году, по наблюдению М. Л. Гаспарова, «монолит Цветаевской лирики раскалывается на несколько частей. Отклики на современность ложатся отдельно и складываются в “Лебединый стан”, с противоположной стороны ложатся выходы из современности в то, что Цветаева назвала “Романтика”»¹.

«Лебединый стан» (1917—1920) включает 61 стихотворение. Открывается цикл вне хронологии стихотворением «На кортике своем — Марина...». Это стихотворение — посвящение и декларация верности любимому. Затем, по наблюдению В. Масловой, «лирическая героиня цикла как бы сливается, соединяется с Белой армией, воинов которой она считает лучшими сынами Отечества. Острое желание поддержать героев-воинов заставляет ее даже внешне стать на них похожей»²:

Есть в стане моём — офицерская прямоть,
Есть в ребрах моих — офицерская честь.
На всякую муку иду не упрямясь:
Терпенье солдатское есть!

В начале цикла много как будто сторонних наблюдений: зарисовки живой реальности, реакция на сообщения газет, чувства и мысли по поводу происходящего в голодной полуразрушенной, поруганной Москве. Постепенно нарастает экспрессия, появляются натуралистические образы: «Пурпуровый маша рукой беспалой,/ Вопит калека, тряпкой алой/ Горит безногого костыль./ И красная — до неба — пыль». Образы становятся плакатно заостренными, гражданская война вырастает до масштабов вселенской битвы черного и белого, тьмы и света, Христа и Антихриста. Усложняются ассоциативные связи и метафорические ходы. Так, в стихотворении «Белогвардейцы! Гордиев узел...» метафора возникает и на основе звукового сходства (повторяются звуки г, р: Гордиев, грузди, гвозди), подкрепляется цветовой символикой («белые грузди», «белые звезды», а затем, нарушая читательские ожидания, «черные гвозди в ребра Антихристу»). Стихотворение строится как нанизывание субъективных, усложненных ассоциаций, например «белые грузди» отсылают к русской пословице: «Назвался груздем — полезай в кузов», то есть подчеркивается

¹ *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. — СПб., 2001. — С. 141.

² *Маслова В. А.* Вербализованное авторское «Я» М. Цветаевой (По сборнику «Лебединый стан») // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2001. — С. 33.

верность обязательствам, долгу. Эмоциональный накал передается с помощью анафор в нечетных строках, синтаксического параллелизма, риторических восклицаний. Вообще в «Лебедином стане» резко возрастает количество восклицательных предложений, усиливается конфликт между ритмом и синтаксисом. Внешние связи рушатся, опора ищется в языке, в звуковых переключках, появляются звуковые метафоры: «За словом: долг напишут слово: Дон», «срамом и смрадом». Пока эти художественные приемы способствуют усилению публицистического воздействия стихов, ведь цикл проникнут духом полемики. В следующих сборниках проникновение в структуру языка будет приобретать смысл философского инструментария, позволяющего с максимальной остротой передать экзистенциальный трагизм.

Сама лирическая героиня находится в экстремальной ситуации, ее страдания достигают предела, отсюда — активное использование гипербол: «Семь мечей пронзили сердце, А мое — семижды семь». Цикл стихов воспринимается как последний крик души в трагических обстоятельствах: «Я эту книгу, как бутылку в волны, Кидаю в вихри войн». Мир, потрясенный революцией, рисуется Цветаевой как хаос: «Мракобесие. — Смерч. — Содом». События 17-го года соотносятся с образами великой французской революции: Андрей Шенье, Консьержия, эшафот, чернь.

Исторический идеал Цветаевой — в прошлом, в русской жизни допетровской эпохи. Отсюда и трибунная риторика стихотворения «Петру», и образы боярыни Морозовой и Стрельчихи, выражающие всю силу и обреченность сопротивления насильственным преобразованиям. Петр виноват в том, что повернул Россию по чужому пути, дал ей чужую судьбу:

Родоначальник — ты — Советов,
Ревнитель Ассамблей!

Комплекс исторических ассоциаций разворачивается в роковой и необратимый процесс, завершившийся гибелью России: «Россия! — Мученица! — С миром — спи!»

Еще более усложняется внутренний мир лирической героини, разные лики ее вступают в диалог: она то отождествляет себя с Белой гвардией, то открывает в себе простонародное начало. Лирическая героиня — страдалница, молитвенница за народ, Ярославна («Плач Ярославны»). Ярославна, оплакивающая русское воинство, оборачивается у Цветаевой Русью, скорбящей о своих сыновьях. Если в первые годы революции Цветаева была с теми, кто в данный момент побежден против торжествующего победителя, то постепенно в стихах крепнет убеждение, что в гражданской войне победителей не будет. Поэт оплакивает всех,

погибших в братоубийственной войне. Трагическая панихида облечена в форму традиционной русской заплачки-причитания («Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь»):

Все рядком лежат —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат.
Где свой, где чужой?

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:
Смерть побелила.

Смерть стирает социальные различия, перед лицом смерти и перед лицом России-матери красные и белые равны. Силой материнского чувства лирическая героиня Цветаевой возвышается над братоубийством.

В целом в цикле «Лебединый стан» наблюдается все то же стремление Цветаевой найти аналогии своим переживаниям в культуре, опора на фольклор, но при этом усиливается ощущение царящего в мире хаоса, что подготавливает дальнейшие сдвиги в ее поэтической системе, усиление экспрессионистского начала.

16.3. Книга стихов «После России»

В современном цветаеведении сформировалось представление о вершинности лирики 1920-х годов, о том, что именно в этот зрелый период творчества Цветаевой наиболее рельефно проявились особенности ее поэтики. В 1920-е годы в мироощущении и поэтической системе Марины Цветаевой происходят значительные изменения, обусловленные причинами биографического, исторического и собственно творческого характера. Социальные катаклизмы, эмиграция, самая логика современной Цветаевой истории, в которой «Эрос и Хаос как две равновеликие силы — стремление к жизни и стремление к смерти — сыграли свою определяющую роль»¹ — все это ведет к сдвигу в мироощущении, который воплотился в смене поэтического приема.

В книге стихов «*После России*» и в лирических поэмах 1920-х годов у Цветаевой формируется новый лирический субъект: «Его мироощущение определяется тем, что лирический субъект не связывает себя с конкретным временем и конкретным пространством, в котором он пребывает. Лирический субъект

¹ Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. — Ижевск, 1997. — С. 99.

моделируется прежде всего как особый тип личности, имеющий определенное мировоззрение. Виртуальное денотативное пространство расширяется до размеров вселенной. Моделирование происходит на основе важнейших сущностных свойств человека — его отношения к жизни, к смерти, к любви, к природе. Лирический субъект определяется как познающий субъект, как субъект философского познания мира»¹. Несмотря на интеллектуальный характер цветаевской поэзии, эмоциональный накал ее стихов еще более усиливается, преобладают ноты не просто трагедийные, но экспрессивно-надрывные. Разрастание трагедийного чувства, трагическое мироощущение связано с изменением характера конфликта лирической героини с миром.

Творчество понимается здесь не только как пересоздание, но и как постижение действительности, снятие внешних покровов. Зримость, реальный мир — это своего рода поверхностная структура, за которой надо искать глубинную. Исследование глубинной структуры мира связано в творчестве Цветаевой с проникновением в суть языка.

«Средством познания структуры мира становится исследование и формирование нового поэтического языка. Преобразование языка в поисках его глубинных закономерностей означает одновременно исследование глубинной структуры мира и художественную значимость приобретает сам процесс этого познания»². Поэзия, действительно, осознается Цветаевой как понимание: «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть. Вот основное, что могу сказать о своем ремесле»³.

Движение к сути мира находит у Цветаевой воплощение, прежде всего, в движении вглубь языка. Эта черта роднит творчество Цветаевой с творчеством романтиков, которые искали сущности в языке, в пра-языке, который должен быть из языка извлечен. Не случайно среди романтиков этимологизирование было повальным увлечением. А некоторыми осознавалась как программная установка. Показательно, что наиболее интенсивно языковые эксперименты происходят в ее творчестве именно в 20-е годы. Перед нами поэзия-лаборатория в не меньшей мере, чем у Хлебникова, Маяковского, Пастернака. Парадокс заключается в том, что в цветаевской поэзии 1920-х годов проявляются признаки авангардного мышления и речедетальности, но при этом язык «После России» возвышен и риторичен, слог торжествен, Цветаева опирается на классические, библейские или шекспировские

¹ Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль / отв. ред. В. П. Григорьев. — М., 1990. — С. 43.

² Там же. — С. 43 — 44.

³ Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 410.

источники, что дает повод исследователям называть эту книгу стихов, с эпиграфом из Третьяковского, образцом классицизма XX века¹. Это парадоксальное сочетание связано с установкой на постижение бытия, с философским характером цветаевской поэзии (о движении к истине необходимо говорить высоким слогом) и с трагическим мироощущением (ведущий жанр в классицизме — жанр трагедии).

С интеллектуальным характером цветаевской поэзии во многом связана специфика ее ассоциаций. Первым заговорил о ней И. Эренбург: «Цветаева принесла в русскую поэзию много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного слова, как расходятся круги по воде от брошенного камня»². Это положение развивает М. Гаспаров: «День лирического дневника сжимается до момента, впечатление — до образа, мысль — до символа, и этот центральный образ начинает развиваться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству... Мысль идет не вперед, а вглубь»³.

Мысль идет вглубь за счет проникновения в глубинные пласты слова, а значит, расчленения слова до морфемы, слога, звука. Дробление слова на морфемы и квазиморфемы — характерная черта поэтического языка 1910—1920-х годов. Новые виды повторов (семантические единицы) рождают новые ритмы, отличающиеся энергией, силой, размахом, динамичностью и соответствующие ритмам эпохи. Однако у Цветаевой это свойство поэтического языка доводится до предела, минимальные единицы речи приобретают исключительно важное значение в ее творчестве. Основополагающую роль звука в поэзии Цветаевой отмечают и русские, и зарубежные исследователи. Так, Е. Эткинд подчеркивает, что «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка.

Для Марины Цветаевой звуковой довод не только необходим, он часто и достаточен»⁴. Для нее «мир обернулся сплошной ушною раковиной»⁵. Но звуковая сторона для Цветаевой не самоцель, а средство: «Тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла, тут триединство»⁶.

¹ *Karlinsky S. Marina Cvetaeva.* — Berkeley and Los Angeles, 1966. — P. 197.

² *Эренбург И.* Поэзия Марины Цветаевой // Литературная Москва. — М., 1956.

³ *Гаспаров М.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. — С. 142.

⁴ *Эткинд Е.* Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 298.

⁵ Из стихотворения Цветаевой «Ночь» // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. — Л., 1990. — С. 344.

⁶ Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 410.

Поскольку в поэзии Цветаевой наблюдается интеграция звука-смысла или смысло-звука, фонема является не столько музыкальным началом, сколько фонетическим выражением предмета, проникновением в смысл. Звуковой образ у Цветаевой — это троп, осложненный паронимией, или троп, возникающий на основе паронимии. Ассоциации по звуковому сходству играют в поэзии Цветаевой определяющую роль в движении поэтического переживания — в движении к сути явления, чувства, мироустройства в целом.

Тема любви-страсти — исходная точка в осмыслении бытия и места лирической героини в нем. Любовь — мыслится как попытка прорыва в сферу духа, утоления душевной жажды. В то же время «земной любви недовесок» не способен утолить эту жажду. Отсюда — драматизм мировосприятия лирической героини, которая разрывается между пределом, существующим в мире, ограниченностью любви во времени и в пространстве и беспредельностью собственных чувств. Неслучайно рядом с приятием любви и жизни звучат мотивы отказа от земной любви, от тщеты жизни, мотивы ухода, смерти: «Да, ибо этот бой с любовью/ Дик и жестокосерд./ Дабы с гранитного надбровья/ Взмыв — выдыхаться в смерть!»

Цикл «*Провода*» — кульминация книги в развитии темы любви. Здесь целостный лирический сюжет проживания всех этапов любви и ее утраты. Провода — интегральный образ цикла — не только эмблема пространства, но и средство связи с любимым через голос вопреки разлуке. Центральным мотивом становится мотив голоса, голосовой стихии. Провода — метафора творчества: «Гудят моей высокой тяги лирические провода». Звуковая метафора «провода — провода» диалектически соединяет разлуку, смерть и связь: «Это проводами стальных проводов голоса Аида», «Я провода вверяю проводам». Коммуникация осуществляется даже на графическом уровне:

По аллее
Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: лю-ю-блю...

Вдоль свай
Телеграфное: про-о-щай.

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про-о-стите...

Выше, выше — и сли-лись
В ариаднино: ве-ер-нись

Заклинающее: жа-аль...

С помощью тире слово протягивается, как провод. Вытянутые слова являются в стихотворении ключевыми, к ним устремлено лирическое переживание. Пространственная протяженность слова, нацеленная на преодоление расстояния, создает ощущение предельного напряжения голоса, «вопля женщин всех времен». Привычное целое слово, традиционная метрическая схема уже не вмещают столь сильного лирического переживания.

Чувство безмерно — «ни берегов, ни вех», образы (прежде всего образ самой лирической героини) гиперболичны: «Что я в тебе утрачиваю всех/ Когда-либо и где-либо небывших». В цикле упоминается и Федра, и Ариадна, и Эвридика, и Рахиль. Чувства лирической героини не просто уподобляются переживаниям литературных героинь, но и многократно превосходят их. Личная трагедия лирической героини рассматривается как проявление онтологической трагедии, трагизма человеческого существования. Априорная трагическая интонация у Цветаевой окрашивает весь спектр различных переживаний, вступая в диалектические отношения со стоицизмом лирической героини. В то же время трагедия нереализованной любви в этом мире приводит к мысли о переселении в иной мир («И домой: В неземной — Да мой»), о встрече во сне («Разрозненности сводит сон. Авось увидимся во сне»).

В лирике Цветаевой моделирование отношений «я» — «ты» часто предполагает стремление заключить «ты» в себя, духовно и телесно присвоить. Цветаевские автометафоры в предельной степени выражают стремление заключить любимого в «Я». В этих стихотворениях наличие действительного мира, реальности лишь предполагается или выражается метонимично, в то время как внутренняя сущность подвергается тщательному описанию через множество уподоблений. Так, в стихотворении «*Раковина*» Цветаева подчиняет эротический аспект отношений процессу вынашивания и рождения. Изъятие, захват из мира, помещение в себя, вынашивание для нового рождения преображенного человека — такова логика лирического сюжета. Рождение — телесный акт — становится моделью поэтического творчества и шире — устройства мира. Творчество «становится не просто словотворчеством, но и человекотворчеством»¹. В стихотворении «*Наклон*», где развивается мотив материнства, с помощью внутренних рифм, организованных по принципу эха, создается звуковая метаморфоза. Превращение сходно звучащих слов друг в друга — движение к сuti в чистом виде:

Материнское — сквозь сон — ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа — к страждущему.

¹ Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 410.

Нечто материальное — «ухо» превращается в качество, свойство — «слуха», а затем очередное уточнение, и качество превращается в нематериальную субстанцию — «духа». Таких взаимопревращений материального и духовного, внутреннего и внешнего, конкретного и абстрактного в стихотворении «Наклон» множество. Рифма подтверждает закон всеобщей связи. В современных исследованиях «наклон нежности» рассматривается как «мифологема, скрепляющая цветаевский поэтический космос»¹.

Чаще всего выходом из экзистенциального тупика становится активизация творческого дара. В книге «После России» идет напряженное осмысление пути поэта и его взаимоотношений с миром и языком (цикл «*Поэты*»). Поэт, считает Цветаева, благодаря своему дарованию, способен проникнуть в недра языка и заставить сам язык заговорить: «Поэт — издали заводит речь. Поэта — далеко заводит речь». Пробуждая творческие силы языка, поэт сам попадает под их власть, когда поэтическая речь движется по законам слуховых и собственно языковых ассоциаций. В данном цикле с особой отчетливостью проявляется такое качество поэтического мира, как «окольность», “крайность” как пространства (пригород, слобода), так и положения лирического субъекта и вообще человека в цветаевском понимании (прежде всего — поэта)². Поэты — «лишние, добавочные, не вписанные в окоем». Окольность может трактоваться и как косвенность, не прямое выражение. Поэтов путь — «путь комет», «стезя, гривастая, кривая». Сложные, многоуровневые тропические ряды, парадоксальное движение поэтической мысли, «развешенные звенья причинности» помогают вскрыть глубинные связи явлений.

В поэзии Марины Цветаевой наблюдается устойчивое стремление «добраться до сути» конфликта поэта и мира и выразить ее формулой. Такая формула была найдена в стихотворении «*Что же мне делать, слезу и пасынку...*».

В стихотворении три строфы, имеющих однотипную структуру. Каждая строфа состоит из 5 строк, 3 из которых являются полными, а две последние по смыслу и ритмически составляют одно целое, то есть полная строка разбита на две коротких, что придает стихотворению большую напряженность, отрывистость, динамичность. Все три строфы имеют параллельную конструкцию:

¹ Раков В. П. Меон и стиль Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. — Иваново, 1998. — Вып. 3. — С. 71.

² Уфимцева Н. П. Лирическая книга М. Цветаевой «После России» (1922—1925): проблема художественной целостности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1999. — С. 11.

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый и отч, и зряч...

Что же мне делать, ребром и промыслом
Певчей...

Что же мне делать, певцу и первенцу
В мире, где наичернейший — сер.

Параллельно организованы концовки второй и третьей строф:

С их невесомостью
В мире гирь
С этой безмерностью
В мире мер.

В чем смысл такой однотипности синтаксических конструкций и многочисленных повторов? В параллелизме всякого рода подчеркивается состояние аналогии. Так выстраивается образ лирического субъекта: это слепец, пасынок (знак отверженности), ребром и промыслом певчая, певец и первенец (избранничество). С другой стороны, выстраивается определенный образ мира, враждебный лирическому субъекту: мир гирь — мир мер, повтор созвучий *ир*, звуков *м*, *р* сближает мир и гири, мир и меру, проводится аналогия между гирями и мерами: это тяжесть, несвобода. В каждой строфе мы видим противостояние лирического субъекта и мира, но параллелизм во много раз усиливает этот конфликт.

Строфы практически однотипны и в ритмическом отношении. Стихотворение написано четырехударным дольником:

0-2-2-1-2
0-2-2-1-0
3-2-1-2
0-2-2
0-1-0

Достигается близость к разговорной интонации, этот же эффект дают переносы. Вообще у Цветаевой конфликт ритма и синтаксиса доведён до предела. Хотя тоническая система дает стиху большую свободу, ощущение стихии живой речи, у Цветаевой данный ритмический рисунок повторяется из строфы в строфу. Такой параллелизм на уровне ритма называется логаэдом (самая жесткая схема). Получается парадоксальное сочетание свободы и жесткой внутренней организации.

Чувства лирической героини сложны: тут и трагизм, и горечь, и вызов миру, и ощущение внутренней силы и свободы. Глубинная природа конфликта *я* — *мир* подтверждается звуковой антитезой — столкновением однокоренных слов «безмерность — мера». Мир даже на звуковом уровне связан с понятием «мера». Безмерность

лирической героини в этот мир не вписывается. Звуковая антитеза — кульминация в развитии конфликта, наиболее емкое и четкое выражение непримиримости лирической героини с миром.

Важнейшим мифом, связанным с темой творчества, с мотивом голоса становится в цветаевской лирике миф о Сивилле. Сивилла обращена в носительницу культурных ценностей, в поэта, творца, вмещающего Бога. Жизненные потери оборачиваются обретением голоса, а дар голоса — это дар внутреннего зрения и пророчества:

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот
Час не стареющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став
Дивному голосу...

В третьем стихотворении цикла «*Сивилла — младенцу*» звучит голос самой Сивиллы, здесь происходит постижение экзистенциально значимых актов человеческой жизни — рождения и смерти. Особая нагрузка падает на внутренние грамматические рифмы (подлежащее и сказуемое):

К груди моей,
Младенец, льни:
Рождение — паденье в дни.

Повторяясь, внутренние рифмы обогащаются все новыми смыслами и ассоциациями. Такую возможность дает многозначность слова «паденье» (пересечение духовного и физического планов). Четко противопоставлено бытие до рождения в мир и бытие в мире: «Ты духом был, ты прахом стал». С жалостью и скорбью Сивилла рисует младенцу тот «мир мер», в который он попал. Но во второй части стихотворения, где речь идет о грядущей смерти, интонация становится ликующе-торжественной:

Но узришь! То, что в мире — век
Смежение — рождение в свет.

Если в первой части стихотворения слово «рождение» было грамматическим субъектом, а рифма определяла его сущность, то во второй части «рождение» становится предикатом и уже само определяет сущность смерти. Смерть мыслится как преодоление мер, снятие антитезы духовного и физического. Подобные внутренние рифмы влияют на интонацию стихотворения: мы слышим голос пророчицы, Сивиллы, которой отвечает, отзывается сам язык.

Произведения, в которых осмысляются принципы мироустройства, категории пространства и времени, зачастую имеют сходную структуру. Как правило, у них есть название (предмет поэтической

мысли): «Заочность», «Жизни», «Минута», «Наклон». Здесь мы встречаемся с принципиально новым явлением — развертыванием слова до стихотворения. Развертывание слова не только помогает «добраться до сути», но и объясняет сам «путь понимания». В таких стихотворениях особый синтаксис: после центрального понятия следует двоеточие — знак развертывания, пояснения: «Минута: минущая: минешь»; «Заочность: за оком...», «Уединение: уйди», «Жизнь: держи его!».

Слово задает звуковой ряд и ключ к ассоциативной цепи стихотворения. В сущности, мы имеем дело с развернутой звуковой метафорой. Так, в стихотворении «Минута» наблюдается не просто соположение, а нанизывание, нагнетание однокоренных и созвучных слов, когда «образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы»¹, что характерно для экспликативной речедейтельности авангардистской поэзии:

Минута: минущая: минешь!
Так мимо же, и страсть, и друг!
Да будет выброшено ныне ж,
Что завтра б вырвано из рук!

Такое нагнетание наряду с обилием восклицаний и вопросов создает ощущение интенсивности и драматизма поэтической мысли. Здесь в полной мере проявился цветаевский максимализм. Члены оппозиции «ныне — завтра», «начиналось — кончилось» теряют различие, все это меры времени. Значение слова «минута» необыкновенно расширяется: это мера земного мира, враждебного безмерности лирической героини. Все, что минет, может быть названо минутой, все, что минет, оказывается мнимым. Возникает конфликт между сущностным (вечностью) и неистинным (дискретным временем). Жажда истинного, непреходящего оборачивается желанием покинуть этот мир:

О, как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминовение минут.

Стремление проникнуть в глубинный пласт слова, обнаружить его скрытые смыслы (существующие и потенциальные) обуславливает разрыв слова на слоги с помощью тире. Разрыв слова создает дополнительные ассоциативные связи, например, между значением и внутренней формой слова, между значением и графическим оформлением, между смыслом части и смыслом

¹ Эткинд Е. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 316.

целого, как в посвященном Борису Пастернаку стихотворении «*Рас-стояние: версты, мили...*»:

Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили,
Чтобы тихо себя вели
По двум разным концам земли.

Цветаева вскрывает структуру слова «расстояние». Рас- — приставка со значением разъединения, приставка-лейтмотив — является композиционным стержнем стихотворения, несет основную смысловую нагрузку. Четырнадцать глаголов реализуют смысловую линию разъединения, они воспринимаются как синонимический ряд. Кульминацией является звуковая антитеза, основанная на столкновении омографов: «не рассурили — рассурили». Противопоставление подчеркивает действие внешней силы. Совершена величайшая несправедливость: разлучены равные по силе, единые по сущности.

Вторая часть слова «стояние» напоминает о том, что слово «расстояние» образовано от глагола «расстояти» — стоять в отдалении. К тому же слово, обозначающее разъединение, само разъединяется. Расстояние становится силой, действием, активным разъединяющим началом, это то, что расставляет, разбивает, разводит и т.д. Расстояние — это рок, судьба. Однако не менее явственно звучит мотив духовного родства, противостоящего разлуке:

В две руки развели, распяв,
И не знали, что это сплав
Вдохновений и сухожилий.

Звук, созвучие, рифма — основополагающие понятия в поэтической философии Марины Цветаевой. Идеалом поэта является мир, построенный на созвучиях. Созвучие становится опорой для поэта, возможностью преодолеть хаос. Эта мысль звучит в стихотворении Цветаевой из цикла «*Двое*»:

Да, хаосу вразрез
Построен на созвучьях
Мир.

Мир уподобляется стихотворению, в котором рифмы и созвучия препятствуют распаду. Разминовение равных, разлука любящих — признак разрушения созвучий, а значит, катастрофичности бытия.

Поэтический мир Цветаевой действительно построен на созвучиях, но при этом цветаевская поэтика выражает катастрофические разрывы, разломы в мире, поскольку созвучия либо оказываются разъединенными ритмом, синтаксисом, сходно

звучащие слова противопоставленными, поэтическое высказывание движется по «хроматической гамме»¹, либо связь созвучий с особой остротой подчеркивает царящий во внешнем мире разлад. У Цветаевой сам поэтический язык вступает в конфликт с действительностью.

15.4. Лирические поэмы 1920-х годов

В 1920-е годы Марина Цветаева создает свои лучшие лирические поэмы. Обращение к жанру поэмы было закономерным. В письмах к Борису Пастернаку Цветаева постоянно возвращается к сопоставлению отдельных лирических стихотворений и «большой вещи»: «Лирические стихи — отдельные мгновения одного движения. Лирика — это линия пунктиром, между точками — безвоздушное пространство: смерть. И Вы от стиха до стиха умираете. В книге (роман ли, поэма, даже статья) этого нет...»². Таким образом, поэма становится способом преодоления разрыва, возможностью создать такое художественное целое, где разрозненные переживания образуют структуру.

М. Гаспаров отмечает, что «зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, нанизывание уточнений обрывается в бесконечность. Если исходный образ продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение, с новым, в другом направлении набором нанизываемых образов»³. Поэма же дает простор для развития центрального образа или мотива и для художественного разрешения этого развития. Так строятся «пражские» поэмы Цветаевой, посвященные К. Б. Родзевичу, «Поэма Горы» и «Поэма Конца», которые по праву считаются одними из вершинных произведений любовной лирики XX века.

«*Поэма Горы*» (1924): В название цветаевской лирической поэмы входит само жанровое обозначение, а на месте традиционного в названиях романтических поэм главного героя у Цветаевой оказывается Гора, причем сама грамматическая конструкция многозначна. Гора может быть и объектом, и субъектом поэмы. Вот поэтическое определение самой Цветаевой: «Поэма Горы» — гора, с другой горы увиденная»⁴. Состав цветаевской лирической «Поэмы Горы», вклю-

¹ Хроматизм — тяготение звуков друг к другу и одновременно их отталкивание. «Хроматика есть пелый душевный строй и этот строй — мой. Хроматика — самое обратное, что есть в грамматике, — Романтика. И Драматика» // *Цветаева М.* Проза. — М., 1989. — С. 65.

² Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 383.

³ *Гаспаров М.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. — С. 144.

⁴ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. — М., 1990. — С. 121.

чающей эпитафия, посвящение, основной текст поэмы и послесловие, буквально воспроизводит канонический состав романтической лиро-эпической поэмы, описанный Ю. Манном¹.

Посвящение целиком построено на звуковых и грамматических метаморфозах:

Вздригнешь — и горы с плеч,
И душа — горе!
Дай мне о горе спеть:
О моей горе.

В первой строке обыгрывается фразеологизм «гора с плеч», который приобретает у Цветаевой особую гиперболичность. Омоничные рифмы «горе» (вверх) и «о горе», сближая душу и гору, подчеркивают устремленность ввысь. Столкновение омографов (горе — горе) отождествляет гору и горе. Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме, поскольку ассоциация горя с Горой, отождествление внешнего и внутреннего дает возможность говорить об общности и параллелизме переживаний лирической героини и Горы как персонажа.

Цветаева в «Поэме Горы» совершает парадоксальную перестановку: не автор сопереживает герою, как это было в лиро-эпической поэме, а герой — Гора сопереживает автору («Гора горевала о нашем горе»), это со-переживание Горы горю лирической героини и составляет сюжет поэмы.

Гора в поэме Цветаевой персонифицируется, обрастает разветвленной и сложной системой ассоциаций. Как это часто бывает у Цветаевой, ассоциации нанизываются по звуковому сходству, вся поэма пронизана звуковыми подобиями к слову «Гора»: гора — горе — горький — грудь — гром — громадную — над городом — гроб — надгробие — горд — горб — грот — (узел) гордиев. Созвучиям у Цветаевой придана миростроительная функция, звуковой комплекс слова «гора» распространяется на другие образы в поэме, поэтический мир стянут к Горе.

В 6—7-й главах поэмы звучит речь Горы, ведь Гора выступает одновременно в роли центрального персонажа и в роли со-автора поэмы. Здесь повторяется звуковая метаморфоза: «гора горевала — гора говорила», то есть сама речь становится гореванием, оплакиванием чувства:

Гора горевала о нашей дружбе:
Губ — непреложнейшее родство!
Гора говорила, что коемужды
Сбудется — по слезам его.

¹ Манн Ю. Динамика русского романтизма. — М., 1995. — С. 154.

Здесь сюжет сопереживания горы героям достигает кульминации. Именно Гора постепенно раскрывает всю полноту трагедии. Наряду с мотивом судьбы и разлуки, с мотивом извечного столкновения долга и страсти звучит мотив жизни-хаоса: «Ещё говорила гора, что табор — Жизнь», «В жизнь, про которую знаем все мы: Сброд — рынок — барак». Таким образом, конфликт в поэме вырастает до столкновения с жизнью, причём именно Горе принадлежит рефлексия на характерный для лирической поэмы конфликт.

Итак, горе объективируется, поскольку дано оно в рефлексии Другого (Горы). Безусловно, Гора при этом остается субъективным лирическим образом, проекцией внутреннего мира лирической героини. Приоритет субъективного находит выражение в мифологизации действительности, прежде всего в мифологизации Горы. Однако переход из реального плана в мифологический психологически мотивирован:

О, когда б здраво и попросту:
Просто холм, просто бугор...

Превращение холма в гору начинает цепочку метаморфоз, связанных с образом горы. Гора постоянно ассоциируется с великаном, титаном. Сравнения и перифразы являются знаками субъективизации образа: «Как бы титана лапами», «Та гора была как гром/ Зря с титанами заигрываем!» Гора — символ стихийного, внезапного, титанического чувства, как гром среди ясного неба.

Сюжет поэмы развивается в пространственной вертикали, организованной двумя макрообразами — образом горы и образом города. Пространственная вертикаль в поэме оказывается подвижной: можно проследить динамику противостояния горы и города (наступление города на гору и месть горы) и продвижение героев по этой пространственной вертикали (восхождение, спуск, превращение горы в надгробие для героини). В рамках этих двух линий и происходит овнешнение лирического конфликта.

Первая и восьмая главы, замыкающие основной текст поэмы, образуют композиционное кольцо. В восьмой главе содержится не только возвращение к ритмическому рисунку и интонации первой главы, но и дистанцированная рифма — звуковая метаморфоза:

Горе началось с горы
Та гора была над городом
Горе началось с горы
Та гора на мне надгробием.

Здесь и реализация метафоры «раздавлен горем», и гиперболизация лирической героини Цветаевой, надгробием которой

служит гора. Звуковая метаморфоза «над городом — надгробием» в свернутом виде передает движение сюжета: от подъема к спуску, к гибели любви и символической гибели лирической героини.

В пятой главке есть параллель к образам горы и города, проясняющая смысл их противостояния: «Высота бреда над уровнем / Жизни...» (ср.: «над уровнем моря»). Так образы горы и города приобретают символический смысл. Пятая главка — «лирическое отступление» в повествовании о Горе, рефлексия лирической героини на собственные переживания, размышления над причиной конфликта. Главка построена на оппозициях, центральной из которых является оппозиция «простолюдины любви — небожители любви». Отметим, что Гора в поэме совмещает в себе семантику божества, титана и семантику мифологической горы — обиталища богов. Гора — обиталище «небожителей любви». В этом смысле гора оказывается и Парнасом, и Синаем, то есть местом, где человеку даются великие откровения, где происходит постижение высших истин. Гора в поэме — медиатор, посредник между землей и небом, плотью и духом. «Гора — верх земли и низ неба, — пишет Цветаева, — гора в небе»¹.

Восхождение на гору сюжетно соотносится с достижением пика любви, а семантически с высвобождением Духа, возвышением над бытом. Спуск связан с расставанием, возвращением к жизни, которая для лирической героини означает смерть (не случаен ассоциативный ряд: над уровнем жизни = над уровнем моря, море — *tori*). Пространственная вертикаль становится своего рода материализацией ценностной системы координат лирической героини Цветаевой.

Основной текст поэмы (главы 1—8) — песнь-воспоминание, повествование ведется в прошедшем времени и завершается эпитафией любви. Но символической гибелью лирической героини поэма не заканчивается, главы девятая и десятая отделены временной дистанцией. В романтической лиро-эпической поэме вступление или эпилог нередко отделяются временной дистанцией от сюжета поэмы. Автор в настоящем повествует о событиях далекого прошлого. Однако у Цветаевой главы девятая и десятая обращены в будущее, все происходит в воображении лирической героини, в максимально субъективизированном времени:

Минут годы, и вот означенный
Камень, плоским смененный, снят.

Гора-надгробие сменяется могильной плитой, идет наступление горизонтали на вертикаль. Обытовление чувства ассоциируется с застройкой горы дачами, поэтому здесь начинается обратный про-

¹ Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. — М., 1994. — Т. 3. — С. 776.

цесс: сопереживание лирической героини своей Горе (Гора — память о любви и горе лирической героини).

Параллель между судьбой горы и судьбой чувства придает образу горы символический смысл. Символично и разрешение конфликта: в эпилоге гора мстит городу, выстроенному на развалинах счастья. «Геологическое бедствие» — способ объективации чувств лирической героини. Любовь предстает как могучая природная стихия, способная перевернуть и ландшафт, и внутренний мир обывателей. «Безумие уст» вызывает извержение вулкана, выстраивается ассоциативный ряд: кратер — Везувий — лава. Таким образом, противостояние «гора-город» завершается мятежом, мстостью горы и победой любви-страсти. Смысловая параллель содержится в послесловии (в поэме используется прием удвоения эпилога).

Послесловие обращено к любимому человеку. Несколько раз повторяется фраза: «Я не помню тебя отдельно». Это взгляд на происшедшее с горней высоты, поэтому возникает целостная картина, исчезают частности. Однако завершается поэма парадоксом: в последней строфе вместо лексического повтора возникает антоним к слову «отдельно»:

Я не вижу тебя совместно
Ни с одной: — Памяти мечь!

В 10-й главке звуковая антитеза, связанная с мотивом памяти, относилась к Горе: «Есть беспутные, нет беспамятных». Итак, Гора — существо, одновременно карающее и страдающее, жертва и мститель, во многом является двойником лирической героини, Гора — материализация в объективном мире субъективной вселенной.

Создав такую субъективную вселенную, Цветаева добивается поразительного эффекта: субъективные порывы, движения души лирической героини находят эквивалент во внешнем мире, приобретая вселенский масштаб. Удвоение эпилога возводит в ранг закономерности то, что стихия чувств вмешивается в ход объективной жизни, вопреки тому, что есть, утверждается то, что должно быть. Наконец, происходит постижение основ мироустройства, метафизической сущности любви. Любовь мыслится как чувство, возвышающееся над уровнем жизни, несовместимое с жизнью, а потому трагическое. С другой стороны, любовь является медиатором между землей и небом, душой и телом. Любовь — созвучие, на котором держится мир. Нарушение связи, разъединение приводит к распаду мира, мести первостихий.

Обращение к романтической традиции, воспроизведение структуры романтической лиро-эпической поэмы во многом обусловлено тем, что М. Цветаевой близка романтическая концепция,

которая заключалась в крайнем повышении идеального значения любви. Поэтому трагедия любви переживается как распадение «связи времен». Порою это самое яркое свидетельство несовершенства жизни¹. Кроме того, структурированность, строгая организованность поэмого мира подчиняет лирический напор, каскад спонтанных ассоциаций, свойственных поэзии авангарда, твердому закону.

«*Поэма Конца*» (1924) Между этой поэмой и «Поэмой Горы» имеется несомненная внутренняя связь. Многие исследователи совершенно справедливо рассматривают их как диптих². Но, несмотря на семантическую близость «пражских» поэм, «Поэма Конца» имеет совершенно иную структуру, которая отчасти проглядывает уже в авторском замысле: «Теперь [пишу] Поэму Расставания (Другую). Весь крестный путь — этапами»³. Расставание является не только темой, но и структурой, «спинным хребтом» поэмы. «Путь» предполагает линейное, по-этапное развитие действия-переживания. В «Поэме Конца» снимается всякая опосредованность в выражении чувств. Как же организована лирическая исповедь, как создается художественная целостность поэмы?

Ключевое слово содержится уже в названии поэмы. Первоначально Цветаева хотела назвать поэму «Поэмой Расставания», «Поэмой Последнего Раза». Почему в окончательном варианте все-таки «Поэма Конца»? Слово «конец» придает названию глобальное звучание, в нем кроется недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. Это понятие в силу своей многозначности, заключенного в нем метафорического смысла, и становится предметом художественного постижения в цветаевской поэме.

Первая глава — своеобразный камертон, задающий тональность поэмы. Здесь несколько раз повторяется слово «преувеличенно»: «Преувеличенно-плавен/ Шляпы взлет», «Преувеличенно-низок/ Был поклон». Преувеличенность как фальшь, как диссонанс в поведении любимого человека болезненно воспринимается лирической героиней. Отсюда — особый драматизм, с самого начала характеризующий развитие сюжета поэмы. Но затем смысл ключевого слова парадоксально переворачивается:

(Преувеличенность жизни
В смертный час.)

¹ *Мани Ю.* Динамика русского романтизма. — С. 37—38.

² См. об этом: *Венилова Т.* «Поэма Горы» и «Поэма Конца» как Ветхий Завет и Новый Завет // *Modern Russian literature and Culture.* — Vol. 32. — Berkeley, 1994; *Коркина Е.Б.* Поэмы Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1990.

³ *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. — М., 1997. — С. 282.

(Преувеличенно, то есть
Во весь рост.)

Здесь уже «преувеличенность» понимается как предельное напряжение сил, наивысший накал чувств, связанный с ощущением «конца». «Преувеличенность чувств» определяет развитие лирического сюжета, эмоциональный тон поэмы.

Мотив «конца» является центральным и структурообразующим мотивом поэмы. «Конец» — это некий предел, вся поэма дана «на пределе». Ощущение конца в ней присутствует постоянно: «дальше некуда», «дням конец». Значение предельности имеет повторяющееся в поэме слово «последний»: «последний гвоздь», «последняя набережная», «последний мост», «последняя мостовина», «в последний раз», «последнейшая из просьб».

Поэтика предельности предполагает определенную систему поэтических средств: преобладание гипербола (гипербола — не что иное, как преувеличение, доведение признака до предела), большое количество антитез, которые подчеркивают предельную остроту конфликта, «рваный» синтаксис, передающий эмоциональный накал.

Большую роль в поэме играют звуковые и словообразовательные гиперболы, очень много эпитетов-прилагательных в превосходной степени, причем часто это окказионализмы: «сверхбессмысленнейшее слово», «сверхъестественнейшая дичь», «в сем христианнейшем из миров». Цветаева «использует лексические новообразования, обладающие лингвистической экстремальностью»¹.

Принцип «предельности» распространяется и на внутреннюю форму поэмы. Внешний сюжет ее связан с перемещением героев в пространстве. Этапы пути отмечены Мариной Цветаевой в плане: «1) Встреча у фонаря; 2) Кафе. Окно в пустоту; 3) Путь набережной: Мост (в бесконечность); 4) Последние улицы; 5) Другой фонарь...; 6) Гора (изгородь); 7) Последний жест»². Но внешний сюжет становится проекцией внутреннего, психологического сюжета — сюжета переживания «конца». Неслучайно семантика длящихся мучений, мотив мучительного ожидания смерти определяет образный фон сюжета.

Трагически перенапряженная ситуация, требующая от героев нравственного выбора, влияет на структуру поэмы, которая, по мнению многих исследователей, имеет лирико-драматический характер. В центре повествования — последняя встреча героев, пространство окружающего мира, место и время встречи выносятся в своеобразные обстановочные ремарки:

¹ *Эткинд Е.* Флейтист и крысы // Марина Цветаева. 1892—1992. Норвичский симпозиум. — Т. 2. — Нортфилд, Вермонт. — 1992. — С. 119.

² *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. — М., 1997. — С. 255.

В небе, ржавее жести,
Перст столба.

Фон, на котором происходит действие, внушает ощущение тревоги и роковой предопределенности («скрежещущие» звуки: «ржавее жести», «перст столба», ассоциирующийся с перстом судьбы). Детали внешнего мира становятся знаками разлада во внутреннем мире героев, этот разлад остро воспринимается лирической героиней, фиксируется в ремарках интонации, жеста: «голос лгал», «губ столбняк». Нередко эти ремарки намеренно обособляются с помощью скобок: «(Орлом озирая местность)», («Озноб»). Драматические диалогические отношения возникают между словом и жестом. Драматизируется и внутренний мир лирической героини: в нем разные голоса вступают в диалог:

Сердце упало: что с ним?
Мозг: сигнал!

В диалог вступают немые и звучащие реплики лирической героини, их несоответствие усиливает внутренний драматизм: на пути «сердечной волны» встает преграда: «Мысленно: милый, милый. — Час? Седьмой!»

Значительное место в сюжете поэмы занимает противопоставление обыденного и поэтического, «преувеличенного» сознания. Диалог у Цветаевой строится особым образом: с разминовением, спором двух сознаний связана система антитез и звуковых оппозиций, реплики лирической героини напоминают исправление речевых ошибок героя. Слово героя вызывает напряженную работу поэтической мысли, именно взаимодействие чужого слова и сознания лирической героини во многом определяет динамику сюжета в первой части поэмы.

Несоответствие между драматическим объяснением героев и окружающей обстановкой (фоном) нарастает в пятой главе, где возникает образ жующего кафе. В мире обывателей, безучастных к душевной драме, любовь опошлена и заземлена. На этом фоне разворачивается спор героев о сущности любви.

Герой предлагает заземленный вариант любви: «Любовь — это значит связь», «любовь — это значит: жизнь». Реплики героини беззвучны, но это предельная концентрация звуковых и смысловых ступков:

(Я, без звука:
Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука.)

Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме. Здесь смысловые ассоциации: любовь как натянутый лук, готовый лопнуть — раз-лучиться, с натянутой до предела тетивой, которая в любой

момент может разорваться, — скреплены звуковыми сближениями. Звуковая метафора создается не только путем звукового повтора, но и путем столкновения этимологически родственных слов: лук — разлука. Истинная любовь, по Цветаевой, — это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом.

Таким образом, драматический конфликт находит выражение в диалогичности, которая становится универсальным принципом поэтики. Разрыв мыслится как единственный способ разрешения конфликта между героями, и лирическая героиня первой предлагает расстаться, поступает «по-мужски», но его похвала за «первенство в разрыве» оскорбляет женское начало в героине, она чувствует солидарность со всеми брошенными женщинами: «Да, в час, когда поезд подан,/ Вы, женщинам, как бокал,/ Печальную честь ухода/ Вручаете...» Отчуждение между героями достигает кульминации. От боли лирическая героиня спасается путем отречения от женского в себе: теперь она не женщина, а противник, член бродячего братства, тень, лишенная тела.

Сюжет поэмы развивается парадоксально: казалось бы, вот сейчас герои расстанутся, но лирическая героиня почему-то оттягивает разлуку. Можно подумать, что для нее принципиальную важность приобретает место расставания. Герой же несколько раз нетерпеливо спрашивает: «Здесь?» За время совместного пути лирическая героиня трижды повторяет просьбу: «Можно до дому? В последний раз!», «Еще немножечко/ В последний раз!»

Дальнейшее развитие сюжета — это не только переживание лирической героиней конца, но и поиск путей его преодоления. Прежде всего, это стремление преодолеть отчужденность от возлюбленного, ощутить последнюю близость с ним, расстаться любимой и любящей. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» самой Цветаевой противопоставлены как мужское и женское: «Гора — мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а “Поэма Конца” уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы»¹. Но стратегия преодоления боли в «Поэме Конца» иная, чем в «Поэме Горы»: вернуть и отстоять любовь, пережить пик любовного чувства, по логике поэмы, возможно только в момент разрыва.

С другой стороны, движение сквозь пространство и время в поэме связано с обретением знаний. Каждый этап пути — шаг к приближению и преодолению конца, к обретению нового мировоззрения. Это связано с тем, что герои движутся в особом предельном пространстве, которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью. Мотив разлуки

¹ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. — М., 1990. — С. 121.

также сопряжен с мотивом выбора между жизнью и смертью. Таким образом, пространство внешнего мира становится проекцией внутреннего состояния лирической героини.

В систему пространственных образов «конца» включается на-бережная — пограничное пространство между жизнью и смертью, где лирическая героиня стиснута смертью с обеих сторон: с одной стороны, река — «всеутолительница жажд», с другой — психологическое ощущение смерти любви. Но здесь происходит первый шаг на пути к сближению с героем: лирическая героиня просит возлюбленного взять ее под руку.

Мост между жизнью и смертью тоже является «предельным» пространством. В предварительных набросках к 8-й главе поэмы Цветаева так определила ее замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег жизни)... Связующее и разъединяющее начало моста... Через Лету... До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней или тень в царстве тел»¹. Неслучайно появляется мотив тени, тесно связанный с мотивом смерти, образом того мира: «Мо-неты тень/ В руке теневой/ Без звука/ Мо-неты те». Но мост — «прозрения промежутков», отделяя героиню от мира живых, заставляет ее с особой остротой ощутить свою близость к любимому. Парадокс заключается в том, что в мире теней лирическая героиня все воспринимает исключительно телесно, ее усилия направлены на то, чтобы восстановить «телесную» связь с любимым: «гнезжусь», «теснюсь», «леплюсь», «жмусь». Синонимичные глаголы образуют сквозные внутренние рифмы, скрепляющие всю главу.

В поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности наталкивается на констатацию конца:

Скажи, что бред!
Что нет и не будет мосту
Кон-ца...
— Конца!

После перехода через мост начинается интенсивная рефлексия лирической героини по поводу разлуки, жизни и смерти. Сначала это сплошная боль потери. Лирическая героиня открывает любимому сугубо «женскую» тайну — «жен от мужей», «вдов от друзей», «Евы от древа»: «Я не более чем животное,/ Кем-то раненое в живот./ Жжет...» Вслед за болью приходит ощущение, что любимый не может быть источником этой боли, он тоже жертва судьбы, роковой игры. Я и Ты сливаются в Мы: «Не довспомнивши, не допонявши,/ Точно с праздника уведены». По контрасту с воспоминаниями о счастливом прошлом любящих в 10-й главе возникает ощущение абсурдности происходящего:

¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. — С. 290.

Что мы делаем? — расстаемся.
Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. — Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота.

Здесь разрыв слова на части доводит его до предельного абсурда. «Намеренно ложное членение, представленное сочетанием “одна из ста” как попыткой интерпретации буквенного состава приставки и корня, написанных по старой орфографии (рас-стаемся: раз = один, ста = 100) подчеркивает цветаевскую идею нечленности, невнятности этого слова, а значит, его бессмысленности»¹:

Даже смысла такого нет,
Даже звука! Ну, просто полый
Шум — пилы, например сквозь сон.

Цветаева разграничивает звук, тесно связанный со смыслом, и шум. Расставание «сросшихся» воспринимается как нарушение закона созвучий и смыслов, как знак некоего разлада в мире.

Следующий этап пути — «загород». «Загород» знаменует выход в иное измерение. Боль от разрыва остается, но при этом появляется утверждающее начало: «О, не проигрывает, кто прочь/
В час, как заря займется...» Таким образом, лирический сюжет развивается по спирали: сначала лирическая героиня принимает разрыв и считает его источником разногласия с любимым, затем приходит осознание бессмысленности, катастрофичности расставания, наконец, героиня вновь «рвется прочь».

В 12-й главе нежелание жить у лирической героини сменяется активным неприятием жизни. Герои поднимаются на гору, которая является окончательным пределом: «Дальше некуда,/ Здесь околевать». Однако постоянно повторяются предлоги *за* и *вне*, указывающие на выход лирической героини за пределы жизни. И здесь выбор между жизнью и смертью выражается парадоксальной формулой:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал.
Жизнь — это место, где жить нельзя:
Ев-рейский квартал.

Источником разрыва вновь оказывается жизнь. Неслучайно однокоренные слова «жизнь» и «жить» неожиданно противопоставляются. В таком разрыве однокоренных слов кроется ощу-

¹ *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой. — Л., 1989. — С. 45.

щение изначальной трагедии. Неслучайно абстрактное понятие «жизнь» овеществляется. Жизнь — это место, еврейский квартал, гетто, то есть насильственно ограниченное, замкнутое пространство. Драма разрыва с любимым оборачивается трагическим конфликтом поэта с жизнью:

В сем христианнейшем из миров
По-эты — жиды!

Исключительность поэта оборачивается его исключенностью. Этот манифест близок к позиции немецких экспрессионистов (ср. с высказыванием Отто Флаке: «Мы, интеллектуалы, разделяем в современной Германии жребий евреев — стоять вне, быть духовно безродными...»¹). Само понятие «чуждость» — ключевое для этого литературного течения. Лирическая героиня приходит к мысли о невозможности длить любовь в конечном пространстве жизни.

Отказ от жизни и любви в новой шкале ценностей оказывается выигрышем. Победа путем отказа — характерная стратегия Цветаевой. Лирическая героиня Цветаевой совершает абсолютно свободный выбор между земным счастьем и высотой Духа, поэзией (это момент истинного бытия). Неслучайно именно в тот момент, когда происходит осознание вечного характера конфликта поэта и жизни, лирическая героиня одерживает духовную победу. В финале поэмы сходятся и теряют различие начало и конец, первое и последнее: «Слезам твоим первым/ Последним», «Нет пропажи/ Мне./ Конец концу».

Поединок с роком можно выиграть, только противопоставив ходу судьбы свой собственный сценарий с иной версией тех же событий. Тривиальная ситуация разрыва между мужчиной и женщиной из-за взаимного непонимания превращается в трагическое расставание любимых и любящих, *одинаково страдающих* от разрыва. Внутренняя речь героини, обращенная к любимому, обладает магическим воздействием, заставляет его ощутить всю боль разрыва, поэтому «совместный и сплоченный вздрог» героев в 10-й главе сменяется в 13-й совместным плачем (во внешнем мире этому плачу соответствует дождь)². Герой, которого раньше не касалась трагическая сторона любви, теперь страдает. Совместный плач — последняя высшая близость героев:

¹ Цит. по: *Кацис Л. Ф.* Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2003. — С. 85.

² «Архетип воды выступает как символ очищения и возрождения, облекающийся в образ дождя и слез» // *Осипова Н.* Поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. — Киров, 1997. — С. 30.

Союз Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным,
Челом Соломон
Бьет, ибо совместный
Плач — больше, чем сон.

Духовная трагедия разрешается катарсисом, который переживает не только зритель (читатель), его совместно испытывают герои поэмы. И в этот момент наивысшей, запредельной близости они расстаются.

Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столб-крест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом конца, предела. Они переводят конфликт поэмы в систему «вечных» координат.

В поэмах Цветаевой первой половины 1920-х годов сталкиваются две вселенные: вселенная души и жизнь, в которой «ничего нельзя», в центре поэм личность, наделенная огромной творческой силой, безмерностью чувств. «В мире мер» лирическая героиня ощущает себя изгоем и вступает в схватку с жизнью. При этом лирическая героиня страстно утверждает свой мир и преодолевает пределы, установленные жизнью. Мифологизация становится способом противостояния жизни, обыгрывания судьбы.

В поэмах 1926—1927 годов «С моря», «Новогоднее», «Попытка комнаты», «Поэма Воздуха» сон или сомнамбулический транс открывают выход в сверхчувственную реальность. Цветаева всегда испытывала интерес к сфере бессознательного, иррационального, стихийного. Связи между законами сна и законами искусства осмыслились ею на протяжении многих лет: «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованность стиха»¹. В поэмах 1926—1927 годов мотив сна становится ведущим, определяющим их сюжет, логику, поэтику, объективная реальность исчезает, идет движение к беспредметному искусству. «Выход из зримости» сопровождается созданием нового поэтического языка, который можно назвать «скорописью сна».

Фактически Марина Цветаева перешла в лирических поэмах второй половины 1920-х годов к новой для нее системе эстетических отношений к действительности, которая обусловила изменение жанрового мышления. Этот тип художественной стратегии близок к сюрреалистическому, в котором мир моделируется как

¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. — С. 330.

поле борьбы бессознательных сил, кроющихся как во внутреннем мире человека, так и в окружающем хаосе социума и бытия. Обнаруживается явное сходство между высказываниями Цветаевой о природе творчества и манифестами сюрреалистов. Сюрреализм основывается на вере в могущество снов, грез, фантазий, на доверии к бессознательному. А. Бретон дает такое определение сюрреализма: «Сюрреализм — некий психический автоматизм, который хорошо согласуется с состоянием сновидения»¹. Сюрреалисты говорят об исчерпанности процесса познания с помощью интеллекта, «только греза оставляет человеку все права на свободу»². Сюрреализм ищет новые способы постижения основ жизни. Здесь можно привести высказывание из манифеста А. Арто: «Ни один образ не удовлетворяет меня, если он не является одновременно Познанием... Я отдаюсь лихорадке снов, но лишь затем, чтобы вывести из нее новые законы»³. Основой познания жизни становится интуиция, которая открывает в глубинах души самые сокровенные тайны жизни. Постигание сверхчувственной реальности происходит спонтанно, в виде интуитивного озарения, с помощью «алхимии слова»⁴.

По мнению многих исследователей, сюрреализм порожден романтическим мирозерцанием⁵. Поэтому поворот к сюрреализму вполне закономерен в творчестве Цветаевой с ее романтизмом складом и постоянным порывом к абсолюту. Цветаева, несомненно, привлекает и то, что «в сомнамбулическом состоянии реализуется возможное как действительное, желаемое как сущее»⁶. Однако у Цветаевой есть и расхождения с эстетикой сюрреализма. В частности, у нее не бывает полного отказа от рационального контроля, нет абсолютного доверия к автоматизму языка. Для Цветаевой «гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два»⁷ (неслучайно в цветаевских черновиках всегда есть четкий план поэмы). Тем не менее в творчестве Цветаевой 1926 — 1927 годов появляются новые модификации жанра лирической поэмы, которые можно условно обозначить как гиперлирические, здесь само лирическое переживание порождено модусом субъективности: сном, подсознанием, сверхчувственной реальностью. Как же в такой гиперлирической поэме создается целостный образ мира, возникает ли некая завершенность из кажущейся хаотичности сна, грезы, потока сознания?

¹ Антология французского сюрреализма. — М., 1994. — С. 62.

² Там же. — С. 94.

³ Там же. — С. 131.

⁴ Там же. — С. 140. Ср. с мыслью Цветаевой о «магическом слове».

⁵ *Мирская Л., Пигулевский В.* Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. — 1986. — № 7.

⁶ Там же. — С. 43.

⁷ Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 74.

В наибольшей степени воссоздание и своего рода исследование инобытия, последовательный выход в иное измерение осуществляется Цветаевой в «*Поэме Воздуха*» (1927). «Поэма Воздуха» считается самым сложным и зашифрованным, темным и загадочным произведением Цветаевой¹. Произведение содержит много культурных кодов: от мифологии, религии, философии до психологии творчества. Много лет спустя А. Ахматова так отзывалась о поэме: «Марина ушла в заумь. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другие»². Действительно, в «Поэме Воздуха» эксперимент Марины Цветаевой достигает апогея: здесь поэт делает решительный шаг в запредельность.

Несмотря на сложность, зашифрованность, «Поэма Воздуха» характеризуется формальной упорядоченностью: указание на жанр, заглавие, датировка с авторским комментарием («В дни Линдберга»). Датировка отсылает нас к внетекстовой реальности (торжество первого трансатлантического перелета), так в поэму входит тема покорения человеком воздуха, но для Цветаевой важнее всего победа духа над стихией, она переосмысляет реальный факт: «Эпиграф: Никаких земель не открыть вдвоем. Причина гибели тех: парность. Линдберг: образ славы. Уединение (Линдберг) победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине»³.

В названии поэмы задана установка на постижение незримого. Выход в сверхчувственную реальность осуществляется здесь путем особого духовного эксперимента на себе. Смерть лирического субъекта, которая может трактоваться и как самоубийство⁴, становится условием обретения нового мистического знания. В такой лирической ситуации Я-субъект одновременно выступает и в роли испытателя, и в роли испытуемого; в роли участника событий и в роли исследователя-наблюдателя, который должен зафиксировать иррациональные переживания души после смерти. Такое положение лирического субъекта обуславливает напряженное взаимодействие рационального и иррационального начал в поэме, «зауми» и четких формулировок.

Это взаимодействие рационального и иррационального наблюдается в построении сюжета поэмы. Внешне лирический сюжет организован движением в запредельном пространстве. Это посмертный путь лирического «Я», где каждому этапу пути — изменению пространства соответствует трансформация лирической

¹ Павловский А. Куст рябины. — Л., 1989. — С. 323.

² Ахматова А. Соч.: в 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 209.

³ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. — Л., 1990. — С. 756.

⁴ См. об этом: Гаспаров М. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. — С. 164.

героини, постепенно теряющей все земные ощущения. Проследим основные этапы пути лирической героини. Поэма начинается прологом, в котором главенствует мотив ожидания встречи, которая в свою очередь ассоциируется со смертью. Поэтому и гостя, как показывает М. Гаспаров, можно рассматривать не только как «партнера по любовному свиданию, но и как вестника смерти, умершего ближнего, который является и «зовет» (для Цветаевой 1927 года такой ближний — прежде всего Рильке)¹, и как двойника лирической героини (встреча с самим собой как предвестие смерти — мотив, известный в литературе)².

Ожидание любовного свидания — способ выражения особого экстатического состояния лирической героини, ее реакции на зов из потустороннего мира. В «Поэме Воздуха» тема встречи окончательно трансформируется в тему смерти, повторяющийся из поэмы в поэму мотив идеальной встречи ТАМ, оборачивается разминовением, победой одиночества. Об этом, в частности, говорит незаметное исчезновение спутника. В мистических учениях есть такое понятие, как «испытание воздухом», когда «ничто не побуждает к действию, необходимо в одиночку найти свой путь, найти свое высшее Я, потому что человеку не на что опереться, кроме себя самого»³.

Исходный пункт, из которого начнется восхождение лирической героини, — это пространство жизни, метафорически обозначенное замкнутым пространством комнаты. Дверь отмечает границу между двумя мирами: выход в инобытие ассоциируется с выходом из замкнутого пространства. Этапы пути лирической героини и последовательность семи небес в космосе Цветаевой схематично намечает М. Л. Гаспаров (в скобках — предположительное):

Мир чувств — твердь земная;
первый воздух — густ;
(второй воздух — влажен);
третий воздух — пуст;
(четвертый воздух — цедок)
пятый воздух — звук;
(шестой — паузы, перебои)
(седьмой) — «кончен воздух. Твердь».
Мир мысли за твердью небесной⁴.

¹ Ср. в письме к А. Тесковой о Рильке (22 янв. 1929 г.): «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. Переведет на тот свет, как я сейчас перевожу за руку на русский язык» (*Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — С. 374).

² *Гаспаров М.* «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. — С. 158.

³ *Штайнер Р.* Как достигнуть познания высших миров? — Ереван, 1992. — С. 57 — 58.

⁴ *Гаспаров М.* «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. — С. 172.

Вознесение через семь воздушных встречается во многих апокрифических христианских текстах, однако герой этих текстов сам не претерпевает никаких метаморфоз, он остается лишь восхищенным и изумленным наблюдателем. В «Поэме Воздуха» лирическая героиня проходит весь путь «воздушных мытарств», метаморфоз и развоплощения. Наиболее значимые метаморфозы происходят с лирической героиней на этапах перехода от земли к воздушной стихии и от воздушной стихии к безвоздушному пространству, в «полное владычество лба».

Потеря материальных признаков подчеркивается с помощью синтаксического параллелизма:

Либо — и услышана:/
Больше *не звучу*./

Либо — и отпущена:
Больше *не дышу*.

Здесь доминирует чувство радостного приятия происходящих метаморфоз, эйфория первооткрывателя. Выходу в мир Абсолютов соответствует превращение лирической героини в «голову с крыльями».

Параллельно сюжету восхождения идет процесс «постижения»: каждому этапу пути соответствует обретение нового знания, духовного опыта. Этот опыт можно трактовать по-разному: опыт покорения воздушной стихии («курс воздухоплавания»), опыт умирания, мистический опыт соприкосновения со сверхчувственной реальностью, опыт самопознания¹. В «Поэме Воздуха» Цветаевская концепция человека близка гностической философии. «В гностицизме определяющей стала тема знания-самопознания, основная гностическая идея — оппозиция мира горнего и мира дольного, в центре большинства гностических текстов — миф о восхождении души»². Условием для постижения-самопостижения было крайне сильное напряжение чувства и воли, обостренных *до предела, до степени экстаза*. Лирическая героиня «Поэмы Воздуха» получает знание о сверхчувственной реальности именно в состоянии экстаза, напряжение чувства и воли становится осязаемым: «Дай вслушаюсь», «Дай вчувствуюсь».

Переход от земли к воздуху (преодоление воздуха) завершается постижением смерти и переосмыслением воздухоплавания. Смерть мыслится как истинный полет Духа («тут-то и полет»). Тема творчества, зазвучавшая во время прохождения редкого и

¹ Ревзина О.Г. «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция. — М., 1994. — С.64.

² Апокрифы древних христиан. — М., 1979. — С. 321.

цедкого воздуха, завершается в «гудком» воздухе, который обретает самое значимое для Цветаевой качество, — звук, за звуком открывается новый смысл, происходит постижение мироустройства. Это место выделено четырехкратной анафорой:

Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь — в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —
Лирика.

Семь струн творящей лиры параллельны семи небесам цветаевского космоса¹. Мистике числа «семь» придается фундаментальное значение в мировой культуре, но Цветаева на ее основе создает свою мифологию, где первенство отдано лире.

Наконец, прорыв в идеальный мир, мир мысли сопровождается постижением сверхчувственной реальности — «полного владычества лба» и открытием собственной поэтической сущности («голова с крыльями»). Тождественность человеческого духа и Бога лирическая героиня переживает как движение в бесконечность. В финале выстраивается цепочка преодолений пределов: «В час, когда готический храм нагонит шпиль Собственный»; «В час, когда готический Шпиль нагонит смысл Собственный». Исчезает противоположность познающего и познаваемого, открывается цель движения — бесконечная погоня за собственным смыслом. Сюжет поэмы развивается в непрерывно движущейся вверх пространственной вертикали, где земля (чувственный мир) — лишь отправная точка.

«Скрепам» разных уровней лирического сюжета становится система параллелизмов и других повторов, которые упорядочивают ассоциативную стихию, дают возможность вычленить основные этапы пути. Однако сам путь лирической героини в запредельном пространстве во многом иррационален, что ощущается в пропуске смысловых звеньев (четные небеса в поэме не названы), в размывании границ между жизнью и смертью, субъективным и объективным («Сню тебя иль снюсь тебе»), реальностью и искусством. Н. Осипова отмечает в поэтике «принцип соположения в единой системе различных пространственно-временных сфер эмпирического мира и субъективного пространства автора. Через всю поэму проходят образы рассеченного сознания, переключаю-

¹ Это место поэмы традиционно сопоставляется с письмом Цветаевой к Рильке от 12 мая 1926 года, где в связи со значимостью символа «семь» для русских говорится о семи небесах как русском символе (См.: *Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. — Т. 7. — С. 58).

шие ракурсы восприятия мира, что отражает эстетику «сдвига» как свойство авангардистской поэтики»¹.

Однако наиболее ощутимо диалектическое взаимодействие рационального и иррационального начал в той сюжетной линии, которая протекает в лингвистической плоскости. Особую важность поэтического языка в построении сюжета отмечают многие исследователи. Именно речь завладевает сюжетом, превращая порой поэму в «поток сознания». Цветаева поэтическим языком создает новую реальность. Лирическая героиня преодолевает не только сопротивление воздуха, но и сопротивление языкового материала при попытке воссоздать инобытие, отсюда — множество уточнений и оговорок: «О, как воздух резок./ Резок, резче ножниц./ Нет — резца...»

Особую проблему составляет изображение незримого мира, который не подлежит мимезису, воплощая «трансцендентальное означаемое». В поэме необычайно сильно изобразительное начало, но это изобразительность особого рода. В 1926 году Цветаева так пишет в эссе «Поэт о критике»: «Нельзя о невесомостях говорить невесомо. Цель моя — утвердить, дать вещи вес. А для того, чтобы моя невесомость “весила”, нужно нечто из здешнего словаря и обихода... Для поэта самый страшный, самый злостный (и самый почетный!) враг — видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания. Поработить видимое для служения незримому — вот жизнь поэта...»². В поэме не просто нарушается привычная оптика, но и происходит «оптическая деформация языка», возникают «зазеркальные перевертыши»: «Не черным-черна уже/ Ночь, черна-черным».

Поэтика оксюморона, преобладающая в поэме, особенно ощутима в описании воздуха. Описание качеств воздуха сопровождается необыкновенной густотой окказионализмов (ливок, цедок, веек, гудок), корневых, грамматических, звуковых повторов, звуковых гипербол («гудче гудкого», «движче движкого»). Повторы создают впечатление быстрого движения, быстрой смены состояния и в то же время какого-то захлебывающегося бормотания. Каждое качество воздуха гиперболизируется, оно превосходит человеческие представления, что передается нанизыванием компаративов: «реже проса/ В засуху», «реже гребня/ Песьего», «цедче сита/ Творческого». Иррациональность переживания подчеркивается тем, что объекты сравнения берутся из абсолютно разных сфер, соединяется несоединимое: «гудче горя/ Нового»,

¹ *Осинова Н.* «Поэма Воздуха» М. Цветаевой как супрематическая композиция // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. — М., 2003. — С. 56.

² Цветаева об искусстве. — С. 40.

«гудче Дона/ В битву». Но сравнения с опытом земной жизни позволяют хотя бы отчасти уловить непередаваемое ощущение.

Звук и ритм в поэме тоже способствуют тому, чтобы сделать незримое видимым, бесплотное ощутимым, то есть выполняют изобразительную функцию. Из звуковой игры рождается поэтический смысл, отличающийся особой зыбкостью. Так, захлебывающийся дифирамб звуку — «гудкому воздуху» сопровождается имитирующей гудение звукописью:

*Г*олубиных *г*рудок
*Г*ром — отсюда *р*одом!
О, как воздух *г*удок,
*Г*удок, *г*удче *г*ода
Нового!

Звук приобретает самоценную эстетическую значимость, царство звука звуком и изображается. Как отмечает Н. Осипова: «В разработке звуковой фактуры Цветаева была близка к экспериментам поэтов-футуристов... К ней можно отнести сказанное В. Шкловским об авангардной поэтике: “Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически... Это танец...”»¹.

Ритм в поэме обладает магическим воздействием. Радостное ощущение легкости передается с помощью трехстопного хоря, где преобладают строки без пиррихий, имитирующие полет, с вкраплениями строк с пиррихиями на первой стопе, вызывающих ощущение скольжения, перелива:

Легче./ легче/ лодок
На слю/де при/ брежий.
О, как/ воздух/ легок:
Реже/ — реже/ — реже...

Совершенно по-иному звучит та часть поэмы, где описывается переход от воздуха к «лучше-воздуха». Этот рывок дается на пределе усилий, невозможно внятно передать эту муку, но задыхание изображается ритмически:

И гудче гудкого —
Паузами, промежутками
Мочи, и движче движкого —
Паузами, передышками...

Особую затрудненность создают пять безударных слогов подряд в середине строк, «перерубы пульса», «спазмы вдоха» передаются внутрисклоновыми паузами. Таким образом, ритм в поэме во многом компенсирует смысловую недосказанность.

¹ Русский литературный авангард. Материалы и исследования. — Ун-т Тренто, 1990. — С. 255.

Однако невозможность окончательного воплощения нематериального в материальное обуславливает драматизм поэмы, само написание которой приравнивается к смерти. Обретение «полной срифмованности», *своего* ритма, божественного звука и смысла возможно лишь в потустороннем мире. Сама Цветаева так писала Б. Пастернаку о «Поэме Воздуха»: «Я пишу вещь, от которой у тебя мороз пойдет по коже. Эта вещь — начало моего одиночества, ею я из чего-то выхожу (изымаюсь)» (май 1927 г.). По сути, в «Поэме Воздуха» Цветаева создает свою космогонию духа и осуществляет *встречу* человека с трансцендентальным (богом, пустотой, бесконечностью, беспредельностью) — без посредников.

Итак, «Поэма Воздуха» — это мистико-философская лирическая поэма, в которой космологическая картина представлена как исповедь лирической героини. Именно процесс драматического искания мысли — основной предмет философской поэмы. В «Поэме Воздуха» завершается сюжет встречи и сюжет восхождения лирического «Я» к абсолюту, по сути, это итог духовных исканий Цветаевой в 1920-е годы.

Существенной особенностью сюжета поэм «С Моря», «Попытка комнаты», «Поэма Воздуха» является открытость финала, которая подчеркивается межстрочным переносом, незавершенностью, нерифмованностью последней строки. Внешняя незавершенность является знаком внутренней завершенности разомкнутого образа мира в поэмах 1926—1927 годов и цветаевской эстетической концепции, согласно которой человеческому духу открыта возможность бесконечного движения и познания.

16.5. Творчество Марины Цветаевой в 1930-е годы

С 1928 по 1941 год в творчестве Цветаевой происходит резкий спад лирического производства (примерно 6 стихотворений в год), при этом расширяются родовые рамки: в поэзии преобладают лиро-эпические жанры, особое развитие получает проза. Произведения 1930-х годов можно охарактеризовать как итоговые, завершающие. Так, в письме к А. Тесковой Цветаева говорит: «Мне все эти дни хочется написать свое завещание. Мне вообще хотелось бы НЕ-быть... Не вещественного — у меня ничего нет — а что-то, что мне нужно, чтобы люди обо мне знали: РАЗЪЯСНЕНИЕ... Свести счеты...» По мнению многих исследователей, в этот период стиль Цветаевой тяготеет к простоте и более откровенной риторичности: «Энигматические фрагменты, частые в ранней поэзии, здесь, наоборот, крайне редки... Развитие идет в сторону относительной неприязательности: барочная пышность ранних

1920-х уступает место стилистике простоты»¹. «Стихи порой вызывались не столько чувством, сколько идеей»². Прежде всего имеются в виду такие стихотворения, как «Ода пешему ходу», «Читатели газет».

Лирический субъект приобретает более определенные социальные характеристики. Стихи чаще всего связаны с затронувшими автора событиями не только в личной жизни, но и в социуме, в большом мире («Стихи к Чехии»), то есть расширяется диапазон лирического переживания. В 1930-е годы лирическая героиня Цветаевой выясняет отношения не столько с мироустройством, сколько с историческим временем, со своей эпохой. Сохраняется характерное крайнее положение лирического субъекта — «века с краю», но при этом утверждается равенство поэта и века: «О поэте не подумал Век — и мне не до него». Это противоборство на равных, а порой последнее слово «нет» остается за поэтом:

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

(«Стихи к Чехии»)

В то же время привязанность к конкретному историческому времени и пространству сочетается с ощущением пребывания в вечности, всеобщем пространстве, которое С. Бабушкина называет «лирическим пространством с онтологическим размахом»³.

Философское самопознание осуществляется лирическим субъектом не прямо, а посредством «объективированных» образов, развернутых автометафор («Куст», «Бузина», «Стол»). На первый план выдвигается отношение лирической героини к онтологически важным для человека понятиям и ценностям: чужбина — родина, прошлое — будущее, отцы — сын, жизнь — смерть: «Страна», «Родина», «Тоска по родине! Давно...», «Отцам», «Стихи к сыну». Так, в стихотворениях, посвященным теме родины, с одной стороны, перед нами трагедия поэта-эмигранта, лишенного возможности вернуться на родину, человека, выбитого из века, разлученного с молодостью, и онтологическая трагедия человеческой жизни: одиночество, неприкаянность, заброшенность, отпадение от абсолюта. Родина не столько конкретное географическое пространство, сколько состояние души: «даль — тридевятая земля», «Даль, прирожденная как боль», «рок» («Родина»). Тоска по родине — тоска по дому души, тоска по иному миру. Сквозь социальный

¹ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. — М., 1997. — С. 259.

² Саакянц А. Жизнь Цветаевой. — М., 2000. — С. 590.

³ Бабушкина С. В. Поэтическая онтология Марины Цветаевой (1926—1941 гг.); автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1998. — С. 10.

план просвечивает экзистенциальный как раз во многом благодаря разработанным в 1920-е годы поэтическим приемам — звуковым метафорам и метаморфозам. Так, в стихотворении «Тоска по родине! Давно...» происходит парадоксальное превращение слов: «Где не ужиться (и не тшусь!)/ Где унижаться — мне едино». Стихи характеризуются афористичностью, полемической направленностью.

Как завещание звучат и цветаевские «Стихи к сыну», где происходит символическая передача сына истинной матери — родине: «Руси не видывавшее Дитя мое... Мое? Ее — Дитя!» Поэтическая мысль доводится до высшей степени концентрации за счет соединительных тире и дефисов:

Езжай, мой сын, домой — вперед —
В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —
В Россию — вас, в Россию — масс,
В наш-час — страну! В сей-час — страну!
В на-Марс — страну! В без-нас — страну!

Так из тесного слияния пространственных и временных образов создается мифологизированный образ России сына («на-Марс — страны», устремленной в мироздание, «без-нас — страны», отринувшей лирического субъекта и отринутой им). Цветаева прекрасно осознавала, что возвращение на родину сулит ей гибель, известны ее пророческие слова: «Я там не уцелею, ибо негодование — моя страсть (а есть на что!)»¹.

Важное место в творчестве Цветаевой 1930-х годов занимают посвящения поэтам (циклы «Маяковскому», «Стихи к Пушкину», «Ісі — Haut»). Циклы, посвященные Маяковскому, Пушкину, Волошину, — развернутые эпиграфы, в которых утверждается способность поэтического слова противостоять смерти, вызволять из небытия. Так, Пушкин «всех румяней и смуглее/ До сих пор на свете всем,/ Всех живучей и живее!» Маяковскому можно сказать: «Здорово в веках, Владимир!» Параллельно идет напряженная рефлексия по поводу поэтического творчества². Цикл «*Стол*» (1933) по своему эмоциональному строю представляет собой

¹ Из письма С. Андрониковой-Гальперн от 7 сент. 1931 г. (*Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. — Т. 7. — С. 142). В то же время Цветаева пишет: «Всё меня выгалькивает в Россию, в которую я ехать не могу» (А. Тесковой, 25 февр. 1931 г. // Собр. соч. — Т. 6. — С. 390). Сергей Эфрон был одержим идеей возвращения в Советский Союз, он стал агентом НКВД в Европе, был замешан в убийстве крупного работника ГПУ И. Рейса, после чего спешно бежал в СССР. Дочь Ариадна уехала туда еще в начале 1937 года. Цветаева и Мур покинули Париж 15 июня 1939 года.

² Размышления об искусстве, о поэте и поэзии находим не только в цветаевских стихах, но и в ее замечательных эссе, например: «Искусство при свете совести», «Поэт о критике».

подведение итогов, осмысление пройденного творческого пути, процесс самопознания личности. Однако, как отмечает М. Серова, «внутренний мир героини раскрывается не непосредственно, а через некоего двойника: «стол» становится героем, персонифицируется, приобретает статус субъектности. История души героини оказывается историей взаимоотношений ее и второго героя»¹. Стол — интегральный образ цикла, от которого расходятся многочисленные ассоциации, ряд однокоренных и фонетически созвучных модификаций: стол, настольный, столбцы, столбец, столп столпника, престол, простор, столяр, ствол. Письменный стол символизирует сферу творчества, заслоняющего от поэта остальной мир, требующего жертв, отречения от всего земного. Стол — творческая воля, безудержная стихия. Поэтический дар — это долг, крест, поэтому процесс творчества приравнивается к христианскому столпничеству и одновременно сопоставляется с горящим кустом — манифестацией ветхозаветного Бога:

Столп столпника, уст затвор
Ты был мне престол, простор —
Тем был мне, что морю толп
Еврейских — горящий столп!

В лирических медитациях 1930-х годов («Уединение: уйди», «Куст», «Сад») все чаще звучат элегические нотки, мотивы душевной усталости², одиночества и пустоты. Появляется образ «сердечной пустыни, пустынной до краю очей». Стихотворение «**Уединение: уйди**» представляет собой развернутую звуковую метафору (раскрывается глубинный смысл слова «уединение»), где вехи лирического переживания отмечены синтаксическим параллелизмом: «Уединение: уйди/ В себя» — «Уединение: уйди./ Жизнь». Желание иного бытия, того света звучит в стихотворении «**Сад**». Тот свет теперь ассоциируется с тишиной, прохладой, одиночеством:

Скажи: довольно муки — на
Сад — одинокий, как сама.
(Но около и Сам не стань!)
— Сад, одинокий как ты Сам.
Такой мне сад на старость лет..
— Тот сад? А может быть — тот свет?

¹ Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. — Ижевск, 1997. — С. 104.

² Современники подчеркивали в Цветаевой незадолго до ее отъезда в Россию «усталость, и не физическую только, но глубокую, душевную, от которой уже человек не может отдохнуть» // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. — М., 2002. — С. 177.

Образность стихотворения напоминает «Соловьиный сад» А. Блока, но в саду-мечте у Цветаевой уже нет места любви. Вообще в цветаевском творчестве 1930-х годов практически нет любовной лирики, исчезает эротическая любовь-страсть, уступая место благодарности, дружбе, памяти, простым человеческим отношениям: «Человеку надоба /Человека в нем».

Таким образом, оживляя словом дорогих сердцу людей, сама лирическая героиня словно бы постепенно переселяется в иной мир, теряет «все признаки», «все меты», «все даты». Однако в стихотворении, написанном менее чем за шесть месяцев до смерти, «*Всё повторяю первый стих...*» (6 марта 1941), наоборот, звучит по-цветаевски безмерное желание присутствовать в жизни чужого человека, не брата, не сына, не мужа, не друга. Цветаева полемически отталкивается от стихотворения А. Тарковского «Стол накрыт на шестерых». Незваная, седьмая оказывается единственной живой на пиру. Седьмая гостья — сама жизнь, которая хлещет неостановимым потоком:

Раз! — опрокинула стакан!
И все, что жаждало пролиться —
Вся соль из глаз, вся кровь из ран —
Со скатерти — на половицы.

(Ср.: «Вскрыла жилы: неостановимо, Невосстановимо хлещет жизнь».) Благодаря этой жизненной силе, душевной щедрости происходит преображение мира:

И — гроба нет! Разлуки — нет!
Стол расколдован, дом разбужен.

Однако этот дар оказывается не востребовавшимся, отсюда — горечь и стремление исправить ошибку текста-предшественника: «— Ты, стол накрывший на шесть — душ,/Меня не посадивший — с краю». Как отмечает М. Мейкин, «скрытый смысл подобного явного (и “невозможного”) исправления в контексте литературной и личной изоляции Цветаевой в течение двух ее последних лет наполняет это стихотворение особым значением»¹.

Вернувшись на родину, Цветаева пережила всевозможные унижения, нищету и изоляцию, арест мужа и дочери, ее жизненный путь, завершившийся самоубийством в Елабуге, — один из вариантов трагической судьбы поэта в тоталитарном государстве. С другой стороны, это судьба человека, теряющего в горниле эпохальных катаклизмов близких, семью и ощущающего опасность потери собственной человеческой сущности, которая для Цветаевой связана с «безмерностью».

¹ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. — С. 278.

Оригинальность, сложность и глубина художественного мышления Марины Цветаевой состоит прежде всего в том, что в нем осуществляется сплав классического (а именно — романтического) мировидения с мировидением неклассическим (модернистским). Недаром в поэзии Цветаевой парадоксально сочетается романтическая тема исключительной, сильной личности с модернистской философией вслушивания в язык, следования языку. Во многом творчество Марины Цветаевой предвосхищает дальнейшие поиски в поэзии XX века.



ЧАСТЬ V

ЭНЕРГИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Глава 17

ЭКСПРЕССИОНИЗМ: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

В искусствоведении и литературоведении давно утвердилось мнение, что в России экспрессионизм не сложился в скольконибудь целостную историко-литературную систему. Но обратимся к фактам. Уже в 1900-е годы Леонидом Андреевым были созданы «Стена» и «Красный смех», «Жизнь Человека» и «Анатэма» — произведения, в которых экспрессионизм впервые предстал как яркий и значительный литературный феномен в прозе и драматургии. В 1910-е годы практически одновременно, а если следовать строгой хронологии — несколько раньше, чем появились первые «знаковые» произведения немецкой экспрессионистской поэзии, родился русский футуризм, который дал миру не одного только Маяковского, но и великого экспериментатора, «поэта для поэтов» Велимира Хлебникова, и целую плеяду крупных поэтов (в их числе В. Каменский, И. Северянин, А. Крученых, Е. Гуро, Б. Лившиц). В лирике молодой Марины Цветаевой также несомненен экспрессионистский вектор (хотя им не исчерпываются ее творческие искания). В теоретическом осмыслении экспрессионизма как новой художественной стратегии русские и немецкие художники тоже шли, что называется, «параллельными курсами». И книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1911) почиталась наряду с трактатом В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), который называли «евангелием экспрессионизма».

Среди тех русских писателей, кто уже в первые десятилетия XX века заложили основы экспрессионизма, особое место принадлежит Андрею Белому и Алексею Ремизову.

А. Ремизов создал оригинальный вид повествования, который можно назвать «гротескным сказом», одним из первых стал основательно разрабатывать поэтику сновидений, активно пользоваться образами фольклорного «кромешного мира» и апокрифическими мотивами. Все эти новации служили у Ремизова одновременно инструментами постижения окружающего мира и способами выражения «хаографического» восприятия повседневного существования человека (роман «Пруд», повести «Часы», «Неуёмный бубен» и др.). Кажется, что именно по поводу произведений Ремизова сказано: «Постоянно остро ставив тему цены жизни <...> экспрессионизм, вместе с тем, постоянно балансировал на грани высокого трагического гротеска и фарса, чего-то обнаженно низового, балаганного». А между тем это суждение выведено из наблюдений над немецкоязычным (можно шире — западноевропейским) экспрессионизмом¹.

В своих эстетических устремлениях Ремизов был не одинок. В поэзии параллельно с ним вел художественный поиск в фольклорно-мифологическом материале Велимир Хлебников. Во множестве стихотворений («Скифское», «Перуну», «Пен-пан» и др.) и поэм («Лесная дева», «И и Э. Повесть каменного века», «Венера и Леший») он обращается к славянской мифологии и даже погружается в древнейшие пласты культуры, извлекая из них образы и мотивы с мистической семантикой, которые, помимо своей тематической функции, служили основанием для экспериментов с «заумным языком». (Нечто подобное делал и молодой Николай Асеев в лирических циклах «Зор», «Леторей», «Сарматские песни», «Повей война», созданных в 1914—1916 гг.)

Пока еще не получила должного осмысления роль Андрея Белого как художника и как теоретика-литературоведа в истории экспрессионизма. Хотя сам Андрей Белый отрицал футуристическую теорию «заумного языка», а футуристов называл «выкидышами», однако, по существу, его идеи, высказанные в ряде работ, посвященных проблемам поэтики символизма, легли в фундамент теории и практики экспрессионизма. Это и рассуждения о феноменальности цвета («Священные цвета», 1903), и призыв к «творчеству слов» («Магия слова», 1910), и доказательства огромного эстетического значения звуковой стороны художественной речи («Глоссолалия: поэма о звуке», 1917). Что же до художественной практики самого А. Белого, то по меньшей мере его эксперименты в «Симфониях», в романе «Петербург» стали революционным переворотом в поэтике прозы, именно потому, что раскрыли неизвестные ранее ресурсы выразительности прозаической речи — в ее

¹ Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // В кн.: Руншар Л. Энциклопедия экспрессионизма. — М., 2003. — С. 400.

мелодике, ритмике, композиционном строе. «Вся поэзия 10-х и начала 20-х годов (как и проза начала 20-х годов) немислима без теории и эксперимента Белого», — заключает свое исследование «О воздействии “эстетического эксперимента” Андрея Белого (В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева, Б.Пастернак)» Вяч. Иванов¹.

Не исключено, что недооценка значения экспрессионизма в русской литературе 1917 — 1920-х годов связана с колоссальной путаницей, которая царилa в теоретических представлениях. Каждая мало-мальски организованная группа литераторов заявляла о своей «самости». Отсюда масса литературных манифестов, деклараций, хартий. Нередко за ними не стояло никакой сколько-нибудь определенной творческой практики, некоторые из них представляют собой интерес как своеобразные и вполне самоценные произведения нехудожественной словесности. Однако, разбираясь в этом теоретическом хаосе, можно заметить, что во многих декларациях заявлялись очень сходные теоретические идеи. В этом отношении очевидно сродство эстетических принципов и художественных практик *футуристов* (впоследствии — *лефовцев*) и тех, кто называл себя *заумниками*, *имажинистами*, *ничевоками*, *фуистами*, *эмоционалистами*, *конструктивистами* и собственно *экспрессионистами* — в сущности, это весь спектр модернистских и авангардных групп, которые существовали в 1917 — 1925 годы.

Впервые об однородности всех этих течений сказал в своей «Хартии экспрессиониста» (1919) Иннокентий Соколов. Он рассматривал все авангардные группы как «фракции» футуризма, которые различаются тем, что «каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм и евфонисты — рифму и ассо-диссонанс». Но заметим, что, утверждая первостепенную важность какого-то одного из аспектов поэтики, авторы всех авангардистских манифестов били в одну точку — они стремились обновить или освежить инструментарий художественной выразительности. А цель этих стремлений — сместить художественную практику в сторону субъекта творчества, дать художнику максимум свободы в выражении собственного, неповторимо своего, не скованного никакими обязательствами перед внешней реальностью, миропереживания и мироотноше-

¹ Андрей Белый: проблемы творчества (Статьи. Воспоминания. Публикации). — М., 1988. — С. 366. Отметим попутно, что и влияние А. Ремизова, «без которого, за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков», — отмечала еще в 1925 году Марина Цветаева (Цит. по: *Цветаева М.* Об искусстве. — М, 1991. — С. 368).

ния. В сущности, само понятие «футуризм» изначально охватывало весь спектр авангардных тенденций¹.

Таким образом, действительно есть достаточные основания рассматривать все авангардные группы, сложившиеся в первые годы после Октября, как разные потоки одного крупного течения, а именно — экспрессионизма. Однако пестрота манифестов и хартий, задиристая полемика между литературными группами, стремление всячески подчеркнуть собственную оригинальность и новизну — все это мешало с близкого расстояния разглядеть их родство и выявить общие эстетические принципы, лежащие в основе разных художественных практик². А на рубеже 1920 — 1930-х годов, когда «дистанция времени» образовалась, повеяли иные ветры — под прямым контролем партийного руководства страны вовсю разрабатывалась теория соцреализма, а экспрессионизм уже аттестовался как «художественная форма развитого империализма, легко встающая на службу фашистской демагогии»³.

Практически во всех исследованиях, посвященных немецкоязычному экспрессионизму, отмечается, что самым важным фактором, вызвавшим экспрессионистский «взрыв», стала Первая мировая война — она подорвала веру в гуманистические ценности, обнажила низменные стороны человеческой природы и т.п. Но что же тогда говорить о России после 1917 года? Всеохватывающий хаос социальной революции и ни с чем не сравнимый ужас братоубийственной Гражданской войны. Сама объективная реальность была иррациональнее любого экспрессионистского гротеска, сама психика человека, на глазах которого рушились все прежние символы веры, а понятие гуманизма стало

¹ *Соколов И.* Хартия экспрессиониста // Цит. по: *Стрелкова И. В.* Эстетические программы и художественная практика русской поэзии XX века. — Ижевск, 1998. — С. 156.

² На глубочайшем родстве русского футуризма и немецкого экспрессионизма настаивал видный искусствовед Г. Недошивин в своей работе «Проблема экспрессионизма» (сб.: *Экспрессионизм.* — М., 1966. — С. 10 и далее). В более позднем исследовании читаем: «Русский футуризм, в отличие от итало-французского или английского, не ограничивался рамками какой-то группы или школы, но очень рано приобрел характер широкого художественного и даже общестетического движения, захватывавшего множество разноречивых школ и отдельных художников и распространявшегося почти на все виды искусства» (*Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. (Природа творчества) — М., 1990. — С. 116). Экспрессионистская основа разных авангардных групп в русском искусстве 1920-х годов и их эстетических деклараций убедительно продемонстрирована в составленной В. Н. Терехиной антологии «Русский экспрессионизм: теория, практика, критика» (М., 2005). См. также: *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / гл. ред. П. М. Топер. — М., 2008.

³ *Лукач Г.* Величие и падение экспрессионизма // *Литературный критик.* — 1933. — №2. — С. 53.

предметом глумления, подвергалась тяжелейшему испытанию. Важнейшие составляющие духовной атмосферы — это, с одной стороны, ощущение катастрофы, чувство ужаса перед воцарившимся хаосом, а с другой — неистовый разрушительный порыв, возбуждаемый жаждой обновления, жизнотворчества в социальной сфере, в государственном устройстве, даже в масштабах всей планеты.

Сотрясая всю Россию социальная и гуманитарная катастрофа была тем непосредственным жизненным материалом, который толкал к размышлениям об иррациональности исторического развития, о хрупкости всяких устоев — от государственных до семейных, о релятивности этических законов, которые считались вечными, об ущербности человеческой природы. Словом, жестокая реальность революции и Гражданской войны катализировала ту фундаментальную проблематику, которая взорвала на рубеже XIX—XX веков целую культурную эру и породила модернистский тип культуры с его фундаментальными представлениями о хаосе как универсальном принципе мироустройства.

При таком «состоянии мира» были все основания для выдвижения экспрессионизма на авансцену литературного процесса. Но только в 1990-е годы начали появляться работы, в которых привлекается внимание к экспрессионистской тенденции в русской литературе советской эпохи и делаются попытки определить ее место в художественном процессе 1920-х годов¹. Однако в литературной науке до сих пор господствует миф о том, что после Октября якобы доминировала романтическая тенденция².

А что же происходило на самом деле?

С первых же дней Октября на лидирующие позиции в поэзии вышли футуристы, переименовавшие свое объединение в ЛЕФ (Левый фронт искусств). Упоение стихией, буйство звуков, свободная игра материей слова, деформация изображаемых объектов — все эти качества футуристической поэтики представлялись

¹ *Никольская Т.Л.* О русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. — Рига, 1990. — С. 173—180; *Дарьялова Л.Н.* Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов: немецкие истоки, национальное своеобразие // Актуальные проблемы и перспективы филологии. — Калининград, 1996; Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / составитель В.Н.Терехина. — М., 2005; *Анцимова Л.Н.* Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности: дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2003; Раздел «Экспрессионистические тенденции» включен в учебное пособие *М.М.Голубкова* «Русская литература XX в.: После раскола» (М., 2001. — С. 220—225).

² См., напр.: История русской советской литературы: в 4 т. — М., 1967. — Т. I. (1917—1929). — С. 18—32; История русской советской литературы (1917—1941) / под ред. А.И.Метченко, С.М.Петрова. — М., 1975. — С. 29 и далее; *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века (советский период). — М., 2001. — С. 26—34.

теми «формами времени», которые были наиболее адекватными революционному духу времени. (Характеристика поэтического творчества авангардистов была дана в главе 3 «Поэзия периода гражданской войны».)

В прозе же первых лет после революции признанными лидерами были Евгений Замятин и Борис Пильняк (видимо, не случайно первый был избран председателем Петроградского союза писателей, а второй — Московского). Экспрессионистская доминанта в творчестве Бориса Пильняка очевидна. Отношения Замятина с экспрессионизмом были запутаннее: утверждая, что самой современной художественной стратегией является неореализм, при характеристике поэтики неореализма он называл те художественные средства, которые давно стали «фирменными» инструментами экспрессионизма (гротеск, «кошмарность», уродливость, иронию). Серию рассказов, созданных Замятиным в 1918—1922 годы («Ловец человеков», «Дракон», «Пещера», «Мамай»), можно считать классикой экспрессионизма. А в романе-антиутопии «Мы» (1921) писатель создал монументально-гротескный образ целого государства, которое функционирует по рационально-бездушным правилам, превращающим человека в безликий «номер» — механическое существо, мыслящее по геометрически выверенным лекалам.

В прозе Б. Пильняка и Е. Замятина начала 1920-х годов наметились две линии развития русского экспрессионизма. Одна с ориентацией на фольклорную традицию, корнями уходящую в архаическую поэтику национального «кромешного мира». Другая линия — с ориентацией на традицию, более характерную для европейского экспрессионизма — рационалистическую условность, экспериментальность ситуаций, «масочность» персонажей (ее корни — в «Письмах темных людей», «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского, «Путешествии Гулливера» Свифта, философских повестях Вольтера). Первую линию можно назвать карнавальную, а вторую — маскарадной. Эта «двойчатка» терминов, которая в свое время была предложена М. М. Бахтиным для дифференциации двух типов культурного сознания — народного, стихийного и светского, сознательно творимого, представляется подходящим обозначением дифференциации двух линий в русском экспрессионизме. Не вдаваясь в анализ истории каждой из линий, можно приблизительно обозначить их границы в поэзии. Начало первой линии — «Исповедь хулигана» (1920) Сергея Есенина, а завершение — «Погорельщина» (1927) Николая Клюева. Вторая линия — это рассказы и повести Сигизмунда Кржижановского («Клуб убийц букв», «В зрачке», «Странствующее “странно”» и др.). Здесь же антиутопии Михаила Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце». В этом же ряду «Поручик

Киж» и «Восковая персона» Юрия Тынянова, рассказы и повести молодого Вениамина Каверина («Хроника города Лейпцига за 18... год», «Пятый странник», «Бочка», «Большая игра»).

«Карнавальная» и «маскарадная» линии мирно сосуществовали, тесно соприкасались, порой пересекая друг друга. У Б. Пильняка и Е. Замятина есть произведения, тяготеющие то к одному, то к другому полюсу. Такое же сосуществование двух ветвей наблюдается в прозе молодого Ильи Эренбурга. В романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921), пародирующем авантюрно-приключенческий жанр, предстает картина мироустройства, абсурдность которой обнажает своими интеллектуальными провокациями псевдоавантюрист Хулио Хуренито (парадоксальный образ мудрого и грустного плута). А в романе «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» (1928) абсурдность современного миропорядка обнажается в свете народной мудрости, которую преподносит в виде парадоксальных притч маленький портной из еврейского местечка (его протеча — Герш Острополер, легендарный шут и мудрец, главный герой фольклора российских евреев).

Русский экспрессионизм 1920-х годов не только активно использовал формы, разработанные своими предшественниками, он их интенсифицировал и существенно обогатил. В поэзии это проявилось в куда более частом использовании «фирменных» экспрессионистских приемов — звукообразов, паронимических аттракций, в создании образов путем разъятия слова на морфемы (опыты М. Цветаевой и И. Сельвинского), в изобретении «обратных тропов», где живое уподобляется неживому, органическое — искусственному (вроде асеевского «стального соловья»).

Особенно много открытий было сделано в прозе. Здесь ведущим принципом моделирования художественного мира становится фантазмагоричность — гротескно-гиперболическая деформация, которая поражает жуткой иррациональностью, доходящей до абсурда. Если в экспрессионистской прозе 1910-х годов фантазмагория чаще всего мотивировалась «сбоем» психики субъекта сознания («Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Петербург» А. Белого), то в 1920-е годы фантазмагоричность иногда мотивируется некими условно-игровыми допущениями: магическими процедурами, которые приводят к волшебным превращениям (например, рассказы С. Кржижановского «Странствующее “странно”» и «В зрачке», повесть В. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год»), чаще — допущениями, основанными на ироническом обыгрывании модного увлечения научными утопиями и прожектами (например, «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова). Такие допущения создают «чисто лабора-

торные условия» для проведения определенного нравственного или психологического эксперимента.

Но чаще всего фантазмагоричность обнаруживается в самом укладе современной жизни и насаждаемых в ней нормах. Такова у Е. Замятина картина одичания жителей замерзшего города, их превращение в «драконо-людей» (рассказы «Пещера» и «Дракон»). У О. Форш — быт большого дома в Петрограде, населенного голодными литераторами (роман «Сумасшедший корабль»).

Прозаики-экспрессионисты разработали разветвленную поэтику, вскрывающую фантазмагорический характер окружающей действительности и одновременно передающую то чувство иррациональности, которым поражается сознание человека, находящегося внутри этого мира. В целом нарративная поэтика демонстративно субъективизируется — на смену повествованию приходит фиксация, нарративным эквивалентом суматохи событий становится так называемый «телеграфный стиль», фрагментированная художественная реальность упорядочивается зыбкими ассоциативными связями и мотививной композицией. Традиционные модернистские приемы приобретают в экспрессионизме 1920-х годов крайнюю степень интенсивности: материализованные метафоры разрастаются в целые сюжеты, синекдохи настолько автономизируются, что «обретают пугающую самостоятельность» (Н. В. Пестова), порой один эпитет становится интегральным образом — эмоциональной доминантой всего художественного мира.

Поэтика, сформировавшаяся в русском экспрессионизме, служит «строительным материалом» одного из самых крайних вариантов модернистской концепции мира как абсолютного хаоса. Но сама «хаографическая» модель мира не распадается, только ее целостность создается на принципиально иных основаниях, чем в классических системах, и отличается от родственных модернистских систем (в частности, от символизма). Доминанта экспрессионистской целостности — *«анти-космографичность»*, то есть структурирование модели мира на основах, принципиально противоположных гармонии: на совмещении несовместимого, на диалогическом сцеплении возвышенного и брутально низкого, на разрушении причинных связей, на возведении чрезвычайности и алогизма (если точнее — не вне-логизма, а анти-логизма) в конструктивный и мотивировочный принцип. В предельно лапидарном виде экспрессионистская стратегия выражена в формуле Велимира Хлебникова: «Мой отвлеченный строгий рассудок/ Есть корень из Нет-единицы»¹. (Такое же сравнение с квадратным корнем из отрицательного числа — так называемым «воображаемым

¹ Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 177.

числом», интеллектуальным символом бессознательного и иррационального — выступает в романе Е. Замятина «Мы» и доводит до безумия героя романа, Д-503.) Таков модус действительности, в котором с максимальной заостренностью проявляет себя эстетическое отношение художника-экспрессиониста к социальной, бытовой, исторической и всякой иной реальности.

Экспрессионистская модель мира — это антимир, но его внутреннее единство мотивировано, поэтому он вполне виртуален. Здесь возможно существование драконо-людей и людей-марионеток, превращение живого человека в статуэтку, а то и полная диссоциация человека (жуткая картина развинчивания на составные части инвалида Первой мировой войны по имени Йоганн Протез, ролевого героя стихотворения А. Крученых¹). Здесь здание столичного банка оказывается таинственным замком ужасов (А. Грин «Крысолов»), а жилой дом в Питере, где обитают голодные литераторы, превращается в «сумасшедший корабль» (роман О. Форш). Здесь «умаленный человек» может блуждать в лесу нейронов головного мозга и поднимать бунт красных кровяных телец (С. Кржижановский «Странствующее “странно”»). Здесь бюрократический кошмар становится двигателем сюжета («Лабиринт» П. Романова, «Дьяволиада» М. Булгакова).

Фантасмагорический принцип моделирования становится *жанровой доминантой* целой грозди жанров — центральное место в ней занимают антиутопии и трагикомедии, под их влиянием обновляются и ассимилируются традиционные жанры (волшебные сказки, видения, притчи), самостоятельными жанрами становятся сны и кошмары. Внутри экспрессионистской тенденции образовалась и своя *стилевая доминанта* — гротеск в самых разных его регистрах. Все это дает основания утверждать, что в России в первые годы после Октября экспрессионизм сформировался в целое *литературное направление*, то есть стал большой историко-литературной системой, носителем определенной художественной философии². Именно в этом качестве экспрессионизм стал той художественной стратегией, которая давала возможность наиболее адекватного постижения и выражения как «состояния мира» в годы революции и Гражданской войны, так и «состояния духа» людей, ввергнутых во всеохватный хаос и обнаруживающих,

¹ См.: Крученых А. 1914 — 24 гг. // ЛЕФ. — 1925. — № 3 (7). — С. 30—32. Опубликовано с подзаголовком — «вольный перевод с немецкого».

² В этом свете представляются неадекватными историко-литературному масштабу явления определения русского экспрессионизма 1920-х годов, как одной из разновидностей реализма (А. П. Эльяшевич), «идейно-стилевого течения» (Е. Б. Скороспелова), или метажанра (Р. С. Спивак), или художественной тенденции, соразмерной с импрессионизмом (М. М. Голубков).

что начавшийся процесс построения «нового мира» порождает новый абсурд.

В России первого послеоктябрьского десятилетия экспрессионизм стал господствующей тенденцией творческого процесса — она охватила все виды искусства, с нею связаны самые значительные художественные достижения того времени. Это и ныне знаменитые композиции К. Малевича, В. Кандинского, Эля Лисицкого, В. Татлина, и полотна Н. Гончаровой, М. Ларионова, М. Шагала, П. Филонова, К. Петрова-Водкина, и фотомонтажи А. Родченко. Это и фильмы «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Мать» Вс. Пудовкина, театральные постановки Вс. Мейерхольда и А. Таирова, которые стали классикой мирового экспрессионизма, школой для многих будущих поколений кинематографистов и театральных режиссеров.

Глава 18

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ БЕЛОГО В 1920-е годы

Андрей Белый (Борис Бугаев, 1880 — 1934) был одной из самых влиятельных фигур в литературе 1920-х годов. Л. Силард ссылается на мнение М. М. Бахтина: «Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может»¹. Н. А. Бердяев полагал, что Белый — уникальный символист и одновременно единственный значительный футурист в русской литературе². А. Ханзен-Леве проанализировал типологическую близость позднего Белого к футуризму и его влияние на формальную школу в литературоведении³. Выявлено воздействие экспериментальной поэтики А. Белого на В. Хлебникова, В. Маяковского, М. Цветаеву, Б. Пастернака⁴. Ю. Тынянов в статье «Литературное сегодня» отмечал влияние Белого на орнаментальную прозу и особенно — на прозу Б. Пильняка⁵. Современные исследователи обнаруживают рецепцию В. Набоковым и М. Булгаковым⁶ нового типа романа,

¹ Запись лекций М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. Цит. по: Силард Л. Герметизм и герменевтика. — СПб., 2002. — С. 284.

² Бердяев Н. А. Кризис искусства. — М., 1918. — С. 41 — 42.

³ Ханзен-Леве А. Русский формализм. — М., 2001.

⁴ Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. — М., 1988.

⁵ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 162.

⁶ Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: Pro et

созданного А. Белым, яркие особенности этого романа — изменение статуса повествователя, активизация, «остранение» языковой фактуры. По мнению Л. Силард, базовые концепции и макроструктуры лучших романов М. Булгакова и Б. Пастернака опираются на традиции прозы А. Белого¹.

18.1. Место Андрея Белого в литературной жизни советской России

Значимость А. Белого для литературы 1920-х годов объясняется созвучностью его художественных экспериментов духу «вихревой» эпохи. Писатель занимал активную позицию в общественно-культурной жизни: он был председателем «Вольно-философской ассоциации», читал лекции в «Пролеткульте», в «ТЕО» Наркомпроса². Самые значительные произведения: поэмы «Христос воскрес!» (1918) и «Первое свидание» (1921), сборники стихотворений «Звезда» (1922) и «После разлуки» (1922), повести «Котик Летаев» (1922), «Крешеный китаец» (1922), трилогия «Москва» (1933), мемуары: «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933), а также теоретические работы: «Жезл Аарона. О слове в поэзии» (1917), «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (1929), «Мастерство Гоголя» (1934). Ю. М. Лотман называл исследования А. Белого по метру и ритму среди прочих источников структурализма³.

Сам Белый вспоминал радостную духовно-осмысленную жизнь тех лет, несмотря на житейские трудности, когда «не ели, не спали, не имели тепла, денег, удовольствий, помещений, здоровья»⁴, но были полны творческого горения. Причина обаяния А. Белого для молодых писателей — его постоянный энтузиазм, духовное горение, устремленность в будущее, ориентация на «живое» слово. Словесный экспрессионизм Белого был созвучен стилю «орнаментальной прозы».

Драматизм личной судьбы А. Белого также отвечал духу времени. В 1910-х годах он увлеченно работал у д-ра Р. Штейнера в Дорнахе на строительстве Гетеанума. Однако отношения с

contra. — СПб., 1997. — С. 468 — 470.

¹ *Поливанов К. М.* К проблеме влияния Андрея Белого на первую книгу Б. Пастернака // Москва и «Москва» Андрея Белого: сб. статей. — М., 1999.

² См. об этом: *Белый А.* Автобиография // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 9. — С. 8- 88.

³ Лотман Ю. М. и московско-гартуская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 27.

⁴ *Белый А.* Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 479.

антропософской общиной не были равными и безоблачными. В конце 1910-х годов Белый вел активную работу, участвовал в альманахе «Скифы», писал статьи и очерки, киносценарий по роману «Петербург» и прочее. В 1923 году он вернулся в Россию. Русское антропософское общество, открытое в 1913 году, легально просуществовало 10 лет, после 1923 года ушло «в подполье». В 1931 году Секретно-политический отдел ОГПУ разгромил «контрреволюционную организацию», были арестованы 27 человек, в их числе — жена А. Белого К. Н. Васильева. А. Белый не занимал антисоветской позиции, напротив, он хотел бы влиться в ряды советских писателей, потому что верил в культурную миссию революции. В 1932 году А. Белый с энтузиазмом откликнулся на постановление партии «О перестройке литературно-художественных организаций». Однако он не мог стать своим для сталинского режима. В одном из писем лета 1933 года Белый писал: «Мне 52 года <...> мне терять нечего; можно и умирать; не страшно, коли замордуют (и мордовали, и перехваливали); карьера, спекуляция, желание играть роль — все это глубоко отвратительно мне. Я всегда слышал ритм революции и сам никогда от сов(етской) действительности не уходил <...> нося в себе образ культурной революции, необходимо завершающей социальную; это меня *уходили*, а потом «приходили» литературные спекулянты...»¹. Умер писатель 8 января 1934 года.

Начиная с первых лет после революции неуклонно усиливалось трагическое звучание его творчества. Пафосные поэмы «Христос воскрес!» (1918) и «Глоссолалия» (1917), воспевающие мистирию возрождения — мира, страны, человека, слова, сменила по-пушкински светлая поэма «Первое свидание» (1921), повествующая о преображении Бориса Бугаева в символиста Андрея Белого, о первой любви, о становлении личности, о первых мистических восторгах. Тяжелый психологический и идейный кризис породил надрывный «Берлинский песенник». В 1922 году Белый пишет своеобразную поэму в прозе «Возвращение на родину»: писатель Леонид Ледяной (автобиографический образ) возвращается из Дорнаха, от доктора Рудольфа Штейнера, через хаос мировой войны, домой — в Россию, в свое одинокое «я», в сознание, переживающее крах. В автобиографических повестях «Котик Летаев», «Крешеный китаец» (1927) Белый обращается к «до-сознательной», «до-личностной», младенческой поре своей жизни, (подобно тому, как Николаю Аполлоновичу в романе «Петербург» захотелось, после всех потрясений, «на родину, в детскую»). На историю становления личного самосознания («рождения Христова импульса в душе») Белый проецирует библейский миф о грехо-

¹ Цит. по: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. — М., 2006. — С. 432. Полная хроника жизни и творчества А. Белого приводится в книге: *Лавров А.* Андрей Белый в 1900-е годы. — М., 1995.

падении и воскресении, об искупительной жертве. По мнению А. Л. Григорьева, «Крешеный китаец» — «философское произведение на тему об единстве индивидуального и общечеловеческого развития сознания»¹. Игровая утопия финала (общее примирение, свет и любовь) не снимает трагедийного мироощущения одинокого «я», развитие которого — не плавная эволюция, а катастрофические скачки. Борьба отца (рационалиста, математика) и мамы (чувствительной, музыкальной) за влияние на сына осознается автором и автобиографическим героем как продолжение древней борьбы Востока и Запада: папа-скиф, в раздолье далекого прошлого, под лопнувшим солнцем, убивает копьем перса-маму. Теперь эта вражда раздирает на части сознание сына, видящего во сне: «...Я разрываюсь в скаканиях мысли, в скаканиях сердца: — так в теле: — в моем! — совершается бег по минутам: и мертвого перса, и дикого скифа: копыта колотятся; в грудке растущий комочек, кровавый комочек: мой скиф — посылающий красными копьями сонных артерий отраву... в мягкий, — в мой! — мозг!.. И свинцовыми болями скачет мертвак по головке...»

Котик чувствует вину и страх, хаос и в прошлом, и в будущем, и внутри себя, и вовне: «“Я” — выдавом бреда был выперт в законное; и ощущения гибели крепили: в крушение устоев — физических, нервных и нравственных; колебалась “зависимость” мне в независимость: да — и пустую, и черную». В духе трагического гротеска выдержан последний взгляд на себя в зеркало (перед пасхальной утопией): «Я — точно девочка, кудри откинута: — лоб изменяет меня; ротик — чуть-чуть увеличен; он — дернется полуулыбкой, лукавой, двусмысленной, а из бессонных глазенок, прищуренных, севших в круги, отемневших, огромнейших орбит проступит глазищами — празелень: страшная!»

Трилогия «*Москва*», включающая три романа: «Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски» (закончена в 1930 г.), оказалась в оппозиции и к набирающему силу сталинизму, и к надвигающейся «гладкописи» соцреализма. Трилогия повествует о крушении уже не «Петербургской», а «Московской» России.

Авантюрный сюжет разворачивается в 1914—1916 годы — за открытием профессора Коробкина охотится иностранная разведка, так как оно может иметь применение к военному делу, позволяя создать оружие с мощным разрушительным излучением.

Однако речь в романах идет о сдвиге целых эпох: эпоха Аристотеля-ясного сменяется эпохой Гераклита-темного. Кончается роман взрывом, символизирующим гибель старой Москвы. Вместе с тем финал остается открытым: кто возглавит

¹ Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. — М., 1975. — С. 76.

«громадное тело России»? Роман открывается посвящением: «Посвящаю памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова». Смысл посвящения по-символистски многогранен. Как показывает М. Спивак, обращаясь к авторитету Ломоносова, А. Белый стремился защитить собственную литературную практику от современных «сумароковых», кроме того, Белому был близок дух ломоносовской космогонии («Открылась бездна, звезд полна...»), а самое главное, московская группа антропософов, в которой работал А. Белый, носила имя Ломоносова — по указанию Р. Штейнера, поскольку архангел Михаил-драконоборец «есть вождь, ведущий к Христу»¹. Но посвящение «памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова», а также главы «Миллионы», «Два Ивана», сама сказовая форма повествования способствуют также формированию собирательного образа народа как фоновой, но значимой силы в романе. С иронией нарисованы фигуры большевиков Киерко (Цицерко-Пукиерко), Химияклича, Мардария Муфлончика и др. Зловеще выглядит Киерко, составляющий «черный» список: «...Большинство будет наше: противников, меньшевиков и эсеров теперь же, — и всем выраженьем лица сделал стойку — учеть!» Не только иностранцы разведки, но и Киерко охотится за открытием профессора Коробкина, требует его передачи «от имени партии, класса, для будущего человечества и справедливости ради». Коробкина отвращает насилие, заложенное в программе большевиков, он заявляет Киерко: «...Ты, социалист и хозяйственник, завтра подпишешься под зарезаньем рабочим рабочего в равновободной планете, чтобы миллиарды рабочих детеньшей скудный последний кусочек не вырвали б у миллионов оставшихся: ради спасения “homo”».

В 1922 году А. Белый писал в статье, опубликованной в № 2 журнала «Красная новь»: «Отвращает меня всякий привкус партийности, действующей сознательно на “благо других”; здесь маленький действует под прикрытием великого “лозунга”, т. е. под гипсовым бюстом какого-нибудь из “великих”, “великое” — принципиально, зло, лживо, жестоко и подло; все великое нажимает своей носорожьей стопой...»².

Центральное место в эстетическом сознании А. Белого всегда занимала проблема личности. Убедительное свидетельство тому — автобиографический очерк *«Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития»* (март 1928), который читается как своеобразная философская исповедь.

¹ Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. — С. 209, 211, 223.

² Белый А. Так говорит правда // Красная новь. — 1922. — № 2. — С. 268.

В работах 1900-х годов А. Белый выразил идею кризиса личности («Мы — ножницы между столетиями...»). Однако кризис — это симптом обновления. Теперь перед писателем встал вопрос о возможности преодоления кризиса, гармонизации — через становление, развития — «разорванного» сознания современного человека. По его мнению, никакое «я» невыразимо напрямую в о-граниченной личности; «я» — это полифоничный, многосоставный комплекс (тема в вариациях), градация личностей (т.е. социальных ролей), что и обуславливает проблему режиссуры, гармонической диалектики внутренних контрастов и противоречий в «я». А. Белый пишет, что задача заключается «не в прямолом усилии впереть индивидуум в личность; следствие такого “вперения” — разрыв личности; и не в отрезе себя, одной личности, от градации их, данной в “я” (элементарное представление о верности себе), а в гармонизации течения “личностей” в круге...». Гармонизация личины, личности и индивидуальности достижима только в действии, в динамике, в «энергетизме», поскольку культура — деятельность, «становящееся» творчество жизни.

Такое «полифоническое» представление о личности влекло за собой тему «многострунности» культуры, в которой бы существовали многие пути и процессы. Найти ритм диалектического сочетания контрапунктов способна арифмология¹.

По логике Белого, если индивидуальность — это соединение (коллектив) многих обличей личности, то и коллектив должен быть индивидуумом, соединяющий принцип которого есть «культура внутренней жизни», «групповая душа (коллектива, человечества, мира), пробужденная от сна», т.е. «София». Коммуна должна быть ассоциацией (свободной связью), а не обществом (давящим камнем); коммуны должна объединять не власть, а «культура внутренней жизни». А. Белый отделяет свою позицию символиста-социалиста от социалистов-государственников. «Дух» новой культуры — в становлении, в текучести, в созвучии разных развивающихся ассоциаций, в «сюн-эргии» (от слова «эргон», или «дело»), в «сюм-болии». В связи с этими теоретическими построениями А. Белый развивает концепцию трех революций: политической, социальной, духовной, которые осуществляются вне «государственного» коммунизма и вне «государственной» демократии.

¹ Л. Силард показывает истоки этой идеи А. Белого в теории его отца, математика Н.В. Бугаева, изучавшего прерывные функции, что, в сочетании с новейшими теориями пространства, мнимых величин, множественностью измерений и координат, в которых находится субъект сознания, распатывало оппозицию объекта и субъекта. См.: *Силард Л.* Роман и математика // Силард Л. Герметизм и герменевтика. — С. 285.

Однако, с горечью пишет А. Белый, он увидел, что власть Советов перерождается в советскую власть; вместо многогранной, внутренне богатой индивидуальности сформировался политический «партийный человек», а «партийный человек есть дробь человека»¹. Социальная аритмология А. Белого оказалась неосуществленной мечтой. Но идея многострунной культуры и энергетики ритмов воплотилась в художественной практике самого писателя.

2.2. Принципы и приемы поэтики А. Белого

2.2.1. Изоморфизм макрокосма и микрокосма

На протяжении всего творчества А. Белый воспринимал жизнь как мистику, как таинство преображения. Метаисторический взгляд на мир позволял увидеть в событиях сегодняшнего дня символы мировой мистерии (эта идея, имеющая еще пифагорейские корни, была актуализирована в «русском космизме» философией «всеединства» Вл. Соловьева, антропософией Р. Штейнера).

Первым откликом А. Белого на революцию стала поэма «*Христос воскрес!*» (1918). Рассматривая современность сквозь призму библейского мифа, автор признает необходимость страданий и жертв во имя абсолютного преображения мира. Принцип надисторической мифологизации реализуется в композиции поэмы. Она состоит из 24 маленьких главок, из которых первые 12 изображают историю распятия и воскресения Иисуса Христа, а вторые 12 главок, зеркально отражающие первую половину поэмы, повествуют о гибели современного человека, о распятии России и мира в целом. Метаисторическая аналогия прямо заявлена автором:

...именно в эти дни и часы —
Совершается
Мировая
Мистерия.

Сам автор пояснял: «То, о чем я пишу, знал еще мейстер Экхарт, о том писал апостол Павел. Современность — лишь внешний покров поэмы. Ее внутреннее ядро не знает времени»².

Две кульминационные точки мировой истории разделены веками «темных расколов», «пещерой безверия»: «Разбойники/И насильники — / Мы». Теперь Россия — «святое пустое место» — призвана стать Богоносицей, Облеченной солнцем Женой. Об-

¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 484.

² Цит. по: *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — кн. 2. — М., 2001. — С. 175—176.

разность поэмы не столько символична, сколько аллегорична, интонация — пафосно-риторическая. Извлечению сущности (генерализации) явлений служит система контрастов: тьма — свет, камень — цветы, «красный хохот» браунинга — трубный глас, Змий — Христос. К. Мочульский писал: «Поэма “Христос воскрес!”, созданная в одну неделю апреля 1918 г. <...> — ответ Белого на поэму Блока “Двенадцать”, появившуюся в январе того же года. У Блока — черная ночь революции, зимняя вьюга на темных улицах Петербурга, в которой проносятся зловещие призраки гибнущего мира <...> «революционным шагом» идут двенадцать красногвардейцев-разбойников. И перед ними — в “белом венчике... Христос”. Белый подхватывает мысль Блока, обводит углем его тонкий рисунок, подчеркивает контрасты, усиливает эмоциональное напряжение. Россия переживает распятие на кресте — после чего наступит воскресение»¹.

Наряду с возвышенными библейскими образами в поэму включены жестко-натуралистические эпизоды, сгущающие семантику боли, насилия, ужаса:

Какое-то ужасное *Оно*,
С мотающимися перепутанными волосами,
Угасая
И простирая рваные
Израненные
Длани, —
В девятый час
Хрипло крикнуло из темени
На нас:
— «Или... Сафахвали!»

Контрастна палитра лексических средств: от традиционных поэтизмов (лазурь, порфира, пламень и т. п.) до прозаизмов и разноречия эпохи классовых боев:

Железнодорожная
Линия,
Убегающая в сети туманов,
Голосит свистками
распропагандированного
Паровика...

В ритме поэмы отсутствует монологическая размеренность. Белый использует разноударный дольник, разбивает строку на сегменты («лесенка»), строки и строфы разновелики по объему. Этими средствами передается интонация живой речи, например слово «линия» должно произноситься плавно, замедленно, чтобы

¹ Мочульский К. Андрей Белый. — Париж, 1955. — С. 212.

эта вторая строка (из трех слогов) была эквивалентной первой (из семи слогов). Белый избегает точной рифмы, но широко использует ассонанс и внутренние созвучия (в цитированных фрагментах: угасая — простирая — израненные — длани, хрипло — крикнуло, линия — распропагандированного).

Главный итог революции, толкуемой Белым в духе христологических лекций Р. Штейнера, — воскресение Слова, стоящего ныне посередине сердца, как в середине креста. В поэтической практике это означало высвобождение слова из пут традиции, художественной нормы.

Мистериальный сюжет лежит в основе ряда других произведений писателя, в частности автобиографической повести «*Крещеный китаец*» (1921). Ребенок, полувсерьез, полу-играя, переживает в течение Страстной недели жертвенные муки, ради примирения папы и мамы, ради воцарения добра и мира: «И все приглубятся; все просят: все свечи, все лампы, все звуки, все речи; и папа, поднявшись главою семейства взволнованно очень поведает: “Котик воскрес!”» Для Котика отец — Спутник из сказки Андерсена, «крещеный китаец», просвещенный «скиф», проводник по дороге времен. Слова «папочка», «папа» (римский), «патриарх» воспринимаются ребенком как тождественные по смыслу. Личная судьба аналогична не только истории мира, но и истории страны. Об этом говорит Котику отец: «России, мой друг, предстоит в отдаленнейшем будущем свет; “Русант” — это светлый; “русский” иль “русый” есть — светенник!»

18.2.2. Ритмы звукового смысла

Единство макрокосма и микрокосма, реализующееся в Слове, выразилось в мифологизации Белым процесса *артикуляции звуков* и *семантизации фонем*.

А. Белый мечтал об изменении самого мировидения человека:

...Революция мира вовне лишь этап революции; и — начала ее: я могу лишь отвергнуть отживший каркас вне меня; но во мне он не свергнут; свержение *царя* у себя в голове, если царь этот *абстракция* мысли, есть внутренний акт революции; мы должны отрешиться от старого мира *внутри*...¹

Подлинное «я», как полагал А. Белый, не выразиимо в понятиях, нужно дать людям другой способ познания: умение вникать в сокровенный смысл речи, выражающий замысел Бога о мире и человеке. Вслед за А.А. Потебней, А. Белый различал в слове

¹ *Белый А.* Глоссолалия. — Томск, 1994. — С. 64. Далее страницы указываются в тексте.

звучание (внешнюю форму), образное значение (внутреннюю форму) и содержание (понятие). Но, в отличие от Потемби, писатель не старался оживить внутреннюю форму слова, то есть образное значение, его цель — значение звуков, так как его интересует звучащее, произносимое слово, передающее энергию творения (в том числе и артикуляция — творение самого слова). В предисловии А. Белый подчеркнул, что «Глоссолалия» (1922) не научная теория, а поэма, фантазия, субъективная импровизация, обращенная к воображению читателя.

Почему такое большое внимание А. Белый уделяет звуковой стороне слова? В отличие от футуристов, выдвинувших лозунг «самовитого слова», слова-вещи, А. Белый полагает, что сокровенный смысл слов закреплен именно за звуком. Он мифологизирует звуки, рассматривая их как древние «жесты смысла»: в звуках нет ясного понятийного значения, но общая интенция смысла нам понятна, подобно тому, как мы можем определить интенцию речи оратора по его жестам (восторг, негодование и т. п.), даже не слыша его слов. В поэме А. Белый пытается восстановить «мимику» звуков, их изначальное «самосознание».

В своей звуковой мифологии А. Белый опирается на учение Р. Штейнера (лекции в «Антропософском Обществе» в Дорнахе, «Очерк тайноведения»), а также на разработанную Штейнером теорию и практику эвритмии, трактующей жестами рук и тела танцовщицы жесты звуков и тайный смысл Библии.

Человек (микрокосм) — аналог Вселенной (макрокосма). Сотворение мира есть сотворение Слова; артикуляция речи отдельным человеком вновь и вновь повторяет акт творения мира. Микрокосм полости рта озвучивает мысли, посылаемые макрокосмом — главой (разумом) человека:

...Лаборатория будущей сферы вселенной — наш рот; голова наша — мир, сотворенный по образу и подобию Элогимов, откуда все мысли лучатся в тела; и тела мыслей — речь...» (74).

А. Белый иллюстрирует свою мысль сравнением (аналогия для символистов — важнейший инструмент мифологизации):

Что такое земля? Она — лава; лишь корост кристаллов (камней) сковал пламень; и рокоты лавы бьют в жерла вулканов; и верхний пласт — земли — так тонок; покрыт он травой.

Так и слово, которое — буря расплавленных ритмов звучащего смысла; толщею кремнистых корней эти ритмы скованы; пылкий смысл утаен; верхний пласт — слово-образ (метафора); его звук, как гласит нам история языка, только склейка разъединенных, разъедаемых звуков; а образ — процесс разрушения звука; и смыслы обычного слова — трава! — начинают расти из него; так: падение фонетической чистоты есть развитие диалектической пышности; и падение пышности есть термин, есть осень мысли.

Бурный пламень, гранит, глина, травы — не схожи; не схожи нам смыслы: понятий, метафор, корней и движений воздушной струи, строящей звуки в огромнейшем Космосе (в полости рта)» (5).

Из этой аналогии сотворения и строения земли и слова развивает автор дальнейшее содержание поэмы. Семь дней творения мира прочитываются как семь дней творения звуков. Например, игры языка с воздушной струей (выдыхаемым внутренним жаром) «сложили звучные знаки — спиранты, сонанты: оплотнели согласными; и — отложили массивы из взрывных: глухих (p, t, k) и звучащих (b, d, g)» (6) и т. д.

Если понятия (термины) осмысляют мир статично и дискретно (понятия «отвердевают» механизмами, машинами), то смысл звуков — за «порогом сознания», он целостный, живой, переливающийся дух. Звуки обретают в поэме А. Белого цвет, линию, «жест». В качестве иллюстрации для своих импровизаций А. Белый использует стихи Вяч. Иванова, Есенина, Клычкова, дает графические изображения, рисунки, описывает танцы эвритмисток: «Краска, грамматика, логика, звук зажигают сияющей, переливчатой радугой; эвритмия легка, как пушинка, светла, как заря, и чиста, как алмаз» (92). Глоссолалия — «веселая наука», она говорит «орнаментами ритма» (89—90). Глоссолалия пробуждает «память памяти» — древнее, мифологическое целостное восприятие мира как живого и подобного человеку: «...Звук речи — есть память о памяти, об Аэрии, милой стране: стране детства, лилии, крылеющем ангеле слез. Сквозь обломки разбитой, разорванной, упдающей жизни к Аэрии приподнимаю объятия!» (94).

Так углубление в прапамять звука речи оборачивается попыткой нащупать пути в будущее. Как и «лингвистическая утопия» В. Хлебникова, «Глоссолалия» А. Белого — мечта о братстве народов, о торжестве самосознания и духа. А. Белый видит «ужасы, бойню, потопа клевет, миллионы истерзанных трупов, замученных жизней», но верит: «Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и — свершится второе пришествие Слова» (95). Эти слова завершают поэму.

«Глоссолалия» показывает, что важнейшая идея для А. Белого — идея духовного усовершенствования человека, пробуждения в нем подлинного «Я». В качестве основного средства для этого рассматривается речь, выражающая сознание человека и связывающая его с другими людьми. А. Белый углубляется в интуитивно ощущаемое, синкретичное, мифологизированное значение звуков слова. Он разрабатывает принцип динамического, «становящегося» слова, сдвинутого с мертвой точки понятия. В своем произведении с помощью таких «новых» слов

А. Белый добивается синтеза поэзии и прозы, литературы и графики, искусства и научной эссеистики. Его эксперименты со словом сродни экспериментам Скрябина в музыке и Кандинского в живописи (эти художники также испытали влияние антропософии Р. Штейнера).

18.2.3. Интонационный жест как основа речевой экспрессии

«Физиологическое», телесное ощущение звука воспринимается А. Белым как воплощение его метафизического смысла. Звук обрастает аналогией ощущений, включая мимику и жесты. В мемуарном повествовании «Начало века» писатель вспоминал, как еще в ранней юности он строил свой особый язык («китайщина») на основе «звуковых метафор»: «...Я доказывал: слово «кукла» состоит из двух жестов, которые я производил руками: «Кук» — руки, соединяясь острым углом, пыряют ладонями пространство; «ла» — округлое движение разъединившихся рук»¹. Разумеется, такого рода ассоциации очень субъективны. Скреплять россыпь мерцающих смыслов, обеспечивать целостность произведению призвана авторская интонация, выстраивающая по определенному «вектору» всю избыточность выразительных средств. В предисловии к циклу «*После разлуки (Берлинский песенник)*» (1922) А. Белый разъяснил понятие интонационной мимики, интонационного жеста смысла. Такой интонационный «мелодизм» необходим «для уравнивания целого, распавшегося в неравновесие пересыщенных образов и аллитераций стиха»². Интонационная жестикуляция автора оформляется в особой организации синтаксиса. Сам А. Белый называл своим авторским знаком тире. Писатель энергично переформатирует пространство страницы, разбивая фразы на сегменты, акцентируя даже союзы и предлоги, если этого требует интонация. Так, в стихотворении «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» лирическое переживание напряжено до иступления. Тема трагической арлекинады обрамляет страстную исповедь, словно поднимая и опускающая занавес.

*Выкрикивается в берлинскую форточку
Без перерыва*

Бум-бум:
Началось!
<...>
Бум-бум:
Кончено!

¹ *Белый А.* Начало века. — М., 1990. — С. 28.

² *Белый А.* Стихотворения и поэмы. — М., 1994. — С. 320 — 322.

Гротеск и ирония только обостряют боль лирического героя. Мы слышим его голос, видим жесты, позу, гримасу отчаяния и муки, например:

Чтобы —
— Плавал —
Над нами —
— Среди выбрызгов тверди
Тот Дьявол, —
Который —
Навски —
Навски —
Навски —
Меня
Отделил
От
Тебя,
Чтобы —
— Я
Не увидел —
Среди вывизгов развизжавшейся смерти —
— Тебя —
И —
— Себя
Ненавидел —
— За
Это!

Принцип интонационного жеста Белый распространяет и на прозу, полагая, что его текст предназначен не для чтения глазами, а для произнесения вслух. В романе «*Москва*» (1933) переплетаются разные темы (авантюрная интрига, личные судьбы героев, Первая мировая война, деятельность революционеров); разнообразный материал «сшит» системой лейтмотивов, за разноголосицей полилога и речами героев слышен голос автора — режиссера комедии масок и повествователя. Так, в части 3, главы 6—7 мотив метели появляется не только как пейзажный образ хаоса, но и как выражение душевного смятения героини (Леоночки) и знак трагических перипетий в истории России. Звуки «р», «с», «х», «п», а также «а» и «у» пронизывают все фрагменты текста, объединяя в новые семантические группы слова, не связанные между собой в лингвистическом отношении, делая активными интонацию и звуковой жест автора-нарратора, чувствующего аналогии между самыми разными проявлениями хаоса — исторического, политического, психологического, природно-космического:

...труба вдыхает мгновенно растерзанный дым:
— рахх —
— ррассс-пуууу — —
— — тица!

В эту ночь был убит Распутин. В эту ночь генерал Буддуков скорбит, что фронт разваливается («Лопанули Россию — да так-с, что кишки ее вылезли; фронт стал — паршивое логово вшей»). И звуковая, и цветовая экспрессия вьюги оплакивает страну:

И — ррр: —
— батареями грохнуло в рожу распутинцу!
И сквозь летящую бороду, рот разорвавшую, желтым и жестким закатом оскалилась даль.

Передергиваясь под забором, качаются призраки розово-рыжими космами; снег, как стекло, дребезжит, разбиваясь свистом, как взвизги разбитых дивизий под Минском и Пинском.

И красною гривою врезалось в серо-лиловые линии поля и в сине-пунцовые линии леса — под ясною тучею,

над —
— странно безглавой —
— Россией!

«Метельная» интонация объединяет семантику звукового уровня: смену трехсложных метров, аллитерации и ассонансы (*желтым и жестким*, свистом — Минском — Пинском), звуко-подражание и аллюзию к имени «Распутин».

М. Л. Гаспаров комментирует теорию «мелодического стихосложения» А. Белого: «Главное сейчас для Белого в поэзии — цельность и целостность, они — ручательство того, что стихотворение выражает истинное “я” поэта. Эта целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова; для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — интонация. Интонация, конечно, не логическая, а эмоциональная, в которой выделенными и подчеркнутыми оказываются самые неожиданные слова и паузы; на письме это выражается самыми нестандартными знаками препинания и причудливым расположением слов: столбиками, лесенками и еще того сложнее. Эту интонацию Белый и называет (не слишком удачно) “мелодией”».

Ритм и рифма его интересуют лишь поскольку они как бы сами собой порождаются несущей волной интонации. Так возникают две самые характерные художественные формы позднего Белого — во-первых, “ритмическая проза”, где целые страницы оказываются как бы одной бесконечной строкой анапеста или дактиля <...> а во-вторых — “рифмованная проза”, где в длинных фразах выделяются, подчеркиваются и сгущаются все естественно

возникающие рифменные созвучия <...> и будь этот текст записан в одну строку, мы бы их и не заметили и подумали бы, что это проза; но для Белого это не проза, а стихи, потому что напечатано с интонационной, “мелодической” разбивкой»¹.

18.3. Техника лейтмотивов и «орнаментальность» художественной структуры

Богатство речевой ткани на более высоком — композиционном — уровне складывается в сложный «узор» благодаря переплетению лейтмотивов. Л. Силард справедливо отмечает, что это приводит к возникновению особого типа нарратива, в котором «функционально преобладает рассказывание над соотношением характеров и событий»². Мотивная структура скрепляет фрагментированное повествование, демонстрирует всеобщую связь деталей, событий, персонажей, выражает целостный миф о мире, создает тот контекст, в котором слово становится символом.

Продemonстрируем данный принцип на материале повести «*Возвращение на родину (Отрывок из повести)*» (1922). Это произведение автобиографическое, по жанру, казалось бы, приближается к путевым заметкам. Время действия — годы Первой мировой войны. Лирический герой (Леонид Ледяной) возвращается из Швейцарии в Россию, так как призван на военную службу. Опубликованный отрывок воссоздает отрезок путешествия по Северному морю на корабле «Гакон Седьмой» и норвежским городам Ставаген, Берген, Льян. Три года назад герой проезжал по этим же местам, но в обратном порядке (из России в Швейцарию), с ним была жена (Нэлли); тогда состоялась первая встреча с Р. Штейнером, после чего были годы пребывания в Дорнахе, на строительстве антропософского храма (Гетеанум). Теперь, после разрыва с женой, герой едет один в Россию, будучи призванным на военную службу в связи с войной с Германией («Я — один! Навсегда! Никого... Никогда...»)³.

Продвижение вперед странно совместилось с возвращением назад во времени — чтобы ярче оттенить теперешнее одиночество героя. Уже такая спиралевидная композиция повести свидетельствует, что перед нами — не путевые заметки. Это рассказ о путешествии духа: сошествие из до-жизненных пространств в тело, мистерия пребывания в нем и вылет из тела в после-смертие.

¹ Гаспаров М. Л. Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Русская речь. — 1989. — № 4. — С. 6—7.

² Силард Л. Андрей Белый. — С. 154.

³ Белый А. Возвращение на родину *Отрывки из повести. — М., 1922. — С. 10. Далее страницы указываются в тексте.

Морской шторм («безвидность летающих далей») воспринимается как символ того неопределенного состояния, которое охватило героя в «после-смертии»; его пребывание в кают-компании (жизнь, в которой он путешествовал, мыслил, боролся, любил) лишь момент, за которым будет неизбежное возвращение в холодный, соленый, брызгами льющий, роковой простор — в Ничто. После смерти «я» (человеческий дух) возвращается в до-рожденное: «“Я — есмь” после смерти моей оказалось в том именно месте, где “есмь” ощущало себя до рождения, непосредственно, до вхождения в детское тело», «стихии, как звездное небо, объедают рождение и смерть; и из смерти видна нам тропа наших странствий до мига рождения». Круг замыкается, «я» возвращается на свою духовную родину, прошедшее проходит перед глазами, получая объяснение в свете «причины конечной», а не «начальной». Отсюда и инвертированность событий, воспоминаемых по отношению к событиям, происходящим здесь и сейчас: герой проходит в воспоминании все этапы своей жизни, вплоть до самых первых лет младенчества, что обуславливает разнонаправленное течение «внешнего» и «внутреннего» сюжетов. Путешествие трансформируется в автобиографию: «Душа, сбросив тело, впервые читает, как книгу, свою биографию в теле...» (13)

Герой повести различает две биографии: биографию житейскую («биография насморков, потребления пищи...» — писать такую биографию — все равно, что писать биографию брюк») и биографию души, собственно «я». Эти две биографии автономны, как две параллельные прямые. Пересекаются они только в единственной точке: в миге вхождения сознания в детское тело. Этот миг не сон и не бдение, это «сон сна», «сон наяву», «память о памяти». Потом этот младенческий миг забывается; человек живет, зажатым рамками здравого смысла («Мы живем на земле... Не летаем... Родимся естественным образом... Кушаем... Вырастаем... Рождаем... Стареем... И вновь рассыпаемся прахом»). Теперь эти нормы, принятые в обществе, гонят героя в солдаты, ради верности слову, которого он не давал. Едучи в поезде от Бергена к Льяну, герой пытается вернуться на родину, в город Солнца, к своему «я», которое воскреснет, но — не теперь, то есть пытается вернуться в первый «миг» и в другие «миги», выведившие его за пределы обыденности. Он вспоминает детскую, родителей, мучительность роста, тоску гимназии, особенно — зубрежку латыни и «мучителя латыни» Казимира Кузмича. Дни тогда тянулись, как непрерывная дробь: ноль, ноль, один; ноль, ноль, один... Детские мучения, заставляющие забыть собственное «я», персонифицировались в фантазмы, они и теперь преследуют героя: множественные Казимиры-Кузмичи, драконы, птеродактили, шпионы. Все они — порождения *чорта*, проводящего загради-

тельную черту, замыкающего в пределы. Герой вспоминает свое внутреннее противостояние среде: чтение Метерлинка, Ницше («Весь Ницше был памятью прошлого мне, пережитого некогда»), Упанишад, Шопенгауэра («прочитал Шопенгауэра я, как рассказ о себе»), Фета. Он научился тогда летанию на музыкальных звуках. К шестнадцати годам определилось самосознание, сложились «правила вылетанья из будней», он стал «специалистом невесомых поступков», понял, что надо разрушить «устой», «переменить знаки», устроить «неустой», «кавардак».

Но процесс формирования самосознания — сложный и драматический. Когда «я» («царь», «Христос», «Дух») нисходит в тело, происходит утрата центра личности и человек становится с-ума-сшедшим:

Великолепно изваяно тело мое: прихотливо оплетаются в нем электронные пункты: в собрание атомов, в молекулярные общины, в города органических клеток, в огромные нации тканей, слагающих организм человечества:

«Я» — царь вселенной, возводится всем человечеством, строящим тело, — по лестнице мира: на трон! —

— Помещается трон моего человечества между глазами: под лобною костью; —

— и мечутся толпы дичайших существ, образуя кишенье творимого космоса между уступов — костей...» (43)

Каждая часть тела начинает кричать: «Я!»:

...Единство сознаний утоплено; нет во мне «Я»: в голове моей пусто: покинутый храм. «Я» — в терновом венце, в багрянице, воздевши фонарь, забродило: по собственным жилам; на перепутьях жильных слоняется «Я», научая сознанию толпы слепых фагоцитов: и — принимая удары бацилл —

— нет, ужасная попытка узнать все это опытно! (45)

Затем «Я» совершает путь восхождения на престол, мир воцаряется на площади Сердца, но не навсегда, ибо найдется Иуда... На этом этапе мистерии самосознания необходим Учитель, Вождь; таковым стал для героя Рудольф Штейнер. Первая их встреча произошла в горах Норвегии; пейзаж снова сливается с ландшафтом душевного мира; житейская встреча осмысливается как судьбоносная Встреча. То было три года назад; но странствия духа не могут быть завершены, гармония всякий раз распадается. Снова и снова сменяют друг друга стадии восхождения и нисхождения. Одиноким, потерянным, герой снова бродит в тех же местах, где был когда-то счастлив. Красота северной природы за ясной видимостью таит злую, холодную сущность: если на западе еще теплится заря, лаская крыши домов, то на востоке — «сумерки грустные дремлют»,

а на севере высятся древние хребты гор, мерзлые глетчеры, навевая ужас «бесприютности мира», где погибнет всякое «я». Герой в конце повествования так и не обретает родину, он только на пути к ней, «бездомный скиталец». Может быть, указание в скобках после названия — «отрывок из повести» — есть точное обозначение жанра «отрывка», рисующего только фрагмент, этап «пути»? Вопрос героя: «Где я?» — так и остается без ответа.

Итак, центральный символ в повести — родина, к которой мечтает вернуться герой. «Родина» — это и Россия, и детство, и подлинное «я», а рассказ о путешествии — это и автобиография, и извечная мистерия Духа. Все образы мира внешнего («объективного») интерпретируются как образы мира внутреннего («субъективного»). В результате преодолевается грань между эпосом и лирикой, макрокосмом и микрокосмом; основным принципом конструирования мира становится принцип всеобщих соответствий. История индивидуального «я» героя прочитывается как история мира в целом и как история на ее определенном хронологическом, географическом, социальном и политическом отрезке (Европа периода Первой мировой войны). «Отрывок» приобретает содержание «субъективной эпопеи». На каждом этапе жизни отдельного человека, страны, мира в целом — вновь и вновь разыгрывается мистерия Духа.

...В Швейцарии, Франции, Англии «Я» ощутило войною себя: мое «Я» — порождение войны; до войны никакого «Я» не было.
— Нет: «Я» и «мир» — пересеклись во мне. (31)

«Миг», переживаемый героем, трактуется как поле битвы, от исхода которой, «может быть, все зависит: поспешное окончание войны, мир Европы, или — гибель Европы».

Важнейший мотив в повести, становящийся композиционным и стилевым принципом — мотив орнамента. В орнаменте причудливо (но — подчиняясь закону ритма) повторяются одни и те же элементы, орнамент может длиться бесконечно. Как «орнамент убегающей линии» видится герою память о памяти, первый «миг» вхождения сознания в тело младенца; столкновение до-тельного с тельным ощущается как «ритмо-пляски»: «ритмолетами» сходит душа в тело. Подобные орнаменты герой вырезал при строительстве Иоанного здания в Дорнахе. Орнамент на обоях в детской «отвердел» позднее «в орнаменты мысли моей»; этот же орнамент присутствует и в истории мира в целом. Автор пишет:

— проследите историю орнаментального — творчества; постепенное усложнение линий орнамента от простейших фигур (треугольников, ромбов, квадратов) к округлинам встретит вас здесь; появляется в более поздних орнаментах преобладание спиралей; пересечение — образует листочки, розетки; цветы прорастают;

сложнится сложнейший растительный мир; и из розеток появляются *рожи* смеющихся фавнов; из мира орнамента вылезает фавн, точно листик, повиснувши хвостиком на стеблях распростертой гирлянды, и — далее фавн уже скачет среди мира плодов и цветов; —

— и из орнамента проступает картинка: паслины, растительность перелетающий крылорук; —

— постепенно прочертятся виды природы, которую знаем мы все!.. (25)

Чередование нисхождений и восхождений организует, как орнамент, пульсирующую композицию повести, построенную на лейтмотивах. В повести 15 маленьких главок; 2-я и 11-я названы одинаково: «Биография»; мотив повторения звучит также и в названии всей повести, и в названиях главок («Три года назад», «Снова в поезде», «В обратном порядке»), и конечно же в самом повествовании.

Термин «орнаментальная проза», закрепившийся для обозначения стилистического течения 1920-х годов, — термин метафорический; между тем проза А. Белого — орнаментальна в прямом смысле слова. Орнамент обнаруживает единство ритмов Человека и Мира: «Соединение с космосом совершилось во мне; мысли мира спустились — до плеч; лишь до плеч; “Я” — свой собственный с плеч поднимает купол небесный». Пусть пока «объяснения события Слова в себе» герой не нашел, но он все же читает *«буквы»* события Слова, «рассыпанный шрифт». Организуя речь, он организует жизнь и смысл во всех их проявлениях. На важность данной мысли об «орнаменте» для А. Белого указывает тот факт, что соответствующий фрагмент текста почти дословно повторится в повести «Крещеный китаец».

А. Белый углубляется в значение отдельных звуковых, цветовых (вспомним раннюю работу «Священные цвета», 1905), предметно-изобразительных элементов, но этот «атомарный», дифференцирующий принцип дополняется у него стремлением к синтезу: все цвета соединены в белом (Божественном) цвете, все звуки сливаются речью в единое Слово — творящий Логос, все мироздание и человек послушны единому ритму, передаваемому в музыке и танце.

18.4. Симфонизм как принцип организации художественного целого

Наиболее общим — жанрообразующим — принципом, охватывающим и звуковую инструментовку, и лексические лейтмотивы, и ритмико-интонационные вариации, и композиционное единство дискретных фрагментов, является симфонизм. А. Белый,

дебютировавший жанром «симфоний», оставался всю жизнь верен симфонизму как основному архитектурному принципу. В работе «Формы искусства» (1902) он писал: «Музыка — о будущем... Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем... Труба архангела — эта апокалиптическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений мира?»¹. Белый полагал, что симфония, с ее отклонениями от основной темы и возвратом к ней «сквозь огонь диссонанса» передает рост духовного «я» в человеке. Новое искусство передает «мелодию мироздания», а художник — «дух, царящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества»².

«Симфонизм» тематизируется в поэме «*Первое свидание*» (1921), своего рода поэтической саморефлексии А. Белого.

Поэма воссоздает юношеский портрет Андрея Белого (не Бориса Бугаева!), переживающего «эпоху зорь» и рисует общую атмосферу начала XX века. Тема музыки — центральная в поэме, эпизод симфонического концерта — ритмическая и смысловая кульминация. Л. К. Чурсина, подробно проанализировавшая поэму, пишет, что «“музыка” в “Первом свидании” присутствует и как эпизод фабулы (сцена концерта), и, что более важно, как ассоциативный “внутренний сюжет”, как общее ритмико-звуковое решение произведения, во многом определяющее его “пушкинское” звучание»³. Вот как в поэме рисуется момент настройки инструментов:

Возня, переговоры... Скрежет:
И трудный гуд, и нудный зуд —
Так ноет зуб, так нудит блуд...
Кто это там пилит и режет?
Натянута пустое дно, —
Долдонит бебень барабана,
Как пузо выпуклого жбана:
И тупо, тупо бьет оно...

Как видим, «дух, царящий над хаосом звуков», вовсе не сводится к прежней, классической гармонии. Напомним, что рождение нового человека мыслилось как следствие распятия, принесения в жертву человека прежнего, бывшего частью старой, выродившейся цивилизации. О новой, негуманистической (не совпадающей с мирозерцанием Нового времени) концепции человека в искусстве сказал Вяч. Иванов: «Так, разрыв Скрябина со всем музыкальным прошлым был разрыв современного гения музыки

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. — С. 101.

² Белый А. Символизм как миропонимание. — С. 176.

³ Чурсина Л. К. О структуре поэмы Белого «Первое свидание» // Русская литература. — 1992. — № 4. — С. 46.

с гуманизмом в музыке. Его гармония выводит за грани человечески обеспеченного, исследованного и благоустроенного круга, подобного темперированному клавиру Баха. Это отщепенство от канона, основанного на идее единства нормативной деятельности человеческого духа, — от канона не эстетического только, но существенно этического, — есть музыкальный трансгуманизм, долженствующий всякому правоверному гуманисту показаться даже не хаосом, “родимым” и “звезду рождающим”, а “безумья криком ужасным, потрясающим душу”, пэаном неистовства и разрушения»¹.

По мнению А. Белого, построение новой культуры возможно только через рождение «живых» слов («наша жизнь полна загнивающими словами, распространяющими нестерпимое злование; употребление этих слов заражает нас трупным ядом») ². Одухотворению слова и способствует симфоническая форма, благодаря которой калейдоскоп дискретных образов и повествовательных сегментов складывается в универсальную, целостную картину, воплощающую миф о мире. Как писал А. В. Лавров, характеризуя еще юношеские «симфонии» А. Белого, ««Симфонии» — естественное и закономерное порождение идеологии и эстетики символизма, тяготевшего к синкретическому творчеству, стремившегося по-новому передать и прочувствовать идею мирового всеединства, воплощающегося во взаимопроникновении и взаимообогащении самых различных аспектов жизни и человеческой культуры — религии и философии, художественного и рационального познания, сиюминутной современности и исторического наследия, — а также и в стирании привычных границ между отдельными видами искусства» ³.

Итак, важнейшая составляющая миропонимания А. Белого — представление о единстве макрокосма и микрокосма, мира и человека — воплотилась в симфонизме как модели художественной целостности. Контрапункт, трансформация лейтмотивов создают единый интонационный «жест» смысла, в который вплетаются «ритмо-пляски» звукового смысла. В «Предисловии» к поэме «Первое свидание» Белый пишет:

Киркою рудокопный гном
Согласных хрусты рушит в томы...
Я — стилистический прием,
Языковые идиомы!..

¹ *Иванов В.* Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 109.

² *Белый А.* Символизм как миропонимание. — С. 134.

³ *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. — М., 1995. — С. 117.

Динамизация поэтики, разработанная А. Белым, отвечала пафосу «многострунной», становящейся культуры.

Андрей Белый оставался увлеченным экспериментатором до конца своих дней. И хотя он активно участвовал в литературной жизни страны, в частности энергично поддерживал идею создания Союза писателей СССР, все равно оставался «белой вороной» — его творческая философия никак не корреспондировала с господствующими художественными тенденциями, с насаждавшейся новой нормативностью. Белый умер в 1934 г. своей смертью. Но его имя было предано забвению, его произведения не переиздавались вплоть до конца 1980-х годов. Однако его новаторские идеи вросли глубоко в почву отечественной художественной культуры. И они пробились вновь, когда настало время. Свойственные Андрею Белому принципы эстетического видения мира: сочетание универсального мифологизма с острым ощущением исторического времени, внимание к архетипическим основам сознания современного человека, понимание языка как автономной и важнейшей сферы культур, интеллектуализм и артистизм — все это актуализировалось впоследствии в искусстве постмодернизма.

Глава 19

БОРИС ПИЛЬНЯК — СОЗДАТЕЛЬ РУССКОЙ ВЕРСИИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Борис Пильняк (1894—1938), один из зачинателей русской экспрессионистской традиции, вошел в историю отечественной литературы как талантливый художник, неутомимый экспериментатор, «звезда первой величины»¹. Как о «крупнейшем из молодых художников с большим дерзанием и самостоятельностью» писал о Пильняке А. К. Воронский²; «самым крупным писательским именем двадцатых годов» называл его В. Шаламов³. Оценивая влияние, оказанное творчеством писателя на современную литературу, В. Гофман в 1928 г. отметил: «Не боясь преувеличений, можно сказать даже, что из книг Пильняка глянуло на нас «9/10

¹ Именно так отозвался о Б. Пильняке в своих воспоминаниях М. Слонимский (*Слонимский М. Борис Пильняк // Слонимский М. Избр. соч.: в 2 т. — Л., 1980. — Т. 2. — С. 515*).

² *Воронский А. Борис Пильняк // Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. — М., 1982. — С. 86.*

³ *Шаламов В. Двадцатые годы (Заметки студента МГУ) // Юность. — 1987. — № 11. — С. 40.*

судьбы» прозаического искусства нашей эпохи... Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории»¹. Это признание свидетельствует не только о внутренней органичности художественной философии писателя, но и о ее неразрывной связи со временем.

19.1. Становление художника: творческие поиски 1910-х годов

Пильняк вошел в мир русской литературы как автор небольших рассказов, впервые серьезно заявив о себе сборником рассказов «*Былье*» (1920). Рассказы о революции стали первой попыткой молодого автора запечатлеть образ бушующей эпохи. Искренне поддерживая факт революционного переворота, Пильняк осознавал свершившееся как великую возможность «очищения» жизни страны, поэтому революция в его ранних рассказах представляла весенним половодьем, знаменующим грядущее обновление: «Бунт пришел благодатной вестью, как холод зари, как майский дождь»; «Бунт, народная вольница, чтобы смести все ненужное и снова исчезнуть в проселках» («Проселки», 1919). Определяющей тональностью рассказов о революции стало блоковское восприятие хаоса. Атмосфере буйства стихии, торжества творчества соответствовала и авторская поэтика — целый ряд художественных находок, позволяющих максимально эффективно передать атмосферу грандиозного взрыва. В этом ряду особое значение приобретает своеобразное «смещение» пространственно-временных образов. Ассоциативный фон повествования подчеркивает равновеликость разрозненных в пространстве и во времени реалий действительности: в свете угасающих звезд облака похожи на белых коней, рядом, у Кремля — всадники народной охраны, «нище одетые, молчаливые, напоминали XVII век» («У Николы, что на Белых Колодезях», 1919). Этот подход к изображению современности был принципиально новым и во многом неожиданным. А. К. Воронский заметил даже: «Б. Пильняк... *пугает* кожаные куртки и допетровскую Русь»².

Но прошлое у Пильняка — это не просто застывшая история. Оно актуализируется, становясь непреложной составляющей современности: «Над степью, над Волгой и Саратовом, творились метели, скакали снежные кони, — творилась революция, такая

¹ Гофман В. Место Пильняка // Борис Пильняк: Статьи и материалы. — Л., 1928. — С. 7.

² Воронский А. К. Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о литературных разногласиях) // Воронский А. К. Искусство видеть мир. — М., 1987. — С. 322.

же, как при Стеньке Разине, разбойная — вольная вольница» («Наследники», 1919). Революция в ранних рассказах предстает как огромной силы вихрь, сносящий неподвижные, окаменевшие затворы времени и вписывающий будни революционной России в координаты «большой истории». При этом «настоящее» не «проваливается» в недра временных пластов, не исчезает в бурном потоке времен, но «растворяется» в нем, «сливается» с ним. «Настоящее» становится временем живого становления вечности, временем легендарного творения: со-временность мифологизируется, становясь категорией вне-временности.

Прямой реализацией «разорванности» временных границ становится традиционное для Пильняка обращение к теме раскопок — сквозной метафоре его творчества. Раскопки курганов олицетворяют прямое вторжение в глубины времени, становясь символом его преодоления, знаком актуализации опыта прошлых веков («века учат также как звезды»). Ощущение в современности живого дыхания вечности подчеркнуто обращением к многочисленным легендам, сказаниям, поверьям, которые обретают новую жизнь и продолжение в хаосе революционной России («Польнь», 1919).

Мифологическое «пространство вечности» объединяется мотивом сказки, творимой легенды, запечатлевающей чудо рождения нового:

Вспомните русскую сказку — о живой и мертвой воде... Все сказки заплетаются горем, страхом и кривдой — и все распутываются правдой. Посмотрите кругом, — в России сейчас сказка... Как в сказке Увек, как в сказке Медынь, как в сказке Семен Иванович с бороδοю как у Маркса, водяного-Маркса, злого, как Кошей. («Польнь»)

Особенно значимо в этом отношении становится обращение Б. Пильняка к архетипу юродивого (рассказы «Колымен-город», «У Николы, что на Белых колодезях», 1919). Юродивый у Пильняка — человек, живущий в масштабах вечности. Ему, едва ли не единственному, действительно уютно в пространстве сорванных временных оков, ведь именно «оторвавшись от времени», его взгляд открывает радость свободы, творчества, сопричастности к становящемуся бытию. Но такого рода гармония оказалась иллюзорной, умозраительной.

В ранних рассказах Пильняка идиллический мифологический хронотоп соседствует с жесточайшей хроникой современности. Сама историческая реальность, атмосфера не столько стихийного творчества, сколько изнуряющего удущья войны, энтропии, распада, привели молодого писателя к размышлениям о страшной разрушительной силе революции. Приметы революционного времени обрисованы с телеграфической жесткостью и лаконичностью. Стихийность революционного творчества оборачивается

разладом: «прозрачная глубина Вечности» сменяется «рассветной серой мутью» («У. Николы, что на Белых колодезях»). Лик хаоса начинает двоиться.

Амбивалентность художественной оценки событий и образов особенно отчетливо проявилась в обрисовке уходящей России. С одной стороны, «старый мир» в рассказах Пильняка — «наследники» — те, что не услышали музыки революции, чей уход естественен и закономерен («Наследники»). Но с другой стороны, это и те, кем созданы непреходящие духовные ценности, оскверняемые в кровавом месиве революции. Тема изживающего себя дворянства в творчестве Б. Пильняка — это и тема уходящей дворянской культуры. Отсюда — ностальгически горькие нотки в рассказе об уходе красоты («Имение Белоконское»).

Картина мира, создаваемая в рассказах сборника «Былье» оказывалась довольно эклектичной. Рассказы о революционной России предстали многоцветными составляющими мозаичного полотна, в котором Б. Пильняк демонстрирует далеко не однозначное отношение к революционной эпохе. Для достижения философской целостности и эстетической завершенности сборника Б. Пильняк находит оригинальное решение.

Сборник обрамляется двумя, хронологически самыми ранними, рассказами писателя: *«Целая жизнь»* (1915) и *«Год их жизни»* (1916). Эти рассказы монументального, эпического склада типологически близки неореалистическим рассказам Б. Зайцева («Молодые», 1906), Е. Замятина («Кряжи», 1915) и др. И если главной темой рассказов Пильняка о революции стал хаос революционных буден, то эти рассказы явились авторскими моделями разумного, гармоничного космоса. Здесь круговерть и сумятица Хаоса современности заключались автором в общий экзистенциальный круговорот бытия — в судьбе двух серых птиц («Целая жизнь») и в истории образования молодой крестьянской семьи («Год их жизни») автор воплотил цикл природного обновления, вечной смены и рождения нового.

Уже изначально Б. Пильняк обнаруживает стремление к поиску онтологических закономерностей, выявлению вечного и неизбывного внутри текучего повседневного. С первых же шагов он стремился разглядеть «механику» жизненного потока, связи и значения, которые превращают его в бытие. Но если в ранних неореалистических рассказах вечность представляла эквивалентом органичного, гармонично устроенного космоса, то уже в послереволюционном творчестве автор ориентируется на поиск онтологических констант в мире тотального хаоса. Революция явилась естественным водоразделом в творчестве Б. Пильняка: «космографическое» видение писателя-неореалиста сменилось «хаологическими» раздумьями экспрессиониста.

Упоение «метельностью» революционных буден не заслоняет для автора иного, куда более драматичного, восприятия действительности. И уже в первые пооктябрьские годы, вглядываясь в лики становящейся реальности, Пильняк отмечает существенные противоречия между высокими идеалами революции и реальной повседневностью новой эпохи. Осмыслению этого противоречия посвящен первый роман Б. Пильняка «Голый год».

19.2. Роман «Голый год»: хаос истории и стихийный порядок бытия

Роман Б. Пильняка «*Голый год*» (1921) вошел в историю русской литературы как первый опыт эпического осмысления послеоктябрьской реальности¹. Роман был необычайно популярен, переведен на многие языки мира, но вместе с тем у себя на родине вызывал крайне противоречивые оценки. Спорной прежде всего оказалась проблема жанра.

То, что «Голый год» во многом отличается от классических канонов реалистического романа, очевидно для всех исследователей. Разорванная композиция, обилие персонажей, неслиянность многочисленных взглядов на мир позволяли критике сделать вывод о «растерянности» Пильняка перед непонятой им действительностью, об отсутствии четкой авторской позиции, более того, подвергалась сомнению сама целостность романа².

Между тем путь к адекватному прочтению подсказывает сам автор: «Впрочем, — каждому — его глазами, его инструментовка, его месяц», — замечает он в «Необходимом примечании» во «Вступлении». «Узаконивается» автономное, не сопряженное с общим развитием действия, существование отдельных героев, оценок, взглядов на мир; «месяц» при этом выступает как средство создания определенной тональности, настроения (май — «майские

¹ Это сложившееся мнение уточняет В. П. Скобелев, замечая, что первыми романами о революции стали «Семья» и «Пролетарий» Н. Степного (1920). Но, как справедливо отмечает исследователь, по степени воздействия на читателей романы Н. Степного и Б. Пильняка «трудносоизмеримы», поэтому не хронологическое, но эстетическое первенство Б. Пильняка остается неоспоримым (Скобелев В. П. «Голый год» Б. Пильняка и «Пролетарий» Н. Степного (к изучению поэтики русского романа первых послереволюционных лет) // Скобелев В. П. Поэтика русского романа 1920—1930-х годов: очерки истории и теории жанра. — Самара, 2001. — С. 57—79).

² Целостность романа «Голый год» до сих пор вызывает сомнения: Г. А. Белая пишет о нем как о «серии самостоятельных этюдов» (Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов («Перевал» и судьбы его идей). — М., 1989. — С. 142); М. М. Голубков видит в романе «неразрешимое уравнение, несводимое к какой-либо целостности» (Голубков М. М. Русская литература XX в. После раскола: учеб. пособие для вузов. — М., 2001. — С. 200).

грозы», очищение, свежесть; июль — удушье, «знойное марево»; осень — тоска, увядание и т.д.). Автор как будто «программирует» читателя на восприятие особого — «музыкального» — текста, построенного на сопоставлении разных тематических блоков, в сопряжении и противопоставлении которых и нужно искать момент синтеза, существо авторской позиции.

Существует несомненное генетическое родство романа «Голый год» и «Симфоний» А. Белого, которого Б. Пильняк не раз называл своим учителем. По справедливому замечанию А. В. Лаврова, «музыкальное» начало «Симфоний» может быть рассмотрено как некий новый жанрообразующий принцип, представляющий собой доселе никем не использованный способ создания художественной целостности: «эксперимент фронтального построения литературного текста в соответствии со структурными канонами музыкального произведения»¹.

В применении понятия «симфонизм» к произведениям литературы наиболее важным является учет лейтмотивной структуры текста, так как именно на этом уровне и выявляется его глубинная суть, связующая идея. Соответственно определяется и адекватная методика анализа произведений симфонического типа. Это, во-первых, выделение главных тем, на основе которых будет строиться повествование, определение сопутствующих им лейтмотивов; во-вторых, анализ последовательного развития и преобразования тем и уже на этой основе — анализ концептуального уровня произведения.

По своим жанровым и стилевым качествам «Голый год» принадлежит к типу «романа-симфонии». В соответствии с характером симфонической композиции, «Голый год» имеет четко выраженную экспозицию («Вступление»), разработку («Изложение»), репризу («Заключение») и коду («Вне триптиха, в конце»). Замечательно то, что во «Вступлении» автор уделяет мало внимания фабульному значению персонажей, которые нужны лишь для «заявки» важнейших тем экспозиции: купцы Ратчины — выражение глухого дореволюционного сна; Донат — тип новых людей, который впоследствии разовьется в образ «кожаных курток», и т.д. Главные темы, заявленные в экспозиции, находят дальнейшее развитие в разработке, когда в сложную ткань симфонического романа вплетается и ряд константных образов, имеющих ценностное значение (образ «нечистой мути», лунного света, боя монастырских часов и др.). В репризе, в «Заключении», повторяются главные темы экспозиции с учетом их последующего развития. Кода звучит как последний аккорд, итог всему повествованию.

¹ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. — М., 1995. — С. 117.

Кроме своеобразного характера композиции, упорядочению лейтмотивов служит и то, что многие из них не являются самостоятельными, а выступают как вариации более крупных образований. Определению совокупности главных тем романа «Голый год» помогает сам автор: после множества их вариаций, пересечений и столкновений он формулирует их в главе седьмой «Последняя. Без названия»: «Россия. Революция. Метель». Россия — субстанция жизни народа; Революция — огромной силы взрыв, толчок, приведший к тотальному преобразованию жизни; Метель — символ вырвавшейся на волю народной стихии¹.

Характерная особенность каждой темы «Вступления» — ярко выраженный амбивалентный характер. Тема России в первом варианте несет на себе функцию изображения уродливого быта кондового купеческого города. В кольцевой композиции дня передается ощущение глубокого застоя («события в городе бывали редки»; «город глухо спал»). Ощущение неподвижности усиливается описанием одной из купеческих семей: «Двести лет числил за собой именитый купеческий род Ратчиных... — двести лет (прадед, дед, отец, сын, внук, правнук) на одном месте, в соляных рыхах... — каждый день стояли за прилавком». Жизнь обывателей Ордынина-города (отца Левкоева, учителя Бланманжова) так же, как и жизнь купцов Ратчиных, лишена осознанного смысла. Она сродни существованию фантомов, живущих лишь за счет инерции некогда заведенного механизма. Создается удручающий образ мертвого города.

И второй лик России. Он незаметно вплетается в ткань романа, внося интонации легендарного сказания: «А над городом поднималось солнце, всегда прекрасное, всегда необыкновенное. Над землей, над городом, проходили весны, осени и зимы, всегда прекрасные, всегда необыкновенные». Подчеркнуто: «Раньше жизнь теплилась только за каменными стенами с волкодавами у ворот». Тема России во второй ипостаси более символична: «Спаси, Господи, град сей и люди твоя...» — эта мольба как знак подсознательного стремления к высшему, вечному. Вечность напоминает о себе и в бое монастырских колоколов («Весь день и всю ночь, каждые пять минут били часы в соборе — дон, дон, дон!» — это один из главных константных образов романа). Вечность — и в поиске Истины, в определении будущей судьбы:

Земли же Ордынские — суходолы, доли, озера, леса, перелески... — проселки. Небо иной раз хмуро, в сизых тучах. Лес иной раз гогочет и стонет, иными летами горит. Проселки, — ползут-

¹ Истинность этого предположения подтверждается и словами самого Б.А.Пильняка, заметившего в письме А.М.Горькому: «Последняя глава романа развязывает весь роман, весь роман построен на ней — над ней» (Письма Б.Пильняка к М.Горькому // Русская литература. — 1991. — № 1. — С. 184).

вьются проселки кривою нитью, без конца, без начала. Иному тоскливо идти, хочет пройти прямее — свернет, проплутает, вернется на прежнее место!.. И идут по проселку с негромкими песнями: иному те песни — тоска как проселок. Ордынин родился в них, с ними, от них.

В таком звучании тема России предполагает существование некоего тайного потенциала — это земля, еще не разгадавшая тайны сплетения своих проселков. Существует некая истина, неведомая народу, но горячо ощущаемая им. Для познания истины нужно внимательнее прислушаться к дыханию России, угадать тоску ее песен. Заметим, что в этой ипостаси тема России очень близка к теме метели, символу вырвавшейся на свободу стихии, которая, возможно, и есть воплощение глубинных чаяний.

Во «Вступлении» тема стихии оформляется в виде своеобразной «Песни в метели»:

- Метель. Сосны. Поляна. Страхи. —
- Шоояя, шо-ояя, шооояя...
- Гвиууу, гаауу, гвиууууу, гвиуууууу, гааауу.
- И: —
- Гла-вбумм!
- Гла-вбумм!!
- Гу-вуз! Гуу-вууз!..

Необходимо отметить, однако, что вопрос о звукоподражаниях в романе — довольно спорный. Так, в частности, Г. А. Белая считает, что введение образа метели в текст — следствие стремления передать атмосферу революции. Она отмечает, что современная критика видела в звукоподражаниях Пильняка «парадоксальность и динамику непосредственного восприятия эпохи»¹.

Как второй вариант темы метели можно представить главу «Китай-город», но в отличие от первого он еще более озадачивает своей иррациональностью. Обращает внимание двойственность образа Китай-города: «*Днем* Китай-город, за китайской стеной ворочался миллионами людей... весь в котелке, совсем Европа», но «...*ночью* из каменных закоулков и с подворий исчезали котелки, приходили безлюдье и безмолвье... И тогда в этой пустыне из подворий и подворотен выползал тот: Китай без котелка, Небесная Империя, что лежит где-то за стенами на востоке... и смотрит на мир раскосыми глазами, похожими на пуговицы русских солдатских шинелей».

Китай-город — это тоже выражение нераскрытого, неиспользованного потенциала. И он, словно сфинкс, таит в себе зловещую загадку: всегда ли хорош разгул стихии, стихии народного бунта? Но вот: «Там, за тысячу верст, в Москве огромный жернов рево-

¹ Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. — М., 1989. — С. 142.

люции смолот Ильинку и Китай выполз с Ильинки, пополз...» Стихия разбужена. Что нового она привнесет? Чем оживит угасающую жизнь?

Тема революции врывается в роман с первой же строки: «На кремлевских воротах надписано было (*теперь уничтожено*)...» Подчеркнута прежде всего разрушительная сила революции: «В соляных рядах (*теперь разрушены*)», «на торговой площади (*теперь Красная*)»¹ и т. д. Революция принесла не только внешние изменения, она взорвала вековые устои, разбила старый мир изнутри: сломан часовой механизм семьи Ратчиных, ее последний представитель — Донат — первый в городе солдат нового мира («Донат приехал творить — старое он ненавидел. В дом к отцу Донат не пошел»).

Обращает внимание и своеобразная атмосфера, сопровождающая тему революции — атмосфера томительного удушья, изнуряющего пекла: «...В июле горели красными пожарами леса и травы, красным диском вставало и опускалось солнце, томились люди в безмерном удушии. В 1914 году загорелась война и за ней — в 1917 году — Революция». Позднее, в «Изложении», этот мотив развивается в образ «знойного марева», который будет постоянно сопровождать описание революционного Ордынина-города.

И все же взрыв революции имеет свою позитивную сторону: он несет очищение («Соляные ряды разрушили. Из-под полов тысячами разбегались крысы...»), нарушает прежнюю неподвижность мира: «По древнему городу, по мертвому Кремлю ходили со знаменами, пели красные песни, — пели песни и ходили толпами, когда раньше древний канонный купеческий город... глухо спал». Выходит, леденящий сон уже позади и в оживающий город безудержно врывается жизнь, что когда-то лишь «тепила за каменными стенами»?

Уже во «Вступлении» заявлены три темы романа: тема России в ее мессианском звучании, тема Революции, несущей очищающий взрыв, и тема Метели, символизирующая вихрь воплощающихся народных надежд. Что же связывает все эти темы в единый узел? Как они развиваются?

Тема России в «Изложении» — прежде всего тема уходящего дворянства, гибнущей дворянской культуры. Самыми чистыми и ясными красками наполнено повествование об умирании рода. В описании усадьбы царит пустота уже покинутого гнезда: «В окна гостиной долго, сквозь *пустой* осенний парк, глядело солнце. В *пустой* осенней тишине над полями кричали вороньи свадьбы...»; «Белый дом, в лиловых купах редющего парка», палевый огонь камина, старый пруд с зеркальной водой — все

¹ Везде курсив наш. — *Авт.*

это черты старой рафинированной культуры. Трагизм заключен именно в том, что весь этот уют оказался бесхозным, брошенным, более того, он поруган новыми хозяевами — кожаными людьми в кожаных куртках.

Автор пишет крупными выразительными мазками собирательный портрет «кожаных курток» (с легкой руки Пильняка этот образ стал нарицательным):

...Каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок и кудри кольцами под фуражкой на затылок, у каждого более всего воли в обтянутых скулах, в складках губ, в движениях уютных — из русской, рыхлой, корявой народности — лучший отбор. И то, что в кожаных куртках, — тоже хорошо: не подмочишь этих лимонадом психологии: так вот постановили, так вот знаем, так вот хотим, и — баста.

Знаменательная характеристика. По существу, она перекликается с портретом Доната Ратчина из «Вступления». Главное — воля, яростное желание жить по-новому, вопреки всем неудачам и преградам. Яркий пример проповедования этих идеалов — деятельность Архипа Архипова: «Архип Архипов с зари сидел в исполнении, писал и думал... И когда пришли товарищи, и когда Архип передал лист своей бумаги, среди прочих слов прочитали товарищи бесстрашное слово: РАССТРЕЛЯТЬ». Но город уже «ЗАСТАРЕЛ в военном положении», да и сама жизнь всегда сложнее любой схемы. Важной проверкой истинности избранных идеалов стала смерть старика Архипова. Вся сцена разговора с отцом перед смертью предстает как момент напряженной борьбы между движением живого человеческого сердца и следованием стереотипам революционной жертвенности («Архип Иванович проделал *странный круг* по комнате: подошел быстро к отцу, но, сделав два шага, *круто повернул* к двери, но снова *вернулся* и стал у письменного стола, *спиной* к отцу», «отвечал *глухо*», «— Говори, отец, слышишь! — И вот когда сказал сын это СЛЫШИШЬ, *голос* его *дрогнул*», «...и слово ОТЕЦ *дрогнуло* больно» и т. д.

Повесть о смерти старика Архипова подсвечена образом «серой нечистой мути»: «Серой нечистой мутью зачинался рассвет. На рассвете заиграл на рожке пастух, скорбно и тихо». Образ «серой мути» в романе — всегда знак чего-то противоестественного, неприемлемого в человеческой жизни. В контексте «Голого года» смерть старого для Пильняка связана уже не столько с диалектикой рождения нового, сколько с процессом утраты невозвратимых ценностей (будь то смерть старика Архипова или гибель старого дворянского рода). Смерть старика Архипова — это прежде всего смерть *отца*. Потому и рассказ об этом проникнут атмосферой чистоты и святости: «Дорога вверх шла через рощицу, пахло здесь

сыростью и *черемуховой вязью*. *Черемуховую* ветвь наклонил к себе Иван Спиридонович, упали капли *росы*.

Рассматриваемая глава называется «Нечто философическое о возрождении, и: — смерть старика Архипова» — иными словами, возрождение связей внутри человеческого сообщества возможно лишь там, где помимо идеологических, живы и вечные, надысторические критерии нравственности. А ряд людей в кожаных куртках оказывается далеко не однородным: среди них есть и бездушные функционеры (товарищ Лайтис), есть люди, раздавленные системой (Иван Колотуров-Кононов), а есть люди ищущие, пытающиеся совместить революционный экстремизм с законами правды и добра (Архип Архипов).

Столь же неоднозначно и бытие России революционной, где рядом с мучительными порывами к красоте, справедливости соседствует ужасающий хаос: стихия не всегда бывает прекрасна. «Самая темная» — так называется глава, посвященная рассказу о разезде Мар. В описании ползущего по голой степи «поезда № пятьдесят седьмого — смешанного» разворачивается картина апокалипсической катастрофы: безвестная теплушка словно сконцентрировала в себе весь ужас мира, потерявшего свои основы.

Таким образом, в «Изложении» разрабатывается тот «странный лик» Революции, что был заявлен в первой части романа. Его описание постоянно сопровождается уже отмеченным образом знойного марева: «Знойное небо льет знойное марево, и вечером долго будут желтые сумерки»; «Горят камни. В Кремле пустыня». Многочисленные метафоры («пустыня дня», «в зное засохшее пространство»), повторы, аллитерации — все это способствует созданию настроения настороженности, нагнетается ощущение жестокого удушья, невыносимого пекла, бьющего в глаза света.

Так чем же все-таки была революция, призванная, казалось бы, обновить и улучшить эту жизнь? Вспомним описание Ордынина-города во «Вступлении». Он как будто ожил, всколыхнувшись во взрыве революции. Гармонии мешал лишь несколько «странный» лик этого переворота. Каков же он?

Ответ на этот вопрос содержится в главах, посвященных Оленьке Кунц, товарищу Лайтису и Семену Матвеевичу Зилотову:

...Ордынин последний раз жил семьдесят лет назад, и в Ордынине была единственная книжная торговля... где продавались... одни и те же книги... Младость Семена Матвеевича Зилотова, — в доме Волковичей, в подвале, — украсила книжная мудрость переводов с французского... <...> иссушенный мозг Семена Матвеева Зилотова... не приметив мудрости избяной Руси, узрел великую тайну <...> Надо, надо скрестить Россию с Западом, смешать кровь, должен прийти человек — через двадцать лет! На красно-

армейских фуражках загорелась мистическим криком пентаграмма («перевод съ французского»), — она принесет, спасет.

В доме дворян Волковичей, в подвале (подвал — подпол — подполье) читались книги («Черная магия»), переведенные с французского, изданные семьдесят лет назад (забавно, что Семена Матвеевича контузило именно немецким снарядом, а «Манифест коммунистической партии» вышел в свет как раз в 1848 г.). И по этим чужим книгам была предпринята попытка «спасти Россию».

В образе товарища Лайтиса, присланного новой властью, его привычках и манере речи подчеркивается чужеродность миру Ордынина, а его ночное совокупление с Оленькой Кунц в церкви выглядит прямым святотатством. Авторское отношение к происходящему очевидно: каждое появление Оленьки Кунц, товарища Лайтиса или Семена Матвеевича подсвечено образом серой мути: «Серой нечистой мутью зачинался рассвет, и ползли по улице сырые туманы»; «в серой... нечистой мути плакала обиженно Оленька Кунц» и т. д. Мало того, серая муть все более начинает походить на болотную грязь, недаром товарищ Лайтис спутал зов Оленьки Кунц с голосом болотной жительницы:

– Я-ан!..

Вишняк, яблони, липовая аллея. Тишина и туман. И где-то рядом:

– Я-ан!..

...В утреннике зашелестели листья, и четче донесся лягушачий крик.

Этот мотив найдет еще одно, уже совсем неожиданное продолжение: «Дон, дон, дон! — в заводь болотную упали курантов три четверти. По городу ползли туманы, над городом ползла луна, полная... влажная, как страсть, — позеленели туманы, сквозь туманы были видны звезды старого серебра, испеленные зноем». Таким образом, в оценке теории Зилотова участвуют все константные образы романа (серой нечистой мути, лунного света, боя монастырских часов), и все подчеркивают ее противоестественность, губительную нечистоплотность. А потому не удивительно, что в романе она терпит крах. Такое памфлетное решение получает недавняя история России. Столь же неутешительно и звучание общего контекста.

В «Изложении» представлена картина мира, уже устоявшегося в своей новой ипостаси. И вдруг: «В городе, городское, погородскому. Древний город мертв. Городу тысяча лет»; «Этими днями — сны наяву»; «Иные дни. Теперешний век». Эти строки — рефрен, сопровождающий описание революционного Ордынинагорода. Неожиданные на первый взгляд, они раскрывают многое:

город ничуть не ожил. Его обновление — фикция, «сон наяву». Настали новые дни, но *век* остался прежним.

Этот век начался семьдесят лет назад, «когда и России-то, собственно, не было, а было бесконечное, в зное засохшее пространство. <...> Было у России в те дни лицо выморочено, как у чиновников, походили те дни на испепеляющий июль, тот, что приносит голод и засуху». Аналогия с днем сегодняшним очевидна: знойное марево революционного Ордынина и испепеляющий зной России имперской. Так происходит слияние темы Революции и темы «уходящей» России, но слияние довольно своеобразное. Выходит, новое положение страны отнюдь не новая ступень в ее развитии. Это скорее новый виток спирали, но не вверх, а вниз, потому что, пересматривая старые порядки, новые люди, «как ветошку», отбросили старую духовную культуру. Не потому ли так грозно звонят колокола в соборе: «Общежитие большевиков поместилось в доме на старом взвозе, — Дон! Дон! — *падают камни колоколов в заводь города*»?

И все же революционный порыв — считает автор — обладает творческим потенциалом. Неслучайно в романе есть описание восстановления разрушенных завода и шахты. В «Изложении» символический Китай-город, взорванный революцией, достраивается. Но новый, он удивительным образом напоминает прежний, разрушенный:

Днем в Москве, в Китай-городе, жонглировал котелок, во фраке и с портфелем — и ночью его сменял Китай, небесная империя, что лежит за великой Каменной стеной... — Так что же, — ужели Китай теперь сменит себя на котелок во фраке и с портфелем?! — не третий ли идет на смену, тот, что — Мовет энэгрично фукицировать.

Стихия оказалась скованной вновь. Метель, вырвавшаяся было наружу, вновь усмирена, хотя отголоски ее прозвучат еще однажды, в сцене финального разговора Натальи Ордыниной и Архипа Архипова: «Ветер гудит в Кремле, в закоулках: гу-вуу-зии-маа! И шумит крышное железо старых домов: — гла-вбумм!» Двое решили соединить свои судьбы: «...Человек нужен, чистота, разум» — так уговаривает Архипов Наталью стать его женой, матерью будущих детей. И когда Наталья в ответ шепчет чуть слышно «Милый, единственный, мой!» — мир словно озаряется сказочным светом: «На окно падает лунный свет. Сегодня первый раз топили печь — опотели окна. Лунный призрачный свет дробится и отражается в слезинках на стекле и в слезинках на глазах».

«Самая светлая» — так называется глава, а светлая она потому, что в ней гармонично слились и тема Метели, и тема старой России, и тема России революционной. Эта сцена — непосред-

ственное завершение главы «Нечто философическое о возрождении...». И в этом смысле любовь Натальи и Архипа Архипова воспринимается как единственный выход из хаоса, развеявшего, разбросавшего все естественные основы бытия. Лишь она — оправдание всей жизни, лишь она — истина.

Конечные варианты стержневых тем-лейтмотивов представлены в «Заключении». Это целый триптих, рисующий исконную жизнь России как края вековых представлений, наговоров, примет, легенд, язычества. Главная иллюстрация природной жизни народа — встреча Алешки Князькова и Ульянки Кононовой и их свадьба, идущая «как канон, расшитая песнями... веками и обыком», во время которой угадываются и отдаленные интонации «Песни в метели»: «УУУ. ААА. ООО. ИИИ. В избе дохнуть нечем... В избе крик, яства и питье, — а—иих! — и из избы под навес бегают подышать... с мыслями собраться, с силами». — Тема стихии здесь — выражение неизбывной духовной силы народа, но она вновь запрятана в глубину, да и сама Россия — словно тайна, воплощенная загадка.

Прошел еще один «голый год» — тяжелый, трагический, 1919-й. «Голой год» — круглый, целый — год, когда все обнажилось, но еще не устоялось, не оформилось до конца. А может быть, «голый год» еще и «пустой», ненужный, бессмысленный? В маленькой главе под названием «Вне триптиха, в конце» звучит старая мудрая сказка:

«Играй, играй, дудочка! Потешай свет-батюшку, родимую мою матушку. Меня, бедную, загубили, во темном лесу убили за серебряное блюдечко, за наливное яблочко» <...> «Пробуди меня, батюшка, от сна тяжкого, достань мне живой воды». «И пришел он в лес, разрыл землю на цветном бугорке и sprыснул тростинку живой водой, и очнулась от долгого сна дочь его красоты невиданной». — «Иван-царевич, зачем ты сжег мою лягушечью шкурку, зачем?!»

Эта аллегория созвучна трагической российской истории — ожидаемое обновление жизни привело к утрате чего-то важного (в контексте романа — к утрате старой духовной культуры). Вот почему меняется характер мотивов, и очищающий снежный вихрь перерастает в злую январскую метель: «Лес стоит строго, как надолбы, и стервами бросается на него метель... Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют... кричат, ревт по-бабы в злости, падают дохлые, а за ними мчатся еще стервы, не убывают... а лес стоит как Илья Муромец» — революция здесь предстает как очередной разрушающий вихрь, обрушивающийся на великого титана.

Принцип симфонизма в романе «Голый год» не только обеспечивает его художественную целостность, но и проясняет авторское отношение к становящейся советской реальности. Лейтмотивная организация художественного целого не только позволила автору запечатлеть хаос бушующей эпохи, но и явилась важнейшим инструментом в поисках связующих нитей *внутри* этого хаоса¹.

19.3. «Повесть непогашенной луны»: новые лики рока

Пильняк был одним из тех, кто необычайно чутко улавливал изменение духа времени. И если в раннем творчестве автор находит потенциальную возможность гармонизации жизненного хаоса, то в его более поздних произведениях усиливаются мотивы гибельности и обреченности. *Антиномичность* художественного мышления раннего периода творчества Б. Пильняка сменяется *антитетичностью*, выступающей одним из ведущих принципов создания образа Хаоса. С особой очевидностью это предстало на страницах «Повести непогашенной луны». Сразу после выхода в свет «Повесть непогашенной луны» вызвала бурю негодующих откликов: современники увидели в ней «злой памфлет» на советскую действительность, связывая события повести с обстоятельствами странной смерти наркомвоенмора М. В. Фрунзе, умершего на хирургическом столе от наркоза. Конечно, сегодняшнему читателю трудно не заметить пророческий пафос повести, но важно подчеркнуть, что не только в нем заключается ее художественная ценность. Будь «Повесть непогашенной луны» лишь отражением сиюминутных политических коллизий, она не удержалась бы надолго в истории литературы; вышло же как раз наоборот — интерес к ней велик и по сей день².

Универсальным принципом организации художественного целого в «Повести непогашенной луны» становится антитеза. Это проявляется на всех уровнях художественного мира повести (в системе характеров, в обрисовке персонажей, переключке ситуаций и т. д.). Важнейшей антитезой становится противостояние мира извечной природы, простых человеческих отношений и мертвого пространства города. Оба пространства практически одновременно представлены уже в первой главе. Свойство одного — бес-

¹ Это в полной мере относится и к произведениям других писателей-экспрессионистов (достаточно вспомнить рассказы И. Эренбурга «Бубновый валет» (1921), «Акционерное общество “Меркурий де Русси”» (1922), «Рассказ о самом главном» Е. Замятина (1923) и др.).

² О скандале, связанном с первой публикацией, см.: *Андроникашвили-Пильняк Б. Б. О моем отце: Послесловие // Дружба народов. — 1989. — № 1. — С. 147—155; Он же. Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. — 1994. — № 9. — С. 123—153.*

конечная рас-пахнутость, свойство другого — обреченная раз/при/давленность:

На рассвете над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете — указывала, что рассвет будет невеселый, серый, изморосный. Гудки гудели долго, медленно — один, два, три, много, — сливались в серый над городом вой: это, в этот притихший перед рассветом час, гудели заводы, — *но с окраин долетали визгливые, бередящие свисты паровозов, идущих и уходящих поездов*, — и было совершенно понятно, что этими гудками воет город, городская душа, залапанная ныне туманной мутой.

Пространство «машины города» — геометрически выверенное пространство антиутопии, представляющее собой безупречное графическое полотно, испещренное правильными линиями заводских труб, антенн, телеграфных проводов, где вместо буйства сирени поднимаются силуэты поникших, плачущих берез. Примечательно, что для характеристики мертвого пространства города автор использует самые унылые, безликие тона, сливающиеся в уже знакомый образ «туманной мути» — знак противоестественности, нечистых помыслов. Но, пожалуй, в «Повести непогашенной луны» он приобретает наиболее трагический характер: добавляется новый цветовой оттенок — сукровичный — знак незаживающей, бередящей раны («жиденский водянистый свет походил на сукровицу»).

Логическое завершение графического полотна города — Дом номер один. В его описании автор постоянно использует один и тот же цвет — красный (красные половики, красные нашивки, красное сукно на столе, красные карандаши в подставке для перьев и т.д.)¹.

Именно в Дом номер один, сходятся все линии: «Три телефонных аппарата — три городских артерии приводили в кабинет, чтобы из тишины командовать городом, знать о городе, о всех артериях».

Описание Дома номер один — апофеоз остановившейся жизни: он «замедлил время» («за грифами ворот время покоилось и останавливалось»). Многочисленные подробности создают ощущение мертвого покоя: прямые стены, прямые люди, прямые линии половиков на полу, и даже плакаты — вместо картин — на

¹ Красный цвет традиционно связывается с символикой советского государства (красное знамя, Красная Армия и т.д.). Но формулы, которые предлагает Пильняк, подчас выходят далеко за пределы официальной нормы. Так, например, в повести «Иван Москва» (1927) читаем: «Я разговариваю с человеком, и вдруг человек проваливается, и вместо человека передо мною сидит *какое-то страшное, кровавое государство*».

стене. Здесь все обездушено, обезличено, все несет на себе печать противоестественной механичности и леденящей омертвелости. Мотив смерти постоянно сопровождает и описание красноармейцев — не удивительно, что у людей не видно лиц, хотя отчетливо видны красные нашивки (в мертвом доме — мертвые люди без лиц — без души).

Противоположный пространственный образ — бередящая распахнутость дороги, с семантикой этого образа традиционно связывается возможность *другой* жизни, стремлении к неизведанному, новому. И именно оттуда, «из черной ночи», пришел в город поезд с командармом Гавриловым. В выверенную картину города никак не вписывается вагон командарма, в котором «застряла ночь», «застрял юг», «пахло хорошим благословением полуденных стран». Особенно контрастирует с безупречной графикой города беспорядок в салоне поезда (*раскрытая книга, раскупоренные бутылки, растянутый кобур кольта, тарелка с недоеденной кашей* и т. д.).

Образ Гаврилова изначально противопоставлен образу мертвого города. Повествователь подчеркивает: «Командарм приехал сейчас не к армии, но в чужой город». Город — чуждое Гаврилову пространство, поэтому не удивительно, что он отклонил предложение, поступившее из «дома номер первый», и остался жить у себя в вагоне — ему ближе дорога. И все же образ командарма внутренне глубоко антитетичен.

Подчеркивая двойственность в характере героя, автор искусно перемежает эпитеты «командарм» и «человек», совмещая их в назывании — «командарм-ткач». С одной стороны, Гаврилов — часть отлаженного механизма, «завершение военной машины», «человек-формула», как скажут позже врачи. Но с другой стороны, он — «человек-легенда», «имя которого сказывало о героике всей Гражданской войны... о кострах в ночи, о походах». Своей судьбой, своим поведением, своей внешностью Гаврилов несколько не вписывается в механически выверенную картину города. Похоже, что он действительно другой — *живой*, «не ком-иль-фо», как напишет он о себе в день операции.

Неоднозначность оценки героя подчеркнута его давней дружбой с Поповым, тот тоже «не ком-иль-фо» в официальной жизни города. Недаром и дом Попова, с его неприкаянностью и временностью, близок к хронотопу дороги: он жил «в гостиничном номере большой гостиницы. <...> Номер был велик, богато обставлен, но, как все номера всех гостиниц, указывал на временность, на дорогу, сущностью своей противной уюту», — замечает автор. А в разговоре командарма с Поповым присутствуют мотивы песни, ребенка, старой дружбы, которые всегда несут в себе семантику духовности и тепла.

Чужесть командарма Гаврилова городу особенно очевидна при сопоставлении с Негорбящимся человеком, организатором механической жизни города. И если в образе Гаврилова автор подчеркивает исключительно человеческие качества героя, то в обрисовке Негорбящегося человека главными становятся мотивы воли, власти, строгого расчета, сливающиеся в единый мотив — мотив бездушного механизма, «куклы». Примечательна дифференцирующая деталь: книги, которые любит читать Гаврилов («о солнце, о людях и простой человеческой радости») — кладезь человечности, книги Негорбящегося человека — энциклопедия власти.

Столкновение двух миров — мира человечности с миром бездушного расчета — особенно очевидно представлено в образе больницы. Примечательно то, что дом, в котором расположилась больница, стоит на окраине города, и эта его «пограничность» довольно символична: с одной стороны, дом как будто подчинен общим законам жизни города, с другой — устремлен в стихийную «непричесанность». Знаменательно, что во время своего пребывания в больнице, командарм смотрит в окна, обращенные к заречному простору: «Те окна дома, что выходили к заречному простору, отгорали последней щелью заката, и там, за этим простором, эта щель точила, истекала запекшейся, полиловешей кровью».

Большую экспрессивную нагрузку несет в повести мотив песни: «В доме шел час отдыха, тишало, только где-то далеко пела хожалка негромкую песню о том, как выйдет она на реченьку, поглядит на быструю». Песня хожалки здесь — как знак сострадания, душевной теплоты, и это тоже своего рода сигнал о близости к заречному простору. Но песня умолкает по знаку красноармейцев, сопровождающих Гаврилова, поскольку для них она чужая, ненужная. В этот самый момент происходит первая смерть: «Сукровица заречного заката в окнах умерла» — холодное пространство города смертоносно, оно способно убить живую душу.

Тема смерти окрашивает все пласты повествования. Ее нагнетание передается путем введения в небогатую цветовую картину белого цвета. Белой краской выкрашены стены в приемной, с потолка падает белый электрический свет, белой клеенкой затянут стол, белой простыней накрыт диван, белые халаты одеты на профессорах и т. д. Глава «Смерть Гаврилова» начинается описанием белого снега, выпавшего в ночь перед операцией командарма — белый снег, как белый саван, укрыл землю в день гибели человека («Первый снег выпал в день смерти Гаврилова. Город затих белой тишиной, побелел, успокоился»).

Мотив смерти поддержан и семантикой образа луны, также играющей в повести роль лейтмотива. В тот час, когда вопрос об операции был уже решен, «над городом, над лужами, над домами поднялась ненужная городу луна». Настороженные метания

луны полны тревоги и обеспокоенности, она словно торопится предупредить о чем-то, предотвратить нечто страшное. «Испуганная» после разговора Гаврилова и Негорбящегося человека, в утро перед операцией командарма она «умирает». Описывая луну, автор четко разграничивает два пространства, он словно делит надвое горизонт, смело окрашивая его в контрастные тона: с одной стороны, над обрывом, «за которым открывался заречный простор... умирала за снегами в синей мгле луна», с другой — виделся город, за которым «красно, багрово» горел восток. Город, охваченный красным, отчетливо противопоставляется заречному простору, его красное пожарище как будто становится истоком гибели стихийности, естества.

Ощущение роковой обреченности Гаврилова усиливается мотивом приказа, сопровождающим всю историю болезни командарма: приказ об операции отдает Негорбящийся человек; «секретную бумагу, почти приказ» получают профессора; показательна и покорность самого командарма: «*Прикажете раздеться?*» — говорит он профессорам на консилиуме; или — «Я... считаю операцию излишней, — но если вы, товарищи, находите ее необходимой, *укажите* мне место и время, *куда я должен явиться* для операции» и т.д. На первый взгляд, в этих штрихах и деталях нет ничего удивительного. В них несомненна тесная связь с реальной действительностью: беспрекословное соблюдение Устава, следование протоколу — все это могло бы стать частью документальной хроники. Но Пильняк в своей повести переводит приметы и нормы этой реальности почти в мистический план: сила партийного приказа в «Повести непогашенной луны» приобретает судьбоносное значение, а воля партии — силу рока, довлеющего над человеком и обрекающего его на смерть: «Да, брат, *цека играет человеком...*».

Б. Пильняк был одним из первых художников, открывших новый лик рока и новую трагическую коллизию: роковую зависимость отдельного человека от государственной власти, от воли партии, от того, что после стали обозначать формулой «благо государства». В своем эстетическом суждении о новом порядке Б. Пильняк был не одинок: осмысление революции 1917 года как грандиозной попытки подчинить жизнь единой умозрительной схеме — одна из главных тем произведений Е. Замятина («Мы», 1920), И. Эренбурга («Ускомчел», «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», 1921) и др.

Художественные опыты русского экспрессионизма в 1920-е годы позволили смоделировать «математически-выверенный» Космос, приводя к ошеломляющему выводу: ужасное в жизни человека, оказывается, связано даже не столько с несовершенством жизненного Хаоса, сколько с попытками его насильственно упо-

рядочить. Б. Пильняк впервые отчетливо обозначил смертоносность механически выверенного начала, замещающего пеструю разноголосицу жизни, демонстрируя при этом общее для экспрессионизма неоднозначное отношение к Хаосу, которое сохранится и разовьется в его более поздних произведениях. Особенно остро это проявилось в повести «Красное дерево».

19.4. В дебрях советского антимира: повесть «Красное дерево»

Повесть Б. Пильняка «Красное дерево» (1928), долгое время недоступная вниманию широкой читательской аудитории, до сегодняшнего дня остается недостаточно осмысленной как в общелитературном контексте эпохи, так и в рамках эволюции творчества писателя. Между тем особенности поэтики, принципы создания художественной целостности повести позволяют рассматривать ее как программное произведение русского экспрессионизма.

В повести нет последовательного событийного сюжета, сюжетная детерминированность событий замещена в ней «музыкальной» связью лейтмотивов. Ведущим лейтмотивом в художественном мире повести становится мотив «потерявшегося времени»: на всех уровнях повествования вырастает из нелепого сосуществования разных временных пластов, в многократном стереоскопическом увеличении, образ тяжелого безвременья.

В центре повести — заштатный провинциальный город — «русский Брюгге, российская Камакура». Четко обозначив время действия (1928 год), автор нарочито сталкивает приметы разных времен в его окрестностях — в замкнутом мире провинциального городка «времена теряются», как говорит одна из героинь повести:

В серой мрази утра предстали пейзажи — не четырнадцатого, а любого другого *доисторического века*, — нетронутые человеком берега, сосны, ели, березы, валуны, глина, вода, — *четырнадцатый век* по европейскому летоисчислению предстал плотами, паромами, деревнями. К полдням пароход пришел в *семнадцатомьнадецатый век* русского Брюгге, — город спускался к Волге церквами, кремлем и развалинами пожарища *1920 года*.

Мотив потерявшегося времени усиливается в обрисовке дома старика Скудрина. Приметы нового времени мирно уживаются в нем с приметами старины: «В доме стыла допетровская Русь» и «безмолвствовало екатерининское красное дерево», духовные песнопения Кастальского соседствуют с «новостями коммунистической революции». Утраченное чувство времени приводит к

историческому оксюмору: «За окнами осмнадцатого века шла советская уздная ночь».

И все же есть некая закономерность в этом нелепом на первый взгляд смешении времен. Семантика образа безвременья вскрывается в символике лейтмотивного образа «красного дерева». Предметы мебели становятся своеобразной квинтэссенцией атмосферы своего времени, того общего настроения, которым была проникнута жизнь. Стили искусства краснодеревщиков парадоксальным образом запечатлели «черные ямы» российской истории, стали прямым отражением падений и взлетов российской государственности, чередования эпох расцвета и жесточайшей реакции:

Елизавета — Екатерина — рококо, барокко, — бронза, завитушки... Павел — строг, Павел мальтиец; у Павла солдатские линии, строгий покой... Александр — ампир, классика, Эллада. Николай — вновь Павел, задавленный величием своего брата Александра. Так эпохи легли на красное дерево.

В мотиве образа «красного дерева» замыкается разорванная временная цепь: «В 1928 году — в Москве, в Ленинграде, по губернским городам — возникли лавки старинностей <...> Люди, покупавшие вещи старины после громов революции, у себя в домах... вдыхали — живую жизнь мертвых вещей. И в почете был Павел — мальтиец — прямой и строгий, без бронзы и завитушек», — выходит, настала очередная «яма» российской истории, которая, как черная дыра, перевернула все жизненные устои.

Безвременье — мир зазеркалья, в котором действуют обратные нормальной человеческой жизни законы. Этим объясняется изменение семантики всех традиционных для Пильняка константных образов. Здесь «ночь» — уже не знак потаенной стихийности (как в раннем творчестве), а всепоглощающий мрак, символ непроглядной бездны времени (прямо противоположной Вечности); здесь царит уже не «серая муть», а «серая мразь». Существенно изменена семантика образа дороги: это уже не выход в другую жизнь (как в «Повести непогашенной луны», например), а путь в никуда. Более того, дороги России в «Красном дереве» — уже не милые сердцу проселки, а непроходимые болота (сам образ дороги будто сливается с образом серой мути, грязи, образуя новое смысловое единство):

Кругом была непроглядная грязь, тарантас увяз посреди лужи... Кучер изловчился на козлах и ударил коренника в зад сапогом, — лошадь дернулась и упала, подмяв под себя оглоблю, лошадь ушла в тину по хомут. Кучер хлестал лошадей, пока не понял, что коренник встать не может, — тогда он полез в грязь по колено, — он ступил второй ногой, — и он завяз, — он не мог вытащить ног, — ноги вылезли из сапогов, сапоги остались в грязи. Старик потерял равновесие и сл

в лужу. И старик — заплакал, — заплакал горькими, истерическими, бессильными слезами злости и отчаяния.

В этом отрывке интересно развитие темы тройки, ставшей с легкой руки Н. В. Гоголя символом России. Этой метафорой воспользовался и А. Блок, обозначив ею страшную непознанную силу, таящуюся в глубине русской стихии. В статье «Интеллигенция и революция» он писал: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул. Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. “Русь, куда же несешься ты? Дай ответ”. Но ответа нет, только “чудным звоном заливаются колокольчик”. Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его все ясней и ясней, и есть “чудный звон” колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой “гремит и становится ветром разорванный воздух”, — *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся под ноги бешеной тройке, на верную гибель. <...> Можно уже представить себе, как бывало в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит от того, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»¹. Пильняк как будто развивает ту же тему, но предложенный им финал непредсказуем: Русь-тройка увязла в болоте, увязла в самой гуще российских дорог. Вырвавшаяся на волю стихия, «русский Хаос» увяз в русском же абсурде.

В жизни маленького провинциального городка, как в кривом зеркале, Пильняк сконцентрировал все парадоксы российской действительности. Ни в его прошлом, ни в настоящем нет равновесия и гармонии. Это мир, в котором может выжить только безумец, — одним из главных лейтмотивных образов становится образ юродивого («нищие, побироши, волочebники, Лазари... юродивые — это однозначные имена кренделей быта святой Руси... калики перехожие, юродивые ради Христа Руси святой, — эти крендели украшали... быт русского тысячелетья»). Юродство представлено в повести как неизменный атрибут русской жизни. Всеобщность юродства подчеркнута и неизменностью его во времени: в повести появляется новый тип юродивых — охломоны — люди испепеляющего зноя голых годов, «остановившие свое время эпохой военного коммунизма», «юродивые советской Руси справедливости ради, мольцы за мир и коммунизм».

Но юродство в «Красном дереве» — уже не средоточие духовности, как в ранних рассказах, а выражение тоски по ней, граничащее с дикостью. Это юродство выморочное, ложное, так как

¹ Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза. — М., 1999. — С. 583.

до конца не ясно, кто они — «сумасшедшие или жулики» — эти «побироши, пустосвяты, пророки». Но совершенно ясно, что все они — люди, сломленные временем: «Все они были пьяны. Всех их покрывало луковицеобразное голубое покойствие азиатского российского царства, их, горьких, как сыр и лук, ибо луковицы на церквах, конечно, есть символ луковой русской жизни».

Существенную концептуальную нагрузку в «Красном дереве» несет и лейтмотивный образ колоколов. С одной стороны, звон падающих колоколов — реальная примета времени, но он приобретает и глубочайшее символическое значение, становясь знаком всеобщего разрушения, смерти: он звучит как причет, поминальный плач (колокола «пели дремучим плачем, — и этот плач стоял над дремучестями города», «ныл город необыкновенным стоном стаскиваемых с колоколен колоколов» и т. д.). Умиравшие колокола становятся знаком утраченной духовности, гибели поруганной культуры.

Предельная метафоризация пространственно-временных образов (дороги, мути, звона колоколов и т. д.) создает эффект ужасающе отчужденного пространства. Вереница ведущих лейтмотивов в общем контексте сливается в единую картину исторического хаоса, страшной полосы безвременья, несущей смерть и разрушение. Но немаловажно и то, что лейтмотивные образы в большинстве своем травестированы. Даже ужасающий своей безысходностью рев падающих колоколов представлен в заведомо сниженном звучании (поминальный плач возымел совершенно неожиданные последствия: «У многих в городе нервное произошло расстройство из-за ожидания падения колоколов и грома падения, как бывает у неопытных стрелков, у которых жмурятся глаза в ожидании выстрела»). Ведущим стилевым приемом в создании образа хаоса становится гротеск.

Как правило, под гротеском понимается нарочитое искажение, чрезмерное преувеличение отдельных сторон, образов художественного мира. основополагающим принципом гротеска закономерно считается *остранение* действительности, которым обусловлен и так называемый «гротескный катарсис», поскольку «постижение комического в гротеске связано с тем, что в прихотливых и как бы случайных его построениях нам открывается закономерное»¹.

Но своеобразие гротеска Б. Пильняка как раз и заключается в том, что он ничуть не искажает, не «остраняет» явление, зачастую он всего лишь обращает на него внимание, констатирует факт. Художественный мир «Красного дерева» настолько переполнен реальными приметами времени, что невольно возникает сомне-

¹ Манн Ю. О гротеске в литературе. — М., 1966. — С. 124.

ние: где же искать границу между «остраненной» действительностью и сухой хроникой современности? А ведь Пильняк смеется и над тем, что уже не кажется странным, к чему давно привыкли (какова, например, одна лишь интерпретация образа российских дорог, ставших символом российского хаоса: «Грязь на дороге лежала непролазно, по дороге разлились озера — *именно потому, что здесь шла дорога*»). Гротеск у Пильняка вырастает из абсурдности самой жизненной ситуации, и абсурд художественного мира становится всего лишь точной копией абсурда реального. Но это уже не просто «о-странение» действительности, а принципиальное «от-странение» от нее.

Используя гротескные приемы, автор сознательно отдалается, становясь не участником изображаемых событий, а как бы сторонним наблюдателем. Он словно пробует себя в роли древнерусского дурака, человека, «свободного от норм официальной оценки» (Д. С. Лихачев), «безучастного участника» жизни (М. М. Бахтин). Это позволяет ему видеть истинный смысл происходящего, когда за догмами классовой борьбы вскрывается неискоренимая на Руси логика пошехонцев. Таков, например, рассказ о пожаре 1920 года:

...Тогда, в двадцатом, здесь сгорела добрая и центральная половина города. Занялся тогда пожар в уподкоме, — надо было бы тушить пожар, — но стали ловить буржуев и сажать их в тюрьму заложниками, — буржуев ловили три дня, ровно столько, сколько горел город, и перестали ловить, когда пожар отгорел без вмешательства пожарных труб и населения.

«Бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака» (М. М. Бахтин) позволили Б. Пильняку затронуть самые непопулярные, практически недоступные для официальной литературы темы времени: вечную нелепость быта провинциального города; историю коллективизации и т. д. Картина мира в изображении Пильняка вполне достоверна, даже документальна. Эта хроника настолько тесно связана с реальными процессами времени, что смех, рожденный из недоумения, граничит с ужасом: бред нового пошехонства в действительности оказался слишком близок к трагедии.

Природа комического у Пильняка восходит к традициям гоголевского гротеска, к его «смеху сквозь слезы», вернее, как справедливо заметил Д. С. Мережковский, «страху сквозь слезы». В этом смысле Бориса Пильняка можно назвать одним из немногих российских художников, философов, запечатлевших истинное лицо «русского хаоса», исследовавших «загадочную русскую душу», сумевшую совместить в себе великие порывы духа с ужасом необъяснимой жестокости.

И все же в смехе Пильняка нет безысходности: нелепость и абсурд, осмеянные им, рожают то, что М. М. Бахтин назвал «катарсисом пошлости»¹. Гротеск, ничуть не умаляющий ужаса современности, явился своеобразным способом его преодоления: будучи формой художественного воплощения жизненного Хаоса, экспрессионистский гротеск становится и способом его эстетического освоения.

Не стоит забывать о том, что время расцвета русского экспрессионизма выпало на один из самых катастрофических периодов в истории России (1917 — 1920-е годы). Это было время, когда само понятие «хаос» отнюдь не являлось умозрительным. Хаос предстал наглядно-зримым, он обволакивал, подавлял, уничтожал, диктовал свои законы. Но жизнь в страшном крошечном мире не раздавила человека, не уничтожила его. Смех над ужасом и несовершенством мира, определивший ведущую интонацию классиков русского экспрессионизма (А. П. Платонова, И. Г. Эренбурга и др.), стал проявлением силы, самостоянья человека, поскольку смеющийся человек — это неизменно сильный, несломленный человек, имеющий «мужество и силу жить» (Е. И. Замятин).

Принимая хаос «не как этически-должное, но как причинно-необходимое» (Р. В. Иванов-Разумник), писатели-экспрессионисты ничуть не оправдывают существование зла, горя и страданий в мире. В их отношении к становящейся действительности, несомненно, обозначена роковая зависимость человека от внешних обстоятельств, определяющих, komponующих его жизнь; и этим во многом усиливается драматизм личного человеческого существования. Но обусловленность объективным окружением задает лишь общий фон, но не формирует внутреннюю наполненность жизни. Как ни парадоксально, но эта позиция лишь подчеркивает возрастающие требования к человеку, поскольку только ему доступна великая сила не просто противостояния хаосу, но преобразования его. Этим и обусловлена тенденция к мифологизации повседневности в искусстве экспрессионизма, когда космогоническое значение приобретает жизнь отдельного человека, ибо на долю каждого выпадает великая ответственность за со-творение (или со-хранение) одухотворенного островка красоты и гармонии. Будь то «мир за кремовыми шторами» или подаренное любовью чудо рождения новой жизни.

Именно такое мифологическое наполнение в повести «Красное дерево» приобретает образ матери, возвышающийся над ужасом обезумевшего мира. Образ матери обрисован как нетленная ду-

¹ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — С. 536.

ховная святыня и на протяжении всей повести находится в одном семантическом ряду с образом Богородицы. Это и Римма Карповна, в паспорте которой «навсегда осталось... *как было бы написано и в паспорте богоматери Марии*... — “девица” — “имеет двоих детей”». Это и Мария Климовна Скудрина, которая была «тем типом женщин, что *хранятся* в России по всеям *вместе со старинными иконами богоматерей*». Именно с образом матери связывает Пильняк возможность выхода в *другую жизнь*: «Ничего не надо бояться, надо делать — все делаемое, даже горькое, бывает счастьем, — а ничего — ничем и остается» — таков единственный, указанный автором, путь обретения гармонии и счастья в мире хаоса. Выход — жить по человеческим законам, опираясь на непреходящие духовные ценности.

В художественном мире повести жизнь и смерть оказываются неразрывно слиты, разрушающий абсурд соседствует с высочайшей духовностью. Амбивалентность художественного мира повести стала своеобразным отражением амбивалентности образа русской культуры в целом: падения и взлеты, истина и заблуждение, отчаяние и надежда, ничтожество и величие — вот те неизменные трагические парадоксы российской действительности, из которых и складывается великая история народа.

19.5. 1930-е годы — творческая драма писателя

Публикация крамольных повестей («Красное дерево» и «Повести непогашенной луны») повлекла за собой череду разгромных кампаний, не прекращавшихся вплоть до ареста писателя. Но, несмотря на официальную опалу, он продолжает много и напряженно работать. Выходит в свет его роман «Волга впадает в Каспийское море» (1929), появляются книги очерков («Таджикистан — седьмая советская», 1931; «О'кей, американский роман», 1933; книга о Японии «Камни и корни», 1933). Он много размышляет о законах творчества, о судьбе художника и его предназначении (рассказы «Рождение прекрасного», 1934; «Пространства и время» [1934], роман «Созревание плодов», 1935). Свой последний замысел — роман об истории революционного движения в России «Соляной амбар» (1937) — писатель так и не успел воплотить до конца. Роман был задуман как грандиозное эпическое полотно о становлении поколения, чья молодость совпала с грандиозной ломкой революционных лет. Пильняк успел довести повествование до Февральской революции. В ожидании ареста он спрягал рукопись в саду своей дачи в Переделкино. Впервые роман был опубликован лишь в 1990 году.

Вопрос об эстетическом своеобразии последних романов Б. Пильняка до сих пор остается предметом дискуссии в отече-

ственном литературоведении. По сложившемуся с советских времен мнению, поздние романы Пильняка принято относить к литературе социалистического реализма. Но если для советской литературоведческой науки это служило доводом в пользу «реабилитации» Б. Пильняка, свидетельством его «благонадежности»¹, то для исследователей последних десятилетий — доказательством «капитуляции» писателя под натиском крепнущего сталинизма и основанием для причисления поздних произведений писателя к так называемой «приспособленческой литературе»².

И наоборот, Е. Н. Брызгалова, анализируя поэтику романа *«Волга впадает в Каспийское море»*, прослеживает его взаимосвязь со всем предшествующим творчеством писателя: она обращает внимание на традиционную для Пильняка «разорванность» композиции, создание целостной концепции на основе образов-лейтмотивов, «двойственность» художественной оценки. Как отмечает исследователь, «именно в этом — неоднозначности авторской позиции, отсутствии категорических оценок и выводов, возможности многозначного толкования образов и состоит (...) главное отличие данного романа от современных ему произведений о труде и трудовом героизме»³. Добавим, что в романе сохранены все основные линии повести «Красное дерево», а некоторые из них заявлены еще более жестко: трансформируется образ Акима Скудрина (здесь он, став троцкистом, «опоздал к поезду времени»), образ ворон теперь связывается с легендой о неприкайной душе Марины Мнишек, становясь символом проклятья, нависшего над Россией; Иван Ожогов, «юродивый советской Руси», «прекрасный человек прекрасной эпохи девятьсот семнадцатого — двадцать первого годов», погибает в потоке новой реки и т. д.

Несомненно, время накладывало свой отпечаток и на творческие принципы Пильняка, и на способы выражения авторской мысли (тем более известна печальная история создания романа *«Волга впадает в Каспийское море»* — «в оправдание» публикации повести «Красное дерево»). Но канонический антураж производственного романа (картина грандиозного строительства,

¹ См.: Новиков В. В. Творческий путь Бориса Пильняка // Вопросы литературы. — 1975. — № 6. — С. 186—209.

² Этот взгляд на позднее творчество Б. Пильняка отражен в работах И. Шайтанова (О двух именах и одном десятилетии) // Лит. обозрение. — 1991. — № 6. — С. 18—25; № 7. — С. 4—11; Когда ломается течение [исторические метафоры Бориса Пильняка] // Вопросы литературы. — 1990. — № 7. — С. 35—72); Л. С. Кисловой (Динамика художественной прозы Б. Пильняка: автореф. дисс... канд. филол. наук. — Тюмень, 1997) и др.

³ Брызгалова Е. Н. Проблематика романа Б. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» // О жанре и стиле советской литературы. — Тверь, 1992. — С. 50.

введение в сюжет образов «вредителей») — еще не показатель приверженности автора к насаждаемой нормативной эстетике. Роману, несомненно, присуща реалистическая обусловленность характеров социальными (а вернее, стереотипно-социальными) обстоятельствами. Но детерминированность у Пильняка — хаотическая, она обнажает логику самоорганизации жизненного хаоса, демонстрируя при этом неизбежную амбивалентность художественной оценки событий и образов. «В природе нет прямых течений», — замечает автор, поэтому «правильные», прямолинейные решения коммуниста Садыкова становятся причиной ухода из жизни человека (приводят к самоубийству его жены), и напротив, лишь сознанию инженера Полторака будет дано понять весь ужас казарменного строя, воцарившегося в стране:

Россия шла серая и стальная, в командах лозунгов и плакатов, в корпусах профсоюзов, пехотой государственных учреждений, артиллерией и танками коммунистической партии... Поистине двигался громадный завод, рабочая армия России, скованная, соподчиненная, увязанная, руководимая, выправляемая десятками тысяч организаций — партийными, профсоюзными, государственными, — сельскими, волостными, районными... и сотнями прочих организаций, организующими человека и труд, соподчиняющимися, совпадающими, соорганизуемыми.

Образ врага в романе сопровождается традиционной для Пильняка *темой волка*. Но если в раннем творчестве волк — это олицетворение необузданной стихии, символ свободы (рассказ «Поземка» (1917); роман «Машины и волки», (1924), то в романе «Волга впадает в Каспийское море» инженер Полторака чувствует себя загнанным волком, а флажками в облаве на него становятся красные лозунги и плакаты, которыми пестрели улицы советских городов.

Бред инженера Полторака похож на протест нормального человека, остро реагирующего на хамство и бесчеловечность советской эпохи (показательны слова Полторака: «У нас удивляются, когда человек честен, когда надо было б удивляться человеческому бесчестию. Вы возразите, что все это от старой России, — мне все равно»). Парадоксально, но эта позиция в какой-то степени сближает «вредителя» с охломоном Иваном Ожоговым, последним хранителем романтических идеалов времен военного коммунизма. Ожогов считает, что главное в коммунизме — «доверие, напряженное внимание, уважение к человеку и — люди» — то, о чем все забыли. Недаром при разговоре с Полтораком, решившимся на взрыв плотины, Ожогов восклицает: «Сам из своей совести выгнался, не стерпел, — *не стерпел?*»

Конечно же в 1929 году так писать о «вредителях» было нельзя. Для «дискредитации» героя Пильняк дополняет образ Полторака описанием разрушающей его болезненной страсти к женщинам, поверяя читателю жуткие подробности его «тайной жизни». Справедливости ради нужно отметить, что такой поворот выглядит довольно искусственным. Было ли это обусловлено внутренним кризисом автора или явилось «игрой» с советскими цензорами? Очевидно одно: амбивалентность художественного почерка писателя становилась все более похожа на раздвоенность. Наверное, неслучайно один из последних романов Пильняка так и называется — «*Двойники*» (1935). Анализируя образы братьев-двойников в этом романе, Д. Кассек приходит к выводу об автобиографическом характере размышлений о духовном кризисе персонажей: «В романе ощущается разорванность, состояние противоборства, в котором пребывал сам автор»¹. Исследователь обращает особое внимание на тему мимикрии, заявленную в романе:

Самое страшное <...> в профессии актеров заключается в том, что актеры стоят перед зеркалами гораздо большее количество часов, чем даже многие пустые женщины... Еще страшнее то, что в зеркалах актеры изучают не себя, но умение *правдоподобно на себя не походить, умение подделываться под других*... Если писатель создает новых людей и новые ощущения, если философ и ученый создают новые понятия, если художник создает новые формы и краски, то актер должен воссоздать созданное до него, должен мимикрировать.

Мимикрия — защитное свойство некоторых живых организмов, способ выживания во враждебной среде. В человеческом обществе мимикрия — циничное лицедейство, искусство беспринципного приспособления к окружающему миру, психологический результат этой тактики Пильняк определил так — «раздвоенность и потеря самого себя». Несомненно, обращение Пильняка к теме мимикрии косвенным образом может свидетельствовать о глубочайшем кризисе, который он сам переживал, но все же в первую очередь — о чуткости писателя к тяжелейшим психологическим коллизиям своего времени.

У Пильняка в рассказе «Расплеснутое время» есть замечательная фраза: «...Мне выпала горькая слава быть человеком, который идет на рожон. И еще горькая слава мне выпала — долг мой —

¹ Кассек Д. «Двойники» Б.Пильняка — роман-двойник // Пильняк Б.А. Двойники. Одиннадцать глав классического повествования: Роман. — М., 2003. — С. 258.

быть русским писателем и быть честным с собой и Россией». Эта самооценка, по существу, вполне может быть отнесена ко всему творчеству писателя.

Борис Пильняк стал одним из первых русских художников, показавших истинное лицо последнего русского бунта, его кричащую бездуховность, уничтожающую не только старую власть и ее культурные основы, но и посягающую на извечные духовные ценности. Закономерность изменения художественной картины мира в текстах Б. Пильняка продемонстрировала безысходную трагичность происходящего — становление бездуховного, тоталитарного строя из половодья взвихренной, буйной разноголосицы жизни.

Анализ текстов Пильняка показывает, что основой художественных исканий автора стали раздумья о судьбах России в масштабах Большого времени. Этот принцип художественного освоения действительности явился краеугольным камнем его поэтики. Поиски тайного смысла внутри российского Хаоса, попытки разгадать секреты самосохранения лика страны и обнаружения возможности достойного выживания личности в хаосе российской истории — таков магистральный сюжет творчества Бориса Пильняка.

Глава 20

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ МИРЫ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

«Я известен своей неизвестностью» — этот горький каламбур принадлежит Сигизмунду Кржижановскому (1887 — 1950)¹. Кто же он такой, Сигизмунд Кржижановский? Выпускник Киевского университета, где он учился параллельно на юридическом и филологическом факультетах. Первые литературные опыты относятся к концу 1910-х — началу 1920-х годов, читал свои вещи Максимилиану Волошину, участникам Никитинских сред. С начала 1920-х годов окупился в культурную среду Москвы: общался с крупными философами и учеными (Бердяевым, Вернадским), всю жизнь профессионально занимался театром как критик, теоретик и педагог. За двадцать лет сумел опубликовать только 8 рассказов и одну повесть (последняя публикация — в

¹ *Кржижановский С. Д.* «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. — М., 1994. — С. 128. Далее цитаты из «Записных тетрадей» (сокращенно — ЗТ) будут указываться по этому изданию.

1932 году). Но ни одна из подготовленных к печати книг, а их было шесть¹, не пробилась к читателю — причины разные: тут и рогатки идеологической цензуры, и инерция художественных вкусов и норм, отторгающих «странную прозу» писателя, и даже «оскорбительная образованность» автора (как выразился один из издательских рецензентов). После безуспешных попыток издаться Кржижановский к концу 1930-х годов прекратил писательство. Его книги впервые увидели свет только в самом конце 1980-х годов². Кроме того, Кржижановский был автором сценария фильма «Праздник святого Йоргена», одной из самых остроумных кинокомедий 1920-х годов, поставленной знаменитым еще до революции Яковом Протазановым. Но маститый режиссер «запаятал» поставить имя Кржижановского в титрах фильма. Такая же аберрация памяти при оформлении титров случилась и с режиссером А. Птушко, поставившим по сценарию Кржижановского фильм «Новый Вавилон».

Его теперь называют русским Кафкой, русским Борхесом, ставят рядом с Германом Гессе. А он был настолько уникален, что всякие аналогии оказываются натяжками. Иное дело, что у него, как и у любого, даже самого оригинального художника, есть своя «родословная» — та художественная традиция, к которой он типологически тяготеет. Кржижановский генетически связан с той ветвью европейской литературы, которую поначалу называли дидактической, а позже, в XX веке стали называть *интеллектуальной*.

Истоки «интеллектуальной прозы» очень глубоки. Это сократические диалоги, «менипповы сатиры» позднего эллинизма, едкие антижанры средневековья, вроде «Писем темных людей» и «Похвального слова Глупости», философские повести Вольтера и вообще вся изысканно-интеллектуальная проза французских просветителей. Кржижановский особенно ценил саркастический дар Свифта и его фантазию. В России к этой традиции ближе других располагается сатира Салтыкова-Щедрина. У такой литературы есть своя, особая поэзия — поэзия Логоса: ее сюжеты — это сю-

¹ Это были два сборника новелл: «Сказки для вундеркиндов», «Чужая тема», «Чем люди мертвы», «Неукушенный локоть», «Мал мала меньше», «Сборник рассказов 1920—1940-х годов».

² Это произошло благодаря тому, что рукописи писателя тщательно сохраняла его вдова Анна Бовшек, затем работу над ними продолжила образованная в 1957 году комиссия по литературному наследию, которую возглавил его друг, известный литературовед А. А. Аникст. Но самому Аниксту не пришлось дожить до выхода первой книги Кржижановского. Огромную работу по возвращению имени С. Кржижановского в литературу проделал поэт Вадим Перельмутер — как составитель, комментатор, автор предисловий к его книгам. В 2001 году его усилиями подготовлено и стало выходить собрание сочинений С. Кржижановского в 5 томах (СПб.: изд-во «Symposium»)а.

жеты о-смысления, поиска ответа на интеллектуальные задачи, она эстетически впечатляет вьедливой пытливостью разума, парадоксальностью суждений, доставляет наслаждение остроумием, поражает изобретательностью рационалистической фантастики.

20.1. Существует ли существование?

Началом своей писательской деятельности сам Кржижановский считал небольшой текст *«Якоби и “Якобы”*».

Так о чем же эта «сказка-диалог», как обозначал ее сам автор?

Нарро??? «Якоби и “Якобы”» представляет собой столкновение двух философских позиций. В основе первой лежит теория Канта об «антиномиях чистого разума», которую автор назвал «философией фикционализма», неслучайно ее рупором выступает некий фантом, феномен сознания — персонифицированное слово «Якобы». На противоположном полюсе автор поставил старого философа Якоби, известного оппонента Канта. «Якобы» излагает «паралогизмы», в которых доводятся до логического предела положения метафизики Канта. Исходный постулат — «тожество бытия и названия», следовательно — «в названии все мое бытие», то есть существует мир феноменов, представляющих собою субъективные оттиски работы человеческого сознания. Отсюда «Якобы» выводит: «То, что мы называли в своих якобы системах “миром”, есть только “якобы мир” отраженный в наших “якобы-я”». В ответ на сомнения старого философа, полагающего, что «слова ведь все-таки что-нибудь да прикрывают? <...> Но под наименованием укрыто нечто?» — заявляется категорическое: «Ничто. Небытие, искусно притворившееся “бытием”, разговорчивый нуль». Подтверждением этого убийственно безысходного умозаключения становится нехитрый каламбур, заявленный в заглавии рассказа: посредством подмены одной только буквы реальный человек (Якоби) легко превращается в «Якобы» — в фикцию, мнимость. Даже в слове «бытие», которым так дорожат те, кто верит в наличие объективной реальности, философствующее «Якобы» выпячивает слог «бы», аттестуя его как «ту особую сослагательность или “предположительную вероятность” <...> что всегда глядит из всех ваших силлогизмов». (Спор между персонажами рассказа «Якоби и “Якобы”» и вообще весь круг проблем, которые занимали творческое сознание С. Кржижановского, примерно на полвека предвосхищают дискуссии, вызванные явлением постмодернизма как нового типа культуры — «мир как текст», теория симулякров, критика «метафизики присутствия» и т. п. Тем интереснее для современных читателей философские сомнения и эстетические озарения Кржижановского.)

То, что отстаивает старый философ, — это скорее не концепция, а мировоззренческая позиция — позиция неприятия «философии фикционализма», эмоционального сопротивления ее «паралогизмам». И однако же Якобы не капитулирует перед жестокой логикой «философии фикционализма»: «И если я не дойду до Истины, то пусть же я умру с лицом, повернутым в сторону истины». Это звучит как клятва.

Рассказ «Якоби и “Якобы”» — это в определенном смысле пролог всей творческой жизни Сигизмунда Кржижановского, определивший вектор его философских исканий, его этическую позицию, его художественные принципы и даже поэтику.

Творческая этика Кржижановского не позволяет ему отмахиваться от позиции своих оппонентов — он пытается разобраться в основах их мировоззрения, внимательно вслушивается в их аргументы. В основе философского скептицизма лежит одна неопровержимая истина — человек смертен. А коли так, то, как вещал Экклезиаст: «Всё тлен и ловля ветра». Как и его оппоненты, Кржижановский представляет существование человека в трагическом аспекте — неизбежности смерти, он не видит никаких альтернатив, а прятаться в утешительные самообманы и мифы считает ниже достоинства личности. У Кржижановского даже есть рассказ, заглавием которого автор избрал знаменитый возглас Ницше: «Бог умер». В «Записных тетрадах» писателя есть такая микроновелла: «Письмо адресовано: До востребования господину Богу. Не востребовали. Назад с надписью: за ненахождением адресата» (ЗТ, 107).

Однако религиозный скептицизм всегда имеет трагическую подоплеку — раз личность не уповает ни на какие внешние, трансцендентные силы, значит, весь груз ответственности за выбор и поступки человека ложится на его плечи, значит, ресурсы для сопротивления року он должен искать только в себе самом.

Что же может противопоставить человек ужасу смерти и страху перед тайной существования? Кржижановский обращается к самому феномену *homo sapiens*: в способности человека мыслить, анализировать, доискиваться до объяснений того, что поначалу воспринимается как сумбурное, страшное, непонятное, — писатель полагает найти опору в борьбе с хаосом истории и душевным страхом.

Центральная фигура в прозе Кржижановского — это *личность философствующая*, которая сосредоточенно раздумывает над самыми фундаментальными по масштабу и самыми мучительными для души вопросами — о сущности самого феномена «человек», о смысле его существования, о его борении со временем, о секретах мироздания и месте человека во вселенной. Герой Кржижановского тяготеет к традиционному архетипу *чудака*, то есть человека не от мира сего, так или иначе оппонирующе-

го общепринятому здравому смыслу. Выступает он то в облике ученого-экспериментатора, наподобие средневекового алхимика («Странствующее странно»), то в лике мудреца, извлекающего опыт из собственных неудач и поражений. Рядом с ним порой появляются сказочные отшельники и чудотворцы; в нескольких рассказах действующими лицами выступают Кант, Спиноза, Шиллер, в «интеллектосферу» героя попадают Диоген, Лейбниц, Кьекергор, Шопенгауэр, Фихте, «высоколобые интеллектуалы», образцовые профессионалы умственного труда и творчества. Философствующий субъект сознания Кржижановского (оличенный персонаж или безличный — но вполне слышимый как носитель определенного воззрения — повествователь) относится к ним без какого бы то ни было пиетета. Например, по поводу распространившегося в конце XIX века увлечения философией Шопенгауэра сказано так: «Максимилиан Штерер, как и многие незаурядные умы, переболел черной философической оспой шопенгауэризма» («Воспоминания о будущем»). Субъект Кржижановского ведет со своими мудрыми оппонентами напряженный диалог — с основательным знанием предмета, на равных.

Главный узел философского диспута, который Кржижановский ведет, начиная с раннего сочинения «Якоби и “Якобы”», завязан на споре о том, существует ли существование? Является ли мир лишь словесным оформлением субъективных измышлений человека, оперирования абстрактными «феноменами», или он имеет реальную плоть и кровь, живет и дышит, развивается и разрушается — словом, не фиктивны ли наши умственные рефлексы, способен ли разум человека действительно выйти за пределы черепной коробки, за границы слов и объять мир, существующий по своим объективным законам, не зависимым от субъективной воли и представлений человека? Вполне естественно, что в первую очередь писатель обсуждает феномен мышления. Заслуживает или не заслуживает доверия человеческий разум?

Очень показательно для Кржижановского то, что главную ценность своего художественного мира — мышление человеческое — он опредмечивает, воплощает в *образах черепа и мозга*. В рассказе «Чудак» есть такой образ: «Я — стиснутое меж лба и темени мирозерцание <...> Черепом крыта мысль, стенками стиснут череп». В рассказе «Случай»: «Мозг человека — эти три фунта мяса, строящих мирозерцание, — престранная штука». По Кржижановскому, мозг — это уникальный инструмент, обладающий колоссальным творческим потенциалом. И всегда, на протяжении всего своего творчества, Кржижановский сохраняет трепетное отношение к феномену человеческого разума. Но это отношение вместе с тем в высшей степени взыскательное — раз человек одарен рассудком, он обязан непрестанно осмыслять,

о-сознавать свое существование, искать его смысл и роль в жизни вселенского универсума. Нет муки тяжелее — считает писатель. Но эта мука — главное, что возвышает человека над всеми прочими детищами природы. У Кржижановского в «Записных тетрадах» есть такая фраза: «Я выбрал: лучше сознательно не быть, чем быть, но не осознавать» (ЗТ, 112). Таково нравственное кредо писателя, с ним же он подходит к своим героям, по нему выверяет логику их поведения. В противовес пренебрежению личностью, недоверию к интеллекту, *в прозе Кржижановского настойчиво декларируется самоценность человеческой индивидуальности его рассказы и повести проникнуты пафосом персонализма*¹. Вот характерные афоризмы писателя: «Уважайте неприкосновенность чужого смысла» («Катастрофа»). И наоборот, «...Метод безразличия, унификация человека приводит иной раз к неожиданному и всегда печальному исходу» («Случаи»).

20.2. Поэтика «мыслеобразов»

«Знак и его метафизика, имя как смысл вещи суть основные лейтмотивы всей прозы Кржижановского», — утверждает современный исследователь². Но следует уточнить: как раз по Кржижановскому, имя это не сам смысл вещи, а о з н а ч е н и е смысла, до которого-то и надо добраться, вчитываясь, всматриваясь в материю слова, внюхиваясь в его аромат. У Кржижановского сам поэтологический механизм плотно привязан к семантической цели: *его поэтика становится поисковым инструментом, посредством которого автор ищет «означаемое» в «означающем», то есть объективный смысл, который человеческое сознание закрепило в изобретенных им знаках.*

Для поэтики Кржижановского в высшей степени показательное какое-то осязательное восприятие феноменов, специально созданных для означения. Разумеется, это делается в пику фило-

¹ Персонализм — направление в философии, признающее личность и ее духовные ценности высшим смыслом цивилизации. В отличие от индивидуализма персонализм представляет неповторимую, уникальную субъективность личности, не изолированной от социума, а вовлеченной в активный диалог с другими личностями. Во встрече Я и Ты, в коммуникации душ персонализм видит главное средство создания общественного мира, который должен представлять собой сообщество личностей, признающих самоценность каждого из его участников их заинтересованность друг в друге (См.: *Лакруа Ж. Персонализм // Лакруа Ж. Избранное.* — М., 2004; *Мунье Э. Что такое персонализм?* — М., 1994; *Трубина Е.Г. Рассказанное Я: проблема персональной идентичности в философии современности.* — Екатеринбург, 1995).

² *Борисова И. Карта Мюнхгаузена (Из наблюдений над поэтикой С. Д. Кржижановского) // Jews and Slavs.* — Vol. 10. — Jerusalem. 2003. — P. 282).

софии субъективного идеализма с ее отрицанием объективного содержания означающих. А у Кржижановского имеют свое лицо и характер даже *буквы*. Вот, например, как он рисует марш алфавита: «Впереди шли широко расставляющие ноги большие А, а в хвосте колонн длиннопятые с пикой через плечо дзеты» («Бумага теряет терпение»). А один из героев Кржижановского обнаруживает, что буква «Т», оказывается, имеет две руки, подобно человеку, и он начинает общаться с нею, как с живым существом («Автобиография труппа»).

В рассказах Кржижановского буквы образуют целые социумы — они выстраиваются в строки, заполняют страницы, теснятся в книгах: «...Фолианты прятали свои тайны по полуслипшимся блеклым страницам» («Катастрофа»). Между буквами, книгами и человеком существуют симпатии и антипатии. Например, Поэт, герой рассказа «Поэтому», относится к книгам, как к близким существам: «У стены, на полке мерцали переплеты. С лампой в руке, успокоено улыбаясь, поэт подошел к друзьям: рукой наудачу». Короче говоря, буквы и книги в рассказах Кржижановского — такие же персонажи, как и люди. И главное, что придает им витальную энергию, — это значения, смыслы, которые они способны нести или хранить: «...Открывая смысл, страницу за страницей, дверцу за дверцей, он прошел через всю анфиладу разделов и глав и вышел по другую сторону книги» — так, словно проход по огромному дворцу, описывает автор процесс чтения книги («Катастрофа»)¹.

Еще один парадокс интеллектуальной поэтики Кржижановского — *персонификация слова как такового*. Явно с полемическим вызовом автор находит семантический ореол даже у служебных частей речи — у междометий и частиц. Например, в интеллектуальной вселенной Кржижановского есть королевство чуть-чутей, его король представляется как «покровитель страны еле-елей», где среди прочих обитателей «затерялось тоже» (рассказ «*Чуть-чуту*», 1921). Благодаря персонификации, эти служебные слова, или — как их называет герой-рассказчик — «сонмы неприметностей, спрятавшихся и выскользавших всегда из сознания, глянули и выступили наружу из вещей <...> стали зримы и внятны». И это приводит человека к интеллектуальным открытиям: оказывается, «мириады еле различных мыслей терлись изнутри о лобную кость, в сердце прорастали завязи предощущений и замыслов».

Даже междометия и частицы, становясь самоценными образами, неожиданно обнаруживают под пронизательным взглядом автора глубокую философскую семантику. Между ними возникают

¹ Курсив наш. — *Авт.*

конфликтные отношения, за которыми стоят фундаментальные мировоззренческие расхождения. Так, в рассказе «*Страна нетов*» (1922) обыгрывается семантическое противостояние двух коротких слов «есть и нет». «Я есть — есмь. И именно потому есмь, что принадлежу к великому народу естей. Не могу не быть», — уверенно утверждает герой-повествователь. И он с превеликим скепсисом описывает «дикивинную страну нетов», утверждающих, что все вокруг них представляет собой чистую мнимость, да и сами мнения мнимы. Более того, в рассказе подвергается убийственной критике знаменитый тезис Декарта: «Мыслю, следовательно, существую». «Но ведь не существование следствие мысли — мысль следствие существования», — вполне резонно возражает герой-повествователь.

Художественный мир любого произведения создается не только из предметного модуса, который называют хронотопом, но также из модуса духовного, который можно называть пневмосферой¹. Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетически значимое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира и вида самих предметов и т. п.). Художник-философ Кржижановский крайне озабочен тем, чтобы пневмосфера стала объектом переживания, чтобы бурление интеллекта, драматизм сознания, трагедия мысли, ищущей ответа на «последние вопросы», стали по-настоящему эстетически прожитыми, а это возможно лишь тогда, когда читатель видит «субстрат мысли», может пощупать его, как вещь, разглядеть цвет, почуять аромат. *Парадокс Кржижановского состоит в следующем: у него фактически пневмосфера поглощает собою хронотоп — вернее, посредством предметов, деталей, вещей у него материализуется система мысли.*

Можно даже представить некую систему характерных приемов, которые разработал писатель. Обладая совершенно уникальным лингвистическим чутьем (в этом качестве он вряд ли уступит Велимиру Хлебникову), Кржижановский выступает как искусный словотворец, он создает вокруг отстоявшихся слов целые словообразовательные гирлянды. Свои словоновшества Кржижановский

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

осуществляет по общепринятым правилам грамматики, но делает это удивительно изощренно, поражая фантазией, речевой игрой.

Он изобрел массу парадоксальных слов-новшеств, которые шуточно называл «мои отсебятины и присебятины», по существу же это *контекстные неологизмы*, ибо они рождаются и живут в соответствующей ситуации, выражая определенное эмоциональное состояние субъекта сознания, творца неологизма. Вот несколько примеров: «Стремление *онастоящиться* охватило меня», «шуршание *овнятилось* в слова» («Странствующее “странно”»); «кучка *думальшиков*» («Страна нетов»), «*человекоголовье*» («В зрачке»), «*игра в помирушки*» («Автобиография трупа») и т. п. Иногда эти неологизмы представляют собой перевертни обычных слов — так, отталкиваясь от слова «пришелец», Кржижановский придумывает контекстный неологизм — «ушелец в щель», его иронический смысл очевиден. Столь же очевиден саркастический намек в таком неологическом обороте: «Готово на всякость». Особенно часто автор создает неологизмы на основе словообразовательных клише советского новояза, окрашивая их сатирической аурой (вроде «молодого лейкоцитняка» и тому подобных оборотов из притчи «Восстание кровавых телец» в «Странствующем “странно”»).

Полемический дар Кржижановского проявляется, в частности, в создании диалогических антитез тривиальным идиомам:

«Но статья перед фактом мало — надо еще в ойти в факт», — этим неожиданным преобразованием стандартного, даже казенно-бюрократического оборота, герой рассказа «Собиратель щелей» предупреждает о непростой механике поиска истины. Если же этого не происходит, то неизбежна ошибка: «Видение мира мнится ему вИдением» (126). Здесь уже срывается еще один излюбленный прием словесной игры Кржижановского — *каламбур*.

А в рассказе о чуть-чутьях их микронная чуткость характеризуется целым букетом приемов словесной игры, собранных в одной фразе:

О, тут я узнал удивительную технику чуть-чутей, работающих по *тишинной части*: как мастерски они владели *клавиатурой тишины*; как тонко изучили хроматизм от *нескАзанности к несказАнности*; как работая над *музыкой тишины*, ловко модулировали ее тональности — из молчания в *молчь*, из молчи в безглагольность.

Тут и контекстные неологизмы (у существительного «тишина» появилось прилагательное «тишинная часть»), и освежение тривиальной метафоры (музыка тишины — «клавиатура тишины»), тут и каламбуры (омоформы — «от нескАзанности к несказАнности»). Кстати, в орфографии Кржижановского отдельные слова порой

выделяются разрядкой, в некоторых ставятся ударения. Это тоже способ акцентировки особого или нового смысла, который автор находит в слове.

Один из излюбленных приемов писателя — *материализация метафор*. При их посредстве он создает наглядно-зримую плоть виртуальной реальности своих художественных миров. Для примера остановимся только на одном, но весьма существенном в мире Кржижановского концепте — *«время»*. Как это важнейшее понятие философской онтологии писатель превращает в образы?

Отгадываясь от стертой бытовой метафоры — «время ползет», автор создает зримый, ярко окрашенный экспрессией образ: «Гусеница времени, выгибая свои петли, ползла сквозь дни» («Фантом»). В самом феномене времени обнаруживается трагический смысл: «Существа, копошившиеся под циферблатным стеклышком, были *бациллами времени*», и жертва, в которую они ввели *токсин длительностей*, неизбежно заболела *Временем*», — догадывается «умаленный человек», попавший в часовой механизм.

Более того, Кржижановский *материализует целые идиоматические выражения*. Он раскладывает их на части, создает по принципу аналогии новые, даже выворачивает наизнанку, изобретая парадоксальные анти-афоризмы. Вот как обыгрывает писатель следующие фразеологические обороты: «сойти с ума» (у Кржижановского — «...сходили с ума, снова вбегали в ум»), «ум зашел за разум» (у Кржижановского — «...иные умы, зайдя в поисках укрытия за свои разумы»). Афоризм преобразуется в действие, эпизод, картину. А случается, что вырастает даже в полноценный сюжет целой новеллы.

Еще один важный теоретический принцип, которому следует Кржижановский в своей поэтологической практике, звучит так: «*Обращаться с понятиями, как с образами, соотносить их как образы, вот два основных приема моих литературных образов*» (ЗТ, 101).

Образы, которые создает Кржижановский, — это, в сущности, образы мысли, он даже их так называет — *«мыслеобразы»*. Писатель реставрирует этимологические источники слов, материализует окаменелые тропы, устанавливает новые связи между реанимированными смыслами. Овеществляя абстрактные термины, он извлекает из их формального означения вещественный, предметно-осязаемый аспект, который становится еще одной живой краской в художественном мире.

Так, герой рассказа *«Боковая ветка»* (1927—1928) оказывается в мире снов, где изготавливаются сновидения и кошмары, там же творятся легкие сны и тяжелые сны. Метафоры «легкий сон»

и «тяжелый сон» давно приобрели значение терминов, близких к медицинским понятиям. Кржижановский же материализует тропы, лежащие в этимологических корнях научных терминов. Таким же способом писатель преобразует абстрактные понятия. У него есть рассказ «*Безработное эхо*» (1933), где собраны как живые существа, «старое эхо из ущелья Семи Склонов», есть пятикратное эхо, есть «световые эха», «бойкие площадные эха» и всякие другие.

Творя новые слова и освежая тривиальные, Кржижановский самым актом речевой игры, непосредственно, на глазах у читателя, демонстрирует, насколько же огромен семантический потенциал, сконцентрированный в изобретенных человеческой мыслью означающих, насколько их смысловая аура богаче тех значений, которые зафиксированы даже в самых солидных толковых словарях.

«Лингвистическим мифотворчеством» назвал поэтику Кржижановского Й. Ван-Баак¹. И в самом деле, «мыслеобразы», создаваемые воображением писателя, образуют целые миры, наполненные жизнью, сверкающие красками и звуками, густо заселенные людьми, застроенные домами, окруженные деревьями, согретые солнцем, под куполом звездного неба. Этот бесконечный Космос и есть воплощенное бытие. Таков эстетический идеал писателя. Язык Кржижановского — это особый, в высшей степени оригинальный феномен интеллектуальной речи. А ведь словесная игра сама по себе доставляет удовольствие, искусство выдумщика слов — одно из ярчайших качеств писательского таланта. В случае Кржижановского словесная игра включена в систему аргументов, посредством которых автор наглядно, без помпезных обобщений, а весело, играючи, демонстрирует богатство своей творческой фантазии, силу, яркость видения мира. Представляются справедливыми суждения на сей счет В. Н. Топорова: «Как ни трудно было ему, все-таки он до поры не давал одолевать себя сомнениям и во всяком случае (об этом тоже немало свидетельств) верил, что “за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее <...> пространство”, которое он связывал с классической успокаивающей разум и душу протяженностью, с тем, что одним словом он обозначил как м и р, т. е. вселенское “плюс”-пространство (“за горизонт перехлестывающее”) и сопологаемое ему состояние примирения, мира, покоя, подлинной жизни <...> Это пространство <...> — м и р как образ некоей гармонической идеальности»².

¹ *Van Baak J.* Мир по Кржижановскому // *Russian Literature*. — Amsterdam. — XLV (1999). — P. 363.

² *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ (Исследования в области мифопоэтического). — М., 1995. — С. 477.

20.3. Жанровые приоритеты С. Кржижановского

Естественно, природе художественного сознания Кржижановского близки жанры интеллектуальной прозы — он берет их из традиционного репертуара, актуализирует архаические формы, придумывает собственные жанровые варианты. Здесь и *философский диалог* в самом чистом его виде или в качестве вставного жанра («Разговор двух разговоров», «Мост через Стикс» и др.). Кржижановский также использует *«гофманиану»*, т. е. те жанровые архетипы, которые так или иначе связаны с романтической фантастикой Гофмана, Новалиса, Тика. В ряде рассказов он рисует подобие гофманианского мира: узкие улочки немецких городов, шпили кирх, островерхие крыши, памятник Шиллеру и т. п. («Кунц и Шиллер», «Спиноза и паук») — это тот особый «сеттльмент», где обитают мудрецы и алхимики, добывающие философский камень. Наконец, у Кржижановского встречаются такие жанры, как *фантазмагии*, *сны*, нередко они выступают в качестве вставных внутри его новелл и повестей. По справедливости следует добавить к этим жанрам и *афоризмы* Кржижановского — мудрые, грустные, парадоксальные, остроумные, которые собраны в его «Записных тетрадах».

Сама структура нарратива у Кржижановского, как правило, диалогична — это может быть и откровенный спор между персонажами, либо неявный диалог между героем и повествователем, диалогическое сцепление между микроновеллами внутри одного рассказа, а то и между целыми рассказами, входящими в единый новеллистический цикл, и даже между целыми циклами. По складу мышления Кржижановский — дидакт, он стремится не только воспроизвести полемическую коллизию, но и найти ей разрешение. Дидактизм свой писатель скрадывает *притчевостью*, то есть структурной организацией художественного целого диалогическим сцеплением двух планов: сюжетно-событийного и обобщенно-философского, причем первый план подчинен второму, выступая либо наглядно-зримой иллюстрацией к философской идее, либо чаще всего — той экспериментальной площадкой, где отвлеченная идея выверяется саморазвитием вымышленного художественного мира.

Даже такой рафинированно «интеллектуальный» жанр, как *философский диалог*, Кржижановский делает художественным феноменом, используя эстетический потенциал, заложенный в поэтике этого жанра. У философского диалога есть свой динамичный сюжет — диалектика спора, а его материальной плотью служат механизмы логического мышления: суждения, сцепляющиеся в силлогизмы, умозаключения, контраргументы и т. п. Но в этой, казалось бы, отвлеченной сюжетике есть своя интрига —

борьба умов, до конца не разрешенный вопрос — кто кого переубедит. Писатель обнаруживает особую эстетическую магию в Логосе и заражает ею читателя. (Нечто подобное испытывают зрители, наблюдающие за поединком двух шахматистов.) И — что очень характерно для художественного диалога — убедительность аргументов спорщиков усиливается экспрессией образных ассоциаций, которыми они конкретизируют абстрактные понятия и отвлеченные суждения.

Например, в «*Разговоре двух разговоров*», представляющем собой полемику между апологетом коллективного сознания и защитником преимуществ «штучного», индивидуального сознания, старт дискуссии лапидарно задается каламбуром — игрой слов «творчество» и «тварчество». Примечательно, что первый оппонент свою мысль реализует в образах механических, геометрических: «Нам нужны не сшибающиеся лбами и тем, что под ними, индивидуумы, а организованное коллективное мышление. Если каждый будет тянуть врозь, то нашему возу не будет ходу...» А вот его противник подкрепляет свои логические доказательства образами земными, природными, органическими: «Придумать философскую истину — это значит зажечь новое солнце, повсюду освещающее мир». Чтобы показать отличие творческого мышления от «тварного», он придумывает выразительную метафору: «Даже при крайнем снижении цен на солнце, это все-таки не спички, которые будут вспыхивать от чиркания о любую черепную коробку».

Однако виртуальные образы в жанре диалога — это лишь экспрессивные подпорки мыслей. А Кржижановский стремится во-площать свои философские концепции в целостных миро-образах, чтобы выверять их степень органичности и логикой саморазвития этого мира. Далекое не случайно писатель с особой увлеченностью разрабатывал форму одного из наиболее оригинальных жанров интеллектуальной прозы — *жанра квазинаучной антиутопии*.

Он посвятил специальный трактат («Страны, которых нет») теоретическому осмыслению поэтики этого жанра, где разработал целую типологию разнообразных вариантов гиперболизации, обозначив их термином «фантазмы». Самое существенное, что подметил Кржижановский: «Техника изложения и у народных сказаний о неведомых странах, и у Свифта, и в рассказах Дон Кихота сходна. Описания их чрезвычайно реалистичны, признаки вещей и их соотношения взвешены на аптечных весах, логика их железная, а я бы сказал, стальная, но самые-то вещи и их признаки либо чудовищно увеличены, либо фантастически уменьшены. Это живые воплощения гиперболы со знаком плюс или минус» (ЗТ, 90). Особенно акцентирует внимание Кржижановский на

следующем моменте: «Прежде всего, при изучении гиперболистов, нарушающих точное отношение частей, поражает та точность, с которой они делают свое дело нарушения» (ЗТ, 79). Поэтому гиперболизация не означает отступление от реалистического видения, это особый принцип эстетического претворения, который Кржижановский называет «экспериментальным реализмом» (ЗТ, 82).

Совершенно очевидно, что, говоря об «экспериментальном реализме», писатель излагал собственные творческие принципы. А осуществил и развил он их в процессе создания своих квазинаучных антиутопий, среди которых наиболее значительны «Странствующее странно» (1924) и «Клуб убийц буквы» (1926), представляющие собой целые циклы новелл-антиутопий. Изобретая антиутопию или утопию, разного рода интеллектуальные модели мира, автор создает некую лабораторную ситуацию, в которой он может провести свой интеллектуальный эксперимент.

Виртуальные миры в этих антиутопиях парадоксально отличаются от объективной реальности. Образы этих миров Кржижановский создает, по правилам сказочной или квазинаучной условности. Так, в рассказе «*В зрачке*» (1927) преобразование героя и его приключения происходят по законам сказочного чуда. Ставши очень маленьким, он проникает в глаз своей возлюбленной, и оказывается среди своих предшественников, тех, кого она любила, их оказалось немалое количество, и они проводят целый философский симпозиум на тему о любви и изменах.

Создавая фантастический мир, Кржижановский соблюдает в нем *реалистические мотивировки*, строго держась в границах, принятых и оговоренных допущений. И все, что там происходит, в общем-то вполне рационально, по логике причинно-следственных связей. В качестве показательного примера квазинаучной фантастики Кржижановского рассмотрим антиутопии, стоящие в центре повести «*Странствующее “странно”*» (1924).

Здесь заявлена старинная русская проблема, выдвинутая еще на заре реализма — драма «маленького человека». Но если «маленький человек» Пушкина, Гоголя, Достоевского испытывал угнетающее и унижающее его давление социальной несправедливости, «умаленный человек» Кржижановского осознает драматизм своего существования под гнетом иррациональных жестоких сил, правящих миром. Он бунтует против несправедливости в самом мироустройстве.

Начинается повествование с материализации метафоры «маленький человек»: старый маг дает герою эликсир, превращающий его в микронное существо. Став «умаленным человеком», тот попадает совершенно в иные измерения реальности, которые позволяют автору показать с наибольшей степенью очевидности — в

форме литот (преуменьшений), насколько же зависим человек от множества роковых явлений, окружающих его.

Главное место в повести занимает своеобразный дуэт двух новелл-антиутопий.

Первая новелла называется «*О картах*». «Умаленный человек» нечаянно наступает на игральную карту и слышит писк: «Осторожно, Вы наступили мне на сердце!» И далее следует исповедь короля червей, что властно «игрывал в людей», а когда он заболел, ему отрезали малое сердце, которое билось навстречу народу, и сердце легло на край карты. А потом, чтобы восстановить его сердце, начали вырезать сердца у других его подданных: у шестерок, семерок, девяток. Сердце королю восстановить не смогли и он остался плоским, и в итоге из него и трупиков его подданных, из которых вынули сердца, образовалась колода карт. «Острая плоскостность перешла в хроническую», — резюмирует король. Здесь Кржижановский использует один из своих излюбленных приемов — построение афоризма по аналогии с известными формулами. В данном случае это аналогия со страшным медицинским диагнозом «острая сердечная недостаточность». Как и положено в притче, она завершается дидактическим выводом, здесь он дан в виде иронического каламбура: «...Маститый род стал глупой мастью».

В новелле об игральных картах в аллегорической форме утверждается либеральная концепция народолюбия, заботы о «малых мира сего».

Но как установить социальную справедливость? Какими средствами этого можно добиться?

Эта проблема лежит в основе сюжета второй антиутопии, которую можно назвать «*Восстание кровяных тельц*». Попав в конверте с запиской в руки к любовнику своей возлюбленной, наш герой проникает через ухо внутрь его организма.

Поражает богатство воображения писателя, создающего картину внутренних органов человека, какой она предстает в микронной оптике «умаленного человека». Сначала тот пробирается под череп своего соперника, где ветвистые дендриты и нейроны образуют «одну мозговую чашу». Далее герой проникает «врагу в кровь». Сюжетом новеллы становится история восстания, на которое «умаленный человек» поднимает кровяные тельца. Автор строит повествование на пародийном использовании терминов, фразеологических штампов и клише революционной пропаганды. Лейкоциты он называет «тружениками крови», «бедными безгласными вечными тружениками». В полном соответствии с тактикой революционной борьбы, он, взяв на себя миссию «трибуна кровообращенческого плебса», старается внушить «скромным работникам крови», «что организация их труда построена на принципах эксплуататорства», вкладывает «мысль о Всенартпрофе

и о восьмичасовом кровообращении». Далее ему удается замутить «молодой лейкоцитняк» (неологизм образован по аналогии с модным оборотом 20-х годов — «комсомольский молодняк»), «в результате кучи лейкоцитов призывного возраста отказались идти на микробный фронт и орды спирохетов, бациллин, палочковидных хищников и ядовитых спирилл вторглись в кожные пределы организма»... Наступает решающая фаза восстания — «был дан сигнал: строить баррикады». Но результат оказывается незапрограммированным: баррикады в сосудах — это тромбы, и когда они закупоривают сосуды, то и сами лейкоциты, лишаясь поступления кислорода, умирают вместе с человеком.

Притчевый подтекст этого сюжета достаточно прозрачен. К чему приводит всякая революция? Она разрушает живой социальный организм, в котором люди худо-бедно, но жили. Его пороки и деяния могут вызывать возмущение, даже рождают жажду возмездия. Но революционная ломка всего и вся как возмездие, как способ построения нового мира самоубийственна — считает автор. Ибо вместе с устоями старого мира рушатся все устои, в том числе и фундаментальные, «вечные», без которых жизнь вообще невозможна. Фактически те, кто творят подобные революции, загоняют сами себя в смертельный тупик. В 1920-е годы такой взгляд на революцию был весьма далек от официальной идеологии.

Кржижановский почти не скрывал своего настороженного восприятия революционных перемен в России. Наиболее откровенно саркастическое отношение писателя к советской действительности проявляется только в антиутопии «*Возвращение Мюнхгаузена*» (1927): здесь описаны сцены крестьянского бандитизма, полный развал быта, в жутком свете изображается голод (когда поедают кошек и крыс) и т. п. «Пресловутая метла революции <...> больше пылит, чем метет», — резюмирует барон. Однако, как правило, советская действительность оценивается автором на «эзоповом языке» притч и намеков. Конечно, «эзопов язык» не мог быть маскировкой от бдительной идеологической цензуры и официозной критики — там работали не наивные люди. И повесть «Возвращение Мюнхгаузена» была прочитана адекватно. «Замысел явно не удался автору, — писал один из внутренних рецензентов известного издательства «ЗиФ» («Земля и фабрика»), куда автор принес свою рукопись. — Пытаясь иронически отнестись к обывательской клевете на СССР, он сам впал в этот тон. Всего лучше воздержаться от издания»¹. «Эзопов язык» привлекает Кржижановского как особая форма эстетической выразительности,

¹ Цит. по: Кржижановский С.Д. Сказки для вундеркиндов. Примечания. — М., 1991. — С. 695.

создающая ситуацию интеллектуальной игры — разгадки намеков и недомолвок.

Но все же откровенно социальные или политические коллизии никогда не играют в сюжетах Кржижановского сколько-нибудь значительной роли, они есть частное, единичное по отношению к вечным экзистенциальным проблемам, волнующим автора и его героев. Здесь скорее связь обратная: исторические катаклизмы и перекройку всей системы ценностных координат, произведенных революцией 1917 года, Кржижановский рассматривает с высот философских — в свете тех экзистенциальных и историософских конфликтов, которые сама революция создала или, скорее, вытолкнула наружу, актуализировала, доведя до кровавых, разрушительных, катастрофических последствий.

20.4. Космос интеллекта vs. минус-пространство щели

Художественные миры, возникающие в произведениях Кржижановского, образуют целую галактику. Ядро этой многопланетной галактики, ее солнце — *мир интеллекта*, «центром мыслеворота» назвал его автор. Первый слой художественного мира Кржижановского — это уровень идей, философских концепций и парадоксов. Этот мир в высшей степени динамичен, полон драматизма: здесь бурлит жизнь, создаются и рушатся ценности, авторитеты, традиции. А собственно предметный, пространственно-временной локус художественного мира (хронотоп) есть производное сознания. Но этот локус — не измышление, а действительно *произведение*, созданное разумом посредством докапывания до значений, запертых в знаках разного рода — буквах, научных понятиях, всевозможных эмблемах, символах.

Всякое пренебрежение объективной реальностью, все, что искажает ценностный смысл, что нарушает его целостность, неминуемо оборачивается хаосом, разрухой, гибельностью для человека, — утверждает писатель... Кржижановский предупреждающе создает целую гроздь антиутопий, представляющих разные варианты возникновения хаоса из (само)разрушения смыслов. Самый очевидный вариант — последствия, к которым приводят нарушения онтологической целостности мира. В описании этого явления Кржижановский применяет синекдоху — троп, которым очень активно пользовались экспрессионисты как средством наглядной демонстрации распада, диссоциации смысловых связей и скрепов.

Синекдоха содержится в самом названии новеллы *«Сбежавшие пальцы»* (1922). Есть весьма банальное выражение-синекдоха, ко-

торой нередко описывают игру на пианино — «пальцы пробежали по клавишам». Но далее синекдоха автономизируется: пальцы, пробежав по клавиатуре, сбегают от их владельца. Но «вне целого они встретили сплошную опасность, которая заставила их осознать свою “частичность” и, надо думать, тосковать по целому» — так интерпретирует эту коллизию В. Н. Топоров¹.

Источник же распада, полагает Кржижановский, таится в сознании человека. Если он замыкается на себе, если не слышит Другого и не устанавливает связь с окружающим миром. Этот феномен герой обозначил «особым словом — “психоррея”. Что значит — истечение души». Эта коллизия лежит в основе сюжета рассказа *«Автобиография трупа»* (1925). Пройдя через лабиринт мучительных сомнений, герой рассказа, поневоле вступив в контакт с окружающим миром, обнаруживает, что люди, несмотря на все испытания и беды, сохраняют вкус к жизни. «Одиннадцать дыр во мне, а вот умирать не хочу. Потому что очень мне жизнь любопытна. <...> Мне без жизни ну никак нельзя», — признается ему случайный попутчик, человек в картузе, видимо, участник Гражданской войны. И в финале герой вырывается из замкнутого круга солипсизма: «Теперь мне ясно: никакое я, не получая питания из мы, не срастаясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть только с о б о й».

Кржижановский не ограничивается описанием трагического процесса самоизоляции души, он ищет мировоззренческие основания, которыми пытаются философски оправдывать солипсизм.

Так, в рассказе *«Катастрофа»* (1919 — 1922) подвергается сюжетному испытанию идея, которая уже дискутировалась в раннем диалоге между Якоби и «Якобы» — о том, что окружающий нас мир есть только «якобы мир», отраженный в наших «якобы-я». Центральный персонаж рассказа — некий Мудрец (явно имеется в виду Кант), его мысль «только и делала, что переходила из вещи в вещь, выискивая и вынимая из них с м ы с л ы», сводя их все к единому умозрительному знаменателю. Автор делает допущение, что Мудрецу удалось осуществить свой замысел. Главным трагическим последствием этого акта становится обесмысливание означаемых и даже их исчезновение. А это влечет за собой наступление полного хаоса. «Тогда-то и разразилась катастрофа. <...> Пространство и время почти на всем их земном плацдарме переполнились паникой», — констатирует повествователь. Происходит сбой главного механизма бытийного движения — феномена времени. Наглядно-зримой конкретизацией этого явления

¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — С. 510.

становится буквальное прочтение отвлеченного понятия («безвременье»), которым принято обозначать духовный застой: «Созвано было чрезвычайное собрание всех механизмов. Для них наступало *тяжкое безвременье*». А вселенский масштаб этой трагедии передается через интертекстуальный посыл к жути гоголевского «Вия»: «Время медленно подымало веки глазу, искавшему видеть самое видение».

Собственно пластическое описание катастрофы дается в гротескном стиле. Естественно, все начинается с заворота в умах: «Первыми попробовали *выскочить из своих границ* некоторые *ограниченные души*», каламбурит повествователь, «они создали даже особое литературное направление, по которому и началось повальное бегство из мира». Автор, несомненно, имеет в виду романтиков, устремившихся из презренной реальности к отвлеченным духовным абсолютам. Характеристику интеллектуальной паники автор дает через материализацию метафорического выражения: «Люди <...> сходили с ума, снова вбегали в ум <...> снова поспешно сходили с ума, бессмысленно кружа по своему “я”». Разрушение означающих знаменует гибель означаемых. Рушатся города — «улепетывающие кирпичи <...> опрокидывали домики, опрокидывались сами, тыча шпилы в ил расплескавшихся озер. Бежали: сороконожки — слоны — инфузории — жирафы — пауки...» Завершается картина развернутой метафорой «конца света»: «Солнца, планеты, пересыпанные блестками астероидов и метеоритов, теснясь у кометного пути, старались скорее нанизаться на пронизь орбиты: роняя в пустоту целые человечества с их религиями и философиями, потянулись они сине-белым ожерельем, друг за другом, вдоль по изгибу параболы».

Вот к чему приводит вытеснение живых смыслов мертвыми абстракциями. Для демонстрации этого губительного процесса Кржижановский применяет оригинальный экспрессивный ход — *аннигиляцию означающих*: раз означающим нечего означать, то они исчезают.

Например, в том же рассказе «Катастрофа» одним из симптомов наступившего хаоса становится паника среди книжных знаков: «...Внутри книг тоже было неблагоприятно: буквы — слоги — слова, бегая опроретью по строкам, сочетались в нелепые <...> фразы и афоризмы». А в новелле «*Бумага теряет терпение*» (1939) Кржижановский, с одной стороны, опредмечивает афоризм «бумага все терпит», а с другой — создает антиафоризм: «бумага *теряет* терпение». Почему же бумага потеряла терпение? Потому что на ней печатают ложь, знаки, не имеющие означаемых (то, что впоследствии назвали «симулякрами»): и буквы здесь превратились в «мириады бессмыслиц притворившихся смыслами; нудный дождь слов, от которого не то лужи, не то книги — не

разберешь». Как и положено в притче, у нее есть дидактическое разрешение: автор представляет его в виде сна, явившегося мальчику, сыну маляра, о том, что буквы обещают вернуться на листы бумаги и вновь служить связниками между людьми, «не ранее чем поклянутся до последней капли типографской краски <...> служить правде — и только правде — и не позволять человеку не быть человеком и не любить в другом самого себя».

В своих записных тетрадах Кржижановский сочувственно цитирует афоризм Саши Черного: «От идей слова остались, а от слов буквы» (ЗТ, 38). Сам же Кржижановский нашел этому разрушительному процессу еще более лапидарное обозначение: «Расмысление смыслов» (ЗТ, 110).

Кржижановский спорит не с положением вещей, а с положением идей. Он цитирует весьма сомнительную, в сущности — вульгарно-материалистическую формулу Маркса («Бытие определяет сознание»), которой в советское время придавалось значение непререкаемой аксиомы, и задиристо опровергает ее: «Бытие пусть себе определяет сознание, но сознание не согласно» (ЗТ, 112). Писатель, который видит высший ценностный смысл человеческого существования в поиске истины, в производстве смыслов, убежден в первичности идей — идеи рождают действие, они направляют энергию отдельного индивидуума и миллионных масс.

Самое бесплодное — это попытки внедрить в жизнь *умозрительные идеи*, расходящиеся со здравым смыслом и накопленным многовековым опытом. Действие этого закона приобретает катастрофические масштабы, когда умозрительные идеи начинают овладевать массами. Подобную коллизию Кржижановский описывает в рассказе «*Мост через Стикс*» (1931). Инженеру Тинцу во сне явилась из темных глубин Стикса мудрая старая жаба. И когда та говорит о незыблемости законов вечности, у инженера возникает вопрос: «Но как же тогда случилось, что...?» Вопрос повисает в воздухе, но это скорее фигура конспирации, понятная каждому, за которой стоит — почему же тогда случилась революция? Почему заведенный испокон веку порядок вещей был взорван? И в ответ Тинц рассказывает об идейных расхождениях среди «населения стиксова дна», которое по вопросу о смерти разделилось на партию консерваторов и либералов. Первые полагают, что «мертвое должно быть в полне мертвым», «не надо полуфабрикатов смерти, всех этих недожитков, самоубийц, павших в боях, одним словом, всех этих выскочек в смерть, раньше времени лезущих в священные воды реки рек». Либералы же выдвигают лозунг «п о б о л ь ш е м е р т в ы х», они «умели воздействовать на вульгус» (то есть на толпу) и «долго выкликаемое миллиносьмертье началось»... Что это, как не горькая притча о русской революции? Исходной причиной исторической катастрофы, постигшей Россию, писатель

считает умозрительные концепции крайнего радикализма, признающие в качестве главного способа достижения светлых высот только кровавые, разрушительные действия.

Логическим продолжением размышлений писателя о том, как ложные идеи могут покорять сознание масс, становится антиутопия об «эксах», составляющая центральную часть большой повести *«Клуб убийц буквы»* (1926). Некий ученый изобрел «так называемую этическую машину», посредством которой индивидуальная воля человека иннервируется, подчиняясь единой команде. Происходит нивелировка личностей в одно безликое существо с обструганными, как доски, мозгами. (Сегодня это назвали бы зомбированием.) Именно такие существа легко заражать идеями (что вполне соответствует принципам большевистской пропаганды — «идеи овладевают массами»), ими можно управлять, посылать «на труд, на смерть, на подвиг» (как писал поэт). И в самом деле, «отряды иннервируемых машиной вооруженных «экс-людей» становятся послушным орудием властителей, а когда же они выполнили свою задачу, их впрессовывают в бульонные кубики, которые «застранствовали навстречу миллионам ртов, доверчиво проглотивших самих себя».

Эта жуткая антиутопия казалась бы плодом воспаленного сознания, если бы спустя всего десять лет она не получила практическую реализацию в политических системах гитлеровского фашизма и сталинского тоталитаризма — в разжигании массового психоза, в дружных маршировках миллионных масс, в послушном участии народа в акциях самоуничтожения и т. п.

Самым же страшным проявлением гибели личности Кржижановский считает сознательный отказ от поиска истины, от определения своего духовного назначения. Сюжетно такой отказ изображается в притчах Кржижановского как бегство в антими́р. Этот антими́р обозначается образом-концептом «ЩЕЛЬ» («минус-пространством» назвал его В. Н. Топоров). Щели обнаруживаются везде: это и «горная расщелина», и «печные щели», даже рты — это «длинные узкие щели», а есть еще «щелинные страхи» и «щелинные ужасы», наконец, есть «та неистребимая щель, что всегда меж “я” и “я”»... Образ щели и «щелинности» — это универсальная эмблема хаотического, диффузного, антигармонического мироустройства, символ бегства из действительности, разъятия целостности мирозерцания.

Щелинность как устойство мироздания и как принцип мироотношения многогранно рассматривается Кржижановским в рассказе *«Собиратель щелей»* (1922). Увертюрой к нему становится сказка о некоем добром Отшельнике: тот испросил у Бога власти над щелями, ибо от них «гибнет... единство и братское слияние вещи с вещью», но насильственное сращивание щелей

обернулось тем, что горное ущелье, сомкнувшись, расплющило деревушку, «голова перестали расти», и прочими бедами. Значит, щели неизбежны, они онтологически свойственны миру. Однако щелинность как феномен сознания катастрофична в этическом плане — она приводит к трагическому разрыву между людьми. Об этом — вторая новелла, которую рассказывает повествователю некто Лёвеникс: его влюбленность в девушку неожиданно угасла, и девушка покончила с собой. Наконец, третья часть рассказа — это мучительные размышления Лёвеникса над нравственными последствиями щелинности. Раз мир разбит, разрезан щелями, можно уйти в щель, спрятаться в щель, укрыться от всех спросов жизни, от человеческих обязанностей, от чувства долга. Тогда возникает соблазн релятивистского отношения к бытию, к нравственным принципам, к духовным ценностям:

Если нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если мир не цел, расколот щелями на разные, чуждые друг другу, куски, то все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера отпадают, и замешаются одной, я бы сказал, щелиной этикой. Формулу? Вот: за все, оставленное мной позади щели, я, переступивший щель, не отвечаю. Я здесь, поступок — там. Свершенное мной и я в разных мирах, а из миров в миры нет окон — это я давно постиг.

Такая версия поведения становится обоснованием «щелиной этики»: человек существует сам по себе, он отделяет себя от прочих людей щелями, как непроходимыми рвами. А коли так — можно делать все, что угодно. Щелиная этика есть философия цинизма. Кржижановский и его герой, а точнее — носитель концепции мира и человека Кржижановского проникнут жадной цельности, он решительно не соглашается с философией «щелинности»¹. (Кржижановский в своих этических ориентациях был не одинок. В 1910—1920-е годы выдающийся мыслитель Мартин Бубер разрабатывал философию «диалогического персонализма», центральным положением которой является утверждение о том, что установление неотчужденных, одухотворенных отношений между человеком и его окружением есть единственный путь к встрече с вечным... Тогда же, в 1920-е годы молодой Михаил Бахтин дает обоснование философии ответственности, выводя ее из сознания человеком ответственности за свою единственность, за свое бытие». Бахтин изобрел формулу «не-алиби-бытие», что означает — «действительно быть в жизни — значит поступать, быть не индифферентным к единственному целому». основополагающий трактат Бубера был напечатан в 1922 году в Германии,

¹ Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. — Киев, 1994. — С. 43.

труд Бахтина, по-видимому, написанный в 1921 — 1922 гг., впервые увидел свет только в 1986 году. Следовательно, Кржижановский не мог быть знаком с этими сочинениями. Тем более поражает совпадение этических концепций писателя и двух философов.)

В противовес «щелиной этике» Кржижановский отстаивает диаметрально противоположные нравственные принципы. Они рассматриваются в написанном в 1927 — 1928 годы цикле из тринадцати коротких новелл, название цикла «*Швы*» (очевидная оппозиция к понятию «щель»). По существу, это ряд лишь слегка опирающихся на едва обозначенные фабульные события дидактических суждений автора-повествователя, опровергающего идеи самоизоляции личности от мира и людей и доказывающего спасительную ценность со-чувствия человека человеку, со-участия в судьбе Другого.

В частности, в новелле VIII — «Разговор о шагах», автор применяет один из своих излюбленных приемов — вступает в полемику с широко распространенной максимой, которая за многие века приобрела значение аксиомы. Автор строит нарочито простенький сюжет: одинокий молодой человек вступает в разговор со случайной «тоненькой, бледной полудевочкой-полудевушкой», он, видимо, уязвлен тяготами и смотрит на мир угрюмо. Поэтому в противовес мечтаньям девушки о способах обновления жизни, он произносит сакраментальный афоризм, даже усилив его негативный смысл: «Человек человеку — волк, или призрак». Девушка же выворачивает этот афоризм, выросший в недрах щелиной этики, наизнанку: «Но есть и третья формула, если вам так нравится это называть: ведь, в конце-то концов, *человек человеку... человек*». А после этой риторической фразы следует: «Почему это у вас две пуговицы оторваны? Вот тут — на груди: еще простудитесь. Знаете: приходите завтра, только чуть раньше, к скамье против печи — я вам пришью. А то...» Это уже не риторика, а вполне банальное маленькое, но конкретное осуществление акта отзывчивости и теплого участия.

Призывая к со-чувствию, доказывая благотворность для самого сочувствующего отзывчивости на боль других, герой Кржижановского вовсе не становится в позу моралиста, его герой-интеллектуал в первую очередь и в полной мере осознает собственную личную ответственность за свой выбор, за сохранение собственной человечности. Этот этический принцип писатель обозначил жесткой и взыскательной формулой: «Выдержать экзаме́н на человека» (ЗТ, 124).

Позиция героя Кржижановского преисполнена трагического достоинства. Он не отворачивается от хаотичности бытия, не собирается утешать себя всякого рода обманными иллюзиями. Но в его произведениях предстает во всей мучительной сложности и

противоречивости драма интеллекта — точнее, драма просвещенческого проекта, основанного на убежденности, что рационализация общества ведет к его прогрессу. Кржижановский достаточно трезво сознает, что разум способен не только озарять мир и одухотворять человека, наращивая в нем личность, он способен также рождать жуткие фантазмы и монстров, чему был свидетельством современный ему опыт революции и террора, тоже порождений рационалистических проектов. Но писатель оставался до конца верен своим убеждениям. Кажется, перед его глазами всегда стоял офорт Гойи «Сон разума порождает чудовищ». Кржижановский считал, что чудовищные проекты могут быть следствием не только сна разума, но и его заблуждений — когда разум замыкается в самодовлеющем умозрении, когда интеллектуальный Логос изолируется от бытийного Онтологоса, не вступает с ним в отношения взаимокоррекции. А это, как полагал писатель, есть следствие робости мысли, страха перед неведомой истиной. Но другого средства против чудовищ, порождаемых разумом, он не видит, кроме упорной работы интеллекта, бесстрашно докапывающегося до ответов на все, даже самые трудные, самые «последние» вопросы, которые ставит жизнь.

«Искусство думать — легкое, а вот искусство додумывать — труднейшее из всех» — в этом видит Сигизмунд Кржижановский главное предназначение человека, этого уникального феномена Вселенной — *Homo sapiens*.

Глава 21

ФОРМУЛЫ СТИЛЯ ЛЕОНИДА ДОБЫЧИНА

Леонид Иванович Добычин прожил трагически-короткую (1884—1936), но редкостную — по мощи творческого таланта — жизнь. Родился Добычин в Латвии, в семье врача. Жил в Брянске, в Петербурге, где окончил политехнический институт, — и всюду испытывал жесточайший гнет бытовой неустроенности. Как писал он Л. и И. Слонимским, единственным близким ему людям в писательской среде, его «сочинительская жизнь задерживалась отсутствием а) в течение всей зимы электричества; б) в течение более чем месяца — керосина...; выходные же дни посвящались стоянию в очередях...»¹, поискам угла, нелегко найденной работе мелкого служащего...

¹ Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. В.Бахтин. — СПб., 1996. — С. 38.

А дальше Добычину приходилось переживать самые тяжелые — творческие, писательские — испытания. При жизни писателя вышли только две небольшие книжки. Его острую, загадочно-ироничную прозу — постоянно преследовала официальная критика; его книги не издавали; он жил в атмосфере отчуждения и одиночества. Как писал в своих воспоминаниях о Добычине В. Каверин, «он был зло, безнадежно, безысходно добр. <...> Благородство его было режущее, непримиримое, саркастическое, неуютное...» И еще: «У него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал. <...> Он существовал в литературе — да и не только в литературе, — ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться...»¹. В 1936 году на общем собрании ленинградских писателей Добычина обвинили во враждебном отношении к советской действительности, трагическим результатом чего явился уход писателя из жизни. «Самоубийство его, — продолжает В. Каверин, — похоже на японское “харакири”, когда униженный вспарывает себе живот мечом, если нет другой возможности сохранить свою честь...»².

И все же — такова была сила художественного таланта Добычина — даже в откровенно-враждебных откликах на его прозу были отмечены некоторые существенные стороны оригинальной «стилистической манеры» (Н. Степанов) писателя. Поддерживаемые или отвергаемые, отдельные черты добычинского письма (настолько оно было зримым и очерченным!) набрасывались и назывались в каждом из беглых откликов, которые, несмотря на разницу в позициях их авторов, совпадали в восприятии особенного почерка художника. Он заставлял слышать себя, улавливать свою форму видения мира — как бы ни хотели ее обойти — подведением под известное или обвинениями в нехудожественности.

Что же в слове писателя было верно схвачено той, слегка скользнувшей по его творчеству критикой? Это — и форма «случайных записей» («отсутствие переходов от одной мысли к другой»); и «бесстрастная скупость пера»; и мотив однообразия («отсутствует шкала предметов, разница действительных величин» (отмечено Н. Степановым); и связанный с этим мотивом акцент на введении в роман чужого стиля: «выдержан под маниловский стиль», «так написана вся книга» (отмечено Е. Поволоцкой). Последние наблюдения представляются настолько подводящими к сущности формирования мира, свойственного Добычину, что их «брошенность» и незавершенность — при сегодняшнем взгляде на

¹ Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. В. Бахтин. — СПб, 1996. — С. 18.

² Там же. — С. 19.

книги писателя — с особой силой говорят о драматической судьбе его творчества, природу которого современники чувствовали, угадывали, но — уходили и от него, и от собственных прозрений.

Попытаемся, не забывая об этих первых критических «попаданиях» в существо специфического мира Добычина, не останавливаться на отдельных его особенностях, но — двинуться дальше — в *стилевую структуру* характерного для него формообразования. Она предстает — от «Встреч с Лиз» (1927) — к «Портрету» (1931), к «Городу Эн» (1935) — необыкновенно стойкой, сильной, неизменной в своей сути, и в то же время способной к новым поворотам — в каждой из трех книг художника.

Стилевой закон творчества Добычина, планомерно организующий его поэтику и вместе с тем проступающий в каждой ее «доле», в каждом малом и крупном ее компоненте, — открывается (так мы его слышим и определяем) как *закон тождества*, иначе — как закон уравнивания (идентичности, однотипности, приведения к общему знаменателю) различных вещей и явлений. Он пронизывает добычинские тексты бесконечно возникающим мотивом похожести, оборачивающимся мотивами стертости, нивелированности, снятия особенного, единственного в своем роде. Мотивы эти распространяются во всей фактуре произведений писателя, в которых выстраиваются повторяющиеся ряды вещей, жестов, портретных деталей, атрибутов одежды, слов, внутренних состояний и т. д.

Так, различия между персонажами обозначаются автором лишь номинально — именем, — а в действительности они сняты, размыты постоянным «набором» их проявлений, выраженных подчеркнуто сниженно. Вот один из этих устойчивых добычинских образов-мотивов, переходящих из одной его книги в другую: «толстобрюхие бабы с распущенными волосами...»; «растрепанная, толстая, с локтями на столе...» («Встречи с Лиз»); «девушка Маланья, колыхая мякотями, разносила чай»; «запела, подымая голову, как курица, глотающая воду» («Портрет»); «уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица»; «живот у нее стал огромным»; «лицо у нее было пудренное, с одутловатостями» («Город Эн»)¹.

И параллельно возникает другой, с иным «снижением», но тоже построенный на настойчивых повторах портретный ряд: «Конопатчикова, низенькая, незаметно поднялась и улизнула» («Встречи с Лиз»); «Глан, коротенький, в коротеньком костюме»; «гостья, в самодельной шляпе, низенькая» («Портрет»); «стояла в красной шляпе, низенькая, и поглядывала»; «ее муж, Головнев,

¹ Художественные тексты цитируются по изданию: Добычин Л. Город Эн. Рассказы. — М., 1989. Курсив везде наш. — Авт.

низенький, стоя у печки, смотрел на них»; «Агата, коротенькая, приналегала» («Город Эн»).

Еще более однообразно и монотонно — настолько, что эта монотонность, разрастаясь и нагнетаясь, становится гротесковой, — передаются Добычиным психологические реакции его персонажей на происходящее. Они «исполняются» как максимально усредненные и «укладывающие» психику человека в однотипные словесные тривиальности. Ими тоже «прошиты» все тексты писателя, чрезвычайно сближенные друг с другом и в этом стилевом их проявлении: «в памяти встали *приятные картины* дружбы с мосье»; «несколько минут *наслаждалась этим приятным концом*»; «в *приятном настроении* повернул в свой переулочек» («Встречи с Лиз»); «девушка Маланья шлепнула кого-то по рукам. *Приятно было*» («Портрет»); «*приятно задумавшись*, маман улыбалась»; «*приятно* иметь знакомых со средствами»; «по привычке я, *приятно смутясь*, посмотрел ему вслед» («Город Эн»).

Так цепь стандартизованных повторов, создающих образ прозаически-ограниченного мира, делает верховенствующим в поэтике Добычина *принцип штампа, шаблона, стереотипа*. Структура «шаблона» реализуется в десятках форм-мотивов, содержание которых — жесткое правило, норма, общепринятое установление. Поэтика прозы писателя буквально забита ими, ибо в функции «положенного», заданного здесь выступает почти весь массив формы, созданной художником. Роль подобных мотивов-установлений, заполонивших пространство его прозы, играют любые сферы поэтики (предметная, словесная, сюжетная): это — открытки, афиши, картины и картинки, статуи, колонны, календари, брошюры, фотографии, журналы, портреты, школьные сочинения, «наблюдения», записываемые героем, газеты, лозунги, плакаты, литературные герои, гимны, проповеди, случаи из жизни, слухи, требования моды, быта и т. д. Причем каждый из этих элементов текста несет в себе — в той или иной степени — значение обязательного закона, «декрета» — ими «обложено» сознание человека, они его ведут, им управляют, делают его отголоском, повтором неживых реалий. Мощно, с необыкновенной целесообразностью действует в мире прозы Добычина *стилевой принцип тождества*, означающий не только уравнивание живого — с неживым, творческого — с нетворческим, но и — агрессивную силу последнего, которая делает человека простым производным от того или иного «портрета» реальности. Неслучайно многообразные ряды клише и штампов, оценивающих человеческие состояния, рождают и другие словесные ряды, наполненные мотивами известного, узнаваемого, повторенного. В «Городе Эн», где внутренняя жизнь героя выведена на первый план, они становятся наиболее педантированными: «...С волосами дыбом и

широкими усами, он *напоминал картину “Нищие”*»; «Иоанн у креста, милovidный, *напомнил мне Васю*»; «как *Чичиков*, я силлся угадать, кто писал»; «не он ли, — говорил я себе, — *этот Мышкин, которого я все время ищу?*»; «он советовал *подрожать нам “Гоголю как сыну церкви”*»; «лицо его *напоминало лицо Достоевского*» и т.д.

Особо укрупненным в этих совпадающих линиях поэтики Добычина становится *мотив зеркала*, в котором наиболее отчетливо воплощается стилевая закономерность (тождественность, похожесть, отражательность), лежащая в основе его прозы. Мотив зеркальности, во-первых, возникает в его буквальном виде, — переходя из рассказа в рассказ, постоянно присутствуя в романе и неся с собой значение того самого «повтора», той вторичности «живого» в сравнении с «предметным», что накапливается, как мы видели, в других элементах добычинской «стереотипной» поэтики. Вот этот наиважнейший для нее компонент: «оглядывая друг друга, *расхаживали по залу, мимоходом взглядывали в зеркало*»; «*на краю зеркальца* в окне “ТЭЖЕ” *блестела радуга*»; «*мать уже вернулась и перед осколком зеркала чесала волосы*» («Встречи с Лиз»); «*завитая, необыкновенно причесанная, она прямо стояла у зеркала*» («Город Эн»).

Помимо непосредственно воплощенного мотива зеркала (он возникает как бы между прочим, в ряду других и, как правило, сниженных «кусков» текста), Добычин формирует целую цепь косвенных «зеркальных» мотивов, которые тоже поддерживают и нагнетают структуру отраженной жизни человека — в предметной и чаще всего — во внеэстетической сфере. Это и «*дымные огни города, отвечающие в медных трубах*»; и «*унылый Кукин, белесым отражением мелькающий в черных окошках*»; и «*темная вода*», в которой «*отражались зеленоватые задворки*»; и «*носы, распаренные над супом и блестящие*» («Встречи с Лиз»).

Стилевая структура прозы Добычина, со специфическим для него поворотом к закону тождества, запечатлевает себя не только в тех или иных формах изображения, но и в выделенном писательском слове, которым он «говорит себя», выстраивая своеобразные формулы своего стиля — его «сокращенные» аналоги. Одним из них становится *категория «припоминания»*, прочерчивающая (особенно — во «Встречах с Лиз» и «Городе Эн») тексты художника и концентрирующая в себе атмосферу мира «пройденного», запятого в повторах, возвратах, заменах... Это ключевое стилевое понятие, вырастая из «стандартизованной» поэтики Добычина и вытесняя из нее понятие «особенного» (непривычного, редкого, своеобразного), — фиксирует самый центральный «узел» свойственного художнику формомышления, открывая тем самым правила его восприятия. Вот некоторые из этих стиливых

добычинских «указателей»: *«вспомнил старое, расстроился, после обеда повеселел»*; *«помните <...> однажды весной мы обратили внимание»* («Встречи с Лиз»); «Кунст засматривался, и письмо от тетки *вспоминалось* ему» («Портрет»); «неповоротливая, она мне <...> *напоминала* Софи»; «он посмотрел на меня, и мне *вспомнился* Рихтер, который говорил мне, что Пушкин убит» («Город Эн»).

Атмосфера однообразия и вторичности рождается стилем Добычина не только тогда, когда писателем формируются сближенные и повторяющиеся изобразительные ряды. Свойственный ему принцип «уравненности» явлений работает в его поэтике и в тех случаях, когда в ней активизируются подчеркнуто оксюморонные соотношения. И они, подчиняясь «власти» стиля художника, создают нужный ему эффект нормы. Аномальной, алогичной, но — нормы, с ее значением общепринятости, с тональностью согласия с заведенным ходом вещей, сходных друг с другом — даже в кричащих своих различиях.

Этот эффект выравнивания и сглаживания контрастов — достигается Добычиным несколькими способами. Раньше всего — частотой включения в поэтику оксюморонных форм. Пространство книг писателя «плотно укомплектовано» «наборами» антитез, сама множественность которых уже приводит к ощущению всевозможных диссонансов — как естественных и закономерных в его мире. Ощущение это подкрепляется и насыщенностью не согласующихся между собой звеньев в каждом отрезке текста, основанного на обнаженной «невязке» его составляющих. В целом поэтика писателя предстает как бесконечное число нестыкующихся картин, ситуаций, предметов, реплик, портретных и пейзажных деталей и т.д.; как состоящий из многих разноплановых частиц коллаж — со специфичной для автора снятой дисгармоничностью. «Сборность» (причем самая случайная и произвольная) — вот основа этих оксюморонно-коллажных «кусков» текста, заполняющих пространственную сферу произведений Добычина, однако, при всей своей контрастности, сопровождающихся ровной, даже — стертой эмоциональной окраской. Например: «У калиток ломались перед девицами кавалеры. Мальчишки горланили “Смело мы в бой пойдем”. Оседала поднятая за день пыль. Торчали обломки деревьев, посаженных в “день леса”. Тянуло дохлятиной. — Свое холщовое пальто, — говорила Сутыркина, — я получила от союза финкотруд. В девятнадцатом году я у них караулила сад. Жила в шалаше... Приходили знакомые, и, скажу не хвастаясь, мы проводили вечера, полные поэзии» («Встречи с Лиз»). «Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. Она плохо понимала свое положение, и инженерша принуждена была с ней обстоятельно поговорить. А она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на

голову и, устроившись на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду» («Город Эн»).

Специфическое впечатление «нормальности», оставляемое всеми этими текстами, напичканными аномальными связями, создается художником посредством ряда механизмов. Один из них — стык конфликтного лексического массива его прозы — с особым ритмико-синтаксическим ее строем. Словарные контрасты, обрамляясь равномерными (простые или неразвернутые сложные предложения) фразовыми конструкциями, — приводят к тому самому смягчению или даже затуханию оксюморонной формы, которая чрезвычайно органична для стиля Добычина. Поддерживается этот прием приглушения словарной конфронтации («смело мы в бой пойдем» — и «тянуло дохлятиной»; «сияющие дамы» и Кускова, которая «дала переехать себя пассажирскому поезду» и т. д.) тональностью, характерной для всех оксюморонных планов в поэтике Добычина. Это — констатирующая, нейтрально-сообщающая тональность, которая, согласуясь с мерным синтаксическо-ритмическим рисунком писательского слова, как раз и осуществляет функцию ослабления острого контраста противостоящих лексических компонентов.

Пафос «нормальности» аномального достигается в добычинском формировании «коллажно-сборных» картин и еще одним немаловажным приемом. Картины эти складываются из тех же «штампованных» рядов различного порядка, которые, как мы видели, столь существенны для стиля художника, основанного на тождестве и стандарте. Конфликт — пусть противоположных, но по сути своей (стереотип!) родственных форм — тоже уменьшает впечатление несопряженности входящих в текст частей, характерное для оксюморона и коллажа. В результате — форма, вроде бы, чужая для поэтики «уровненности» и «усредненности», получает новую и органичную для этой поэтики функцию — не «конфронтации», а «консенсуса» непохожих отрезков текста, несущего на себе печать все того же единообразия.

Подобное ощущение (сглаживание контраста) подкрепляется и включением во внутренне не стыкующийся «кусочек» текста реакций персонажей, каждая из которых, как правило, характеризуется обыденным, «рядовым» тоном. Например: «Трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукину кассир со станции, — ждут своего освобождения. *Посмотрите, пожалуйста*, достаточно покраснело у меня между лопатками?» («Встречи с Лиз»); «Свистуника, в беленьком платочке, выскочила из ворот. Смотрела на дорогу. — *Принимаю икону, — похвалилась она. — А мы — к утопленнику, — крикнул муж.* Остановились у кинематографа: были вывешены деникинские зверства. Из земли торчали головы закопанных. К дереву привязывали девицу <...> Дом Зуева, —

вздохнула Дудкина. — Здесь была крокетная площадка. Цвел табак...» («Лидия»); «Фея принялась ходить под окнами. Конфузьясь, Кунст задергивался занавеской. Беженцы из Риги стали приезжать из города по воскресеньям. Сняв чулки и башмаки, они сидели над водой. Хозяйка надевала кружевной платок и выходила посмотреть на них. — Мои компатриоты, — поясняла она» («Прощание»); «Трубя, маршировали — хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину <...> Ее приятельница, кандидатка Грушина, ревя, смотрела из ворот. — Дисциплинированная, — похвалил растратчик Мишка-Доброхим, — в процессии не участвует» («Сиделка») и т. д.

Эта сторона поэтики Добычина (ее «сборность») тоже запечатлевается в «стилевых формулах», сгущенно выражающих характерную для его стиля тенденцию «забитости», «загруженности» его текстов парадоксальными, но «уживающимися» друг с другом компонентами. Такой «формулой», лейтмотивно идущей сквозь книги художника, является *категория «толпы»* и сопровождающий ее — и близкий по смыслу — ряд («толкотня», «теснота», «сжатость» и др.): «стоя толпой»; «бродя толпой»; «толпятся и отвращают грехи» («Город Эн»); «толпились мужики»; «толпились товарищи»; «толпились виллы»; «духовные особы толпились»; «шли маленькие толпы с флагами» («Встречи с Лиз»); «толковали про нее, толпясь»; «кавалеры толпились над лотками»; «на улице Москвы толпились» («Портрет») и т. п.

На сжатом пространстве (в рассказах — особенно) прозы писателя — эти упорно выписываемые им слова-«близнецы» обнажают и делают выпуклым стилевой план его поэтики, открывая в то же время новую ее сторону (однотипность многого и разного, сглаженность пестроты).

Тенденцией единообразия (опять-таки — при кажущемся многообразии) отмечена в добычинской поэтике и сфера движения, охватывающая и временную сферу. Тексты писателя рождают и в этом случае характернейшее для их восприятия ложное впечатление — «подвижной неподвижности», «статичной динамики», «присутствующего», но тут же — «отсутствующего» времени. Добываясь нужного ему результата, художник и здесь «работает» определенными грамматическими конструкциями, которые осуществляют его стилевой закон.

Так, чрезвычайно активные (количественно — основные) в слове писателя глагольные формы (имеются в виду глаголы действия) теряют, однако, в его прозе признаки действительности и динамизма. Подобное «обратное» качество глагольных образований, рождаемое стилем художника, возникает вследствие скрупулезно разработанных способов, которые становятся в «его руках» инструментами перевода подвижного — в неподвижное (и далее — в

суетно-однообразное, монотонное и повторяющееся). Это в первую очередь интенсивное использование неопределенно-личных¹ и безличных² глагольных форм, приводящих к впечатлению обобщенного (случающегося всегда, постоянно) изображения, благодаря чему резко падает ощущение динамики происходящего (наиболее характерны в этом случае рассказы — с их лаконично набросанными ситуациями).

Другие приемы ослабления глагольной действенности связаны у Добычина с акцентом на всевозможных замедлениях и остановках. Среди них — словосочетания разных типов, при помощи которых действие, идущее от глагола, задерживается (соседства с деепричастием³, существительным, прилагательным как бы «растягивают» или «останавливают» его).

Добычин создает целую *систему остановок* на пути любого типа движения внутри его поэтики — событийного, временного, психологического. Им привлекаются частицы, союзы, наречия, актуализирующие значение возвращающихся и монотонных действий («Уже просохло. Уже дворник сгреб из-под деревьев прошлогодний лист и сжег», «Опять мне прислали записку»; «опять я сбежал»; «как всегда <...>, состоялся студенческий бал <...> с почты амура я надеялся получить, как всегда, письмоце...»; «было все, как всегда»; «долго купался»; и др. («Город Эн»).

Роль остановок играют у Добычина и всевозможные мотивы «деления», «дробления», «разбивки» пространственно-временной сферы его поэтики, приводящие к впечатлению прерываемого

¹ «Зажгли лампадки»; «сидели на сверхурочных»; «встретили Суслову»; «ели кисель и, потные, отмахивались от мух»; «остановились у кинематографа»; «начинали разбредаться»; «спустились к речке»; «наелись»; «возвращались на дровнях» («Встречи с Лиз»); «пили чай и тихонько говорили про город»; «ходили в баню»; «назад шли медленно»; «построились за гробом»; «Пушкин, где ты? — говорили спереди» («Портрет»); «лес огородили»; «какого-то князя убили»; «объявили антракт»; «у Грилихеса бастовали» («Город Эн») и т.д.

² «Ему начинает казаться»; «недолго мучиться»; «пополнять свои сельскохозяйственные знания»; «повернуть хвостом перед мужчинами»; «захотелось небывалого» («Встречи с Лиз»); «в шесть часов уже светло было»; «подсохло»; «приятно было»; «идти было скользко»; «мальчуганам было страшно»; «было пусто в переулках» («Портрет»); «светло на душе»; «не удавалось прочесть последнюю книгу»; «было жаль»; «парило <...> темнело»; «как прекрасно там было» («Город Эн») и т.д.

³ «Встав из-за стола, разомлела»; «разинув рот, маршировала Суслова»; «улыбаясь, долго молчала»; «ликуя, он насвистывал...»; «ковыляя впереди, оглядывалась на Кукина...» («Встречи с Лиз»); «стукнув в дверь, хозяйка приносила чайник»; «согнувшись и повесив нос, бродил Иван Ильич»; «развалиясь, они вытягивали ноги и блаженствовали» («Портрет»); «сморкаясь, нас обогнала внушительная дама»; «раздался топот и, крестясь, явились ученицы»; «выйдя из него, мы постояли у пруда...»; «на кладбище... вспомнив, я рассказал...»; «иногда, записав наблюдение, я задерживался на училищной крыше» («Город Эн») и т.д.

движения или — «недвижения» («*графит* бумагу»; «Кукин, стоя, *разлиновывал*»; «песок, тонко *исчерченный*»; «на полу лежали солнечные *четырехугольники*»; «гора <...> *исчерченная* тонкими деревьями»; «дорогу *перерезали*»; «ее волосы *чертили* песок»; «бежал дым и *делил* полоску леса на две»; «в черном плюшевом пальто *квадратиками*, гордая, победоносно огляделась»; «*перерезанная* шея святого Иоанна была внутри красная с белыми *кружочками*, как колбаса на циперовичевской вывеске» («Встречи с Лиз», «Портрет»).

В роли мотивов «перекрытого» и «ликвидируемого» движения выступают у Добычина и предметные детали: они становятся лейтмотивными и ассоциативно включенными в общую атмосферу «стоп-кадров». Один из них — *мотив «заколки», «броши»* (с их смыслом «закрепления», «сжатия», «связывания»). Мотив этот привносит в мир неподвижности, свойственный прозе писателя, дополнительный оттенок «остроты», «резкости», возникающих здесь задержек. Наконец, мотив снятого движения создается в текстах писателя и прямыми словесными указаниями на останавливающееся течение жизни. Они возникают и в рассказах, и — наиболее часто — в романе, где образ «растущей жизни» маленького героя превращается в свою противоположность — посредством прямых ее оценок: «дни проходили друг за другом *однообразные*»; «время *ползло еле-еле*»; «дни проходили...»; «мне казалось, что *время не движется*» и т. д.

Образ статике создается автором и особым вниманием к направленности обозначенных им действий — или ретроспективной, или с поворотом в сторону, или колебательной (маятниковой), или просто «ненаправленной». Линия движения «вспять» («вбок») активно сосредоточивается в группе сходных (снова — регулярно повторяющихся) мотивов («обернувшись, смотрела на них, пока не исчезнут из вида»; «повернулся через левое плечо»; «свернула с улицы»; «повернул в свой переулок» («Встречи с Лиз»). Движение «на месте» дается чаще всего рядом «двойных» мотивов: «были против — а *теперь... сочувствуют*»; «наполовину *светлая — наполовину черная*»; «носились *туда — и назад*» («Встречи с Лиз»); «*исчезает — появляется*»; «*выпускали — забирали*»; «*отходили — и сходились* опять» («Город Эн») и т. д. «Путь в никуда» строится Добычиным и конструкциями незавершенного типа, где глагол действия оказывается «брошенным», лишенным цели. Например: «*сорвавшись с места*, складывал начальник Глан свой «Луч»; «Я иду — *бежала* я тогда»; «*она идет в рядах*» и т. д. («Портрет»).

Чрезвычайно показательно, наконец, то, что принцип статике, в котором отзывается заглавный закон добычинской поэтики (повтор, шаблон, трафарет), образуется — как это ни парадоксаль-

но, — посредством активного словарного (тоже — глагольного) контекста, окружающего пассивные глаголы действия. Бурными, резкими предстают в текстах писателя глаголы другого порядка (в частности, звуковые), которые, тем не менее, не только не усиливают динамику глаголов действия, но повышенным контрастом с ними ее ослабляют (параллель с ослаблением абсурдного эффекта пространственного мира писателя — констатирующей, «нормальной» интонацией). Вот обширный ряд этих «громогласных» звучаний, которые направляются «уравнивающим» (все — сходно, все — сближено) стилем художника, кладущим печать единообразия и на сферу движения в мире Добычина: «*орали* дети»; «*голосолили* калеки»; «*затрещали* барабан»; «*гудели* паровозы» («Встречи с Лиз»); «газетчики *кричали* нараспев»; «шаги *визжали*»; «телеги громыхали»; «громкоговоритель *закричал* алло»; «рывкали автобусы»; «вилки и ножи *стучали*»; «звери в балагане *вскрикивали*»; «*пронзительно играя*, похороны двигались» («Портрет»).

Отметим, наконец, и такой показательный момент: другие (цветовая, обонятельная) стороны поэтики автора (они создаются не только глагольными формами) тоже в целом «выполняются» жесткими, даже «кричащими» формами — в унисон со звуковым наполнением, характерным и для «Города Эн», и, еще явственнее, для рассказов. Приведем соответствующие примеры: «воняло керосином и копотью»; «тянуло дохлятиной» («Встречи с Лиз») и др. И еще: «милиционер с зелеными и красными петлицами»; «шагает рота, красная, с узелками и венниками»; «мать, красная, стояла у плиты»; «в лиловой кофте пузырем»; «лиловое от пудры лицо»; «прошли казарму, красную с желтым вокруг окон»; «толстое желтое пальто»; «красно-коричневый дворец, желтое адмиралтейство»; «желтая телячья куртка»; «коричневый, как глиняный горшок, матрос» («Встречи с Лиз») и т. д. За счет этих компонентов раздвигается тот (интенсивно деятельный!) фон, который — снова путем антитезы с «бездейственно-действенным» планом добычинской прозы — приводит к статическому результату: движение, фиксируемое здесь, работает на свою противоположность.

Таким образом, задача торможения движения, решаемая «ударными» элементами поэтики художника (звук, цвет, запах), тоже служит осуществлению планомерно и мощно действующего закона добычинского творчества — *закона мертвящей трафаретности* и сглаженности в изображении действительности. Все более определенно открывается — теперь уже в области «процессуальной» — существеннейший для художника *способ создания «стертой» формы — способ идентификации несходного*. Реалии, взятые им из самых разных пластов жизни (быт, сознание, государственность...), «исполняются», как мы видели, пластическим рисунком одного типа. Эта повторяемость снова ощущимо

подтверждает авторское стилевое кредо — формирование мира через систему подобий и отождествлений, убивающих его многооттеночное и подвижное лицо.

Как и в других случаях «заявления себя», своей структуры, стиль Добычина опять (сейчас уже по отношению к сфере движения) ищет свое «формулярно-концентрированное» выражение, отливаясь в новую и характерную для него образную категорию. Теперь это — «круг», «кружение» и соотносимый с ними словесный ряд («верчение», «потряхивание», «покачивание»), чей смысл — иллюзия движения, имитация его. Подобные ключевые для стиля Добычина понятия «вспыхивают» на протяжении всей его прозы, пронизывая ее ощущением мнимого «течения» жизни («ученицы *окружили нас*»; «вороны *вертелась*»; «завертелась вальсеры»; «тихо *покачивались*» («Город Эн»); «*вертя* метелкой»; «*выкрутасами* белелись облака»; «*вертелся* пар»; «*вертелась* карусель»; «*вертела* поясницей»; «*раскачивая* круглыми боками» («Встречи с Лиз»).

Подчеркнуто (даже эпатажно) «клишированный» стиль Добычина, властно «управляющий» его поэтикой и открывающий природу его мышления, предстает результатом своеобразно повернутого авторского зрения. Оно характеризуется особой пристальностью, скрупулезностью, особым вниманием ко всем «составляющим» реальности (человек, предмет, дом, улица, город, природа...). Принципиальная важность этой особенности художнического видения писателя закрепляется активно выделенным в его поэтике *мотивом «взгляда»* («взора», «смотрения», «разглядывания»): «бросала <...> взгляды», «всегда видел его», «оглядела нас», «выразительно глядя», «подсматривали», «вытаращивалась» и т. д. («Город Эн»). Причем мотив «взгляда» обретает в прозе (особенно — в романе) Добычина значение не только пристальности («рядошности», «недистанцированности»): в нем выделяется оттенок необычности и нетрадиционности («скосил глаза»; «углом глаза смотрели на нас»; «глазки ее были подняты наискось влево»; «искоса уставлять на меня пронизательный взгляд» («Город Эн» и др.).

Акцентом на «угловом», «скошенном», «неправильном» зрении — художник раскрывает специфическую особенность собственного видения (и его стилового претворения), которое творит сдвинутый, *деформированный образ мира*.

Подчеркнем, что «исправленное» очками зрение героя (концовка «Города Эн») по существу остается прежним, сосредоточенным на тех же обывоченных и уравненных вещах, на тех же мотивах («люди»; «стадо»; «мельница»; «*коричневый и свистящий* Осип»; «*узор из гвоздей на взвизгнувшей* калитке»; «*горбящийся* Олехнович», на котором был «*тот же плащ* с капюшоном»; «*застежка*

плаша, состоящая из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их»)¹. Творит последовательно, нацеленно — с тем чтобы через разросшиеся в этом мире «однотипности» вскрыть его патологический облик, разрушающий истинное представление о человеческой жизни, с ее живой, чуждой тиражированию и равнению природой. Не случайны поэтому в поэтике Добычина регулярно соотносимые контрастные мотивы: «живого», выраженного — очень лаконично — образом природы (луна, звезды, трава, луг, снег), — и «неживого», воплощенного в «рядах», «сериях», «наборах» (в них отражены вторящие друг другу вещи, лица, слова, состояния и т. д.). Фокусом «неживого» мира становится в прозе писателя *мотив «маршировки»*, сосредоточивающий в себе всю систему «уравнивающих» и обезчеловечивающих мотивов: «Разинув рот, маршировала Суслова»; «шагает рота, красная, с узелками и вениками»; «...смотря на ноги марширующих, солидно покрикивал» и т. д. («Встречи с Лиз»).

От книги к книге *мотив «живого»* все более слабеет и угасает, и в итоге («Город Эн») оказывается «захваченным» властью мертвого мира нормативности и автоматизма, которые все отчетливее и чудовищнее обозначались в жизни страны конца 1920-х—начала 1930-х годов. И тем не менее, мотив «живого», слабеющий и угасающий в окружении нескончаемых шаблонов и стереотипов — не уходит со страниц прозы Добычина, открывая мощные возможности его стиля, способного строить — и предельно упрощенную, и одновременно предельно остраненную и свободную форму мира. Свободную настолько, что в ней, как мы полагаем, следует видеть новую словесную модель, «резкл смешающую» (Ю. Тыняев) традицию прозы XIX века и авангардно обновляющую слово литературы новейшей.

Завершая рассмотрение стиля Л. Добычина, поражающего не только своей уникальностью, но и энергией осуществления, подчеркнем закономерность его рождения в литературе начала XX века, когда оригинальнейшая проза писателя оказывалась близкой творчеству целого ряда талантливых художников этой эпохи (И. Бабель, Ю. Тынянов, А. Платонов, М. Булгаков, М. Зощенко...). Каждый из них — при всем своеобразии собственного стилевого «лица» — слышал требование литературы и времени, нуждавшихся в «высоком слове отрицания». Неправдоподобная, сдвинутая (во многих ее вариантах) форма являлась в те годы формой, которая была, как мы видим сегодня, в высшей мере необходимой искусству, стоически сражающемуся за мир, достойный человека. На этом пути у Л. Добычина (не согласимся

¹ См: Эйдинова А. «Снятый диссонанс» — звучание стиля и слова прозы Добычина // Эйдинова В. Энергия стиля. — Екатеринбург, 2009. — С. 175 — 195.

в данном случае с В. Кавериним) были не только великие учителя (Гофман и Гауф, Гоголь и Достоевский), но и могучие «соседи», чье бесстрашное отрицающее слово пророчески противостояло серийной, механической жизни, угрожавшей человечеству в послереволюционные годы.

Глава 22

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

В судьбе Евгения Ивановича Замятина (1884—1937) сплелись, казалось бы, несовместимые жизненные линии. С юности испытывающий склонность к литературному творчеству (первый рассказ напечатан в 1909 году), он поступает на кораблестроительный факультет Петербургского политехникума и становится профессиональным инженером, специалистом по «корабельной архитектуре», которого во время Первой мировой войны в 1916 году отправляют в длительную командировку в Англию, чтобы строить ледоколы для русского флота. Член РСДРП (большевик!), впервые арестованный в 1905-м, а в 1911-м отправленный в ссылку, где он и напишет первые повести («Уездное» и «На куличках»), принесшие ему широкую, скандальную известность, он по возвращении из Англии в сентябре 1917 года вскоре становится одним из самых бескомпромиссных критиков большевистского режима и дважды арестовывается — в марте 1919 («ночь провел на Гороховой») и августе 1922-го — в последний раз на целый месяц, причем его заключение протекает в той же одиночной камере на Шпалерной, которую он обжил еще в 1905 году. Автор отчетливо антитоталитарной политической антиутопии «Мы» (1921), он одновременно почитается как идейный лидер «попутчиков» и даже становится председателем первого (еще относительно независимого) Всероссийского Союза писателей. Он публично выходит из этого союза в разгар зубодробительной политической травли «Мы» в 1928—1929 годах. Несмотря на ворох политических обвинений, Замятин с помощью Горького получает от Сталина (Замятин писал ему) разрешение на выезд за границу. Фактически высланный как антисоветчик, живя с 1932 года в Париже, довольно много работая для кино (по его сценарию Ж. Ренуар снял фильм «На дне» с молодым Жаном Габеном), Замятин тем не менее «ни с кем [из русских эмигрантов] не znalся, не считал себя эмигрантом и жил надеждой при первой возможности вернуться

домой» (Н. Берберова)¹. Умерший в 1937-м в Париже, оказавший несомненное влияние на западную культуру (см. ниже), Замятин был «забыт» в России почти на полвека, вплоть до конца 1980-х, когда републикуются его основные сочинения.

22.1. Поиски эстетических констант

И в своих политических воззрениях, и в своем творчестве Замятин всегда стремился остаться еретиком — тем, кто упрямо и нерасчетливо посягает на любые догмы, даже те, которые еще вчера были ересью. «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная *магма* покрывается *догмой* — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли; догматизированное — уже не сжигает, оно — греет, оно — тепло, оно — прохладно. <...> Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки. Взрывы — малоудобная вещь. И потому взрывателей, еретиков справедливо истребляют огнем, топором, словом. <...> Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе: эта литература — вредна. Но вредная литература полезнее полезной: потому что она — антиэнтропийна, она — средство для борьбы с обызвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем»², — писал Замятин в манифесте «*О литературе, революции, энтропии и прочем*» (1923).

«Формальный признак живой литературы — <...> отречение от истины, то есть от того, что все знают и до этой минуты я знал — сход с канонических рельс, с широкого большака»³, — пишет Замятин в той же статье. Этому принципу писатель неуклонно следовал в своем творчестве, постоянно меняя манеру, экспериментируя в самых разных областях, обращаясь к далеким эстетическим языкам и демонстрируя при этом подлинный художественный протезизм. Ему были доступны буквально все стили и жанры. Уже среди его ранних произведений, созданных в 1910-е годы, есть и монументальные рассказы («Кряжи»), и стилизации под житийное повествование («Знамение»), и народный сказ («Чрево»), и традиционно реалистические новеллы («Землемер»), и имитация «механического» сознания («Островитяне», «Ловец человек»)...

¹ Цит. по: *Никоненко Ст.* Созидатель // *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. — Уездное. — М., 2003. — Т. 1. — С. 20. В дальнейшем цитаты из художественных текстов Замятина приводятся по данному собранию.

² *Замятин Е.* Я боюсь: Лит. критика. Публицистика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 94. Курсив автора.

³ Там же. — С. 99.

Вся проза Замятина — это поле постоянных экспериментов, где находки сменяются отказами, где нередко решительные повороты и перевороты — как идейные, так и эстетические. Писатель не пренебрегал опытами и над мельчайшими элементами поэтики, но все, что он делал, шло под знаком поисков нового творческого метода, который был бы адекватен радикально изменившимся представлениям о мире и человеке.

В 1923 году, оглядываясь на недавнее прошлое, Замятин говорил: «В конце XIX и в начале XX века самодержцами русской литературы были бытовики, реалисты»¹. К этой очень авторитетной традиции писатель пиетета не испытывал. Неслучайно первыми его творческими удачами были произведения, в которых читатели легко узнавали травестирующие популярные повести мастеров реалистической прозы: в «Уездном» (1913) — горьковского «Городка Окурова», а в повести «На куличках» (1914) — купринского «Поединка». Ограниченность классического реализма Замятин видел в следующем: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты эвклидова мира. В природе этих координат нет, они — условность, абстракция, нереальность. И поэтому реализм — нереален», — писал он в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем»². Но и главный антагонист реалистической традиции — символизм — не вызывал восторгов: его ущербность Замятин видел в том, что символисты «определенно враждебны земле, быту», «нет у символистов активного отрицания жизни во имя борьбы с нею, во имя создания лучшей жизни на земле»³.

Новую художественную стратегию Замятин полагал искать на путях синтеза реалистических и модернистских систем. Исходя из методологической идеи о том, что развитие литературы носит диалектический характер, он утверждает, что из двух враждебных явлений — реализма и символизма, которые в своем развитии доходят до конца («дальше идти некуда»), «рождается третье, пользуясь результатами, достигнутыми первыми двумя явлениями, как-то их примиряет, и жизнь человеческого общества получает возможность двигаться дальше, все вперед, все к новому»⁴. Это третье направление Замятин обозначал термином «неореализм». И хотя сам термин родился еще в начале 1910-х годов, и тогда же многие писатели и критики высказывались об этом литературном

¹ Замятин Е. Современная русская литература (1923) // Сочинения: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. 4. — С. 349.

² Замятин Е. Я боюсь. — С. 100.

³ Замятин Е. Сочинения: в 4 т. — Т. 4. — С. 351—352.

⁴ Там же. — С. 353.

феномене¹, однако именно Замятин был первым, кто предпринял попытку дать целостное представление о художественной философии, которую несет в себе неореализм, и о специфике его поэтики. Как же — по Замятину — неореализм «примирает» реализм и символизм?

«...Материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень — всё, имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытаются изобразить символисты, дают обобщения, символы <...> Они заставляют читателя приходиться к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности»². И далее: «Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; неореалисты имели мужество вернуться к жизни»; «...Они как-то одолели, переварили вечного врага — жизнь»³, — резюмирует Замятин.

Но, рассуждая о неореализме, Замятин, в сущности, предлагал некий *проект* новой художественной стратегии, которой пока еще не существовало в реальном литературном процессе. К таким же теоретическим проектам, своего рода творческим мечтаниям, следует отнести и обильно цитируемое ныне рассуждение Замятина о «синтетизме» и соответствующих ему новых художественных формах: «Основные признаки новой формы — быстрота движения — (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символике, лексике) — не случайны: они следствие новых математических координат»⁴. Это, конечно, тоже еще не вывод из художественной практики, а мечты о новой поэтике, которая позволяла бы эстетически постигать мир в его динамике, вечном движении.

Метод, прогнозируемый Замятиным, вбирает в себя «идею-страсть» классического реализма — устремленность к постижению всего спектра отношений между человеком и миром, но теперь, в XX веке, он стоит перед несравненно более усложнившимся представлением о личности и действительности. Неотъемлемой частью этих представлений стали алогизм, абсурдность, логическая непостижимость — недоступные для «эвклидова» реализма. В частности, развивая мысль о неореализме, Замятин пишет: «Типичные черты неореалистов: 1) Кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность (вспомните пример: человеческая кожа сквозь микроскоп). 2) Передача образа или настроения одним каким-нибудь особенно

⁴ В 1910-е годы о неореализме писали М. Волошин, Р. В. Иванов-Разумник, Е. Колтоновская, А. Толстой и др. Интерес к этому феномену возродился только в самое последнее время.

⁵ Замятин Е. Сочинения. — Т. 4. — С. 359—360.

³ Там же. — С. 355.

² Замятин Е. Я боюсь. — С. 101.

характерным впечатлением (то есть пользование приемом импрессионизма). 3) Определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок. 4) Быт деревни, глуши, широкие отвлеченные обобщения — путем изображения бытовых мелочей. 5) Сжатость языка. 6) Показывание, а не рассказывание. 7) Пользование народными, местными говорами. 8) Пользование музыкой слова»¹. В большинстве своих элементов это поэтика экспрессионизма, но подчеркнем, что Замятин ставил перед этой поэтикой задачу — не выкричать ужас перед жизнью, а попытаться с помощью этой поэтики постигнуть какие-то основные, узловые явления, сделать художественные обобщения о жизни. Трансформации экспрессионизма в новую эстетику, выходящую за его пределы, и составляют основной «теоретический сюжет» эволюции Замятина.

22.2. Революция сквозь экспрессионистскую «оптику»

После возвращения в Россию Замятин оказывается в Петрограде и немедленно включается в общественную и литературную жизнь. Будучи искренним сторонником революционных изменений, одним из первых писателей, принявших советскую власть, он в то же время решительно и категорично выступил против самой идеи партийности литературы, против того, чтобы литературу делать инструментом идеологической пропаганды. В статье *«Я боюсь»* (1921) он зло пишет о нашествии «переряженных придворных поэтов», «торжестве юрких» — писателей, льстящих власти, подстраивающихся под новую идеологическую догму. По Замятину, «наиюрчайшими оказались футуристы»² (правда, для Маяковского делается исключение), за ними следуют имажинисты и пролетарские поэты. Статья заканчивается мрачным прогнозом: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»³. Одновременно он сотрудничает в горьковской газете *«Новая жизнь»* (в ней сам Горький печатает статьи, впоследствии составившие «Несвоевременные мысли») и в эсеровской газете *«Дело народа»*. К 1922 году (после двух арестов) советская власть однозначно идентифицировала Замятина как врага: «Скрытый,

¹ Замятин Е. Сочинения. — Т. 4. — С. 363.

² Замятин Е. Я боюсь. — С. 50.

³ Там же. — С. 52 — 53.

заядлый белогвардеец... Выступает в своих произведениях против сов. власти. Подлежит высылке за границу, но высылка была временно задержана», — сообщает справка ЧК¹.

Однако на самом деле позиция Замятина была куда как сложнее. Он, безусловно, критиковал советский режим, но критиковал за «новый католицизм», за отказ от революции, за догматизм и террор. «Умирает человек, — писал он в статье «*Завтра*» (1919). — Гордый *homo erectus* становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни, стремительно катится новая волна европейских [еврейских] погромов»². Его же художественная концепция революционной эпохи, разворачиваясь в рассказах и сказках начала 1920-х годов, а также в романе «Мы», хоть и развивает идеологическую позицию писателя, но во многом далеко выходит за ее пределы, предлагая систему интеллектуальных метафор огромной эвристической силы.

Так, например, рассказ «*Дракон*» (1918) переводит мысль о человеке, возвращающемся в примитивное, дочеловеческое состояние, обрастающем шерстью и клыками, на язык экспрессионистских образов. Петербург в целом описан как умирающая, бьющаяся в ледяной горячке, цивилизация:

Люто замороженный Петербург горел и бредил. Было ясно: невидимые за туманной занавесью, поскрипывая, пошаркивая, на цыпочках бредут вон желтые и красные колонны, шпили и седые решетки. Горячее, небывалое, ледяное солнце в тумане — слева, справа, вверху, внизу — голубь над загоревшимся дымолом. Из бредового, туманного мира выныривали в земной мир драконо-люди, изрыгая туман, слышимый в туманном мире как слова, но здесь — белые, круглые дымки; выныривали и тонули в тумане. И со скрежетом неслись в неизвестное вон из земного мира трамвай.

Крупным планом дается портрет одного из таких драконолюдей — красноармейца, с удовольствием рассказывающего о том, как он «штычком» отправил «без пересадки — в Царствие Небесное» интеллигента за то, что «разговаривает, стервь!» Этот рассказ сопровождается таким гротескным описанием, подчеркивающим *отсутствие человека*: «...Был только пустой картуз. Пустые сапоги, пустая шинель. Скрежетал и неся вон из мира трамвай». Временное «очеловечивание» дракона («в тумане два глаза — две щелочки из бредового в человеческий мир») вызвано

¹ Файфман Г. «И всадили его в темницу...» // Новое о Замятине. — М., 1997. — С. 85.

² Замятин Е. Я боюсь. — С. 49.

неожиданной нежностью красноармейца к замерзшему воробью: «Стервь этакая: будто трепыхнулся, а? Нет еще? А ведь отойдет, ей-бо... Ну ска-жи ты!» Однако эта сценка лишь кажется отклонением от логики озверения. На самом деле, минутная метаморфоза «дракона» лишь саркастически подтверждает первоначальный диагноз: повторяющееся в речи красноармейца слово «стервь» контрастно связывает рассказ о деловитом убийстве человека с детской сентиментальностью по отношению к замерзшей птичке. Птичку жалко, а человека — нет! То, что из-под оболочки дракона на секунду выглянул ребенок (дети столь же жестоки, сколь и жалостливы), ничего не меняет и, более того, позволяет предположить, что *инфантилизация* общества — это лишь один из ликов деградации, еще одно проявление наступления нового каменного века. Вот почему завершается рассказ третьим, усиленным повторением сквозного рефрена: «*Скрежетал зубами и неся в неизвестное, вон из человеческого мира трамвай*» (курсив наш. — Авт.). (Ср.: «...Со скрежетом неслись в неизвестное вон из земного мира трамваи», «Скрежетал и неся вон из мира трамвай».)

В рассказе «*Мамай*» (1921) конфликт между новым одичанием и ценностями, рефлексами и мечтами культурного, интеллигентского сознания разрешен почти комически. С одной стороны, «каменные волны» Петербурга — как будто бы город пережил потоп, кругом — шторм, снег, непредвиденные опасности истории, обернувшейся хаосом. С другой — «шестиэтажные каменные корабли... огнями бесчисленных кают сверкает корабль в разбунтовавшийся каменный океан улицы... По-корабельному просто все незнакомы-знакомы друг с другом, все — граждане осажденной ночным океаном шестиэтажной республики». Среди этих граждан-пассажиров на ковчеге, со всех сторон окруженном хаосом, скромный «земной человек» с неподходящей фамилией — Мамай: контрастное сопоставление фамилии и облика тишайшего, пуще всего боящегося своей «многогрудой, буддоподобной» супруги героя — характерное проявление экспрессионистской поэтики оксюморонов.

Но Мамай — не просто еще одна вариация на тему «маленького человека». Нет, он в своем роде хранитель культуры; в голод и холод он прячет от жены и от «пиратских» налетов-обысков деньги для того, чтобы покупать драгоценные книги; они для него одухотворены и даже эротичны: «Из окна улыбалась, раскинувшись соблазнительно, сладострастно — екатерининских времен книга... И небрежным движением, с женским лукавством давала заглянуть внутрь — туда, в теплую ложбинку между двух упруго изогнутых, голубовато-мраморных страниц». Но спрятанные деньги съедают мыши, и разъяренный Мамай оправдывает

свою фамилию — хотя и комически: «Жестокий, беспощадный, как Мамай 1300 какого-то года, Мамай 1917 года воспрянул с карачек... И мечом кровожадно Мамай пригвоздил врага. Арбуз: одну секунду туго — корка, потом легко мякоть, и стоп: квадратик паркета, конец». Однако комизм этого описания, в котором нож для разрезания страниц превращается в разящий меч, не должен заслонить серьезного смысла этого жеста. Во-первых, о Мамае ранее сообщалось, что Мамай в буквальном смысле не может обидеть и муху: «И правда: если Мамаю попадала муха в стакан — всегда возьмет ее осторожно, обдует и пустит — лети!» Во-вторых, описание убийства мыши спроецировано на звучавший ранее рассказ об убийстве человека:

- А как же на войне вы, Осип, на японской, убивали?
- Ну, на войне! На войне — известно.
- Ну а как же, штыком-то?
- Да как-как... Оно вроде как в арбуз: сперва туго идет — корка, а потом — ничего, очень свободно.
- У: Мамаю от арбуза — мороз по спине.
- А я бы... Вот хоть бы меня самого сейчас — ни за что!

Оказывается, может. И пусть это всего лишь убийство мыши — но убийство. И то, что совершено оно таким человеком, как Мамай, говорит о многом: прежде всего о разрушении смыслового центра гуманистической культуры (символами которой были и «шестиэтажный корабль», и драгоценные книги) — ценности любой жизни, святости завета «Не убий».

В рассказе «*Пещера*» (1922, написан в 1920) мотив гибели культурного мира, поглощаемого океаном новой дикости, приобретает отчетливо трагическое звучание. Интегральный образ здесь — каменный век, пещерный быт в сердце великого обледенения, там, «где века назад был Петербург». Рассказ начинается с экспрессионистского описания замерзшего города в этом ключе:

Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть — ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта... Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серохоботый мамонт. И, завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья, — пещерные люди отступали из пещеры в пещеру...

И аналогичным описанием заканчивается:

Низкие, темные глухие облака — своды — и все — одна огромная, тихая пещера. Узкие, бесконечные проходы между стен; и похожие на дома темные, обледенелые скалы; и в скалах — глу-

бокие, багрово-освещенные дыры: там, в дырах, возле огня — на корточках люди. Легкий ледяной сквознячок сдувает из-под ног белую пыль, и никому не слышная — по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках — огромная, ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта.

Но, в отличие от «Мамая», в этом рассказе дом интеллигентов уже не спасает от ужаса истории. Потоп, обледенение проникли вовнутрь «шестиэтажного корабля», и для Мартина и Маши, когда-то любивших Скрябина, богом становится чугунная печка:

В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменновековые, гончарного вида лепешки; Скрябин опус 74; уют; пять любовно, добела вымытых картошек; никелированные решетки кровати; топор; шифоньер; дрова. И в центре всей это вселенной — бог, коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка. Бог могуче гудел. В темной пещере — великое огненное чудо. Люди — Мартин Мартиныч и Маша — благоговейно, молча благодарно простирали к нему руки. На один час — в пещере весна; на один час — скидывались звериные шкуры, когти, клыки, и сквозь обледеневшую мозговую корку пробивались зеленые стебельки — мысли.

Аналогично разворачивается и психологическая коллизия. Сосед Мартина и Маши — Обертышев — прекрасно приспособился к новому каменному веку; у него полно дров, его семья не мерзнет. Но экспрессивное описание этого персонажа выдает приметы расчеловечивания:

Сквозь бурьян — желтые каменные зубы, и между камней — мгновенный ящеричный хвостик — улыбка... каменнозубо улыбался Обертышев... Желтые каменные зубы сквозь бурьян, желтые зубы — из глаз, весь Обертышев обрастал зубами, все длиннее зубы... ящерично-юркая рука... обросший зубами Обертышев.

Интеллигент Мартин, у которого умирает от холода жена, стоит перед дилеммой: сохранить человеческое достоинство — и обречь любимую на мучительную медленную смерть; или же — ради любви! — стать таким, как Обертышев:

...Схватились насмерть два Мартин Мартиныча: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя — и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил — и Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова... полено, четвертое, пятое, под пальто, за пояс, в ведро — хлопнул дверью и вверх — огромными, звериными скачками.

Однако временное «озверение» не помогает Мартину — украденные дрова лишь ненадолго согревают Машу, а Обертышев уже грозит судебным разбирательством. Страх позора — это то, что свидетельствует о невозможности расчеловечивания для героя-интеллигента. Смерть — лучше: недаром, узнав о надвигающемся скандале, Мартин смотрит на синий флакончик с ядом как на возможность спасения. Но и этот вариант неприемлем: он не может бросить Машу.

И тогда возникает единственный человеческий способ преодоления диктатуры каменного века внутри и снаружи: Мартин не отказывает Маше, которая просит его дать яд — «там только на одного!» — ей. Парадокс, а вернее, оксюморон этой бесспорно трагедийной ситуации состоит в том, что дар смерти, в сущности убийство, выступает здесь как *высшее проявление самых высоких, самых человеческих чувств — любви и самопожертвования*. Ведь отдавая Маше яд, Мартин не только лишается возможности достойно уйти самому, но и убивает свою любимую. Но другого пути остаться человеком, то есть жить не только для себя и своего выживания, — у Мартина нет.

Замятин внимательно всматривается в кошмарные метаморфозы цивилизации, происходящие в повседневности 1920-х годов. Для него это в первую очередь метаморфозы *революции* — великой мечты о справедливом мироустройстве, которой были очарованы несколько поколений русской интеллигенции, всматривается, чтобы понять, почему мечта о свободе личности породила «новое средневековье», жертвующее человеком ради туманного грядущего счастья?

Одно из направлений поиска связано с исследованием духовного мира народа — «народных чаяний и ожиданий», которые и вышли на первый план в эпоху революционного «восстания масс». В этом русле написаны такие рассказы, как «Русь» (саркастическое разоблачение идиллической, «кустодиевской» картины «заповедной России»), «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» (рассказ о том, как мужики поклонялись Распутину), цикл полусерьезных-полуиронических «чудес» («О том, как исцелен был отрок Еразм», «О чуде, происшедшем в Пепельную среду»), пьеса «Блоха» (1925), драматургическая версия лесковского «Левши». Но особенно показателен в этом отношении сатирический цикл *«Большим детям сказки»* (1922), куда вошли миниатюры, которые Замятин писал (и печатал) с 1916 года.

Смысловое ядро всего цикла, безусловно, заключено в четырех *сказках про Фиту*, монстра, зародившегося в чернильнице и ставшего народным вождем и героем, которыми и завершается весь сборник. Эти сказки Замятина конечно же о народном счастье. В них язвительно пародируется социально-политическая модель

«казарменного рая» для народа, которая уже в начале 1920-х годов была осознана писателем как опаснейшая тенденция в социальной практике нового общества. В сказках про Фиту писатель показывает, что главной силой, толкающей народ, якобы для его же счастья в казарменный рай, становится бюрократ — Фита, в самом прямом смысле «канцелярская душа», монстр бюрократической машины, прямо напоминающий гротескных персонажей Салтыкова-Щедрина. Замятин подчеркивает, что практика Фиты — это самый примитивный, самый беспощадно-прямолинейный путь наименьшего сопротивления, хотя и выдается за кратчайшую дорогу к всеобщему счастью. Естественно, куда проще отменить холеру приказом, уволить докторов и объявить холерных больных государственными преступниками, нежели одолеть эпидемию на самом деле. Тем же путем Фита «строжайше отменил» повальный голод в губернии. Даже свободу проще всего установить приказным порядком, назначив «неуклонную свободу песнопений и шествий в национальных костюмах». Отсюда недалеко и до той казармы, которую выстроит Фита в последней сказке — для того, чтобы все были одинаковыми, а потому счастливыми. И разумеется, тяжко сделать всех одинаково умными, куда быстрее обязать всех быть одинаковыми «петыми дураками»: «И зажили счастливо. Нету на свете счастливей петых».

Таков финал цикла. Все остальные восемнадцать сказок, по сути дела, объясняют, откуда рождается, на какой почве расцветает жуткий казарменно-бюрократический идеал тотального счастья народа.

Сказовая интонация, сказочно-фантастические сюжеты соотносят художественную мысль автора цикла не столько с традицией какого-либо определенного фольклорного жанра, сколько с традицией народной культуры вообще. И в этом заключен глубокий смысл: истоки казарменно-бюрократического идеала Замятин ищет не только в умозрительных «теориях», головных экстремистских рацеях (осмеянных им в сказках «Петр Петрович», «Огненное А», «Кака и Бяка»), но и в самом народе, в его духовном мире.

Первопричину назревающего социального бедствия писатель усматривает в духовной растерянности народа, связанной как с кризисом предреволюционного периода, так и с фиктивностью представлений о народе как о хранителе неких «вечных» нравственных ценностей. Мотивы распада, относительности, а порой и комизма незыблемых прежде народных святынь проходят через такие сказки цикла, как «Бог», «Дьячок», «Иваны», «Херувимы». Рассмотрим сказку «*Иваны*». Она примечательна тем, что в ней писатель перифразирует известный сказочный сюжет о том, как пешехонцы ходили за счастьем. Народная сказка состоит из

цепочки анекдотов про пошехонцев, которые все делают не по людски: корову загоняют на крышу, где растет трава; толкают лошадь в хомут; сеют соль и т. п. Иначе построена сказка Замятина. Первыми же фразами он дает напоминание о фольклорном сюжете, правда, его Иваны скорее похожи на лентяев из сказки. «А еще была такая деревня Иваниха, все мужики Иваны, а только прозвища разные <...> которые скородят, сеют, а Иваны — брюхами кверху, да в небо плюют, кто кого переплюет». На этом ассоциативном фоне писатель создает свой, оригинальный сюжет про Иванов, традиционно, как известно, репрезентирующих народ, а не противопоставленных ему. Иваны достигли новых счастливых земель, стали колодец рыть, дошли до воды, но не понравилась им вода, больно обыкновенная: «Этакой в Иванихе сколько хошь. Глубже бери: тут первый сорт должно быть, а не то что...» Стали рыть дальше — и «насквозь землю проколупали». Плюнули на счастливые земли и вернулись назад в Иваниху. Рассказали соседям о своем путешествии, а соседи не верят: «Брешь, брешь больше, кабы такая земля где была, так неужто бы назад вернулись...»

В пошехонцах и пошехонстве народ сам высмеивал свои пороки. Писатель же, доводя пошехонство своих героев до фантастической абсурдной ситуации («землю проколупали»), гротескно воплощает крайне существенную для общей концепции цикла мысль о том, что в недрах народного массового сознания сложились совершенно искаженные, безгранично далекие от реальности представления о счастье. Они настолько фантастичны, что человек из народа, очутившийся действительно в предельно благоприятных обстоятельствах, но ослепленный ложными представлениями, оказывается не в состоянии распорядиться выпавшим счастьем.

Неадекватность народных фантазмов реальности — и в то же время страстное стремление человека из народа к счастью — порождает, по мнению Замятина, такой социально-нравственный порок, как торопливая неразборчивость в средствах, вседозволенность, якобы оправданная высокой целью. Подобно безжалостному и бездушному экстремисту Фите, самый краткий и быстрый путь к желанной цели выбирают: и Иван, убивший человека, для того чтобы построить храм («Церковь Божия»); и непутевый ангел Дормидон, который, решив «одним махом от мужика оттильдиликаться», силой тащит его на веревке в рай, не замечая, что мужик-то уже задохнулся («Ангел Дормидон»); и слесарь Галамей, пустивший себе в спину ток от трамвайного провода, чтобы навсегда избавиться от радикулита («Электричество»). Родство с Фитой обнаруживают и безграмотный старший брат из сказки «Четверг», который, не потерпев несогласия с собой, зарубил родного брата; и страшное чудовище Хряпало, что прет по

прямой, напролом, пожирая все на своем пути, оставляя за собой выжженную пустыню («Хряпало»). Характерно, что все эти сказки либо актуализируют популярнейшие архетипы народной культуры (ангелы, Каин и Авель, страшное чудовище), либо рисуют фольклорного, подчеркнуто демократического, героя.

Однако ослепленность фантомами всеобщего счастья, как показывает Замятин, присуща не только народному, но и интеллигентскому сознанию. Так, в тексте под программным названием «*Рассказ о самом главном*» (1924) сталкиваются два интеллигента, Куковеров, ставший лидером крестьянского восстания против большевиков, и Дорда, подавляющий это восстание железной рукой и арестовывающий Куковерова, чтобы наутро его расстрелять. Куковеров и Дорда давно знают друг друга: когда-то оба революционеры со стажем, они подружились, сидя в одной камере. Но сегодня они враги, причем Замятин намеренно «разводит» их по разным углам: если Куковеров влюблен и любим восемнадцатилетней Талей, то Дорда «вынул из кобуры револьвер, и сам — револьвер, в черной, кожаной — или даже, может быть, металлической кобуре, заряженные глаза». Однако, несмотря на это противопоставление, политические позиции бывших друзей выглядят удивительно симметрично: «Хватит, побаловали советские!» — говорят мужики, возглавляемые Куковеровым; «...В Келбуге мужики бунтуют... Побаловали, хватит!» — говорит Дорда. И каждый готов умереть за свою правду, за свое представление о том, какую жизнь должна принести революция. Отсюда возникает предположение, что если бы Дорда был пленником Куковерова, то и в этой ситуации расстрел старого друга был бы неизбежен.

Но Замятин усложняет структуру повествования, вводя философский план. Причем реализован он двояко. Во-первых, голосом «Я»:

Мир: куст сирени — вечный огромный, необъятный. В этом мире я: желто-розовый червь *Rhopalocera* с рогом на хвосте... Еще мир: зеркало реки, прозрачный — из железа и синего неба — мост, туго выгнувший спину; выстрелы, облака. По ту сторону моста — орловские, советские мужики в глиняных рубашках; по эту сторону — неприятель: пестрые келбуйские мужики. И это я — орловский и келбуйский, я *стреляю в себя*...

В этом монологе «Я» — это голос жизни, одновременно всеобщей и вбирающей в себя любую индивидуальную жизнь. Именно *самоуничтожение жизни* встает за картиной гражданской войны во имя несовместимых представлений о *счастье для всех*: «Потом вместо я — мы, и у всех нас самое главное, единственное в жизни: чтобы через мост — и согнуть, сломать тех — прочь с дороги, с земли — чтобы не мешали... Чему? Да счастью, конечно».

Во-вторых, философская перспектива воплощается в параллелизме социального, природного и космического процессов. Замятин вводит еще две сюжетные линии: превращение червя *Rhopalocera* в куколку, то есть временная смерть для того, чтобы исполнить главное жизненное предназначение, и сцены далекой инопланетной цивилизации, события на темной звезде, которая мчится к Земле, чтобы зажечь новые солнца, «зачать новые, огненные существа». Люди, живущие «там, на звезде», обречены: «воздуха уже давно нет, он как драгоценнейшее голубое вино — в стеклянных бутылках, веками. И вот последняя бутылка, и четверо последних — племя, нация, народ». Глядя на Землю, Мать, на руках у которой умирает ее ребенок, говорит: «...Там на Земле — воздух, там — люди, мужчины и женщины, и они все дышат целый день, целую ночь — сколько хотят, и там уже не надо убивать...» Счастье, увиденное с далекой темной звезды, не осознается земными людьми, убивающими друг друга «за счастье», а оно — в возможности дышать, видеть траву и солнце, любить и ценить свою и чужую жизнь.

И хотя оба, и Дорда, и Куковеров, вряд ли осознают то, что понятию жителям далекой звезды, финал рассказа вписывается именно в философскую логику, в соответствии с которой нет более высокой ценности, чем жизнь. Дырда разрешает своему старому другу провести ночь перед расстрелом с Талей. А Таля решает в эту последнюю для любимого ночь отдаться ему — чтобы его жизнь осталась в ней. Куковеров, принимая этот дар, «понимает: да, так, это нужно; и понимает: *смерти нет*». И там, на умирающей планете, мать отсылает мужчину и женщину, чтобы они напоследок насладились друг другом.

А. Шейн так определяет центральную философскую тему рассказа: «Жизнь становится подлинной, только когда осуществляется ее главная функция. В такие моменты секунды становятся веками, и мгновения осуществленного жизненного предназначения стоят многих лет застойного существования»¹. Однако эта философия слишком абстрактна, слишком универсальна, чтобы служить реальной основой для художественного мира. Не потому ли сюжет «Рассказа о самом главном» так умозрителен и схематичен, как притча?

Между тем в этом рассказе поставлены, но не разрешены два важнейших для Замятина вопроса. Первый: почему стремление к счастью для всех *неизменно* приводит к самоуничтожению жизни? На этот вопрос, отражающий кризис восходящей еще к Просвещению веры в способность человека и человеческого

¹ *Shane Alex. The Life and Works of Evgenij Zamjatin.* — Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. — 1968. — P. 173.

разума контролировать, а главное — *улучшить* жизнь, Замятин уже отвечал в своем антиутопическом романе «Мы» (1921). Другой вопрос: что важнее — индивидуальная смерть единственной и неповторимой личности или вечное обновление жизни как надындивидуального, *родового* потока? На этот вопрос Замятин еще будет отвечать своим поздним творчеством, и прежде всего рассказом «Наводнение» (1928).

22.3. Роман «Мы»

Ныне знаменитый роман «Мы» Замятин писал в 1920, а закончил в 1921 году. Впервые роман был издан в английском переводе в Нью-Йорке в 1924-м, по-русски он вышел только в сокращенном варианте в пражском журнале «Воля России» в 1927-м году. В том же 1927 при содействии Р. Якобсона появился перевод романа на чешский, а в 1929-м при посредничестве И. Эренбурга — на французский. Но и в советской России роман был известен. Замятин часто публично выступал с чтениями из романа, рукопись ходила по московским и петербургским журналам и издательствам, авторитетный советский журнал «Печать и революция» даже анонсировал публикацию романа в пятом номере журнала «Записки мечтателей» в 1922 году, однако он не был напечатан. Также не была осуществлена и публикация в берлинском издательстве З. И. Гржебина, книги которого продавались в России¹. «Мы» открыто обсуждался в советской печати такими видными критиками, как Александр Воронский и Юрий Тынянов (статья «Литературное сегодня»). Однако, после разгромной кампании 1928—1929 годов «Мы» стал неупоминаемым и на долгое время был вычеркнут из советской литературы как «памфлет против социализма» (Л. Авербах), «пасквиль на коммунизм и клевета на советский строй».

Роман «Мы» — это, в сущности, первая значительная, яркая *художественная антиутопия* в истории культуры и литературы. Утопия — это создание образа некоего идеального мира, к которому сегодня ищут пути современники. Она выстраивается как проект осуществления тех идеалов, которые провозглашаются обществом.

Антиутопия — это модель тех бед и несчастий, которые будут происходить с людьми, если они осуществляют те идеалы, которые сегодня провозглашаются. Антиутопия — это оборотная сторона сегодняшних идеалов, смоделированная в будущее. Причем Замятин пишет антиутопию в связи с идеалами коммунизма, ко-

¹ Опираемся на информацию в комментариях Ст. Никоненко и А. Тюрина к роману. См.: *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 5 т. — Т. 2: Русь. — С. 573—576.

торые провозгласила большевистская власть. Еще только-только создавались и предлагались людям мифы о том светлом будущем, которое ждет нас, если мы пойдем по пути строительства коммунизма, а Замятин уже прозорливо предсказывает губительные последствия новых идеалов.

Антиутопии могут быть и научными, и публицистическими, и религиозными. В чем же суть художественной антиутопии? Художественная антиутопия всегда прогнозирует то, что произойдет с душой человека, если осуществляются проекты, которые провозглашаются сегодня, оценивает их последствия «через чувства единичного обитателя», в этом смысле антиутопия «персоналистична», это «отклик человеческого существа на давление “нового порядка”»¹.

Замятин с самого начала, с первой же строчки, ставит в центр романа человека, конструктора, создателя космического корабля «Интеграл» Д-503. Весь роман с субъектной точки зрения представляет собой исповедь этого героя, его дневник. А исповедь, дневник — это самая проникновенная форма, лучше всего позволяющая раскрыть внутренний мир человека. Но весь стилиевой колорит романа «Мы» состоит в том, что повествование от первого лица здесь внутренне диалогично.

Автор строит речь героя так, что она сама себя разоблачает. И приемы разоблачения речи героя психологически мотивированы. Поскольку перед нами ученый, математик, Замятин иронически использует рационалистические формы мышления и высказывания, свойственные математику. Например, он подчеркивает нарочитую логизированность фразы при описании таких состояний, для которых язык логики неуместен: «Я почему-то смутился и, слегка путаясь, *стал логически мотивировать свой смех*»; «При расставании я *два — нет, буду точен — три раза* поцеловал чудесные синие, не испорченные ни одним облачком, глаза»; «Через час должна прийти милая О. Я чувствовал себя *приятно и полезно взволнованным*». Сквозь механистичность мышления проступает механистичность внутреннего мира героя. Д-503 ведет исповедь в форме конспектов, и название каждой из записей пародийно педантично: «Балет. Квадратная гармония. Икс». В основе его текста изначально заложена установка на патетический пафос, поскольку герой откликнулся на призыв Государственной газеты написать сочинение о красоте и величии Единого Государства, чтобы космический корабль «Интеграл» унес лучшие творения в далекие миры. В изложении человека, влюбленного

¹ Гальцева В., Роднянская И. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. — 1988. — № 12. — С. 219 — 220.

в свой мир, автор раскрывает суть идеалов коммунизма и то, что будет с ними происходить по мере их реализации.

Не только в охранительных, но и в диссидентских кругах за романом Замятина закрепилась репутация одного из ранних предупреждений о советском тоталитаризме. И действительно, в устройстве Единого Государства многое напоминает о том, что постепенно внедряется в жизнь уже в 1920-е годы и становится неотъемлемой частью советского социума начиная с 1930-х. Отметим наиболее очевидные черты сходства между антиутопическим Единым Государством и советской тоталитарной идеологией и практикой.

Подавление личного начала, дискредитация индивидуальной жизни и индивидуального суждения как основа единомыслия — эта тема гротескно воплощена Замятиным в изображении общества «номеров», счастливых тем, что они взаимозаменяемы и неотличимы друг от друга. Подавление индивидуальности компенсируется чувством принадлежности к единому коллективному телу, единому социальному организму: «Будто не целые поколения, а я — именно я — победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин...»

Оборотной стороной этого счастья является *криминализация инакомыслия*, выражающаяся в тотальном контроле Хранителей (явный аналог ЧК-ГПУ) над жизнью «номеров», в государственных пытках и казнях (Машина Благодетеля, Куб, Газовый Колокол) и в конечном счете — в гротескной стерилизации сознания «номеров», насильственном удалении фантазии.

Идеологическое противопоставление коллективного счастья индивидуальной свободе. Эта тема разворачивается на нескольких уровнях романа Замятина. В философских построениях его героев, которые по-новому осмысливают библейские мифы, «тем двум в раю — был предоставлен выбор: или счастье без свободы — или свобода без счастья; третьего не дано. А они, олухи, выбрали свободу — и что же: понятно — потом веками тосковали об оковах... И только мы снова догадались, как вернуть счастье... Древний Бог и мы рядом, за одним столом. Да! Мы помогли Богу окончательно одолеть диавола — это ведь он толкнул людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы, он — змий ехидный. А мы сапожищем на головку ему — трррах! И готово: опять рай. И мы снова простодушны, невинны, как Адам и Ева». В мифе исторического прогресса — движение от «дикого состояния свободы» к «математически-безошибочному [т. е. объективному и универсальному] счастью»; обратная сторона этого мифа — кастрация исторической памяти: от прошлого оставлен набор негативных клише. Движение это оправдывает войну, в результате которой выжило две десятых населения: «Но зато — очищенное от тысячелетней

грязи — каким сияющим стало лицо земли». Отсюда же вытекает тот призыв, с которого начинается роман: «Если они [инопланетяне] не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, — наш долг *заставить* их быть счастливыми» (курсив наш. — *Авт.*). Ср. популярный лозунг первых лет революции: «Железной рукой приведем человечество к счастью!». Оправдание и, более того, прославление насилия связывает счастье Единого Государства с последовательным подавлением всего индивидуального.

Политическая инструментализация культуры и искусства. Лишенный права на индивидуальное сознание и чувства, художник превращается в государственного чиновника, чьей обязанностью является либо иллюстрирование самоочевидного, либо пропаганда и прославление государства, его доктрин и институций: «А “Ежедневные оды Благодетелю”? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров? А жуткие, красные “Цветы Судебных приговоров”? А бессмертная трагедия “Опоздавший на работу”? А настольная книга “Стансов о половой гигиене”?» Институт Государственных Поэтов и Писателей, учрежденный в Едином Государстве, Государственная газета как единственный источник информации — все это, конечно, не может — задним числом — не ассоциироваться с Союзом писателей (художников, композиторов, кинематографистов и т. д.), единообразием советских газет и прочими прелестями формировавшейся «тоталитарной культуры».

Обожествление государства и его руководителей. Эта тема в романе Замятина представлена как парадокс насквозь рационализированного и математизированного жизнеустройства «нумеров». Мистическая, иррациональная, божественная власть государства проступает как необходимая подоплека веры в возможность «интегрированного» счастья для всех. Она выражается не только в том, что Часовая Скрижаль — унифицированное расписание дня для всех граждан Единого Государства — сопоставляется с иконой, Хранители постоянно сравниваются с ангелами, а очередь доносчиков, стоящая перед дверями Бюро Хранителей, с очередью к алтарю: «Как лампы в древней церкви, теплятся лица: они пришли, чтобы совершить подвиг, они пришли, чтобы предать на алтарь Единого Государства своих любимых, друзей — себя». Но особенно показательное отношение «нумеров» к Благодетелю, государственному вождю, якобы ежегодно переизбираемому всем обществом: «Это с небес исходил к нам Он — новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокый, как Иегова древних». Отсюда превращение государственных функций — в торжественные религиозные ритуалы, такие как День Единomyсли (*запись 25*) или же «литургия» на площади Куба (*запись 9*) — публичная казнь инакомыслящего, играющая роль жертвоприношения. Причем это

ритуализированное убийство представлено как проявление Божественного насилия (по В. Беньямину) — без пролития крови:

Неизмеримая секунда. Рука, включившая ток, опустилась. Сверкнуло нестерпимо-острое лезвие луча — как дрожь, еле слышный треск в трубках Машины. Распростертое тело — все в легкой, светящейся дымке — и вот на глазах тает, тает, растворяется с ужасающей быстротой. И — ничего: только лужа химически-чистой воды, еще минуту буйно и красно бившая в сердце...

Все это было просто, все это знал каждый из нас: да, диссоциация материи, да, расщепление атомов человеческого тела. И, тем не менее, это всякий раз было — как чудо, это было — как знамение нечеловеческой мощи Благодетеля (*запись 9*).

Функции этой новой религиозности, обращенной на власть, явно шире, чем простое подчинение «номеров»: в обожествлении государства и его вождей кроется и замена моральных ориентиров требованиями власти, которая единственная способна определить, что есть добро, а что есть зло. В этой теме угадывается и продолжение мысли Замятина о «новом средневековье», об архаизации социального устройства, парадоксальным образом сопровождающей его технический прогресс, его рационализацию.

Однако при всех этих и некоторых других сходствах между Единым Государством, изображенным в романе, и советским тоталитаризмом, нельзя не заметить, что советское общество *никогда не было* тотально рационализированным, очищенным от эмоций, подчиненным единой *разумной* логике. Но именно таким было представление о коммунизме в начале 1920-х годов, когда широкое хождение имели идеи рациональной организации труда Тэйлора и Форда (многократно переведомого в Советской России), когда лидеры Пролеткульта, и прежде всего А. Гастев, глава Центрального института труда, разрабатывали программы тотальной механизации и рационализации общественной жизни, когда человек будущего мыслился как совершенный механизм, нечто среднее между солдатом и роботом (что, в частности, отразилось и в творчестве художников и архитекторов конструктивизма), а коммунистическое общество представлялось совокупностью «индустриальных комплексов», управляемых социальными инженерами и технологами¹. Однако все эти программы были

¹ Об этих и других источниках романа Замятина см.: *Доронченков И.А.* Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. — 1989. — № 4; *Педзвецкий А.* Благо и Благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (о литературно-философских истоках произведения) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1992. — Т. 1. — № 5 (сентябрь—октябрь). — С. 20—28. Об отражении этих и сходных утопических представлений в социальных практиках 1920-х годов см.: *Stites Richard.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. — New York; Oxford: Oxford University Press, 1989.

решительно забыты и дискредитированы в 1930-е годы — именно когда сложился советский тоталитаризм. То же может быть сказано и о популярных представлениях о сексуальной свободе («теория стакана воды», «Любовь пчел трудовых» А. Коллонтай), и о семье как о форме порабощения женщины, — явно пародированных Замятинным в *Lex sexualis*, принятом в Едином Государстве индустриальном регулировании сексуальной жизни, законе, в соответствии с которым «всякий из номеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер» (*запись 5*), что логически исключает любовь как иррациональный «довесок» к физиологической функции.

При этом тотальную рационализацию общества, подчиненного математически точной и холодной логике, никак нельзя считать частным аспектом замятинской антиутопии: именно на этом фундаменте зиждутся все протототалитарные черты Единого Государства. Но если «Мы» так прочно «привязан» к социальным фантазиям своего времени, почему же эта антиутопия не умерла вместе с ними?

По-видимому, «Мы» выходит за пределы чисто советского опыта. Перед нами художественный эксперимент, подрывающий базовые представления *модерности* как культурной парадигмы. Модерность, как известно, вырастает на фундаменте гуманизма и Просвещения и опирается на веру в возможность и необходимость *прогресса*, понимаемого как *рациональное* преобразование природы, общества и человека — в целях расширения *свободы* личности. По мнению социолога З. Баумана, тоталитарные режимы представляют собой предельное в своей жестокости воплощение важнейших дискурсов модерности: прогресса и рационализма. Концлагеря были бы невозможны без индустриального разделения функций, снимающего какую бы то ни было личную ответственность с функционера. С другой стороны, как нацистский, так и коммунистический геноцид ни в коем случае не противоречили духу модерности: «В обоих случаях речь шла об эстетически совершенном, прозрачном и гомогенном мире... именно таком, о котором мечтали и который обещали просветители... Царство разума, высшее выражение человеческой власти над природой и беспредельности человеческих возможностей»¹.

Важнейшее внутреннее противоречие модерности — между рационально обустроенным счастьем и иррациональной свободой личности — выходит на первый план уже в творчестве Достоевского. Несмотря на осознанные переключки с Достоевским (особенно

¹ *Bauman Zygmunt. The Century of Camps // Bauman Reader.* — London: Blackwell Publ., 2001. — P. 272.

значимыми оказываются интертексты «Записок из подполья» и «Легенды о Великом Инквизиторе»¹), роман Замятина представляет собой один из первых в русской литературе образцов радикальной *модернистской* критики таких важнейших постулатов модерности, как культ прогресса и культ рациональности. Вероятно, этим фактором объясняются и откровенная оглядка самого Замятина на романы Г. Д. Уэллса, и многочисленные переключки между «Мы» и еще не написанными «Дивным новым миром» О. Хаксли (1932), «1984» Д. Оруэлла (1949), а также с «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери (1953)². Замятинское влияние ощутимо и в знаменитом фильме Фрица Ланга «Метрополис» (1927).

Роман Замятина разыгрывает парадигматический для европейского модернизма сюжет: бунт бессознательного против всего сознательного, рационального и систематического. Этот процесс представлен в романе не только психологической эволюцией Д-503, но и всей логикой перехода Единого Государства от состояния машинной согласованности к социальному взрыву, бессмысленному и беспощадному: «В западных кварталах — все еще хаос, рев, трупы, звери и — к сожалению — значительно число нумеров, изменивших разуму». Понимание бессознательного как движителя не только психологических, но и социальных процессов, собственно, и делает «Мы» парадигматическим модернистским романом, соединяющим через категории бессознательного и иррационального своеобразно понятое дионисийство русских символистов с грядущим абсурдизмом (ОБЭРИУ) и неомифологизмом (Булгаков, Платонов). Замятин не только без колебаний отождествляет индивидуальную свободу с бессознательным; более того, он недвусмысленно связывает центр, источник и стимулы бессознательного с сексуальностью — в случае Д эту роль играет его сексуальная зависимость от I-330. В отличие от регулируемых сексуальным законом Единого Государства, спокойных и рассудительных отношений с О, роман Д с I развивается по иррациональной логике страсти, и описывается самим Д как болезнь, поме-

¹ См.: *Gregg Richard*. Two Adams and Eve in the Crystal Palace // *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. Ed. and introduced by Gary Kern. — Ann Arbor: Ardis, 1988. — P. 61 — 69; *Jackson Robert L.* E. Zamyatin's *We* // *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. — The Hague: Mouton, 1958. — P. 150 — 157.

² См.: *Beauchamp Gorman*. Of Man's Last Disobedience: Zamyatin's *We* and Orwell's *1984* // *Comparative Literature Studies*. — X: 4 (1973). — P. 285 — 301; *Richards P.* Four Utopias // *Slavonic and East European Review*. — XL: 94. — P. 220 — 228. *Brown E. J.* *Brave New World, 1984* and *We: An Essay on Anti-Utopia* // *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. — P. 209 — 227. Что же касается «1984» Д. Оруэлла, то автор этой анти тоталитарной утопии прямо признавал влияние Замятина.

шатательство, потеря сознания. В то же время, как отмечает Т. Р. Эдвардс, «сексуальность в “Мы” идентифицируется с фундаментальной темой Замятина — свободой»¹.

Как Замятину удастся придать философское значение принципиально иррациональным процессам?

Программа эволюции Д-503 заявлена уже в шестой записи, где происходит первое, еще «неофициальное» свидание Д с I, а главное первый визит Д в Древний Дом. Хранительница этого Дома, древняя старушка, воплощает естественное старение и естественную смерть — мотивы, а вернее, страхи, полностью вынесенные за пределы сознательного горизонта жителей Единого Государства. Неслучайно она вызывает прямую ассоциацию с Бабой Ягой и даже с неизвестной Д матерью, которая любила бы его «просто так», а не за что-то. Хронотоп Древнего Дома непосредственно материализует мотив репрессированной рациональностью архаики и, разумеется, не случайно таит в своих глубинах тайный переход за Зеленую стену — в мир «дикости»²:

Вот — остановились перед зеркалом. В этот момент — я видел только ее глаза <...> Передо мною — два жутко-темные окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь — пылает там какой-то свой «камин» — и какие-то фигуры, похожие...

Это, конечно, было естественно: я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня... — я определенно почувствовал страх, почувствовал себя пойманым, захваченным в дикий вихрь древней жизни.

Узнавание в глазах I-330 себя — «неестественного и непохожего», пугающего, зависимого (от нее) и одновременно вольного, содержит в себе весь спектр состояний, которые разбудит в Д его страсть. I не случайно ассоциируется для Д с квадратным корнем из отрицательного числа — *воображаемым* числом, по математической терминологии. Но главное: влечение к I для Д окажется мучительно-болезненным, но и наркотически порабащающим актом *самопознания* (Замятин не без оснований «индексирует» героиню буквой в английском языке, соответствующей личному местоимению первого лица). Показательно, что в процитированном эпизоде Д впервые в романе оказывается перед зеркалом (мотив стекла и зеркала вообще претерпевают в романе сложнейшие трансформации) и, глядя в глаза другого, — видит себя. С этой сценой, безусловно, перекликается иная, уже совершенно экстатическая,

¹ Edwards T. R. N. Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak and Bulgakov. — Cambridge: Cambridge UP, 1982. — P. 47.

² Подробнее см.: Cooke Brett. Human Nature in Utopia: Zamyatin's We. — Evanston: Northwestern UP, 2002. — P. 119—122.

сцена из 10-й записи, когда, попробовав — из рук I — алкоголь, Д переживает раздвоение: «Я стал стеклянным. Я увидел — в себе, внутри. Было два меня. Один я — прежний, Д-503, номер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь, скорлупа трещала, вот сейчас разлетится в куски и... и что тогда?» Развитие этого, «другого», бессознательного, «примитивного» аспекта личности героя, позволяет интерпретировать его эволюцию как метафору фрейдовского процесса формирования «эго» между молотом «Оно», персонифицированного I, и наковальней Суперэго, представленного Единым Государством, его установлениями и лично Благодетелем. Однако Д никогда не достигает внутреннего баланса, его «эго» остается незавершенным (а затем процесс и вовсе прерывается Операцией): сохраняя интеллектуальную верность Единому Государству и продолжая прославлять его разумность в своем дневнике, Д в то же время в буквальном смысле теряет контроль над собой, едва лишь I-330 оказывается рядом с ним.

Два процесса идут параллельно в его эволюции. С одной стороны, это формирование индивидуального бессознательного, которое находит свое воплощение в сновидениях, мучительной, неконтролируемой, ревности (*запись 11*), муке отъединенности от «мы» (*запись 15*), контакте с природой (взгляд в глаза зверя в *записи 17*) и, наконец, во временной смерти, при падении в лифте, ведущем за Зеленую Стену (*там же*). В этих и некоторых других эпизодах умирает «я», всецело доминируемое сознательными факторами. Наконец, Д с ужасом узнает о рождении души (*запись 18*) — как поля бесконечной борьбы между сознательным и бессознательным, впрочем, при явном преимуществе последнего (до Операции, естественно).

С другой стороны, каждое новое свидание Д с I связано с актом трансгрессии, нарушения того или иного сознательного запрета. Примечательно что невозможно свести эти «нарушения» исключительно к провокациям I-330. Да, она уверенной рукой вводит героя в русло трансгрессий — начиная с недоносительства и прогула и кончая выходом за Зеленую стену и угоном «Интеграла»: все это Д совершает, вопреки своему сознанию, подчиняясь бессознательному — разбуженному и контролируемому I. Вместе с тем в романе есть по крайней мере три эпизода, когда Д *сам* идет на прямое нарушение правил Единого Государства. Два непосредственно связаны с I: во время прогулки (*запись 22*) он бросается на охранника, когда ему кажется, что тот ударил любимую электрическим кнутом. Вторая аналогичная сцена происходит во время Дня Единогласия (*запись 25*), когда Д фактически присоединяется к бунтовщикам, увидев, что I в опасности, а главное что ее на руках держит R! Третий же эпизод трансгрессии, не спро-

воцированной прямо I-330, касается О: Д не только становится отцом ее ребенка (что преступно по закону Единого Государства), но и, при помощи I, переправляет О за Зеленую Стену.

Две линии сходятся в сцене за Зеленой стеной (*запись 27*). Сам выход за Стену — это уже страшное преступление, но Д опьянен всем тем, что для него противоположно разумному и рациональному: волей, лесом, вином, запахами цветов, птицами и животными, а также, конечно, людьми, покрытыми звериной шерстью и близостью к I-330. «Да, да, именно! И надо всем сойти с ума, необходимо всем сойти с ума — как можно скорее!» — этот крик души Д приобретает политическое значение: только стихия бессознательного, таящегося в глубине каждого «нумера», может взорвать монолит Единого Государства.

В этой сцене примечательно и другое. В течение романа I-330 непосредственно ассоциируется с дьяволицей, соблаздившей невинного Адама и втянувшей его в свои преступные дела (даже «икс», который Д видит в чертах ее лицах, вызывает ассоциацию с рожками). Однако, в сцене за Зеленой Стеной Д видит изображение символа революции — Мефи:

Я вижу грубое изображение <...> крылатый юноша, прозрачное тело, и там, где должно быть сердце — ослепительный, малиново-тлеющий уголь. И опять: я понимаю этот уголь... или не то: чувствую его — так же как не слыша, чувствую каждое слово (она говорит сверху, с камня) и чувствую, что все дышат вместе — и всем вместе куда-то лететь, как тогда птицы над Стеной...

«Мефи» бесспорно отсылает к Мефистофелю («мы, антихристиане»)¹. Но в контексте «лесной» сцены за Зеленой стеной, где есть сатиры и нимфы, чаши вина, оргия свободы с отчетливыми сексуальными тонами («и вот я — с измятым, счастливым, скомканным, как после любовных объятий телом...»), Мефи не может не отсылать к прообразу христианского дьявола — Дионису². Революция, поднятая I-330, таким образом, оказывается подлинно дионисийским восстанием против аполлонического порядка. Однако показательно, что в отличие от символистской

¹ Э. Баррат также видит в этом образе отсылку к горьковскому Данко (См.: *Barratt Andrew. Revolution as Collusion: The Heretic and the Slave in Zamiatin's We* // *Slavonic and East European Review*. — 3 (62). — July 1984. — P. 355).

² Связь романа Замятина с дионисийскими и орфическими культами, а также их литературно-философскими интерпретациями, анализируется С. Пискуновой. См.: *Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы*. — 2004. — № 6. — С. 99 — 114. Эдвардс также обсуждает параллели в изображении мира за Зеленой Стеной с русскими староверскими утопиями (см.: *Edwards T. R. N. Three Russian Writers and the Irrational: Zamiatin, Pil'nyak and Bulgakov*. — P. 83 — 84).

интерпретации Ницше, Замятин связывает дионисийский / бессознательный бунт исключительно с личным, а не с коллективным бессознательным. «“МЫ” — от Бога, а “Я” — от дьявола», — категорично утверждает Д, и Замятин, кажется, не оспаривает эту формулу. Недаром в изображении Мефи угадывается портрет Д: крылатый (строитель интеграла), прозрачный (стеклянный, как дома, в которых протекает жизнь) человек, с малиновым углем вместо сердца. Мефи — это тот, кем Д может стать, если доверится своему бессознательному. Но главное здесь другое: «Я понимаю этот уголь... или не то: чувствую его — так же как не слыша, чувствую каждое слово (она [I-330] говорит сверху с камня...)». Иными словами: Д-503 воспринимает Мефи / Дьявола / Диониса как свой *внутренний образ*, как внешнее воплощение своей собственной бессознательной зависимости от I-330.

Однако почему же терпят крах революционные замыслы I-330? И почему психологическая эволюция Д заканчивается регрессом — хирургическим удалением фантазии, насильственным подавлением бессознательного, окончательным превращением в человекомашину? Эти вопросы тесно связаны друг с другом не только потому, что захват Интеграла должен был сыграть поворотную роль в революции, но и потому, что события в городе прямо параллельны событиям во внутреннем мире Д-503.

Финал романа нередко интерпретируется как прямое и сознательное предательство Д-503. Но это не так: Д-503 попадает в облаву и вместе с толпой захваченных «номеров» отправлен на операцию, в результате которой он освобождается от «болезни». Уже в новом, эмоционально кастрированном состоянии, он без колебаний предает I-330. Бесспорно, его вины в этом нет. Это, конечно, уже совсем не тот Д-503, который написал весь предыдущий текст романа. Во всяком случае, окончательный выбор между сознательным и бессознательным сделан в этом эпизоде не им, а за него. Однако этому эпизоду предшествуют два не менее существенных предательства со стороны Д. Первое — *бессознательное*: Д-503 случайно оставляет свой дневник с описанием плана захвата «Интеграла» на столе, хотя ранее (*запись 31*) отмечает, что Ю может прочитать его записки — Ю их и прочитывает, доносит, и операция срывается. Характерно, что в этом эпизоде именно рукопись Д — то поле, на котором разворачивается борьба между сознательным и бессознательным, да и сам акт письма, запускающий революцию в сознании Д — становятся орудиями предательства!

Другой эпизод — после встречи с Благодетелем, когда Д-503 сознательно отправляется в Бюро Хранителей, чтобы донести на I-330, но наталкивается на S, хоть и Хранителя, но тайного Мефи, который, само собой, доноса у Д не принимает. Однако причина

доноса не в обострении лояльности к Единому Государству. Как раз наоборот: Благодетель поражает Д-503 предположением о том, что I-330 никогда не любила его, а только намеревалась использовать как строителя «Интеграла». У Д нет рационального ответа на это утверждение Благодетеля (поэтому он может только засмеяться) — но он ранен в самое сердце. Именно после этого разговора он впервые в жизни думает о своей матери, которую никогда не знал: «И чтобы для нее — я не Строитель «Интеграла», и не нумер Д, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок, кусок ее же самой — истоптанный, раздавленный выброшенный...» Уязвлено его чувство индивидуальности — не существовавшее, по Замятину, до встречи с I-330, до прорыва бессознательной стихии. Так что и это предательство скорее порождено бессознательным, чем сознательной верностью рациональным установлениям Государства. Но в то же время это предательство — результат эволюции Д-503, в центре которой лежит процесс обретения собственной личности, понимания ее уникальной ценности и раскрепощение его бессознательного.

Очевидно, что бессознательное точно так же оборачивается против Д, как и сознательное следование принципам Единого Государства. Проблема Д-503 видится в том, что он не в состоянии найти баланс между бессознательными и сознательными аспектами своей личности. Его постоянно носит из одной крайности в другую. Так, например, уже после пребывания за Зеленой стеной он приходит в совершенно искренний восторг от государственного объявления об операции по удалению фантазии (*запись 31*) и только после разговора с I понимает: «Я не хочу спасенья...».

Открытие бессознательного не приводит к автоматическому формированию *личной свободы*: Д-503 разрывается между двумя центрами власти над ним — Государством (сознательное) и I-330 (бессознательное). Показательна поза Д: «Я на полу, обнял ее ноги, моя голова у нее на коленях», — которая повторяется в нескольких сценах романа. I становится для него таким же абсолютным, религиозным авторитетом, как и Единое Государство. Бремя выбора между тем, *кому подчиняться*, в сущности, *подменяет* для Д подлинно свободное самостоятельное самоопределение личности. С этой точки зрения очевидно, что, например, порыв Д-503 донести на I-330 из-за того, что она манипулировала им, оставаясь безразличной к его личности, — это один из редких, хотя и парадоксальных, примеров *свободного* выбора героя.

В то же время и I-330 — бунтовщица против Единого Государства, центр и источник бессознательных энергий в мире романа, роковая женщина, нарушитель всех гендерных стереотипов и

идейный лидер революции¹, она вызывает прямые ассоциации с Дьяволом — по выражению Замятина, «учителем вечных исканий, вечного бунта»². В статье «Рай» (1921), язвительно атакующей идеологию и образность Пролеткульта, Замятин приводит (в своем переводе) цитату из монолога Сатаны в романе Уэллса «Негасимый огонь»: «Да, без меня — пространство и время замерзли бы в некое хрустальное совершенство. Это я — волнуемую воду. Это я — волнуемую все. Я — дух жизни. Без меня человек был бы никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом. <...> До чего бы все это надоело человеку! До чего надоело бы!». К I-330 непосредственно подходит характеристика «дьявола» из монолога R о потерянном и возвращенном рае: «Это ведь он толкнул людей нарушить запрет и вкусить пагубной свободы, он — змий ехидный» — в отношениях с Д-503 эта «дьявольская» функция I-330 выходит на первый план.

Однако эта героиня далеко не так противоположна Государству, как, на первый взгляд, кажется. Доминанта бессознательного над рациональным лишь декларируется ею — само ее поведение особенно рационально в тех случаях, когда речь идет о контроле над бессознательным в Д-503. Показательно, например, как она превращает каждое новое свидание с Д в упражнение по расширению своей власти над ним, добиваясь в итоге полного и беспрекословного подчинения: «Ты уж совсем мой? — Да, совсем! — Она взяла мое лицо — всего меня — в свои ладони, подняла мою голову: — Ну, а как же ваши “обязанности всякого честного номера”?» I-330 сознательно стремится подменить собой Единое Государство, манипулируя бессознательным Д-503 точно так же, как Государство манипулирует его сознанием. Даже их методы в какой-то — очень важный! — момент совпадают. Так, сцена из 19-й главы, в которой «с десятков зазевавшихся номеров» сгорают дотла под двигателем «Интеграла», своей гибелью, впрочем, не вызвав не малейшего сбоя в ритме общих работ (как «с гордостью» отмечает Д) — вспоминается тогда, когда I-330 описывает план захвата «Интеграла»: «Их аэро... ха! Это будет просто ничтожная мошकारа против коршуна. И потом: если уж это будет неизбежно — можно будет направить вниз дула двигателей и одной только их работой...» (*запись 30*).

¹ Именно такой взгляд на героиню наиболее подробно обоснован в статьях: *Ulph Owen*. I-330: Reconsiderations on the Sex of Satan // *Zamiatin's We: A Collection of Critical Essays*. — P. 80—91; *Hosington Sona*. The Mismeasure of I-330 // *The Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature*. Ed. by S.Hosington. — Evanston: Northwestern UP, 1995. — P. 81—88. В последней статье особенно подробно обсуждаются параллели между героиней и дьяволом, с одной стороны, и Христом — с другой.

² *Замятин Е. И.* Я боюсь. — С. 59.

I-330, как и Единое Государство, редуцирует Д-503 до функции: как и Государство, она легко пренебрегает человеческой жизнью, и в этом несомненная уязвимость ее позиции. Однако есть и важные различия между I-330 и Государством. По контрасту с Государством, *закрывающим* и *запирающим* личность и мир героя для всего иррационального и неконтролируемого, I безусловно *раскрывает* в Д новое и непредсказуемое не только для него, но и для себя. Вот почему, казалось бы, манипулируя своим возлюбленным, она в то же время полностью оказывается в его власти: «...Я перед тобой вся до конца, как ты хотел. Я — в твоих руках, ты можешь — в любой момент...» Подчиняя Д-503 себе, героиня понимает, что его свобода, хоть и разбужена ее усилиями, иррациональна по определению — и легко может обернуться свободой возлюбленного предать I-330.

Благодетель в разговоре с Д-503 однозначно присваивает себе и Единому Государству в целом роль палачей, исповедующих «алгебраическую любовь к человечеству», которая-де непременно бесчеловечна и жестока. Иными словами, Единое Государство готово на любые жертвы, чтобы уберечь свое «математически-безошибочное счастье». I готова на *самопожертвование* — его мы и видим в финальной главе.

И все же противоречие между цинично-рациональной манипуляцией чужим бессознательным и призывом к свободе личности, остается в I-330 неразрешенным, что, с одной стороны, превращает ее в один из наиболее сложных и отчетливо модернистских (основанных на катахрезе) образов в романе, а с другой — свидетельствует о более глубоких концептуальных противоречиях. Важнейшие из этих противоречий связаны именно с идеологией революции, развернутой в романе.

Это в полной мере модернистская идеология, прежде всего потому, что *любому*, даже самому совершенному с рациональной точки зрения, государству, Замятин противопоставляет перманентную революцию, понимаемую им как воплощение принципа энергии, единого для человеческой личности, общества и космоса. В романе рупором этой философии выступает I-330:

Вот: две силы в мире — энтропия и энергия. Одна к блаженному покою, к счастливому равновесию; другая — к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению. Энтропии — наши, или вернее — ваши предки, христиане, поклонялись, как Богу. А мы, анти-христиане, мы... <...>

Какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней — нет, революции — бесконечны. Последняя — это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо — чтобы дети спокойно спали по ночам. <...> Тебе, математику — разве не ясно, что только разности — разности температур — только тепло-

вые контрасты — только в них жизнь. А если всюду, во всей вселенной, одинаково-теплые — или одинаково-прохладные, тела... Их надо столкнуть — чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы — столкнем.

Показательно, что ни в этих монологах, ни в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923), где Замятин излагает ту же концепцию от своего имени, во-первых, никак не оговаривается направленность революций — они могут быть «прогрессивными» или «регрессивными», это не имеет ни малейшего значения; единственное, что важно — это то, что любая революция («энергия») рано или поздно затвердевает догмой («энтропией»), «пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки»¹. Т. Р. Эдвардс также отмечает связь этой концепции с замятинским образом скифа из рецензии на одноименный сборник как «выражением свободного движения, а не телеологически направленного государственного прогресса, произвольной скачки по бескрайней степи, а не скалькулированного полета “Интеграла”»².

«Что же такое замятинская правда о революции? — спрашивает В. А. Келдыш и отвечает, опираясь на замятинские статьи: Прежде всего это — взгляд на нее как на всеобщий закон существования. Она — “всюду, во всем; она бесконечна”, поскольку основное условие живой жизни мира — непрестанное взрывчатое обновление. В этом смысле — “закон революции не социальный, а неизмеримо больший — космический <...> такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). А “революция социальная” — одно из необходимых проявлений (“одно из бесчисленных чисел”) “универсального закона”... По логике мысли писателя, в социальной революции эта универсальность должна стать всечеловечностью. Но та революция, свидетелем которой был Замятин, исходила из другого приоритета — классового над общечеловеческим. Именно здесь самый глубинный источник расхождения с нею писателя»³.

Однако в «Мы» ни постреволюционное общество, ни революция, лидером которой становится I-330, не отмечены классовым фашизмом. Без этого «ограничения», парадоксальным образом, критика революционной утопии, разворачивающаяся в антиутопическом романе, совмещена у Замятина с абсолютизацией революции как витальной силы, противостоящей «тепловой смерти»

¹ *Замятин Е. И.* Я боюсь. — С. 96.

² *Edwards T. R. N.* Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak and Bulgakov. — P. 47.

³ *Келдыш В. А.* Замятин — публицист и критик // *Замятин Е. Я боюсь.* — С. IX.

догматического общества¹. Как пишет Замятин в статье «Завтра» (1919): «Сегодня обречено умереть: потому что умерла вера и потому что родится завтра. Таков жестокий и мудрый закон. Жестокий — потому что он обрекает на вечную неудовлетворенность... мудрый — потому что только в вечной неудовлетворенности — залог вечного движения вперед, вечного творчества»².

Исследователи полагают, что тема «вечной революции» как залога вечного движения вперед получает развитие и в трагедии Замятина «Атилла» (1928), и в неоконченном романе (над которым Замятин работал до конца жизни) о предводителе разрушивших Рим гуннов «Бич Божий»³. Однако с равным успехом эти тексты могут быть прочитаны как замятинские поиски исторических параллелей к тому «возвращению в дикость», которое он наблюдает в рассказах начала 1920-х годов и «рационалистическую» версию которого предлагает в романе «Мы».

Вместе с тем в поэтике Замятина второй половины 1920-х годов не только развивались прежние открытия, но и намечались совершенно новые художественно-философские стратегии.

22.4. Рассказ «Наводнение»

В 1928 году, оглядываясь на свой путь, пройденный за пятнадцать лет, Замятин писал: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте (рассказ “Ёла”, повесть “Наводнение”). Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота — хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: “чего тратить время, мудрить — слопают и так”»⁴.

Какова же она, замятинская, «простота» и какова ее семантика?

За ответом обратимся к рассказу «Наводнение» (1928), который был, по собственному признанию писателя, поворотным в его творческой судьбе.

Читателям, сравнивающим «Наводнение» с рассказами 1918 — 1923 годов, бросается в глаза отказ автора от самых характерных экспрессионистских приемов — гротеска, иронии, гиперболизи-

¹ Более подробный анализ философии Замятина см.: *Sicher, Efraim. The Last Utopia: Entropy and Revolution in the Poetics of Evgeny Zamiatin // History of European Ideas.* — 3 (13). — 1991. — P. 225—237. Взглядам Замятина на диалектику консервативного и революционного в природе человека посвящена монография: *Cooke Brett. Human Nature in Utopia: Zamyatin's We.* — Evanston: Northwestern UP, 2002.

² *Замятин Е. Я боюсь.* — С. 49.

³ См.: *Винокуров Ф. «Мы» и «Бич Божий»: два варианта воплощения одной темы // Toronto Slavic Quarterly // <http://www.utoronto.ca/tsq/13/vinokurov13.shtml>*

⁴ *Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Избранные произведения: в 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 403.*

рованной синекдохи, очевидна и подчеркнутая эпичность (объективированность) повествования. Весь изобразительный массив в «Наводнении» — это картина экзистенциального процесса: повседневная жизнь простых обывателей, с самыми естественными заботами, желаниями, тревогами, бедами. Даже собственно сюжетная коллизия: убийство из ревности немолодой бездетной женщиной юной соперницы — при всей своей «криминальности» достаточно тривиальна. То есть по фактуре своей «Наводнение» близко к неореалистическим рассказам 1910-х годов.

Но — с очень существенными отличиями.

В неореалистической прозе 1910-х годов (у С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Шмелева, молодого А. Толстого, раннего Б. Пильняка) происходила своего рода «деисторизация» образов повседневности — размывались черты исторического времени и места. Это приводило к «чистой» мифологизации, когда пласт вечного вытеснял, заглушал собою пласт современного, актуального. В «Наводнении» же бережно сохранена историческая конкретика времени и места. Событийное время здесь — первые годы после революции и Гражданской войны, и историческое время представлено в пластических подробностях и деталях: картина запущенной мастерской («...ремни трансмиссии хлопали вхолостую, сонно ворочались только три-четыре станка, однообразно вскрикивала какая-то шайба»), «отрепши-мальчишки», жгущие костер внутри порушенного дома, новая игра детей — «в колчака». Но при этом топика, посредством которой создаются образы конкретного места и времени, ориентирована на ассоциативное поле вечного, на «пределы» — для этого писатель использует самые разные ходы.

Вот вроде бы мельком брошенное сравнение: «...Хлеб был непривычнее и редкостнее, чем смерть». А вот фраза, с которой начинается рассказ: «Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция». Замятин здесь материализует метафору, лежащую в названии одного из районов Петрограда — Васильевского острова, окружает его «далеким морем», за которым протекают события огромной исторической важности — мировая война и русская революция. Так локальное пространство события рассказа вводится во всемирные координаты и одновременно вычленяется из остального мира, отделяется от него. И этот вселенский масштаб сохраняется в течение всего повествования (например: «Днем солнце, не переставая, птичьими кругами носилось над землей. Земля лежала голая»).

Основную же роль в образной системе рассказа играют **базовые метафоры** (термин, предложенный А. Шейном¹). При этом в рассказе сосуществуют два вида таких метафор. Первый

¹ *Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamjatin.* — P. 196.

вид — метафоры, апеллирующие к традиционным мифологическим архетипам. Это отмеченные всеми исследователями ассоциативные пары: подъем и падение воды в Неве — и приливы и отливы чувств в героине, «женское чрево» — и «земля, плодородная почва». За ними стоят фундаментальные мифологические метаморфозы: «*вода и кровь*», «*женщина-мать*» и «*земля-родительница*» — в них закреплено характерное для традиционных, архаических культур сознание связи человека с главными природными стихиями (анимизм). Сам Замятин объяснял: «... Здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов»¹. Однако многозначность была свойственна интегральным образам и в прежних произведениях Замятина — сам писатель называет образ корабля (рассказ «*Мамай*») и образ пещеры в одноименном рассказе.

Но в отличие от интегральных образов «*Пещеры*» и «*Мамая*» в «*базовых метафорах*» рассказа «*Наводнение*» не происходит замещения прямого значения значением символическим — оба значения присутствуют как реальности художественного мира. «*Всю ночь со взморья ветер бил прямо в окно, стекла звенели, вода в Неве подымалась. И будто связанная с Невой подземными жилами — подымалась кровь*» — этот параллелизм между состоянием природы и душевным состоянием Софьи представляет оба состояния равноправными в художественной реальности. Более сложный параллелизм представлен в следующей метафоре: «*Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька. В земле никому не видные, рылись белыми корешками зерна*». Но здесь тоже оба полюса ассоциации равно реальны в художественном мире рассказа: Ганька, убитая Софьей, стала тем жертвенным зерном, из которого стал расти будущий Софьин ребенок.

Другой вид «*базовых метафор*» представляет собой ассоциативные пары, которые приобретают значение мифологем, будучи рождены собственным контекстом (назовем их *контекстными мифологемами*). Это и подсказанная самим Замятиным в той же статье «*Закулисы*» оппозиция «*кошка и птица*» как экспрессивная параллель к отношениям между Ганькой и Софьей, это и многозначный образ «*ямы*» (пустая мастерская, пустое чрево женщины, яма, куда Софья зарывает тело Ганьки), это и антитеза «*навсегда сжатые губы*» Софьи и ее «*раскрытые губы*» (после убийства Ганьки: «...Она медленно раскрыла губы, раскрылась мужу вся, до дна — первый раз в жизни»). Все эти метафоры

¹ *Замятин Е.* Избранные произведения: в 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 401.

переводят конкретную бытовую коллизию в мифологический план, ибо придают ей так же, как традиционные мифологические метаморфозы, предельно обобщенный смысл.

Но следует подчеркнуть, что собственно прямых или косвенных обращений к каноническому мифу в «Наводнении» нет. И попытки ряда исследователей отыскать здесь «параллели к конкретным мифологемам», вроде: «Авраам — Сара — Агарь» и «Трофим Иваныч — Софья — Ганька»; Ганька — ветхозаветная Анна; муха, ползущая по телу убитой Ганьки, это «аллегория беса, Вельзевула» и т. п. — выглядят откровенными натяжками¹.

В том-то и состоит принципиальная новизна замятинского «Наводнения», что «на уровень общечеловеческой матрицы» его поднимают не «параллели с общеизвестными мифами», как полагает Ж. Хетени², а то мифологическое, то есть вечное, архетипическое, что писатель обнаруживает в н у т р и повседневного, обыденного, земного. В сущности, только теперь Замятин осуществил ту творческую идею, которую продекларировал в 1923 году, когда приписал неореалистам следующие качества: «Они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности»³. На практике же писатель пошел дальше — в рассказе «Наводнение» мифологические образы и мотивы он сделал обратимыми и обращаемыми: не только доказал актуальность архаической семантики, заключенной в традиционных мифологемах, но и открыл семантику вечного в образах живой повседневности. То есть р е л я т и в и з и р о в а л мифологеми и сам принцип художественного мифологизирования. Это очень существенное открытие в области поэтики формирующегося творческого метода. Релятивизированные мифологеми уже не выступают в качестве аналогий к пластику современной повседневности и тем более не отождествляются с ним, а вступают в диалогические отношения, порождающие новые эстетические смыслы.

Сам Замятин использовал релятивизацию мифологем для выяснения важнейшей философской проблемы: как же человек находит путь к осуществлению своего извечного жизненного предназначения и как обретает свою бытийственную сущность? Проследим за художественной логикой рассказа.

¹ См. специально посвященное этой проблеме исследование Жужи Хетени «Мифологеми в “Наводнении” Е. Замятина» (Новое о Замятине. Сб. материалов под ред. Л. Геллера. — М., 1991. — С. 9—19. Цитаты приведены из этой работы). Подобные же натяжки есть и в статье В. Шмита «Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина “Наводнение”» (Русская литература. — 1992. — № 2).

² Хетени Ж. Мифологеми в «Наводнении» Е. Замятина. — С. 17.

³ Замятин Е. Современная русская литература: Вступительная лекция // Замятин Е. Сочинения: в 4 т. — Т. 4. — С. 360.

В движении сюжета «Наводнения» очень существенная роль принадлежит следующей цепочке событий. После случайной встречи с отрепышем-цыганенком и по совету мужа (в этот момент «лицо у него было озорное, как у цыганенка») Софья стала часто бывать в церкви. Но эти посещения закончились конфузно: в «старую церковь» Софья перестала ходить после безобразной драки между старым попиком и его конкурентом, «новым живоцерковным попом», а поездки на Охту, где сапожник Федор проповедовал «третий завет», кончились тем, что при очередной проповеди сапожник «хлопнулся об пол в падучей». И сразу же после этой сцены следует эпизод, когда Софья застаёт мужа с Ганькой, а затем идут два кульминационных события — наводнение и убийство.

В этой сюжетной цепочке событий просматривается определенная логика. Ведь Софья ходила в церковь, чтоб вымолить себе ребеночка. Но если даже сам Бог оказался не у дел (а Бог, к которому обращаются с молитвой и от имени которого произносят проповеди, означает здесь субстанцию осмысленную, осуществляемую в слове, при участии сознания), значит, никакие внешние силы, никакой высший разум не способны помочь человеку исполнить свое предназначение. А вот проснувшееся в самой глубине естества Софьи слепое, нутряное чувство подтолкнуло ее на такой поступок, который открыл ей путь к осуществлению своей жизненной роли. В описании самого момента убийства все детали подчеркивают стихийный и иррациональный характер поступка Софьи:

...Снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю. Она хотела ухватиться за что-нибудь, но ее несло, как тогда по улице несло дрова, кошку на столе. Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце. Софья увидела глазами, что держит топор в руке. «Господи, господи, что же это я?» — отчаянно крикнула внутри себя одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку.

В этом поступке Софьи сплетаются в запутанный клубок сразу два противоречащих друг другу аспекта: архаический и современный. В свете мифологического миропонимания поведение Софьи вполне естественно: убив Ганьку, она совершила ритуал заклания жертвы и тем самым зачала новую жизнь¹. Но тут Замятин упирается в вопиющее противоречие, которое таится в самом феномене

¹ К. Коллинз видит в этом символическом замещении «эхо ритуального человеческого жертвоприношения, которое осуществлялось ради обеспечения плодородия женщины и земли». (*Collins Ch. Evgenij Zamjatin: An Interpretive Study*. Mouton. The Hague. — Paris, 1973. — P. 100).

мифологизации. Ведь с точки зрения современности и современной (христианской) этики Софья совершила страшное преступление — убила человека, юную женщину, в сущности, подростка (недаром она первоначально видит в Ганьке приемную дочь).

Видя это противоречие, Замятин о с о в р е м е н и в а е т образы и мотивы, имеющие мифологическую подоснову, он нагружает их новыми функциями, прежде всего — психологическими. Та же *муха*, назойливо преследующая Софью, или же *птица*, с которой отождествляет себя в минуты особого волнения Софья, или *кошка* на плывущем по воде столе, наряду с образами, не имеющими мифологической подосновы (угольная пыль — «Вот будто эта же черная пыль неприметно обволокла всё и дома»; «низкие каменные облака»; маятник — «маятник на стене метался, как птица в клетке»), входят в единый экспрессивный ряд, создающий особую эмоциональную ауру вокруг главной героини, находящейся в состоянии крайнего душевного напряжения. А эпизоды с откровенной христианской семантикой («Духов день»; «сапожник Федор проповедовал о скором страшном суде»), наряду с эпизодом сугубо бытовым (гибель смазчика, захваченного маховиком машины), играют роль психологических увертюрок к поворотным событиям в судьбе Софьи.

С одной стороны, образы и мотивы, в которых глубинная мифологическая семантика даже только зыбко мерцает, служат суггестивными способами проникновения в душевное состояние героини, в ее подсознание, обнаруживая механизмы иррациональных психических реакций. А с другой — тем самым мифологическая семантика десакрализуется: не человек предстает функцией мифа, а миф становится функцией по отношению к человеку — он подчиняется задаче постижения тайн внутреннего мира совершенно определенного земного человека. И его душевные муки и страдания «здесь и теперь» представляются не менее значимыми, чем вечное, архетипическое во всем роде людском.

При посредстве мифологем, ориентированных на психологическую функцию, Замятин соотносит с вечными законами природы законы «человеческие», а именно — законы нравственные. Эта соотнесенность особенно отчетливо проступает в своеобразном «удвоении» ключевых эпизодов — убийства и рождения.

Уже родив девочку, Софья опять испытывает состояние, будто она вновь рождает: «...Вчерашняя знакомая боль рванула пополам, Софья раздвинула ноги. “Родить... родить скорее!” — она схватила докторшу за рукав. “Спокойно, спокойно. Вы уже родили — кого ж вам еще?” Софья знала — кого, но ее имя не могла произнести, вода подымалась все выше, надо было скорее...» Следовательно, подлинное второе рождение Ганьки происходит лишь тогда, когда Софья признается в убийстве. И это признание являет собою

акт покаяния. Вот говорящая деталь: «Она вскочила, *стала в кровати на колени* и закричала Трофиму Иванычу: «Это — я, я! Она топила печку — я ударила ее топором...»

И еще одно существенное «удвоение». После убийства Ганьки Софья впервые испытывает облегчение: «...Вздохнула глубоко, свободно — никогда не дышала, вот только что глотнула воздуха в первый раз», «она положила голову на руки, на стол и в ту же секунду заснула — полно, счастливо, *вся*». Это облегчение живого существа, которое наконец нашло путь к продлению своего ф и з и ч е с к о г о существования. После покаяния Софья тоже испытывает успокоение, и оно описывается почти теми же словами. Сразу после признания: «Теперь было все хорошо, *блаженно*, она была закончена, она вылилась *вся*»; и в самом финале: «Она спала, дышала ровно, тихо, *блаженно*, губы у нее были широко раскрыты». Но теперь появилось новое слово — «блаженно». Оно подсказывает читателю, что то облегчение, которое испытывает Софья после покаяния, иного рода — это успокоение д у х о в н о е. Покаяние это суд человека над собою по закону собственной совести. (Исследователи рассказа «Наводнение», констатируя, что в убийстве Софьей девочки оживает мифологическая семантика жертвоприношения, либо ограничивают этим свои выводы (К. Коллинз, Ж. Хетени), либо на этом основании делают заключение о неподсудности героини какому бы то ни было этическому суду. Так, В. Шмит утверждает: «...Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологическую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением» (Русская литература. — 1992. — № 2. — С. 66). Такой вывод не только искажает смысл эпизода признания, но и ведет к умалению глубочайшего философского содержания всего рассказа.)

Релятивизируя «простые» мифологические архетипы и «контекстные мифологемы», то есть диалогически сцепляя их архаическую (онтологическая семантика) и осовремененную функции (психологическая семантика), Замятин погружается в сложнейшую диалектику земной жизни человека. Таким образом, замятинская «простота» — это не опрощение, не опущение, а углубление в онтологические первоосновы, открытие их постоянного (и действенного!) присутствия в заурядной человеческой жизни. Замятинская «простота» оказывается возвышением к ясности, к открытию того главного, что даже в самом повседневном быте воплощает закон жизни¹. Нечто подобное происходит в творчестве Бунина 1920—1930-х годов, концентрированно выражено в

¹ Поплавский Б. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Неизданное. (Дневники. Статьи. Стихи. Письма.) — М., 1996. — С. 262.

«Темных аллеях». Неслучайно такой чуткий художник, как Борис Поплавский, говорил о «трагической упрощенности Бунина» как о чем-то, что не вызывает сомнений. «В оправе» мифа открылась вечная значимость не только природной, но и духовной сущности человека. И обе эти сущности предстали накрепко сращенными, неотрывными друг от друга — без них невозможно исполнение человеком своего жизненного предназначения. Но обнаружилось, что реализация этих сущностей неизбежно требует жертвоприношений и сопровождается внутренним страшным судом человека над самим собой. Однако Замятин не уравнивает природную и духовную сущности человека, всей сюжетной и психологической логикой своего рассказа он устанавливает вполне определенную иерархию: природными инстинктами и рефлексам человек защищает и продлевает свое физическое существование, а духовным взыскующим спросом с себя по законам совести он возвышается к личностному самосознанию.

Рассказом «Наводнение» Замятин дал начало эстетическому освоению *нового типа концепции человека и мира*. Смысловый вектор этой концепции состоит в постижении человеческой жизни как высокой трагедии, вечный сюжет которой — повседневная, непрекращающаяся борьба с хаосом, физическим и нравственным, с распадом, со смертью, ее пафос — во взыскующем спросе человека с самого себя по законам человечности.

В сущности, в рассказе «Наводнение» та художественная интенция, которая заявила о себе в 1910-е годы под именем неореализма, впервые приобрела черты целостной художественной стратегии (творческого метода) — со своим типом концепции личности и своим типом поэтики (где крайне важную конструктивную роль приобретает диалогическая оппозиция «миф — современность», «сакральное — профанное»). Художественную стратегию, которая впервые системно предстала в замятинском «Наводнении», мы предложили назвать *постреализмом*. Термин этот носит условный, знаковый характер, и не надо искать в нем какие-то этимологические секреты¹. Важно то, что им обозначено рождение новой художественной стратегии, точнее — оформление структуры нового творческого метода.

Эта стратегия впитала в себя ряд существенных качеств как модернизма (конкретно — символизма и экспрессионизма), так и реализма: с модернистскими стратегиями ее роднит восприя-

¹ Возможно, следовало бы вернуться к термину «неореализм», имея в виду генезис явления. Но все-таки к 1930-м годам эта стратегия претерпела существенные изменения, да и за последующие десятилетия сам термин оброс рядом новых коннотаций («неореализм» в итальянском кино 1940—1950-х годов и т. п.). Более обстоятельно теория и история становления «постреализма» рассматривается в работе *Н.Л. Лейдермана* «Постреализм. Теоретический очерк» (Екатеринбург, 2005).

тие мира как хаоса, а с реализмом — стремление к постижению глубинных взаимоотношений между человеческой душой и окружающим ее миром. Но новый творческий метод даже в первом его целостном осуществлении не представляет собой симбиоза или контаминации некоторых принципов предшествующих художественных стратегий. Это новая художественная система, где заимствованный опыт предшественников переплавлен и обретает новое эстетическое качество... Так, мифологизм, осовремененный и обновленный, здесь играет роль художественного инструментария, который не «преодолеывает <...> иллюзии реализма» (как полагает В. Шмит¹), а продолжает и углубляет традицию психологического анализа, которая, как известно, является основным семантическим полем реализма, открывая, помимо рационалистически и детерминистически постигаемых пластов сознания, ранее неведомые — досознательные, иррациональные — глубины человеческой души. В новой художественной системе опыт классического реализма подчинен особой художественной философии и обусловленным ею творческим задачам, прежде всего — исследованию драматического противоборства личности с духовной энтропией в окружающем мире и в себе самом, постижению возможностей самостоянья человека перед хаосом.

Открытие, к которому пришел Замятин в рассказе «Наводнение», стало началом новой художественной траектории в истории русской литературы. Независимо от Замятина, но в типологическом родстве с его «Наводнением», уже в 1930-е годы, постреалистические принципы эстетического постижения мира определили своеобразие таких шедевров, как лирика О. Мандельштама, «Реквием» А. Ахматовой, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. А далее в этой перспективе — большая дорога от «Доктора Живаго» Б. Пастернака до поздней лирики И. Бродского, повестей и романов В. Маканина, М. Харитонова, В. Шарова, М. Шишкина и целой плеяды прозаиков и поэтов 1980—2000-х годов.

Глава 23

ЭВОЛЮЦИЯ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ СТРАТЕГИИ

В 1920-е годы экспрессионизм развивался в соседстве и соперничестве с другими литературными направлениями — *романтическим*, *реалистическим* и нарождающимся *соцреализмом*.

¹ Шмит В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». — С. 66.

Между ними не могло не быть взаимодействия. С романтизмом экспрессионизм связан генетически — он унаследовал от романтизма *принцип противостояния действительности, субъективную доминанту художественного видения*. Реалистическая традиция в русской литературе настолько сильна, что ее влияния не миновала ни одна художественная тенденция, родившаяся в XX веке. И при всей своей задиристости и эпатажности русский экспрессионизм оказался восприимчив к некоторым важнейшим принципам реализма. Прежде всего — это *принцип психологической мотивировки характеров*, даже самых фантазмагоричных. И это приводит к тому, что такой важнейший принцип реалистической стратегии, как *типизация*, в той или иной мере воздействует на *характер генерализации* (принципа художественного обобщения) в экспрессионизме — экспрессионистский образ, становясь предельно общим выражением эстетического отношения к действительности, одновременно вскрывает социальную суть оцениваемых явлений. Достаточно назвать открытые посредством экспрессионистской стратегии те человеческие типы, которые стали «знаковыми образами» не только своего времени, но и целой эпохи, начавшейся после Октября. Люмпен-гегемон (Шариков из «Собачьего сердца», сказовый повествователь из рассказов Зощенко, Петр Присыпкин из комедии Маяковского «Клоп»), бюрократ новой, советской формации, демагог и чинуша (Победоносиков и Оптимистенко из «Бани» Маяковского, Кальсонер из «Дьяволиады» М. Булгакова), униженный интеллигент (писатель Останкин из повести П. Романова «Право на жизнь, или Проблема беспартийности»), суетливый приспособленец к режиму (Гулячкин из комедии Н. Эрдмана «Мандат»), новая ипостась традиционного героя русской классики — маленького человека (человек-«номер» из романа Замятина «Мы», «умаленный человек» из рассказа Кржижановского «В зрачке»). В лучах экспрессионистской оптики они предстали в своей социальной сути: одни как зловещая сила, другие как жалкие существа, третьи как трагифарсовые фигуры, четвертые как трагические жертвы.

Некоторые художники создавали гротескный образ мира и сознания, сдвинутого с моральной оси, путем *сплава реалистического жизнеподобия и экспрессионистского абсурда*. Эта тенденция наиболее ярко выражена в рассказах Михаила Зощенко и трагикомедиях Николая Эрдмана («Мандат» и «Самоубийца»). Вызывающая контаминация сугубо экспрессионистского видения мира (фиксация иррациональных явлений времени, «хаотическое» повествование) с почти документальными эпизодами, с описанием легко узнаваемых реальных личностей, творцов русской культуры, характерна для таких оригинальных произведений, как «Zoo,

или Письма не о любви» (1923) В. Шкловского и «Сумасшедший корабль» (1930) О. Форш.

И однако же в *первое пооктябрьское десятилетие именно экспрессионизм доминировал в литературном процессе. Он стал той художественной интенцией, которая заражала все литературные направления и течения тех лет.* Это объясняется тем, что в постоянной тяжбе между изобразительностью и выразительностью чаша весов склонялась к выразительности. Вздрыбленная и взбаламученная действительность вызывала острую эмоциональную реакцию, которая могла быть поначалу, без «дистанции времени», только субъективной.

Разнообразные романтические течения, забурлившие в первое пооктябрьское десятилетие, совершенно естественно поддались влиянию экспрессионизма. В пролетарской поэзии оно сказалось в предельно обобщенной сублимации социальных сущностей (Всемирный Пролетарий, «гордость коммуны — Красный Матрос»), в лозунговости, крайнем напряжении патетических интонаций.

Лихорадочные ритмы, столь характерные для экспрессионистского дискурса, заразили романтическую прозу. Она не только освоила телеграфный стиль, но пошла дальше — к нарочитой синтаксической неупорядоченности нарратива, вплоть до отказа от пунктуации (см., например, повесть А. Веселого «Реки огненные»). Поэтика чрезмерности, апробированная экспрессионизмом, также была взята на вооружение авторами романтических «поэм в прозе». Например, вот как Вс. Иванов рисует внешний облик персонажа: «...Загорелое, *похожее на заношенное голенище*, лицо» («Киргиз Темирбей»), а вот как передает душевное состояние отступающих партизан: «Сердца, *как надломленные сучья*, сушила жара, а ноги не могли найти места, *словно на пожаре*» («Бронепоезд 14-69»). В «поэмах в прозе» реалии окружающего мира яростно окрашены и метафорически соотнесены с астральными и сакральными явлениями и знаками. Вот как, например, живописуется небосвод: «Когда *изумрудом залетят* передзорное небо над двумя горбами Большого Чимгана и заплещут по нему *чуть зримые розовые светлы*, гора становится *темно-синей, резкой, огромной* и нависает над мягкой шелковистой тишиной долины (Б. Лавренев «Звездный цвет»); «Заря, *распустив сияющие крылья*, взлетела над темной степью» (А. Веселый «Гуляй-Волга»); «Тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева» (И. Бабель «Сын рабби»). В сущности, все эти формальные новации были органическим продолжением традиционных особенностей поэтики романтизма, но сейчас они прибрали особую интенсивность, которая семантически соответствовала крайне обострившемуся противостоянию полюсов

бинарного романтического мира — полюса идеала и полюса действительности.

Особенно часто романтики 1920-х годов применяли характерный для экспрессионизма прием совмещения несовместимого, значительно расширив его семантический диапазон. Этот прием в одном случае служит выражением крайней противоречивости характера (в повести В. Шишкова «Ватага»: «Кто ты? Ангел или дьявол?» — вопрошают Степана Зыкова, партизанского командира), в другом — преломляет страшную путаницу в сознании персонажа (фантастический винегрет из революционных патетических фраз и грубого, «низового» слога в речи Никиты Балмашова, героя рассказа Бабеля «Соль»), в третьем — обнажает глубокое расхождение между идеалами революции и жестокой реальностью Гражданской войны («... Не жалеть нельзя и жалеть нельзя» — такова мучительная дилемма, которую никак не может разрешить главный герой повести А. Неверова «Андрон Непутевый»). Подобная содержательность приема совмещения несовместимого в общем-то не расходится с общим семантическим вектором, заданным экспрессионистской стратегией.

Начавшаяся с середины 1920-х годов активизация реалистической традиции также проходила под сильным влиянием экспрессионизма.

Разработка экспрессионистской поэтики в качестве способа проникновения в самые глубины сознания и подсознания человека стала характерной чертой многих реалистических произведений, которые создавались в 1920-е годы. Эта тенденция была настолько сильна, что образовала особое стилевое течение в реализме тех лет. Это течение А. П. Эльяшевич называет «экспрессивным реализмом». Если мы вспомним, что соответствующая тенденция была выявлена в реализме рубежа XIX—XX вв. и, кстати, тоже названа «экспрессивным реализмом», то есть основания полагать, что речь идет об одном и том же стилевом течении в русском реализме. Только, естественно, проходящем через разные фазы развития¹.

И однако... К концу 1920-х годов экспрессионизм сходит на нет. Конечно, нельзя недооценивать жесткого политического давления, которое власть и служащая ей официозная критика стала оказывать на художников, тяготивших к экспрессионистской стратегии. Здесь и беспрецедентная травля Замятина и Пильняка, разнузданная критика имажинистов², изъятие архива у Андрея Белого (май 1931), запреты на постановки булгаковского «Бега»

¹ Эльяшевич А. П. Лиризм, экспрессия, гротеск. С. 149 — 152.

² «Литературное хулиганство» — так называлась рецензия на сборник стихов имажинистов (журнал «Книгоноша». — 1925. — № 15—16).

(1929) и «Самоубийцы» Н. Эрдмана (1931), разгром конструктивистов (1929 — 1930), аресты участников группы ОбЭРИУ (конец 1931)¹.

Но все же объяснить затухание экспрессионистской тенденции только этими причинами нельзя. В 1928 году Маяковский и Асеев по собственной воле вышли из ЛЕФа. К концу 1920-х годов Замятин изменил творческую стратегию, как он сам признавался, по логике своего творческого развития. Не менее показательна творческая эволюция Марины Цветаевой. Если в начале 1920-х годов в ее поэзии был очевиден сдвиг от неоромантизма в сторону экспрессионистской стратегии (книга «После России», «Поэма Горы», «Поэма Конца») и далее к такой крайней форме, как сюрреализм («Поэма Воздуха»)², то с начала 1930-х годов в лирике Цветаевой (в циклах «Стихи к Сыну», «Стол», «Стихи к Чехии» и др.) все явственнее проступают принципы той творческой стратегии, которая точнее всего определяется пушкинской формулой — «истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». А ведь Цветаева находилась за пределами Советской России и не должна была подчинять свое творческое поведение решениям политбюро.

Видимо, объяснение угасания экспрессионизма следует искать в целом комплексе причин.

Одна из них — изменение «состояния времени»: к концу 1920-х годов общая ситуация в Советской России стабилизировалась, люди приспособились (или притерпелись) к новым условиям существования, был принят первый пятилетний план, появились надежды на то, что «светлое будущее», о котором так много говорили большевистские вожди, действительно, удастся построить. Показательно, что на рубеже 1920 — 1930-х годов вспыхнул новый интерес к социальным утопиям. Известно, что в эти годы Андрей Платонов и Николай Заболоцкий заинтересованно читали, казалось бы, давно забытую книгу Н. Федорова «Философия общего дела», которую можно считать образцом нравственно-антропологической утопии. Большой популярностью стали пользоваться космические утопии К. Э. Циолковского («Животное Космоса» и др.). Этот интерес был поддержан идеологическими властями: в государственных издательствах впервые была издана «Диалектика природы» Ф. Энгельса, переизданы «Утопия» Т. Мора и «Город Солнца» Т. Кампанеллы.

¹ Все эти акции были санкционированы партийным руководством страны. См. соответствующие данные в сборнике документов «Власть и художественная интеллигенция» (М., 1999).

² Эта эволюция художественной стратегии поэта раскрыта в кандидатской диссертации О.А.Скриповой «Лирические поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: поэтика и динамика жанра» (защищена в 2000 году — УрГПУ, Екатеринбург).

Другая причина затухания экспрессионистской тенденции — и, возможно, наиболее важная — это то, что можно назвать «усталостью формы». Усталость от постоянного пребывания в экспрессионистском кошмаре, от беспросветного ужаса, от крика отчаяния. Усталость самих художников и в еще большей степени — усталость читателя. Вечно пребывать в хаосе невозможно, да и наслаждение хаосом — это скорее «гомеопатическое лекарство», в гиперболических дозах оно разрушительно действует на душу.

А согласно фундаментальным законам искусства «виртуальный» образ хаоса, какого угодно — сумбурного, сегментированного, бесконечно клубящегося, должен быть о-формлен во внутренне цельном произведении и запечатлен в некоем тексте, так или иначе упорядоченном — по меньшей мере, у него есть первая фраза и точка в конце. Экспрессионист стремится к тому, чтобы создаваемый им в произведении образ хаоса вызывал чувство ужаса, но само произведение, в котором этот образ «овнешнен», должно доставлять эстетическое наслаждение.

Собственно, характерные структурные особенности экспрессионистских произведений таят в себе, если можно сказать — тоску по гармонии. Как отмечают многие исследователи, в экспрессионизме очень сильна рациональная струя. Создавая эстетическое впечатление о действительности как антимире, художник-экспрессионист не может не исходить из некоего положительного представления о том, каким этот мир должен быть. Эта скрытая, сублимированная идея гармонии, «космографичности», положительного смысла находится как бы по ту сторону экспрессионистского образа мира, как его антипод, подразумеваемый автором в его неявном диалоге с читателем...

В художественном сознании экспрессионистов обнаруживается такое внутреннее противоречие: демонстрируя распад, порой даже упиваясь стояньем «у бездны мрачной на краю», художник пытается, чаще всего — иррационально, на уровне подсознания, каким-то образом этому распаду противостоять, отвести от бездны отчаяния и беспросветности. Это противоречие было творчески продуктивным, оно стимулировало художественные поиски.

О том, что внутри экспрессионизма шел поиск «механизмов» сопротивления распаду и энтропии, свидетельствует такой парадокс. Наряду со вполне естественным для заявленных программ разрушением жанровых канонов, экспериментами по созданию сугубо индивидуальных, «разовых» жанровых форм, вроде хлебниковских «сверхповестей» и «сверхпоэм», наблюдается активное обращение поэтов-экспрессионистов к таким традиционным жанрам, как сонет, псалом, дифирамб. А это так называемые «строгие» жанры, ибо их каркас — ритмический, строфический, сюжетный — жесток и каноничен. Эти жанры изначально несут в

себе чувство целого, своей строгой формой они дисциплинируют распадающуюся реальность. Особенно часто экспрессионисты обращались к жанру сонета¹. Этому феномену есть веские объяснения. Так, комментируя суждения о сонете одного из лидеров немецкого экспрессионизма Йоханнеса Бехера и его собственную поэтическую практику, исследователь отмечает: «Сонет с его “тяжелой строгостью” видится ему “олицетворением власти порядка” именно в тот момент, когда мир рискует окончательно рухнуть»². Более того — если в памяти сонета заложена модель диалектического единства мира (тезис — антитезис — синтез), то в памяти таких жанров, как псалом и дифирамб, априорно заложены определенные нормативные установки — ориентация на сакральные ценности.

Историческая эволюция экспрессионистской стратегии тоже весьма показательна. В раннем экспрессионизме безусловной конструктивной доминантой была гротескная деформация, переворачивание наизнанку общепризнанных образцов гармонии, а всепоглощающей тональностью — крик ужаса. Но в процессе развития экспрессионизма, прежде всего — в произведениях его лидеров, стала все явственнее проступать тенденция к поиску секретов саморегуляции хаоса — тех центростремительных сил, которые не дают миру распасться. В творчестве А. Ремизова, например, эта тенденция выражалась в диалогическом соположении двух рядов почти одновременно создаваемых произведений: один ряд — демонстрация «кромешности» современного мира («Пруд», «Часы», «Чертик», «Пятая язва» и др.), противоположный ряд — произведения, в которых явлена высота и святость человеческого духа (сказочный цикл «Посолонь»). А в произведениях Бориса Пильняка, как показано в предшествующей главе, апокалиптическому ужасу реальности (Гражданская война, насаждение бесчеловечного «порядка» и возникновение советского антимира) противостоят неостановимый круговорот природы, вечная тяга мужчины и женщины друг к другу, всепоглощающая материнская любовь. Они сохраняют целостность бытия, несмотря ни на что.

Раньше других эту тенденцию заметил (или точнее — спрогнозировал) немецкий поэт и теоретик экспрессионизма Казимир Эдшмид. Более того, он утверждал, что экспрессионизму изначально были присущи следующие качества: «Всё становится связанным

¹ Проведя тщательный учет всего корпуса лирики немецкого экспрессионизма, Н. В. Пестова констатирует, что она на три четверти облечена в форму сонета. (См.: *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма. — Екатеринбург, 1999. — С. 400. Неслучайно в названной монографии целая глава посвящена этому жанру. С. 400 — 424.)

² Там же. — С. 405.

с вечностью»; «человек простой, безыскусный <...> он часть космоса, вернее, космического чувства»¹. Для того чтобы утвердить такой взгляд, теоретику пришлось отторгнуть от экспрессионизма футуризм («экспрессионизм не имеет с ним никаких признаков родства»)². Конечно, Эдшмид совершил ошибку, характерную для ряда исследований модернистских систем: он абсолютизировал одну из тенденций, которые стали проступать в экспрессионизме по мере его развития.

Но тенденция к поиску гармонизирующих начал жизни, которая, действительно, стала набирать силу в русском экспрессионизме, в своем развитии вела к радикальной смене художественной стратегии — она стала одной из предпосылок формирования в 1930-е и последующие десятилетия того творческого метода, который мы назвали «постреализмом». Это был один из исходов экспрессионизма в русской (и не только русской) литературе.

Другим исходом была противоположная тенденция — доведение гротескной деформации до крайних пределов: до полного отказа от мимезиса, до окончательной замены образа знаком, до редукционистской схематизации эстетического объекта созиданием демонстративно иррациональных, интуитивных конструкций. Эта тенденция оформляется в *эстетике абсурда*. Ее художественными ипостасями стали *примитивизм* (наиболее яркое явление — проза Леонида Добычина), *поэзия и театр абсурда* (творчество «обэриутов», русский «первофеномен» театра абсурда — пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам») и таких заметных направлений в искусстве XX века, как сюрреализм и абстракционизм.

Третьим исходом было дальнейшее усвоение поэтики экспрессионизма реалистическим направлением, упрочение «экспрессионистского реализма» в качестве устойчивого течения, которое время от времени выдвигалось на авансцену литературного процесса (в годы Отечественной войны — публицистика И. Эренбурга, в период «оттепели» — «фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака, в 1970-е годы — разные варианты гротеска в творчестве В. Войновича, Ф. Искандера, Ю. Алешковского, М. Жванецкого).

Но самый драматический исход русского экспрессионизма связан с утверждением соцреализма в качестве единственного официально дозволенного литературного направления. Некоторые талантливые художники, очень органично чувствовавшие себя в экспрессионистской художественной системе, порвали со своими корнями, «перешли на рельсы соцреализма», как тогда говори-

¹ Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии (1919) // Цит. по: «Называть вещи своими именами» (Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века). — М., 1986. — С. 306, 307.

² Там же. — С. 304.

ли. Чаще всего это оборачивалось нивелированием творческой индивидуальности, приводило к художественному спаду. Этой участи не удалось избежать даже таким сильным мастерам, как И. Эренбург, И. Сельвинский, Н. Асеев, В. Каверин.

Но нельзя не видеть и того, что экспрессионизм обнаружил способность к компромиссу с соцреализмом. Эстетическими предпосылками для этого стали идея «социального заказа» и концепция «утилитарно-практического назначения искусства», которые родились в недрах ЛЕФа. А они вполне совпадали с требованиями, которые предъявляла искусству ортодоксальная марксистская эстетика (тезис о классовом характере художественного творчества, идея партийности искусства). К тому же, в первые годы революции экспрессионистскому пафосу революционной ломки старых форм и созидания новой реальности импонировал большевистский экстремизм, да и власти поначалу поддерживали левое искусство, снисходительно реагировали на экспрессионистский эпатаж. Потом, когда тоталитарный режим утвердился и востребовал гармонических, уравновешенных форм для своего художественного возвеличивания, левое искусство было осуждено как «порождение буржуазного распада» и экспрессионизм, в числе прочих модернистских тенденций, был предан остракизму.

Однако некоторые особенности экспрессионистской поэтики были взяты на службу соцреализму: генерализация, осуществляемая в плакатных формах, стала служить в соцреализме способом «выявления классовой сущности» человеческого характера; скелетизация стала механизмом упрощения, спрямления жизненных процессов — сведения конфликтов к классовой борьбе, а сюжетов — к неумолимому движению в «светлое будущее»; даже нарочитая вульгарность и грубость, которая была минус-приемом в искусстве экспрессионизма, формой защиты «бабочки поэтиного сердца» от цинизма и пошлости, царящих в мире, стала плюс-приемом в искусстве соцреализма — знаком силы и торжества класса-гегемона. Более того, напряженные до крайности формы, в которых выражал себя экспрессионистский дух протеста против античеловечного, безумного мироустройства, парадоксально оказались пригодными для эмоционального утверждения тоталитарного порядка, для кликов ликования и торжества, в которых получал выражение пафос «исторического оптимизма», одного из краеугольных принципов соцреалистической художественной стратегии¹. Были ли значительные творческие удачи

¹ Наиболее обстоятельно проблема взаимоотношений между авангардом и соцреализмом была рассмотрена Б. Гройсом. См.: *Groys B. The Total Art of Stalinism / Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond.* Princeton, UP. — Princeton, New Jersey, 1992. Русская версия под названием «Стиль Сталина» включена в книгу Б. Гройса «Утопия и обмен» (М., 1993. — С 111 — 112).

на пути контаминации экспрессионизма с соцреализмом? Разве что «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна. Но в конечном итоге великий режиссер натолкнулся на категорическое неприятие своих эстетических принципов правящей идеологией — трагическая судьба второй серии фильма «Иван Грозный» тому свидетельство.

История экспрессионизма в России в высшей степени драматична. Но экспрессионизм в России был, с ним связаны многие выдающиеся достижения отечественной литературы (и искусства в целом), он стал могучей традицией, которая оказывала большое влияние на развитие художественного сознания в течение всех последующих десятилетий XX века.



ЧАСТЬ VI

НОВАЯ ЖИЗНЬ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Глава 24

РЕСУРСЫ РЕАЛИЗМА

Многовековая история литературы свидетельствует о том, что любое, даже породившее множество шедевров, литературное направление рано или поздно уходит с авансены художественного процесса. Степень живучести литературного направления зависит от эвристического потенциала творческого метода, лежащего в его структурной основе, и от гибкости, способности жанровой и стилевой «подсистем» направления обновляться, ассимилировать достижения более молодых, конкурирующих направлений и течений. Принципы классического реализма и жизнеподобие художественных форм как закон реалистической поэтики обладают мощным эвристическим потенциалом. Его суть в постоянном контроле авторского замысла читательским опытом; в постижении причинно-следственных связей между душевным миром человека и обстоятельствами жизни; в открытии психологических глубин личности; историзм в видении общественных процессов, в проникновенности социального анализа. В сущности, именно реализм был первой художественной стратегией, где ключевую роль стал играть диалогический принцип отношения между истиной, добываемой художником, и жизненным опытом читателя. В отличие от предшествующих творческих методов, носивших нормативный характер, т.е. предлагавших читателю художественные концепции как готовые истины, реализм втягивает читателя в прение об истине, делает соучастником поиска, доверяет роль судьбы.

+
+
+

24.1. Старые и новые дискуссии о реализме

Из всех художественных традиций в русской культуре реалистическая была самой продуктивной и устойчивой. Однако ее судьбы в XX веке очень драматичны и весьма сложны. Собственно, зарождение модернизма в 1890-е годы началось с критики реализма. Прежде всего, реализм отождествляли с позитивистским подходом к действительности: писателей реалистической ориентации обвинили в соглашательстве с жизнью, покорности обстоятельствам, ограниченностью интересов и кругозора. Авторитет, достигнутый великими реалистами — Л. Толстым, Достоевским, Чеховым, был несколько дискредитирован распространением натурализма (как одной из крайних тенденций в реализме). Зарождение натурализма как художественной тенденции было вполне закономерным, но противоречивым явлением в мировой литературе 1870—1980-х годов. С одной стороны, натурализм доводил до фетишизации влияние «среды» на личность, а с другой — он был попыткой выйти за пределы социального детерминизма, поиском глубинных детерминант, таящихся в природе человека, в его психике («биологизм» Э. Золя, Г. Ибсена и др.)¹. Русские писатели-натуралисты (Н. Лейкин, И. Потапенко, П. Боборыкин, А. Амфитеатров, В. Гиляровский и др.) в большинстве своем были художниками средних дарований. Их погружение в серый быт, интерес к миру «трущобных людей», полемическое утверждение «не героя» (так назывался нашумевший роман И. Потапенко), некоторые поползновения в сторону того, что иронически называли «нана-натурализмом» (весьма слабые подражания «экспериментальному роману» Золя) — все это вызывало активное неприятие в той части культурного общества, которое жаждало новизны, свежести, искало, стремилось к выражению «страстных, идеальных порывов духа» (Д. Мережковский). Действительно, выдающиеся писатели-реалисты стали остро ощущать «усталость реализма» (по меньшей мере, в его каноническом качестве), широко известны высказывания на сей счет Л. Толстого, Чехова, Горького. И в литературном процессе того периода реализм был основательно потеснен, с одной стороны — символистами, а с другой — натурализмом («Санин» Арцыбашева), «мистическим анархизмом» (Г. Чулков) и т. п.

¹ Обстоятельный анализ феномена натурализма как одной из крайних тенденций в развитии реализма конца XIX в. представлен в написанной Е. Б. Тагером главе «Проблемы реализма и натурализма» в коллективной монографии «Русская литература конца XIX—начала XX в. (Девяностые годы). — М., 1968. — С. 142—188.

Однако литературный процесс 1910-х годов дал основания для утверждений о «возрождении реализма»¹. И в самом деле, на 1910-е годы приходится расцвет дарования И. Бунина, им тогда написаны «Деревня», «Суходол», «Господин из Сан-Франциско», «Князь во князьях», «Захар Воробьев». В это время входит в литературу Алексей Толстой с циклом «Заволжье» и романами «Чудаки», «Хромой барин». В эти же годы М. Горький создает яркие реалистические вещи: новеллистический цикл «По Руси» (1912—1917) и автобиографические повести «Детство» (1913) и «В людях» (1915). Леонид Андреев, полемически отвергавший «догматический реализм», возвращается к реалистическому письму в пьесах «Дни нашей жизни», «Анфиса», «Екатерина Ивановна».

В это же время впервые стали отмечать в реалистической стратегии изменения, обусловленные контактными связями с модернистскими стратегиями (прежде всего — символизмом). М. Волошин видел этот синтез в том, что «снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого определенного точного смысла, но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность»². Для обозначения явлений, несущих на себе печать этого взаимодействия, впервые ввели термин **«неореализм»**³. Говоря о неореализме, ссылались на роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», повести А. М. Ремизова («Пруд», «Часы»), на повести и рассказы молодого Е. Замятина («Уездное», «На куличках»), на новую прозу С. Сергеева-Ценского, К. Тренева, Б. Зайцева, молодого Михаила Пришвина.

Когда разразилась революция 1917 года, реалистическую традицию опять «выбрасывают за борт». К реализму предъявляются следующие претензии. Во-первых, интерес реалистов к человеческой душе, к человеческой индивидуальности трактуется как нечто, не совпадающее с революционными идеалами коллективизма, народного движения, с приоритетом массы. Во-вторых, порицая реалистов за крен в сторону описательности, заявляли, что эта стратегия не располагает к эстетическому постижению революционной устремленности в будущее. В это время утверждают в качестве ведущих художественных тенденций экспрессионистская

¹ Так, в частности, называлась статья критика-марксиста М. Калинина (А. Кариняна), опубликованная 26 января 1914 года в газете «Путь правды».

² *Волошин М.* Анри де Реньё// Аполлон. — 1910. — № 4. — С. 61.

³ Возрождение интереса к феномену «неореализма» происходит на рубеже 1990—2000-х годов. Из наиболее обстоятельных работ следует выделить написанную В. А. Келдышем главу «Реализм и неореализм» в коллективной монографии «Русская литература рубежа веков (1890-е начало — 1920-х годов)» (Кн. 1. — М., 2000. — С. 259—335); книгу Т. Т. Давыдовой «Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция» (М., 2005).

и романтическая стратегии. Как показал наш анализ, они действительно оказываются формами, наиболее адекватными времени: с одной стороны, апокалиптическому состоянию России в годы революции и гражданской войны, а с другой — романтическому порыву, вере в революционные идеалы, овладевшие миллионными массами. Однако с годами и экспрессионистская, и романтическая тенденции обнаруживают свою ограниченность. Оказывается, они художественно наиболее продуктивны при изображении взрывов, но не при изображении процессов. Они могут показать ломку, дискретное состояние мира, но им эстетически не близко повседневное течение человеческого существования.

Целый ряд симптомов свидетельствовал о том, что с середины 1920-х годов стала отмечаться неудовлетворенность состоянием художественного сознания — топтание на месте, обрастание новыми клише и штампами. Показательна увертюра, которой началась первая редакция рассказа молодого **Михаила Шолохова** «*Лазоревая степь*» (1925):

В Москве, на Воздвиженке, в Пролеткульте на литературном вечере МАППА можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль, не просто ковыль, а седой ковыль, имеет свой особый запах. Помимо этого можно услышать о том, как в степях Донских и Кубанских умирали, захлебываясь напыщенными словами, красивые бойцы. Какой-нибудь, не нюхавший пороха писатель очень трогательно рассказывает о гражданской войне, красноармейцах, непременно братишках, о пахучем седом ковыле... А потрясенная аудитория, преимущественно милые девушки школ второй ступени, щедро вознаграждают читающего восторженными аплодисментами. — На самом деле, ковыль поганая белообрый трава, сорная трава, вредная трава, без всякого запаха по ней не гоняют гурты овец, потому что овцы гибнут от ковыльных остей, проникающих под кожу. Поросшие подорожниками, лебедой окопы, их можно видеть на прогоне за каждой станицей, — молчаливые свидетели недавних боев могли бы порассказать о том, как безобразно просто умирали в них люди...

Фрагмент написан явно в пику романтическому письму — напыщенным фразам, театральному позерству, которое на самом деле маскирует безобразный и кровавый трагизм Гражданской войны. В более поздних изданиях автор убрал эту «увертюру», можно полагать, потому что она была откровенно декларативной, вносящей дух теоретической полемики в художественный текст.

Иначе — с иронической улыбкой, с юмором — оспаривал романтические клише **Виктор Кин**¹ в своей «По ту сторону»

¹ Виктор Кин (подлинная фамилия — Суровикин; 1903—1938) родился в Борисоглебске, провинциальном городке на Воронежчине. Там пятнадцатилетним подростком организовал ячейку комсомола. Воевал на Польском фронте, служил

(1928). Автор избирает оригинальный ракурс, а именно — *реалистическое* изображение *романтиков* революции. В центре повествования — юные комсомольцы Безайс и Матвеев, которые отправились на Дальний Восток делать там революцию. Разные по темпераменту: первый — холерик, второй — сангвиник, но сознание обоих искажено временем — жестокими эксцессами Гражданской войны и крутыми лозунгами революционного экстремизма. Вот авторская характеристика Безайса: «Мир для Безайса был прост». Будучи еще совсем мальчиком, он видел, как вешали людей, убивали сотнями. Когда он прочитал «Преступление и наказание», то сказал: «И столько-то шума из-за одной старухи». «Людей надо считать взводами, ротами и не думать об отдельном человеке, а о массе», — провозглашает Матвеев. А вот как Матвеев объясняется в любви к Лизе, своему товарищу по работе: «— Ты будешь говорить, что ты меня любишь? — Да, — ответил он. — Я тебя очень люблю — больше всего на свете. — Но он всегда был немного педантом: — Кроме партии, — добавил он добросовестно».

Пропуская своих героев через цепь всевозможных приключений, Кин показывает упрощенность так называемой «революционной морали», ее несовпадение с жизнью и собственными естественными чувствами и помыслами молодых людей. При встрече с реальностью: когда приходится убить человека, даже если он отъявленный негодяй и предатель, когда Матвеева, лишившегося в перестрелке ноги, отказываются брать на дело, потому что он будет поневоле мешать, а Лиза не хочет связывать с калекой свою жизнь, — максималистские рацеи обнаруживают свою ущербность, ибо глубоко ранят душу человека. Завершается повесть тем, что Матвеев отправляется на костылях, в нарушение приказа комитета, расклеивать воззвание. Его убивают белогвардейцы, но самой своей гибелью Матвеев опровергает идею незначимости отдельной личности, которую сам еще недавно декларировал.

Однако в массе своей литературный поток еще долго оставался под властью романтических и экспрессионистских клише. Показателем их окаменевания стало тиражирование образов «кожаных курток» с чугунными челюстями, стихийных атаманов и братков-матросов, ражих мужиков-бородачей, символизирующих темную «земляную массу». Человека с его неповторимой индивидуальностью, «этого» (как говорил Гете), подменил шаблон — с набором готовых фраз, поступков, жестов. «... Психологизму объявлена война, — констатировал в 1922 году А. Воронский. — Оттого душевные “переживания” описываются теперь так элементарно

в Забайкалье, работал в подполье на Дальнем Востоке. После Гражданской войны — газетчик, фельетонист «Комсомольской правды» и «Правды», в 1930-е годы корреспондент ТАСС в Италии и Франции. Арестован в 1937 году.

просто, порой даже грубо до примитива»¹. И в самом деле, некоторые даже весьма популярные в начале 1920-х годов произведения буквально поражают крайним упрощением духовного мира человека.

Показательный пример — на шумевшая повесть **А. Тарасова-Родионова** «*Шоколад*» (1922)². Сам автор обозначил ее как «фантастическую повесть». Сюжет повести и в самом деле парадоксален. Председатель губернского Чека Зудин — верный солдат революции. В его нравственной чистоте должна убеждать читателя сцена с актрисой Валыц, она пытается соблазнить Зудина, но тот неприступен. Объяснение своему пуризму он дает вполне идеологическое: «...Разумеется, я не святой и в сердце моем есть обычные грубые чувства. Все, что свойственно людям, — не чуждо и мне. Но зато есть, Елен Валентиина, во мне то, что вы не поймете, — как бы вам объяснить? — чувство класса. Это дивный и вечно живой могучий родник. В нем я черпаю все силы, из него только пью и личное, высшее счастье». Выспренность, декламационность речи героя, ее неуместность в «щекотливой» ситуации — это характерное проявление психологической фальши³.

И вот этому революционному аскету вменяют страшное обвинение в том, что он в сговоре с Валыц за взятки освобождал арестованных. Судьи хорошо знают, что обвинение безосновательно. Но его приговаривают к расстрелу. Аргументы судей таковы: «Виновности нет. Никакой нет виновности. А с другой стороны, так вот оставить — нельзя, надо что-то сделать и сделать жестокое, страшное, иначе все наше дело погибнет. Ты понимаешь: не мы, а наше дело!» — уговаривает Зудина Ткачев, его сослуживец по ЧК.

Верного солдата революции отправляют на смерть, да еще с клеймом предателя, обрекая на позор его семью и детей, только ради того, чтобы продемонстрировать обывателям справедливости советской власти — в том, что она строго карает любого, кто ее дискредитирует. И Зудин, зная о своей невинности, принимает фальшивый приговор. В своем заключительном внутреннем

¹ *Воронский А.* Из современных литературных настроений // *Воронский А.* Литературно-критические статьи. — М., 1963. — С. 123.

² Александр Тарасов-Родионов (1885 — арестован в 1937 г., посмертно реабилитирован в 1956 г.) был активным участником революции, в годы Гражданской войны один из крупных военачальников Красной Армии: командовал дивизией в Польском походе, затем служил начальником штаба 2-й Конной Армии, которой командовал легендарный Миронов, именно это соединение освободило юг Украины и изгнало Врангеля из Крыма.

³ «Совершенно непереносен напыщенный, полубульварный стиль» — таково впечатление А. Воронского (*Воронский А.* Тарасов-Родионов // *Воронский А.* Литературные портреты: в 2 т. — М., 1929. — Т. 2. — С. 263).

монологе он выражает согласие стать «символом предательства, низости, подлости». Его последние слова:

...Только для будущего, и только для счастья несчастных — весь коммунизм, и ради этого стоит и жить и погибнуть!

Зудин гордо и весело распрямился, сверкнул дерзко искрами глаз, быстро сел прямо на стол, стал от нетерпенья барабанить по нему пальцами.

Такое политическое юродство — с помпезными словами, к тому же подкрепленное почти театральными жестами, вряд ли психологически уместно в описанных обстоятельствах. Подобные ходы могли только дискредитировать психологизм как инструмент постижения внутреннего мира личности.

Повесть Тарасова-Родионова вызвала широкий резонанс. Сначала она вызвала гнев властей за нарушение негласного запрета на детализацию темы «красного террора». Затем на нее обратил внимание Сталин, согласованное с ним переиздание повести в 1925 году, стали использовать для критики Троцкого, которого обвиняли в насаждении «чрезвычайщины». Одни высоко оценили жертвенническую готовность героя принять несправедливый приговор во имя блага революции. Другие же резко критиковали автора за (sic!)... чрезмерно преувеличенную рефлексию героя на несправедливый приговор. Так, глава РАППа Леопольд Авербах находил «художественную фальшь» в мучительных размышлениях Зудина — можно ли невинного расстрелять? У Авербаха на сей счет нет сомнений: «Конечно “можно”, если это нужно <...> для спайки своей партии, для укрепления ее авторитета в классе...»¹.

Но вот в чем состоит гротескный парадокс: применительно к коллизиям повести «Шоколад», каннибальская логика Л. Авербаха не так-то уж удивительна. Ведь сам председатель губчека Зудин без малейших сомнений пускал в расход десятки и сотни ни в чем не повинных заложников, руководствуясь тем же идеологическим постулатом. «Я вправе был расстрелять сотню арестованных, не считая их ни виновными, ни невинными, потому что ни виновности, ни невинности в вашем обывательском смысле этого слова для меня не существует», — гордо провозглашал он. Значит, Зудин получил свою пулю по правилам, которым сам же следовал².

Источники схематизации внутреннего мира человека таятся в экстремистской идеологии отрицания самооценности человеческой

¹ *Авербах Л.* Литературные очерки // Молодая гвардия. — 1925. — Кн. 10 — 11. — С. 210.

² См. об этом: *Фельдман Д., Шербина А.* Грани скандала: повесть А.И. Тарасова-Родионова «Шоколад» в политическом контексте 1920-х годов // Вопросы литературы. — 2007. — № 5.

индивидуальности, в пафосе растворения личности в едином массовом теле. А эта идеология носила официальный характер, она была госзаказом партии искусству. Популярный в 1920-е годы беллетрист Пантелеймон Романов записывал в своем дневнике: «Наша эпоха несет на себе печать отсутствия в людях собственной мысли, собственного мнения. Люди все время ждут приказа, ждут, какая будет взята линия в данном вопросе, и боятся выразить свое мнение даже в самых невинных вещах. Скоро слово “мыслить” у нас просто будет непонятно»¹. В своих печалованиях П. Романов был не одинок. В 1928 году писатель с чистейшей репутацией Викентий Викентьевич Вересаев вступал в полемику с теми, кто упрекал его: «Вы выказываете слишком много заботы об отдельной личности, это — индивидуализм. Надо стоять на точке зрения коллектива. <...> Нам нет дела до блага отдельных лиц. Важно благо коллектива». «Так сейчас говорят очень многие», — с горечью констатировал Вересаев. Подобный коллективизм, объяснял писатель, это коллективизм «стадных животных, первобытных людей», при таком коллективизме «личность, особь — полнейшее ничто, она никого не интересует»².

Однако онтологическое качество искусства, его основная функция всегда состояла в «человековедении», в постижении духовной сущности личности. Поэтому рано или поздно в литературе происходит возвращение человека на свое законное место — место «ценностного центра» художественного мира. Это происходит и в 1920-е годы. Тому способствовали существенные социальные перемены, происходившие в жизни страны после завершения Гражданской войны — переход на мирные рельсы, упорядочение быта, восстановление хозяйственной жизни страны, послабления, привнесенные нэпом. А. Воронский, чутко следивший за духовной атмосферой и ее динамикой, констатировал: «Линяние революционно-романтических чувств. Пафос бурных годов гражданской войны уступает место трезвой, кропотливой, обычной культурнической работе “революционных будней”»³. И это так или иначе, отмечал критик в другой статье, стало сказываться на тенденциях художественного движения: «Литература последних двух лет <...> шла под знаком обмеления революционных настроений, свежести и романтики 22 — 23 годов, тяготения к будничным, житейским, иногда чеховским темам. Вместе с тем за эти годы писатель все больше и больше, все чаще и чаще возвращается

¹ Цит.: по *Романов П.* Без черемухи: Повесть. Рассказы. — М., 1990. — С. 14—15.

² *Вересаев В. В.* Предисловие к двенадцатому изданию «Записок врача» (1928) // *Вересаев В.* Собр. соч.: в 5 т. — М., 1961. — Т. 1. — С. 249—250.

³ *Воронский А. О* «Перевале» и перевальцах // *Воронский А.* Литературные портреты. — Т. 2. — С. 227.

к простоте и ясности в языке, в стиле, в построении вещи». И если в самом начале 1920-х годов критик с удовлетворением констатировал «изгнание психологизма» в новейшей литературе, то во второй половине десятилетия он настойчиво призывает: «...Перед нами стоит пока задача не столько преодолеть и покончить с искусством прошлого, сколько критически усвоить его, изучить и воспринять»¹.

Постепенно, по мере успокоения революционной бури, в художественном сознании вызревает потребность в эстетическом постижении обыденной жизни человека, тех процессов, которые движут повседневное бытие социума. И в этой культурной ситуации вновь стал оживать интерес к реалистической традиции.

Во всяком случае, восстановление уважения к реалистической традиции стало знаменем времени, хотя и проявлялось оно по-разному, нередко косвенным образом. Наиболее откровенно — в эволюции манифестов разнообразных литературных групп и объединений.

Имажинисты, которые в своей первой декларации (1919 г.) лихо раздвигались с художественным содержанием («Тема, содержание — эта слепая кишка искусства...»)², в новой своей декларации (в 1923 году) уже выстраивают «целую метафорическую цепь <...> развития и культуры образа» как последовательного постижения связей между человеком и действительностью³. Футуристы, после Октября именовавшие себя Левым фронтом искусств и воинствующе призывавшие не отражать объективную действительность, а смело проектировать новую художественную реальность, с середины 1920-х годов начинают всячески превозносить «литературу факта», писателей они теперь называют «фактоловами».

РАППовцы, которые в своих первых декларациях всячески умаливали роль личности и ценность личностного начала в индивидууме, воинствующе требовали, чтобы писатели Советской России прежде всего изображали движение революционных масс, постигали суть классового пролетарского сознания, теперь стали утверждать, что «именно “живой человек”, учеба у классиков, реализм — определяют пути формирования стиля пролетарской литературы»⁴.

¹ *Воронский А.* Литературные типы. — 2-е изд., доп. — М., 1927. — С. 10—12.

² Декларация // Цит. по: *Есенин С.* Собр. соч.: в 5 т. — М., 1962. — Т. 5. — С. 220.

³ Почти декларация // Там же. — С. 226—227. Сама эта цепь довольно показательна: в начале ее — выявление лирического чувства «через преломление в окружающем предметном мире», далее идет «сумма лирических переживаний, то есть характер — образ человека»; «и наконец: композиция характеров — образ эпохи» (Там же).

⁴ *Ермилов В.* О творческих путях пролетарской литературы // *Ермилов В.* За живого человека в литературе. — М., 1928. — С. 14. В. В. Ермилов — один из наиболее активных теоретиков РАППа.

Все эти умозрительные призывы и директивы не привели к сколько-нибудь заметным творческим результатам. Но они показательны именно как симптомы сдвига в эстетической мысли эпохи¹.

Одним из симптомов возвращения общественной мысли к человеческой индивидуальности, к проблемам духовного существования личности стала бурная дискуссия, посвященная, как тогда говорили, «проблемам пола». На самом же деле спор шел о том, какой должна быть новая мораль, какие нравственные ценности следует воспитывать в советской молодежи. Толчком для обсуждения стали публикации рассказа С.Малашкина «Луна с правой стороны» и повести П.Романова «Без черемухи», к нему примешалось «дело Коренькова» (комсомольского работника, который свою крайнюю половую неразборчивость мотивировал «революционной идеей “свободной любви”»). Дискуссия имела огромный резонанс, в ней участвовали такие видные государственные деятели, как нарком просвещения Луначарский, нарком здравоохранения Семашко, ей был посвящен целый вечер в Комакадемии...

Несомненный факт: среди литературных новинок, которые стали издаваться к середине 1920-х годов и вплоть до конца десятилетия, все чаще и чаще появляются произведения, где отчетливо просматривается генетическое родство с традиционными жанрами классического реализма — семейной хроники (М. Булгаков «Белая гвардия», М. Горький «Дело Артамоновых»), романа и повести воспитания (А. Толстой «Детство Никиты», Б. Пастернак «Детство Люверс»), социально-психологического романа (В. Вересаев «В тупике», К. Федин «Города и годы», Л. Леонов «Барсуки»), физиологического очерка (целая серия рассказов о русской деревне первых лет революции, написанных П. Романовым в 1918 — 1923 гг., «Жестокие рассказы» М. Барсукова, «Маленькие рассказы» Е. Зозули), романизированного рассказа, исходящего из чеховской традиции (в частности, новеллистика В. Катаева, В. Лидина, М. Слонимского).

24.2. Векторы психологического анализа

Прежде всего стала восстанавливаться традиция, которая составляет ядро реалистической стратегии — традиция *психологического анализа*. Русская и мировая литература накопили к тому времени колоссальный опыт психологического анализа как важнейшего «инструмента» постижения внутренней, душевной жизни человека, разработали изощренную поэтику («диалектика

¹ См. об этом, в частности: *Кочеткова Н. Е.* Дискуссия о «порнографической литературе» в журналистике 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2004.

души», текучесть характера, искусство внутреннего монолога, диалогическое романное слово и т. п.).

В 1920-е годы вокруг проблемы психологизма велись бурные дискуссии. Наиболее «левые» теоретики подвергали его форменной обструкции. В психологическом анализе видели уступку индивидуализму, чрезмерный интерес к отдельной личности. Даже в пору, когда был провозглашен лозунг «За живого человека в литературе», А. Курелла, один из наиболее ортодоксальных рапповских критиков, выдвинул грозное обвинение: «Роль крайнего психологизма — роль контрреволюционная, какой бы “материал”, какая бы “душевная ткань” не служила ему для этого!»¹. А лефовцы заменили термин «психологизм» уничижительным ярлыком — «психоложество».

Правда, во второй половине 1920-х годов инвективы и реплики, подобные вышеприведенной, были уже рудиментами отмирающих представлений. Когда «ценностным центром» произведений вновь стали человеческая личность, перипетии индивидуальной человеческой судьбы, процессы, протекающие в тайниках человеческой души в новых исторических и социальных обстоятельствах, психологический анализ стал все чаще использоваться как наиболее действенный эвристический механизм постижения тайны человеческой души.

Рапповцам, вбросившим лозунг «За живого человека в литературе», нужны были образчики произведений, в которых центральное место заняла бы внутренняя, душевная жизнь личности. С их подачи едва ли не самыми обсуждаемыми (и читаемыми широкой публикой) стали романы «Наталья Тарпова» (1922) С. Семенова и «Преступление Мартына» (1928) В. Бахметьева. Строго говоря, это произведения весьма невысокого художественного уровня: в них крайне идеологизируются психологические коллизии, вследствие чего упрощенно изображается внутренняя жизнь героев (может быть, поэтому они легче поддавались рапповским теоретическим экзерсисам?), но они вызвали невиданный интерес литературной общественности. Причина видится в том, что «Наталья Тарпова» — это едва ли не первый советский роман о любви, а «Преступление Мартына» интригует психологическим самоистязанием героя, который проявил малодушие в момент опасности и оставил своих товарищей. Простодушие психологического анализа проявлялось уже в том, что авторы использовали в качестве средства передачи душевной жизни героя его прямое слово (внутренний монолог), в котором тот подвергает свое поведение и поступки сознательному разбору. Подрывает доверие к психологической

¹ Курелла А. Против психологизма (1928) // Цит. по: Опыт неосознанного поражения (Модели революционной культуры 20-х годов). — М., 2001. — С. 221.

правде героев их речь — они изливают свою душу на казенном, публичном языке митингов и партчисток. Фактически то, что всегда воспринималось как таинственная область души, формулируется в логическом изложении и приобретает идеологический характер. Но это-то и было ценимо рапповскими теоретиками.

Правда, у менее подверженных групповым пристрастиям критиков-литературоведов подобные психологические эскзерсисы вызывали язвительные отклики. Так, Д. Горбов, соглашаясь с назревшей в художественном сознании потребностью «охватить всю сложность внутренней ломки человека и рождение внутреннего мира новой личности», считал, что этому препятствует «рационалистический трафарет мирозерцания» (так критик эвфемистически обозначал засилье идеологических догм). А это приводит к тому, что «мир подсознательных влечений насильственно отрывается здесь от мира сознательных убеждений, долг вступает в непримиримую борьбу с желанием, и на этом строится драматический конфликт. Все это выглядит притом в достаточной мере условно <...> — назойливо выглядывает безжизненный “ложно-классический канон”»¹.

Однако интеллектуальная жизнь 1920-х годов была отмечена повышенным, по сравнению с предшествующими (и последующими временами), интересом к иррациональной сфере человеческой психики. В культурный кругозор советского общества вошли труды Зигмунда Фрейда по психоанализу. В 1920-е годы были изданы практически все основные труды З. Фрейда, среди них: «Очерк истории психоанализа (1918)», «Лекции по введению в психоанализ» (1922—1923), «Я и Оно» (1924), «Психология масс и анализ человеческого “Я”» (1925). Сам Фрейд испытывал некоторый интерес к марксизму, хотя возражал против марксистской абсолютизации «экономических мотивов» как главных детерминантов поведения. Он также внимательно следил за событиями в России. В Советской России идеи Фрейда имели определенный резонанс: в журнале «Красная новь» (1925, № 7) были опубликованы статьи И. Григорьева «Психоанализ как метод исследования художественной литературы» и полемизировавшего с ними А. Воронского «Фрейдизм и искусство», в 1923 году вышли основанные на идеях Фрейда книги И. Ермакова «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина» и «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» (Переизданы с добавлением очерка о Достоевском под заглавием «Психоанализ литературы» — М., 1999). После 1930-х годов и вплоть до 1990-х в России книги Фрейда не переиздавались².

¹ Горбов Д. О злободневном (Человек и его нутро) // Горбов Д. Поиски Гала-теи. — М., 1929. — С. 273—274.

² Из новейших опытов по применению фрейдистской методологии к изучению литературных феноменов следует назвать труды И. П. Смирнова «Психодиахроноло-

В основном психоанализ Фрейда, с его гипертрофированным «пансексуализмом», вызвал негативную реакцию. Но, по меньшей мере, сфера подсознательного получила права гражданства в теоретических рассуждениях, особенно — о психологии творчества. А. Воронский, например, соглашался с тем, что «учение Фрейда о динамическом подсознательном не целиком, а частью принадлежит к плодотворным гипотезам в области индивидуальной психологии. Фрейд разрушает поверхностно-рационалистический взгляд на человеческую психику, подточенный, однако, основательно и до него»¹. Признание феномена подсознательного и бессознательного заставляло художника всматриваться в иррациональную, интуитивную сферу человеческой психики, в область невыразимых словом состояний, настроений, чувствований.

А это вело к расшатыванию жестко детерминистического принципа в объяснении душевной жизни человека. Вообще применение принципа детерминизма в постижении тайны человеческого характера было колоссальным открытием реализма. Но о том, что связи между человеком и обстоятельствами далеко не всегда носят причинно-следственный характер, свидетельствует художественный опыт великих реалистов, которые останавливались в растерянности перед поступками Мити Карамазова, лесковского «очарованного странника», толстовского Феди Протасова, Оленьки Мещерской — героини бунинского «Легкого дыхания»... Установление душевных движений, которые невозможно мотивировать причинно-следственными связями, заставляло говорить — тайна сия великая есть, душа человека — потемки. Реализм XX века попытался нащупать иные, недетерминистические связи (но — связи!) между душевными процессами и обстоятельствами. А для этого надо было осветить «потемки» подсознания. Несколько огрубляя, можно говорить о том, что подсознательное, иррациональное в литературе выводятся из двух противоположных первооснов. Один источник — это атавистическое, животное, даже звериное, что сидит в самых темных углах человеческой психики. А другой источник — обостренная душевная чуткость, ранимость сердца, порой даже мистическое чувство связи с трансцендентальными силами.

Такое проникновение в деликатнейшие сферы духовной жизни человека можно условно назвать *гиперпсихологизмом*. Начало этой линии положил Чехов своим «Черным монахом» и «Архиереем», ее обогатили А. Куприн, Л. Андреев, молодой Б. Зайцев. Наиболее последовательное развитие культуры гиперпсихологизма происходит в прозе И. Бунина, начиная с 1910-х годов, когда были

гика: опыт истории русской литературы от романтизма до наших дней» (М., 1994) и А. Эткинды «Эрос невозможного: история психоанализа в России» (М., 1994).

¹ Воронский А. Фрейдизм и искусство (1925) // Цит. по: Опыт неосознанного поражения: модели революционной культуры 20-х годов. — С. 341.

написаны «Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Сны Чанга»¹. Ярким штрихом этой линии стала маленькая повесть **Бориса Пастернака** «*Детство Люверс*» (написана зимой 1917—1918 гг.). Она вызвала у таких строгих ценителей, как М. Кузмин и Ю. Тынянов, прямые ассоциации с автобиографическими повестями Л. Толстого, Горького, поэмой Вяч. Иванова «Младенчество»². Однако написанное Пастернаком существенно отличается и по материалу, и по характеру дискурса от названных классических произведений о детстве. Пастернак описывает самую зыбкую, самую трепетную фазу бытия человеческого существа — переход из младенчества в отрочество. Причем этот переход переживается девочкой, одаренной тончайшей чуткостью, поэтической впечатлительностью. Автор тщательно следует за Женей Люверс по всем ступеням, которые преодолевает она по пути к осознанному существованию: тут и страх ребенка перед тем, что она впервые воспринимает слухом и зрением (зарев над Мотовилихинскими заводами, непрестанный гул Урала). Тут и испуг перед своей первой девичьей кровью, усугубленный бестактностью гувернантки. Тут и неловкие, вызывающие улыбки у слуг, попытки войти в круг их «взрослых» разговоров. Тут и, наконец, иррациональное ощущение сраженности своего естества с матерью, и вслед за ним — «ощущение женщины, изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть», появление походки — «широкой, мечтательно разбросанной и новой»...

Проращение сознания девочки происходит через вбирание в себя открывающихся граней, сторон, подробностей того мира, который ее вплотную окружает. И собственно нарратив повести, собранный, словно под микроскопом, особым субъективным видением девочки, приобретает до крайности импрессионистический характер. Например, сидя в вагоне, Женя видит через отражение в графине, стоящем на столике, как «в эту комнату медленно въезжают паровозы, наведя мраку, а когда они уезжают и очищают комнату, то оказывается, что это не комната, потому что там есть небо, за столбиками, и на той стороне — горка, и

¹ Подробнее см. главу о И. Бунине в следующем томе.

² См.: *Кузмин М.* Говорящие // Кузмин М. Условности (Статьи об искусстве). — Пб., 1923 (Переиздана в кн.: *Кузмин М.* Стихи и проза. — М., 1989. — С. 405—408); *Тынянов Ю.* Литературное сегодня (1924) // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. Подобные сопоставления проводились и в работах, выполненных в 1990-е годы. См.: *Копер Д.* «Котик Летаев» Андрея Белого и «Детство Люверс» Бориса Пастернака // Русская литература XX века в исследованиях американских ученых. — СПб., 1993; *Фарыно Е.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ (Археопэтика «Детства Люверс» Б. Пастернака). — Стокгольм, 1993; *Архангельский А.* «Младенчество» Вячеслава Иванова и философия детства у Бориса Пастернака // *Cahiers du Monde russe.* — XXXV (1—2). — Janvier—juin, 1994.

деревянные дома, и туда идут, тихо удаляясь, люди...» Жене с ее обостренным слуховым воображением «слышно, как с присвистом дышат облака», при въезде на старый городской мост «раздался разговор балок, лукавый, круглый и складный, сложенный некогда на все времена», а «вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась, так как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курослепе». В сущности, восприятие девочки как бы дематериализует предметную реальность, переводя ее в иную, одухотворенную субстанцию. Девочка видит окружающий мир «из себя», и та особая, субъективная оптика, сквозь которую смотрит на окружающую реальность Женя Люверс, делает эту реальность чудесной, фантастически сказочной: «Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой, черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт». Именно в таком качестве объективный мир интровертируется сознанием, становится пространством души девочки.

Это вполне отвечало замыслу автора, который впоследствии признавался: «Я таким образом решил дематериализовать прозу и, чтобы поставить себя в условия требовавшейся объективности, стал писать о героине, о женщине с психологической генетикой, со скрупулезным повествованием о детстве и т. д. и т. д.»¹.

Но вхождение в «эпоху отрочества» (как ее называл Л. Толстой) совершается лишь тогда, когда в душе девочки пробуждается внимание к окружающим, интерес к «третьему человеку», тайне его души. В сюжете повести крайне важную роль приобретает явление «постороннего», хромого Цветкова, рождение сострадания к нему — принципиальная фаза в духовном формировании девочки. А детство героини кончается тогда, когда она узнает о нелепой гибели Цветкова — его подмял вздыбившийся конь экипажа, в котором ехали родители Жени. Первая встреча со смертью, сознание исчезновения пусть чужой, посторонней, но жизни, редкостной и суверенной, поражает чуткую душу чувством виноватости без вины — виноватости за то, что в мире произошло нарушение одной из великих заповедей — «Не убий». И это чувство виноватости за жизнь и смерть Другого уже остается в душе на всю жизнь².

¹ Пастернак Б. Письмо к В. П. Полонскому (лето 1921 г.) // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. — М., 1992. — Т. 5. — С. 122.

² В статье о «Детстве Люверс» А. Архангельский напоминает, что «последовательное рядоположение полюсов детства и смерти, красоты и утраты, творчества и восторженного ужаса» имеет у Пастернака глубокое обоснование (см.: *Архангельский А.* «Младенчество» Вячеслава Иванова и философия детства у Бориса Пастернака // *Cahiers du Monde russe.* — XXXV (1–2), Janvier—juin 1994. — P. 291).

Но повесть Пастернака осталась одиноким и на долгие годы последним опытом гиперпсихологизма¹. В советской литературе, где доминировал культ массы и активного социального действия, гиперпсихологизм не мог иметь прочной культурной поддержки.

В 1920-е годы, с выдвиганием в центр человека массы, стихийных натур куда актуальнее для художественного постижения было «земляное», темное в характере, иррациональные проявления личности.

24.2.1. «Тайное тайных» Вс. Иванова

Едва ли не самые бурные споры о темных сторонах человеческой психики вызвал цикл рассказов **Всеволода Иванова** «*Тайное тайных*» (1926—1927).

«Ссору Вс. Иванова с самим собой» сразу отметили критики. По сравнению с «орнаментализмом и чрезмерным лиризмом» произведений начала 1920-х годов в рассказах цикла «Тайное тайных» «поражает мера простоты, выразительности, тонкости». «Там в своем герое он прежде всего стремился выделить партизана и сибиряка. Здесь в сибиряке, в крестьянине, — даже в партизане — человека». «Там его интересовали <...> особенности этнографии и современности». Здесь — «глубокие страсти, которые общи человеку», — писал А. Лежнев².

Рассказы середины 1920-х годов, вошедшие в цикл «Тайное тайных», переносят читателя в тревожный и страшный мир темных инстинктов человека, сильных и глухих страстей, которые бушуют героев, — любовь к женщине, часто проявляющаяся в форме ненависти, жажда жизни и стремление к гибели, к преступлению; тоска, причины которой не ясны человеку.

Несмотря на то что в сборник не вошло ни одного нового произведения — все они публиковались в течение 1925—1926 годов в газетах и журналах («Красная газета», «Красная новь», «Красная нива», «Шквал» и др.), — книга в целом вызвала ошеломляюще острую полемику в периодике 1927—1929 годов. Обращение автора к «вечным темам», к иррациональному стихийному началу жизни, к тайнам внутреннего мира личности в эпоху утверждения партийной сознательности, необходимой для классовой борьбы, не могло не привести к крайне негативным оценкам критики, в первую очередь «напостовской». «Мания и бред, возведенные в категорию необходимости» (И. С. Гроссман-Рошин), «сигнали-

¹ Возрождение этой линии началось с 1960—1970-х годов — с рассказов Ю. Казакова и А. Битова, а продолжено В. Маканиным, Т. Толстой, Л. Улицкой, И. Полянкой в 1980—1990-е.

² *Лежнев А.* Человек и его горести // Печать и революция. — 1927. — № 2. — С. 104—105.

зация классовому врагу» (А. Безыменский), «длинная вереница висельных пессимистических рассказов», в которых «Вс. Иванов восстал против революции» (К. Рыжиков), — эти и подобные высказывания звучали со страниц газет и журналов. Голоса в защиту писателя принадлежали критикам «Перевала» (А. Воронскому, Д. Горбову, А. Лежневу). «Тайное тайных» свидетельствует о наступающей зрелости нашей современной советской литературы. Наши художники не случайно, конечно, подходят вплотную к “вечным” и “проклятым” вопросам о жизни и смерти, о судьбе человека, о месте его в космосе», — с воодушевлением писал А. К. Воронский, но оговаривал, что «будет худо, если он (Иванов. — *Авт.*) пойдет по пути, где роковым образом оступались даже такие гении, как Гоголь и Достоевский, и такие поэты, как Есенин»¹.

Безусловно, сопоставление с Гоголем, Достоевским и Есениным не было случайным. Полемика «рационалистов» и «интуитивистов» вокруг книги «Тайное тайных» и — шире — вокруг проблемы «живого человека» в литературе отразила происходящие не столько в литературе, сколько в реальной жизни процессы разрушения целостности национальных основ. Именно русский человек, а не «человек вообще», отпавший от национальных традиций: от Бога, дома, земли — и во многом в силу этого оказавшийся беспомощным перед «звериными» страстями к разрушению, насилию, убийству, становится героем книги Всеволода Иванова «Тайное тайных». «Мучительно тяжело понять и поверить, что русский мужик не христианин, не кроткий богов воин, а мечтательный бандит»² — эти слова из письма Вс. Иванова А. М. Горькому (сентябрь 1927 г.) во многом определяют проблематику большинства рассказов, включенных в книгу: «Жизнь Смокотинина», «Полынья», «Плодородие», «Ночь», «Бегствующий остров». Используя библейские мотивы (притчу о блудном сыне в «Жизни Смокотинина», рассказ о всемирном потопе в «Плодородии»), писатель раскрывает психологию человека, отошедшего от традиционного уклада русской жизни и, прежде всего, утратившего веру.

Начинает Иванов повествование о «горестях» человека с гармонических сцен. Радость разлита в природе: «Утро было крепкое, как холст. Жить бы да поживать да посмеиваться в такое утро да в таких местах» («Плодородие»); «Проснулся он рано, легкий весенний морозец чуть тронул окно; снегирь играл перьями в розоватом и блестящем тумане света» («На покой»). Радость ца-

¹ Воронский А. О книге Вс. Иванова «Тайное тайных» // Воронский А. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. — М., 1927. — С. 160.

² Иванов Вс. Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек. — М., 1985. — С. 40.

рит и в душе героя: «Милехин улыбнулся и почувствовал радость, словно лед принадлежал ему» («Поле»), «Ресницы от теплоты слипались, точно березовые почки... Вдруг опять защемило сердце («Плодородие»). Как правило, сюжет начинает развиваться с этого «вдруг» — с момента внутреннего отчуждения человека от мира природы и людей. О чувстве единения, испытанном раньше, герои Иванова обычно не вспоминают. Для них отторжение от мира — это мгновенное, внезапное ощущение, никак не связанное с размышлениями: «И вдруг у него громко — будто в реве — занью сердце. Сначала он как будто сдержал себя, но мотанулось, словно шука на удочке, сорвалось — и понесло» («Плодородие»); «...Вдруг он почувствовал себя усталым, веки его с трудом подымались, и в бровях колело там, словно веки были стеклянные» («На покой»).

Действие всех рассказов происходит после революции, однако о ней и о прошедшей Гражданской войне Иванов говорит очень скупно. Так, лишь в начале рассказа «*Жизнь Смокотинина*» упомянуто, что «топоры за революцию иступились — голов много порубили ими», а на протяжении всего повествования жизнь в деревне кажется традиционно прежней. Например, о героине рассказа, вдове Катерине Шепеловой, сказано, что жила она бедно и поэтому «часто в открытое окно протягивалась из тьмы неизвестная рука, ставившая на подоконник узелок с пищей: тайная милостыня». И лишь герой рассказа, сын подрядчика Тимофей, ощущает себя в родной деревне чужим. С того момента как он, вопреки старинному обычаю, помешал Катерине взять щепу у плотников, рубивших избу, он чувствует себя словно «околдованным»: дом, семья, пашня, плотницкая работа — все ему постыло. Характерно для цикла то, что сами герои Иванова не понимают происходящего с ними: «Болезнь какую что ли прилепили», — недоумевает Тимофей. Любовь-тоска к Катерине приводит к тому, что Тимофей стреляет в нее и после этого уже не возвращается в родную деревню: связывается с цыганами, крадет коней, соглашается на убийство незнакомого ему человека и сам, в конце концов, погибает. Возвращение в дом к отцу происходит уже после смерти: Тимофея привозят в родное село, и он последний раз лежит дома под образами.

Трагически гибнет и другой герой книги — Мартын из рассказа «*Плодородие*». Своим безверием и «мутным сердцем» он выделяется из числа жителей сытой раскольничьей сибирской деревни. В сознании героя сложно переплетаются и желание спасти жителей от грядущего потопа — тающие ледники грозят затопить деревню, и стремление к славе, и любовь к замужней Елене — красавице с «былинными косами», и какие-то неясные самому Мартыну чувства, заставляющие его «ломаться, словно пьяница», кричать,

что он создаст в селе партию, грубить уважаемым старикам. «Всю деревню переверну, легче (“без креста”))»¹. «Мне ради такого дела никого не жалко! У меня душа горит», — кричит Мартын, надеясь привлечь внимание Елены. Любовь в его душе, так же как и у Тимофея Смокотинина, вызывает желание оскорблять дорогую ему женщину. Заканчивая рассказ страшной смертью героя, которого зверски избивают богомольные старики, Всеволод Иванов передает картину русской жизни, утерявшей традиционные основы миропорядка и ввергнутой в хаос.

Персонажами некоторых рассказов («Поле», «Смерть Сапеги», «Пустыня Тууб-Коя») выступают красноармейцы и красные командиры. Это уже далеко не те партизаны, которые готовы были лечь на рельсы, чтобы остановить белый бронепоезд. Солдат Красной Армии Николай Милехин из рассказа «Поле» думает не о Колчаке и Советах, а об урожае, о родной деревне и как-то незаметно для самого себя садится в поезд и едет домой, не предполагая, что такой естественный для него поступок называется дезертирством. Носитель «геройского» имени Аника Сапега выражает свою классовую ненависть тем, что «насилует буржуазных женщин <...> при первом подходящем случае». И этот герой показан утратившим корни: «Потому я всех этих притчей о прошлом-то не люблю. Мне, друг, на предков твоих, да и на своих, по пути, плевать».

Герой в рассказах Вс. Иванова все время одинок. Отторгнутый от мира природы и уже утративший в эпоху революционных потрясений связь с традиционными национальными ценностями, он оказывается один на один с враждебным внешним миром и путанным миром своих чувств и страстей. Действия героев здесь случайны, непонятны им самим, чаще всего они бессмысленно жестоки — это избивание, насилие, убийство (Афонька из рассказа «Ночь» избивает незнакомую старуху, случайную попутчицу в поезде, Кондратий в рассказе «На покой» убивает отца). На этапе отторжения личности меняются и образы времени и пространства. В рассказах появляется мотив остановившегося времени. Так, в рассказе «Полынья» блуждания героя по заснеженному полю, постоянное возвращение на одно и то же место, сам образ полыньи ассоциируется со смертью — остановившимся временем: «Полынья лежала неподвижная и темная, как раньше. <...> Не колышась, плыла она спокойно среди этих всбесившихся снегов, плыла настолько неподвижно, что даже не отражала ничего, как глаз мертвого». Пространство также трансформируется. Оно

¹ Текст первой публикации рассказа в журнале «Красная новь», 1926, № 1; сокращенная автором часть фразы прямо отсылала читателя к поэме А. Блока «Двенадцать».

одновременно и расширяется — знакомые места становятся незнакомыми, чуждыми, герой плутает в известных ему местах; и сужается — делается однообразным, человек постоянно возвращается в одну точку пространства, это вызывает у него страх, кажется наваждением. Один из лейтмотивов цикла — сбившийся с дороги человек.

«На всех его [Иванова. — *Авт.*] рассказах, — писал Вяч. Вс. Иванов, — при точности описываемого деревенского быта лежит отпечаток невсамделишности, иногда <...> на грани патологической смеси бреда с галлюцинацией, порой переходящей в романтическое сновидение. Но нередко по закону симметрии двух бездн русской души оба эти начала соединяются вместе»¹. Может показаться, что трагические эти рассказы действительно знаменуют собой «черный», «висельный» период творчества Всеволода Иванова. Однако есть определенные ценности — жалость, любовь, материнство, которые автор утверждает вопреки царящей в книге атмосфере разрушения, насилия и темных страстей, губящих человека.

Неслучайно завершающая книгу повесть «Бегствующий остров» заканчивается эпизодом в доме, где соединяются сбегавшая от раскольников девушка Саша и комиссар Васька Запус. Последний, хотя и утверждает, что «мы религию отделили, так сказать, как гнилой ломоть», но при этом чувствует неуверенность и смущение перед раскольниками. «А я, граждане, ей-богу, не знаю», — отвечает он на многочисленные вопросы, вызывая закономерный отклик: «Чего ж божишься!» В этот вновь созданный дом приходит мать Саши, кроткая старица Александра, и заводит речь о детях.

Очевидно, что концепция сборника «Тайное тайных» противоречила классовым установкам эпохи. Книга, которую современные писателю критики определяли только как апофеоз бессознательного, темного в человеке, обвиня автора в увлечении фрейдизмом и биологизмом, безусловно, включала в себя более широкие и сложные явления: в ней отразились и бездны национального характера, и сдвиги в сознании русского «человека массы» в эпоху потрясений самих основ жизни страны, ее истории и духовной культуры, и вечный неугасимый свет человеческой души. Разумеется, все это не могло не поставить Всеволода Иванова вне «столбовой дороги советской литературы». Именно с книги «Тайное тайных» начинается длительный период недоверия к нему со стороны власти, что сказалось в больших трудностях с публикациями его последующих произведений.

¹ Иванов В. В. О «Тайном тайных» Всеволода Иванова // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — Т. II. — М., 2000. — С. 517.

24.3. Ассимиляция опыта натурализма и экспрессионизма

Характерная тенденция, которой было отмечено возрождение реализма в 1920-е годы, это *активная ассимиляция художественного опыта натурализма и экспрессионизма*.

«Склонность к натурализму и даже протоколизму» (А. Воронский) отмечали в литературе середины 1920-х годов практически все критики. Крен в сторону натурализма был абсолютно естествен в возрождающейся реалистической прозе 1920-х годов. Сам объект изображения: всеразрушающий революционный апокалипсис и кровопролитная Гражданская война — находил конкретное и локальное отражение в образах запредельно жестких. Ими переполнена проза начала 1920-х годов: здесь и сцены пыток и истязаний («Два мира» В. Зазубрина), изощренных казней (С. Сергеев-Ценский «Жестокость»).

В прозе начала 1920-х годов даже родился некий натуралистический образ-концепт, символизирующий всю взбаламученную, сдвинувшуюся с места и движущуюся невесть куда Россию. Это образ поезда, железнодорожного вагона («Агитвагон» М. Шагинян, «Салон-вагон» А. Соболя, вагон командарма в «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка). Но чаще всего это образ *вагона-теплушки*, грязного, набитого обезумевшими от неопределенности, голодными, обовшивленными, сгорающими в тифе людьми. Образ вагона-теплушки в самых разных ракурсах представлен во множестве произведений о Гражданской войне: новелле И. Бабеля «Сын Рабби», «Голом годе» Б. Пильняка («поезд № пятьдесят седьмой — смешанный»), рассказах-сценках П. Романова «Третьим этажом», «Наследство» (список далеко не исчерпан).

Натуралистическая поэтика позволяла воочию представить перед глазами читателя те обстоятельства, в которых оказался человек, вовлеченный в революционную круговерть, дать почувствовать ту меру испытаний, через которые проходила человеческая душа. С другой стороны, натурализм оказывается очень тесно сопряжен не только с психологизмом реалистического толка, но и с модернистскими стратегиями, прежде всего — с экспрессионизмом. Ибо натуралистические образы обладают колоссальным потенциалом выразительности.

Известно, что тенденция к усилению выразительности стала проникать в русский реализм еще в 1890-е годы. Эту тенденцию Е. Б. Тагер называет «экспрессивным реализмом», обнаруживая ее уже в поздней прозе Льва Толстого¹ (а она явственно присутству-

¹ См.: Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX — начала XX в. (Девяностые годы). — М., 1968. — С. 99 — 100.

ет уже и в «босаяцких» рассказах Горького, и у раннего Леонида Андреева). В реалистической прозе 1920-х годов функция выразительности как способа оформления оценочной позиции автора непосредственно в голосе повествователя сохранилась, но стала несколько приглушенной, опосредованной. В реалистических произведениях 1920-х годов экспрессионистская поэтика чаще всего использовалась в следующих функциях. Во-первых, через экспрессионистские образы, включенные в реалистические тексты, авторы создавали ощущение того хаоса, в котором пребывают герои. А это не отвлеченный, не абстрактный Хаос. Это хаос исторической реальности — революции, гражданской войны, наконец, хаос «военного коммунизма» и наступившего затем нэпа (который впоследствии в романе «Доктор Живаго» был аттестован как «самый двусмысленный и фальшивый из советских периодов»). Поэтому нередко вполне жизнеподобные, даже фактологически достоверные образы были наполнены жуткой «хаографической» экспрессией и приобретали реалистические функции — становились воплощением типических обстоятельств.

Но прежде всего натуралистическая образительность, наполненная колоссальной экспрессией, оказалась эффективным способом психологического анализа — его усиления и углубления. Само включение в мир своих произведений экспрессионистских образов авторы реалистических произведений мотивируют психологически — состоянием персонажа, субъекта сознания. Этот субъект сознания — человек, который проникнут ощущением катастрофы, испытывает чувство потрясенности перед апокалипсическим развалом мира. Причем такая крайняя взвинченность, экстаичность восприятия действительности мотивируется в большинстве случаев особыми обстоятельствами, в которых пребывает персонаж. Он либо поставлен в «пограничную» ситуацию (например, в ожидании расстрела или после тяжелого ранения), либо находится в состоянии тифозного бреда, а то и на грани безумия.

Например, рассказ молодого **Валентина Катаева «Сэр Генри и черт (Сыпной тиф)»** (1920) начинается так: «Огненные папиросы ползали по перрону ракетами, рассыпая искры и взрываясь». «Огненные папиросы» — эта синекдоха, замещающая курящего человека, создает впечатление ирреальности происходящего. Так видит персонаж, в сознании которого произошло какое-то помутнение. Далее выясняется, что герой рассказа болен сыпным тифом, и окружающие предметы в больничной палате он воспринимает сквозь бред: «Лампочка на потолке много раз *наливалась каленой краснотой*, сияла, гасла. И косматая папаха, висящая над моим изголовьем, *продолжала цвести такой же черной громадной хризантемой*, распространяющей запах козла». Эти образы,

словно списанные с картин экспрессионистов, запечатлевают сомнамбулическое состояние сознания умирающего человека.

А в рассказе «*Отец*», написанном Катаевым несколько позже (1922 — 1925 гг.), пейзаж становится экспрессивным «оттиском» даже не психологического, а именно психического состояния героя. После того как Петра Ивановича освобождают из тюрьмы, окружающий мир видится ему совершенно иным, чем прежде: *«Обледеная улица, начисто выметенная и отполированная норд-остом, была черна и безлюдна. Улы переулков свистали за спиной в два пальца. Железное небо, просверленное звездами, ехало по крышам, как броневик. Никогда еще Петр Иванович не видел таким свой родной город. Он был нов и страшен»*. В этом пейзаже не только преломляется чувство опустошенности после перенесенной муки неизвестности, но и окаменевают то новое, оголенно трагическое мироощущение, которым теперь, возможно — навсегда, поражено сознание героя.

Картины реальных ужасов Гражданской войны настолько иррациональны, настолько противны естеству человека, что вызывают ощущение некоего сюрра, абсурда — это абсурд исторической действительности. Анализ такого рода реалистических текстов дает возможность увидеть очень интересный в теоретическом плане процесс — как возникает художественный сплав, когда один и тот же образ выступает сразу в нескольких функциях: психологической — как образ внутреннего мира человека, экспрессивной — как натуралистический образ. Каков же семантический эффект такого причудливого синтеза?

24.3.1. «Щепка» В. Зазубрина

Рассмотрим под избранным углом зрения повесть **Владимира Зазубрина** «*Щепка*» (1923). Владимир Зазубрин (1895 — 1938) — в юношеские годы начал революционную деятельность, в годы Гражданской войны — служил редактором газеты «Красный стрелок» Пятой армии, освобождавшей Сибирь от колчаковцев. Был автором первого большого эпического полотна о Гражданской войне — романа «Два мира» (1922). Репрессирован и расстрелян в 1938 году.

Повесть «Щепка» была написана в 1923 году, но отвергнута редакцией журнала «Сибирские огни». Впоследствии автор продолжал работу над текстом, но так и не смог его опубликовать. Повесть все-таки увидела свет в том же журнале «Сибирские огни» (1989, № 2), но только спустя 66 лет.

Самая первая сцена — люди в тюремном подвале, в ожидании расстрела, в момент расстрела, после расстрела. Отвратительные

натуралистические подробности: люди мочатся, портят воздух, с человека снимают исподнее, а оно уже все замарано, и т.д. и т.п. Но, с другой стороны, эта же картина наполняется образами, приобретающими очевидно экспрессивную окраску. «На потолке огромные волдыри ламп». Введенные курки револьверов в руках чекистов похожи на «черные знаки вопросов». Это типичная экспрессионистская образность, когда конкретная подробность, бытовая, натуралистическая, переведена в троп, порождает метафору.

В создании экспрессивной ауры в повести большую роль играют цветовые контрасты. Самая емкая метафора, явившаяся уже в начальной сцене: *кровь — красная река*. Эта метафора вырастает в символический лейтмотив всего повествования. Но в сознании героя *красный* цвет соседствует с *серым*. В таком странном сочетании цветов Срубов видит принципиальный идеологический смысл революции:

Срубов видел Ее каждый день в лохмотьях двух цветов — красных и серых. И Срубов думал. Для воспитанных на лживом пафосе буржуазных резолюций — Она красная и в красном. Нет. Одним красным Ее не охарактеризуешь. <...> Она красно-серая. И наше Красное Знамя — ошибка, неточность, недоговоренность, самообольщение. К нему должна быть пришита серая полоса. Или, может быть, его все надо сделать серым. И на сером красную звезду. Пусть не обманывается никто, не создает себе иллюзий. Меньше иллюзий — меньше ошибок и разочарований. Трезвее, вернее взгляд.

Это размышление героя о цвете знамени революции есть в некотором роде иносказание — размышление о том, что такое революция: несет ли она только свет, жизнь? Или несет также смерть, ужас, разрушение?

Сам же образ революции в повести Зазубрина представлен в свете символистской традиции. Это «Она» (с большой буквы), без имени, без всяких уточняющих слов. «И чекисты, и Срубов, и приговоренные одинаково были ничтожными пешками, маленькими винтиками в этом стихийном беге заводского механизма. Для *Нее* и *Ее* интересов Срубов был готов на все. Для *Нее* и убийство радость. Вот и *Она*». А написание с большой буквы «Она» вызывает ассоциации с блоковской Прекрасной Дамой, «величавой вечной Женой». В повести «Щелка» Прекрасная Дама трансформируется в страшного Молоха, который требует для своего насыщения человеческих жертв.

Идею революции герои повести и сам автор под сомнение не ставят. Они убеждены, что *Она* — это то высокое, святое, благородное, ради чего стоит сломать весь старый мир. Однако ни

Срубов, ни его единомышленники не могут отстраниться от вопросов: Какова плата за революцию? Какой ценой оплачивается осуществление святых идеалов свободы? Это самый мучительный, самый трагический вопрос, которым задавались те, кто кинулся, ведомый большевиками и вдохновленный прекрасными лозунгами, в коловерт Гражданской войны.

Самая существенная особенность повести «Щепка» состоит в том, что ответ на эти эпические по своему масштабу вопросы Заzubрин ищет в *психологии* своих героев. Показывая, сколько крови проливает революция, какое немыслимое число человеческих жизней она уничтожает, автор задается вопросом: что происходит с психикой людей — и того, кого расстреливают, и того, кто расстреливает? Цену революции автор определяет состоянием души личности — качеством сознания, психического здоровья человека.

Зазубрин воссоздает атмосферу террора и показывает, какие моральные последствия он имеет. Одно из характерных — рождение целого клана добровольных осведомителей, разлив доносительства. А вот конкретный случай: бывший полковник Кутаев (то есть офицер, человек чести, «его высокоблагородие») доносит на брата собственной жены. Подобные акции и поступки есть свидетельства патологии психической — происходит какое-то общее извращение душ.

А что происходит с психикой самих чекистов-расстрельщиков? С одной стороны, автор показывает, что для любого человека участвовать в расстреле противоестественно. В начале события есть такая подробность: «На дворе затопали стальные ноги грузовиков». Это знак, хорошо понятный палачам, — чтобы глушить крики и выстрелы. И сами чекисты внутренне напрягаются: «Срубов побледнел. Члены коллегии и следователь торопливо закурили. Каждый за дымовую завесочку. А глаза в пол».

Как ведут себя чекисты в самой акции расстрела? Один уже привыкает к расстрельным операциям и относится к ним, как относится крестьянин к забою скота; другой бесцеремонно раздевает — нагло, жестоко, издевательски унижая человека. Есть еще такой психологический момент: человек, который сопротивляется убийцам, вызывает злобу у расстрельщиков, и они находят некое оправдание своим выстрелам в том, что одолели противосилу. Потом у расстрельщиков возникает привычка к убийству. И когда долго нет расстрелов, то один из них, по кличке «Боже»(!), «четырёхугольный, квадратный, с толстой шеей и низким лбом», испытывает тоску, муку, маяту. Это занятие ему нужно как своего рода наркотик, который взбадривает душу, обостряет впечатления. Это уже садизм — мерзкое свойство нелюдя. Правда, некоторые расстрельщики испытывают муки совести. Например, Ванька

Мудыня признается: «Тысячу человек расстрелял ничего, не пил. А как брата укокал, так и пить зачал. Мерещится он мне».

Зазубрин делает следующее психологическое открытие: оказывается, человек не может так просто, бездумно убивать. Он чем-то должен обосновывать свои действия. И чекист старается найти хоть какое-то моральное оправдание своему существованию после того, как он убивал людей. Одно из таких средств — это определенный набор стандартных формул, с помощью которых расстрельщики заговаривают собственную совесть. Например: «Класс, в целом, неумолим, тверд и жесток». Раз «класс, в целом», то я, принадлежащий к этому классу, должен выполнять общую работу. Или: «Мы служим *Ей, Она* требует». И мы должны делать то, что она требует. Служить *Ей* — это как монашество, как обет, как религиозный подвиг. И даже идти на всякие жертвы во имя *Нее* — это своего рода аскетизм, подобный религиозному служению.

В противовес поведению чекистов и их самооправданию высокими словами, в повести представлена и противоположная точка зрения. Ее высказывает Павел Петрович Срубов, отец председателя губчека. По профессии Павел Петрович — доктор, то есть врачеватель. И когда его должны расстрелять, а расстрелом командует член коллегии ЧК Кац, друг его сына, которого он мальчиком лечил, то Павел Петрович говорит ему напоследок:

Ицко, передай Андрею, что я умер без злобы на него и на тебя. Я знаю, что люди способны ослепляться идеей настолько, что перестают здраво мыслить, отличать черное от белого. Большевик — это временное болезненное явление, припадок бешенства, в который впало сейчас большинство русского народа.

Определить большевизм как припадок бешенства, как эпидемию, которая заразила почти весь народ, — это убийственный приговор советскому режиму и его идеологии. (Для 1920-х годов, да и всей советской эпохи, дать подобное определение большевизма, кроме всего прочего, было актом гражданского мужества со стороны Владимира Зазубрина. Одного этого определения было более чем достаточно для категорического запрета повести и для беспощадной расправы с ее автором.) Но приговор мотивирован психологически — диагноз ставит врач! И как доктор, Павел Петрович объективен, незлобив, не впадает в истерию.

Далее тема эпидемии персонифицируется — болезнь становится состоянием души центрального героя повести, председателя ЧК Андрея Срубова. Автор с самого начала повествования пристально наблюдает за состоянием персонажа. Причем повествование строится следующим путем: нерратив объективирован и вроде бы не привязан непосредственно к Срубову, но он остается главным

субъектом сознания — главным наблюдателем, его рефлексией окрашены все эпизоды (кроме, пожалуй, сцены между доктором Срубовым и Кацем).

Срубов буквально запятнан в крови: во время расстрела брызги крови попадают на его одежду. Молва называет его — «губпалач», «красный жандарм», «первый грабитель». Это потрясающий неологизм — «губпалач» (ГубЧК — губпалач). Но сам себя Срубов оправдывает. Вот его выношенные аргументы, неслучайно они излагаются во внутреннем монологе:

Вы все понимаете, что убийц, бандитов надо расстреливать, а кто их должен расстреливать? Мы. А вы нас презираете за то, что мы делаем ту работу, которую вы от нас требуете. Мы палачи, да. Но ведь вам же нужно, чтобы были палачи. Как же вы без нас-то будете? <...> Мы продельываем огромную черную, грязную работу.

Срубов пытается возвеличивать свое палаческое дело тем, что совершает черную работу во благо общества. Но тому, кто берет на себя право лишать людей жизни, надо обесценить человеческую жизнь, свести ее к нулю. Срубов так и считает: «А люди — это людишки — булавочки!» Такая формула противоречит фундаментальным законам нравственности, она их попросту подрывает. И где-то в глубинах сознания Срубова копошится сомнение: «Не все позволено. Есть граница всему. Но как не перейти ее? Как удержаться на ней?»

Однако, как ни пытается Срубов оправдать свою палаческую работу благородными целями, его сознание начинает патологически искажаться. Автор последовательно показывает, как идет процесс разрушения психики Срубова. Сначала ему видится жуткий сон-аллегория: символизирующая государство огромная машина, которая катит вперед благодаря тому, что в самом ее низу чекисты, «черные от копоти», неустанно грузят некую мясорубку человеческим месивом. Затем перед глазами Срубова в зеркале является его двойник: «Безумный взгляд настороже. Он караулит». А мотив двойника всегда есть знак раздвоения души, в двойнике герой видит свое подпольное, скрываемое от самого себя лицо. Двойник уже до конца не перестает преследовать героя. Далее Срубов начинает обдумывать проекты рационализации уничтожения «лишних или преступных элементов с помощью газов, кислот, электричества, смертоносных бактерий», превращения этой процедуры в производственный процесс. Чем обстоятельнее Срубов рассчитывает свои изуверские проекты, тем страшнее вызываемый ими эстетический эффект. Это уже полное перерождение человека в жуткого монстра. Последующие фазы распада: клиника для нервных больных, безумный бред, завершающийся

видением *Ее*, революции. Но теперь в воспаленном мозгу Срубова она выглядит страшной бабищей:

А ее с битого стекла заговоров, со стрихнина саботажа рвало кровью, и пухло Ее брюхо (по-библейски — чрево) от материнства, от голода. И, израненная, окровавленная своей и вражьей кровью (разве не Ее кровь — Срубов, Кац, Боже, Мудыня), оборванная, в серо-красных лохмотьях, во вшивой грубой рубахе, крепко стояла Она босыми ногами на великой равнине, смотрела на мир зоркими гневными глазами.

В этом символическом образе переплетены воедино и отвращение, и мистический ужас, и какое-то языческое поклонение, словно перед всеильным и всевластным божеством.

Подведем итоги анализа. В повести Зазубрина «Щепка» взаимодействие натуралистической изобразительности и экспрессивности порождает особую эстетическую атмосферу — атмосферу ужаса. Эта атмосфера приобретает функции типических обстоятельств, адекватно отображающих реальность революционного хаоса. Экспрессионистский гротеск становится максимально выразительным инструментом эстетической оценки революции — вступая в жесткий конфликт с риторическим величанием революции (устаи Срубова, а порой и безличного повествователя). Но главное воплощение эстетическая концепция автора, его суд над временем находят в реалистически убедительном раскрытии процесса неизбежного разрушения личности, утраты рассудка человеком, который стал колесиком и винтиком кровавого Молоха революции.

Глава 25

ВОЗВРАЩЕНИЕ РОМАНА

Возрождение авторитета реалистической традиции шло через восстановление культуры главного реалистического жанра — романа. Но процесс этот протекал непросто.

В начале 1920-х годов роман дружно «хоронили», утверждая, что это старомодный, медлительный жанр, который никак не отвечает динамике бурного революционного времени, и т. д. Другим аргументом был тезис о несовместимости главного качества романа — психологизма, интереса к протеканию душевной жизни личности, с выдвиганием нового главного героя времени — народной массы и признанием изжитости и непривлекательности психологического анализа, «копошения» в душе отдельного

индивидуума. Так, О. Мандельштам в 1920 году писал: «Ясно, что когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы»¹. Статья Мандельштама имела броское название: «Конец романа». Казалось бы, первая половина 1920-х годов подтверждала убийственный прогноз поэта — роман тогда был редкостью.

25.1. Потенциал жанра

Собственно, роман никогда не развивается равномерно. В пору общественных катаклизмов, когда рушатся прежние устои жизни, когда рвется «времен связующая нить», когда невозможно в этом конгломерате событий, потрясений, катастроф, новаций найти какую-то внутреннюю логику, наступает кризис жанра: интерес художников к нему угасает, а те, кто остается верен роману, бросаются в пучину экспериментов, дабы найти новые пути поиска и эстетического воплощения «всеобщей связи явлений». Действительно, для начала 1920-х годов удачи в жанре романа — крайняя редкость, разве только «Мы» Е. Замятина и «Белая гвардия» никому еще не известного М. Булгакова. А другие немногие романы, которые все-таки появлялись и в начале 1920-х годов («Голый год» Б. Пильняка, «Цемент» Ф. Гладкова, «Необычайные приключения Хулио Хуренито», «Жизнь и гибель Николая Курбова» И. Эренбурга), носили откровенно экспериментальный характер и несли на себе печать проб и ошибок. Их авторы энергично искали новые формы романа, но претендующие на романную полноту многофигурные композиции не давали еще прочного впечатления подлинно романной «всеобщей связи явлений», ибо эти композиции держались по преимуществу на «субъективных» скрепах (музыкальных лейтмотивах, разного рода аттракциях, сцепляющих мозаику эпизодов и сцен, характеров и судеб, ассоциативном движении мысли и чувства романного повествователя) либо носили эклектичный характер (показателен «Цемент» Гладкова, в котором конструкция нового жанра — «производственного романа» — сконтаминирована из элементов романа-хроники, психологического и бытового романов).

Однако дальнейший ход литературного процесса показал, что пророчества насчет конца романа оказались ошибочными. С середины 1920-х годов стало происходить нечто противоположное — «романы пришли со всех сторон», констатировал Ю. Тыня-

¹ Мандельштам О. Слово и культура (Статьи). — М., 1987 — С. 73, 75.

нов в статье «Литературное сегодня» (1924)¹. Правда, тогда, в 1924-м, вышли только два романа — «Одеты камнем» О. Форш и «Города и годы» К. Федина. Зато в 1925 году — «Похождения Невзорова, или Ибикус» А. Толстого, «Барсуки» Л. Леонова, «Народ на войне» С. Федорченко, «Москва» А. Белого, роман в стихах Б. Пастернака «Спекторский», первая часть романа А. Чапыгина «Разин Степан». В 1926—1927 годах — «Дело Артамоновых» М. Горького, «Вор» Л. Леонова, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Кашеева цепь» М. Пришвина, «Братья» К. Федина... А конец 1920-х годов был отмечен появлением первых книг (томов, частей) будущих великих эпических полотен «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Тихого Дона» М. Шолохова, «Хождения по мукам» и «Петра Первого» А. Толстого. Словом, именно во второй половине 1920-х годов возникает то соцветие романов, которые стали гордостью советской литературы, ее классическим фундаментом.

В чем причина такого триумфального возвращения на авансцену литературного процесса жанра романа? Вот объяснение И. Лежнева: «Переход к роману в наших условиях знаменует вот что — человек, его судьба, его внутренняя жизнь, его коллизии и драмы опять узакониваются в своих правах»². Объяснение верное, но явно неполное, ибо не ухватывает специфичность семантики жанровой формы романа. Другой критик, А. Лежнев объяснял оживление интереса к роману иначе: «Читатель берет роман потому, что ищет в нем того “синтетического”, “обобщенного” изображения действительности, над которым так издеваются формалисты». (Примечательно, что раздел статьи Лежнева, откуда процитировано это высказывание, озаглавлен «Возрождение романа»³.)

К середине 20-х годов, в период нэпа, духовная атмосфера качественно изменилась — жизнь более или менее упорядочилась, люди стали обживаться в новом историческом окружении, вязать новую сеть связей с миром. Перед художественным сознанием стали отчетливее проступать противоречия и конфликты, которые определяют динамику и вектор общественного развития. Словом, наступило «время собирать камни». И — роман вновь выдвинулся на авансцену.

В романе, который приходит в 1920-е годы, главными объектами художественного постижения становятся драматическое столкновение политических позиций героев; процессы, проис-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. Истории литературы. Кино. — С. 151.

² Лежнев И. О романе и о Всеобуче // Россия. — 1923. — № 7. — С. 10.

³ Лежнев А. Современная литература (1929) // Лежнев А. О литературе (Статьи). — М., 1987. — С. 51.

ходящие во внутреннем мире человека, оказавшегося в водовороте Гражданской войны. То есть в перспективе внутрижанровой динамики это прежде всего роман с психологической доминантой. Его наиболее адекватной типологической разновидностью является *психологический роман*, форма, блистательно разработанная в XIX веке русскими реалистами.

Но в 1920-е годы восстановление в правах романа, ориентированного на анализ психологического среза отношений личности со взбаламученным социумом и с переломившимся временем, происходило не сразу. Как показывает опыт, после всякого рода переломных фаз, когда роман уходит с авансцены, культура жанра деградирует: это прежде всего отражается на искусстве композиции — она упрощается, а вследствие этого скудеет стереоскопичность видения мира. И требуется время для «восстановления» формы, что всегда сопровождается ее модернизацией и совершенствованием.

Возвращение романа в литературе 1920-х годов подготавливалось целым рядом параллельно протекавших процессов. Циклизация малых жанров и монтаж «человеческих документов» ведут к появлению романов-хроник, а последние перерастают в полноценные исторические романы на современном материале.

25.2. Циклизация малых жанров

В прозе 1920-х годов Б. Эйхенбаум отмечал тенденцию нахождения «новой комбинации конструктивных элементов», «нового материала»¹, к которым в полной мере можно отнести монтажные способы жанровой организации произведения. Коллаж из отдельного приема в ряде случаев трансформируется в конструктивный жанрообразующий принцип. Взрыв циклизаторских тенденций, рождение «коллажированных жанров» непосредственно связаны с разрушением старых норм художественной целостности произведения и утверждением новых. Наблюдения над материалами классического периода развития литературы демонстрируют, что цикл как литературная форма неизменно «активизируется обычно в эпохи нестабильные, переходные»². Многие литературные циклы обнажают «сам процесс уловления», по выражению М. Бахтина, становящейся, неготовой действительности с кипением ее внутренних противоречий. При этом вырабатывается новое худо-

¹ *Эйхенбаум Б. М.* В поисках жанра // Русский современник. — 1924. — Кн. 3. — С. 229.

² *Дарвин М. Н.* Художественность лирического цикла как проблема литературоведения // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986. — С. 46.

жественное видение, то новое «качество», которое становится основой художественной целостности.

Циклическая форма организации материала, расширившая горизонты жанрового потенциала, обнаружила наибольшую продуктивность именно в первой половине 1920-х годов: в этот период было создано около 300 ансамблевых художественных единств¹. Значительное количество рассказов этого периода посвящено осмыслению исторического времени, в частности самого значительного, эпохального события — Гражданской войны. В эпिनеллистических циклах по существу решалась та же проблема, что и в романном творчестве 1920-х, с тем исключением, что рассказ на некоторое время действительно предвосхитил более крупные жанровые формы, став своего рода уникальной экспериментальной площадкой, позволявшей молниеносно реагировать на изменения в действительности. Опираясь на возможности эпического цикла, писатели пытались осмыслить историческое время сквозь призму частных человеческих судеб. Помимо таких классических циклов, как «Конармия» И. Бабеля и «Записки юного врача» М. Булгакова, показательны в этом отношении такие циклы, как и «Донские рассказы» М. Шолохова», «Дети пустыни», «Октябрины», «О чем шепчет деревня», «Наше будущее» Р. Акульшина; «Революционные наброски» А. Аросева, «Екатеринбургские рассказы» А. Весёлого, «Батраки» Л. Гумилевского, «Два мира» В. Зазубрина, «Необыкновенные рассказы о мужиках» Л. Леонова, «Железная тишина» Н. Ляшко, «Вещи о войне» Н. Никитина, «Рабочие рассказы» Я. Окунева, «Заколдованные деревни» П. Романова, «Переселенцы» Н. Телешева, «Обыватели» О. Форш, «Незабываемые дни» Д. Фурманова.

Новеллистический цикл позволяет с большой отчетливостью и точностью запечатлеть сходное, повторяющееся в том, что кажется различным, одновременно не упуская возможности «измельчить», раздробить любое тождество. Так, например, пытаясь воссоздать специфику действительности в 1920-е в разных ее гранях, А. Аверченко, Р. Акульшин, М. Зощенко, П. Романов, В. Шишков, О. Форш и др., делая акцент на характере, выводили в каждом из своих циклов целую палитру героев, позволяющих судить об эпохе в ее «человеческом» воплощении, нравственной сущности, ценностных ориентирах. В то же время писатели-новеллисты жестко ограничивали материал, по сравнению с романной формой: герои циклов, попадающие в сходные ситуации, ведут себя примерно одинаково — они воплощают различные грани одной идеи, одной

¹ В данном случае мы имеем в виду именно *циклы*, не принимая во внимание многочисленные сборники рассказов, доминировавшие в потоке изданий этого периода.

жизненной стратегии и миропонимания, а в романной форме система образов выстраивается на иных началах.

Действительность может воспроизводиться в циклическом единстве в ее масштабном, широком охвате, однако, как правило, как и сами герои, она не дается в развитии. Если это развитие и наблюдается (в том случае, когда в произведении присутствует сквозной герой, как, например, в циклах М. М. Зощенко («Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова», «Веселые рассказы»), то становление героя происходит опять-таки «кругообразно» — ему приходится преодолевать сходные, повторяющиеся ситуации испытания. В цикле М. Булгакова «Записки юного врача» герой, переживающий целую гамму ощущений, от рассказа к рассказу (осуществляя прием за приемом, операцию за операцией) проходит путь от абсолютного осознания собственной слабости, никчемности — к пониманию своей необходимости, значимости для людей, которые просто не сумеют жить в атмосфере крошечной безграмотности, бедности и нездоровья, окутавшей русскую провинцию. Цикл М. Булгакова по существу строится на принципах романизации. И данное произведение нельзя считать исключением.

Для понимания механизмов созидания и функционирования экстенсивной новеллистической модели небезынтересно проследить, как повествовательные принципы, свойственные романам, соотносятся со структурными принципами циклического целого. Рассмотрим в качестве характерного примера цикл **Николая Никитина «Вещи о войне»** (1924)¹. Реализации авторской установки — вывести смысл изображаемых событий за пределы частной судьбы — максимально способствует избранный эпический способ изображения, для которого характерна полифоническая субъектная организация. Авторский текст сжимается до предела, замещаясь высказываниями и поступками героев, а роль повествовательной доминанты и сквозной скрепы выполняют вставные жанры (микронovelлы, лирические отступления), подчеркнутые специфическими графическими способами набора, уже с первой новеллы зрительно маркирующие границы микрожанра. Н. Никитин извлекает из текста те ресурсы, которые позволяют

¹ Никитин Николай Николаевич (1895—1963) родился в Петербурге, вырос в купеческой семье, учился на филологическом и юридическом факультетах Петроградского университета. В 1918 году вступил в Красную Армию. Большую роль в его становлении сыграли Горький и Замятин. С 1921 по 1924 год входил в группу «Серапионовых братьев». Большую известность получила его первая повесть «Рвотный форт» (1921), где с крайним натурализмом показана жизнь российской глубинки в годы революции. Революция и Гражданская война, сопротивление старого быта стихийному валу революции оставались постоянными темами Никитина. Наиболее значительным произведением Никитина стал роман «Северная Аврора» (1951) — о борьбе с интервенцией Антанты на Русском Севере.

придать событиям вневременной характер. Образы природы приобретают разноплановую эмоциональную наполненность, традиционно подразделяясь на «добрые», «сопутствующие» (земля, река, трава) и враждебные (ветер, небо, собака, птица и др.), таящие угрозу. Они максимально «заземлены», очеловечены, предстают как часть единого, многоликого, знакомого мира. В цикле Н. Никитина переходящие из рассказа в рассказ «бытийные» образы (неба, солнца, ветра, ночи, звезд, земли) заключают в себе семантику отчужденности, тревоги, опасности, враждебности, подчеркивая сбой, наступивший не просто в жизненном укладе — в мировом порядке. Взвинченные, порой подчеркнута антиэстетичные образы живого и неживого мира хаотически смешиваются в общей палитре какофонии, взаимопроникая, образуют «лоскутное», мозаичное полотно событий:

Родина наша — неуютная мать-осень... Ночью слышим — под молотком дробится стекло. Хрупка осенняя ночь. <...> Три теплушки — красные, потные, сырей червя дождевого, вдруг разевают рты, и оттуда тише слюны ползут серые люди. <...> Хлопает, захлебывается под ногами трава. Берегут воду земляные, сытые водой пролежни. Тяжела земля. Не легче взлохмаченное небо. Прижалось к выгону. <...> Жизнь ведь черная, гладкая, — голая жизнь — как выгон. <...> Из-за нечесаного, в ломах неба урюмом моргает звезда... («Запад»).

В тишине, зажигая крылом небо, летает над городом черная неизвестная птица. И когда слишком близко подлетает она к солнцу, — кричит от страха. А может быть от гнева, а может быть от боли кричит черная стройная птица с резким, острым крылом? Птица мечется в небе — и небо, уставшее, полукрепкой закалки с серым налетом — как остывший наружный пепел не может скрыть птицу. Но и птице не сжечь, не разрезать неба. И в этом вся тоска и тревога. И оттого по окраинам города на зубцах котловины, где стоят по Исети заводы, плещет черной угольной пылью заводской тихий ветер. В нем тоже тоска и тревога. А птица рвется и кричит проклятому солнцу, что оно не может быть спокойно, когда она умирает. Что оно должно потухать. <...> Там плотные и темные дороги, блестит их траурный уголь от солнца...» («Восток»).

Н. Никитин активно использует систему повторов на уровне сюжетно-композиционных звеньев. Почти каждый из рассказов «окаймлен» пейзажем, выполняющим, с одной стороны, роль «предвестия» событий, эмоционально окрашивающим действие, подчеркивающим мысль о единстве мира; с другой — выступающим в функции скрепы, композиционной границы — «занавеса», отделяющего один эпизод (одну «вещь») от другого. В рамочных пейзажах писателя причудливо соединяются бытовой, социальный, исторический и бытийный контексты:

Над дивизией легко, как зверь, к вечеру черное нелюбимое небо, жгла изморозь, запирались финские деревни, лаяли на цепях сытые собаки, скрытые в подворотнях, неприятель отравлял колодцы палыми лошадьми, но надо было идти, идти, забыв о голоде, о морозе, о боли, о жажде — надо было идти. Шли часы, ночь, огни. Деревни кругом стояли мертвые... <...> Старый город был спокоен. Его медное горло уж не кричало в страну об опасности («Обыкновенный эпизод»).

На черном выгоне пасется не телка, а пестрый мокрый пес. Должно, пес спятил с собачьего своего ума. Иль голову ему продождило. Не то как понять: зачем лает пес на трубу Пельмана, литейного заводчика?.. Нам пса никак понять невозможно. Место это унывное, может, только один пес понимает. Да. <...> А пес ждет, жестким хвостом мутит, играет. А от песьего хвоста тень бежит, растет тень по солнцу. И все суровой, все темнее тухнут голые поля. Поле за поле. Черен наш выгон. Земли черней и суше. А пес старше земли и холодной камня. И шкура его отливает снегом... («Пес»).

В «Вещах о войне» Никитина обнаруживается еще одно весьма характерное для цикла свойство — *однотипность конфликтов*: она служит способом убеждения в истинности изображенных экстраординарных перипетий. Изображая противостояние внутри общества, автор говорит о невозможности для героев выйти из обстоятельств «с честью». Неслучайно через цикл проходит тема предательства, внутреннего компромисса. Герои действуют как будто против своей воли, они не совершают злодеяний «с упоением» — они просто живут в таких обстоятельствах, которые приучают человека действовать «по инерции», не задумываясь, «списывая» свои поступки на характер времени. Люди, с одной стороны, одержимы традиционными для них проблемами: победить соперницу, вернуть возлюбленную, навести порядок в городе, посеять хлеб и собрать урожай. Но цена этих проблем существенно меняется — теперь расплачиваться приходится человеческими жизнями, отданными за любимого или отнятыми за идею. То, что в мирное время кажется исключительным, на войне — типично, повсеместно, повторяемо. Так, один из рассказов цикла носит название «Обыкновенный эпизод», а события в нем, закольцовываясь, констатируются почти с телеграфной скоростью, давая название микроэпизодам (внутренним главкам) произведения: «*Перед боем. — Конспект биографии комиссара Прохорова. — Бой. — Плен. — Путь. — Снова*».

В прозаических циклах присутствует своего рода сквозное действие (которое, в отличие от романного, нельзя воспроизвести в виде сжатого пересказа), как правило, определенное тематикой и реализованное в мотивной структуре. В каждом из рассказов

изображаются непростые человеческие судьбы — герои действуют так, как они «вынуждены». Их социально обусловленные поступки неизменно входят в противоречие с желаемым: ищущие любви, они «вынужденно» обрекают любимых на страдание и смерть; грезящие о счастье — корчатся в припадках злобы; мечтающие о доме — являются вечными изгнанниками, «*вынужденными итти*» (неслучайно сквозным в произведении является мотив дороги); жаждущие радости — печалются и страдают. Каждый из рассказов дополняет этот конфликт, демонстрируя его новые грани. И лишь в последнем произведении они, по сути, сливаются воедино: герои, типологически обобщающие образы, рассредоточенные по предыдущим рассказам, помещаются автором в пространство одного поезда, объединенные мучительными сомнениями, утратой твердости духа, сознанием потери здравого смысла во всем, что происходит вокруг.

Время и пространство в цикле Никитина также романизируются. Они подчеркнута повторяемы, цикличны, привычны и реальны, традиционны. Происходит сочетание перспектив далекого и близкого во временном масштабе. В пространственном сталкиваются «малый» (дом, семья, табор, город) и «большой» (Урал, Россия, Вечность) хронотопы. Масштабность замысла маркирована принципом композиционного построения: четыре главы носят показательные названия «Восток», «Запад», «Север», «Юг». Тем самым время личных судеб сознательно вписывается в историческое, мировое. Это становится способом воплощения идеи равнозначности, равноценности рядового, обычного, узнаваемого человека и истории, негативной оценки катастрофических событий Гражданской войны, ставящих человека в жуткие обстоятельства.

Мотив абсурдного противостояния внутри одной страны, одного города, одной семьи воплощается метафорично: дикая реальность похожа на страшный сон, в котором смешивается в кровавый клубок весь мир. Кровь становится приметой времени, она льется щедро, ее поток захлестывает каждого. Этот натуралистически-зримый мотив разрабатывается в новеллистике 1920-х годов весьма тщательно. Как и в целом ряде произведений, созданных в эпоху Гражданской войны или охваченных ее синдромом, о смерти повествуется обыденным языком. Она теперь выведена из-за границы исключительных обстоятельств, что вызвало обвинения авторов «военных циклов» в чрезмерном натурализме. Однако цель подобного нагнетания натуралистически-ужасающих картин достаточно очевидна: это своего рода шоковая терапия — способ предостеречь от превращения *Человека разумного* в маленький, стертый винтик, который будет жестоко истерзан, раздавлен самим же механизмом.

Циклизация, открывающая возможности изображения явлений сходного порядка, создает впечатление того, что события лишь «приостанавливаются», не прерывая окончательно своей протяженности во времени и в пространстве, неизменно повторяясь в условиях обстоятельств Гражданской войны. Художественное пространство максимально сгущено, каждый из рассказов обладает внутренним единством и завершенностью. И вместе с тем «Вещи о войне» логично рассматривать в качестве единого текста. Сюжетный строй произведений раскрывает один и тот же конфликт, автором заостряется, подчеркивается одно и то же противоречие и за счет этого подтверждается всеобщий характер и драматизм происходящего.

Сохранять читательское внимание, «нerv» текста, не утрачивать интригу, избежать предсказуемости, автору цикла «Вещи о войне» позволяет особая организация произведения, секрет которой — в постоянных жанровых, стилистических, дискурсивных перебивках. Фрагментарность, как, с одной стороны, знак творческой манеры писателя, с другой — адекватный способ фиксации характера событий и с третьей — неизбежная составляющая любого прозаического цикла, отчасти нейтрализуется, благодаря мощным визуальным скрепам (весьма типичным для орнаментальной прозы 1920-х), упорядочивающим, задающим, формирующим единый ритм.

Впечатление единства создается за счет постоянства подобных приемов, вовлекающих читателя в текст и приучающих к тому, что ситуации не просто описываются — они, рифмуясь между собой, разыгрываются в лицах, подлинных документах и действиях: текст строится на постоянном ритмическом чередовании специфических визуальных композиционных блоков, лирических, драматических и эпических; утрированно художественных и стилизованных под публицистику фрагментов. Роль своеобразной скрепы придает размеренное чередование драматически организованных фрагментов, выстроенных на диалогах, сопровождающихся редкими авторскими репликами-ремарками; лирических отступлений, как правило написанных в духе стихотворений в прозе; иножанровых «вклеек», представляющих собой хронику событий, воспроизведенных посредством писем героев, адресованных своим близким, телеграмм, записок.

Так, текст «Вещей о войне» лишен однородности и вместе с тем он не утрачивает характер монолитного: из рассказа в рассказ переходит образ-рефрен — графическая деталь — табличка с надписью — в каждом случае размещенная по центру, заключенная в рамку и набранная разреженным шрифтом. «Отбивая», отграничивая очередной фрагмент текста, маркируя фабулу и хронотоп, зрительная деталь — один из самых распространенных

иконических образных знаков в новеллистике 1920-х, — переходя в новый рассказ, обрастает в каждом контексте дополнительными смыслами, становясь своеобразной точкой сюжетного поворота, зрительно фиксируя границу обновленного контекста и вместе с тем упорядочивая ритм циклического единства. Этот, казалось бы, подчеркнуто «нехудожественный» элемент текста, по существу, выполняет роль эмоционального камертона, трансформируясь в зависимости от ожидающих далее читателя событий. Так, в начале первого рассказа скупо констатируется, что доска с надписью *«Варлаам Никитич Антоновский. Правление Оренбургских Золотых Приисков»* — *«тяжелая, медная»*. Во втором, когда события еще не предвешают трагической развязки — *«медная доска на парадном подъезде»* сравнивается с днем и солнцем, *«сухими и пыльными»*. В третьем — после того, как *«грозный июль»* настиг героев, противостояние в обществе почти достигло предела, дощечка сравнивается с *«медной каской»*, предвещая предстоящий характер развязки событий.

Н. Никитин очень корректен с историей. Он фактически не пытается разделить героев на «своих» и «чужих». Истина писателя в другом — он пытается найти альтернативу бессмысленности, постичь начала, позволяющие человеку не расчеловечиться, а действительности наконец выйти на свой гармоничный круг. В последнем рассказе цикла, уже на финальных страницах — происходит наслоение, рифмованное соединение мотивной структуры, выполняющей функцию скрепы в циклическом единстве. Мотив разрухи сменяется мотивом строительства («нового Рима»), мотив ночи и ветра — мотивом солнца и целебных трав; мотив боя — мотивом победы; мотив крови и жертвы — мотивом печали и памяти; мотив болезни, смерти — мотивом исцеления и рождения (воплощенным в цикле в образе матери); мотив бессмысленности — постижением какого-то глубинного смысла, сопровождающего исторический путь России.

Таким образом, пересоздавая действительность в качестве эстетического объекта, авторы циклических полотен получали возможность изображать мир как бесконечное, иногда кажущееся мозаичным и фрагментарным, соположение, нанизывание отдельных целостностей (эпизодов, характеров, событий, деталей). Это позволяет дифференцировать цикл и изолированное произведение, стремящееся сохранить образ мира относительно неделимым и законченным. Циклическую модель мира можно условно обозначить как «множественность» или «контрапунктность» целого: автором создается целостный миробраз, который в то же время, в отличие от крупных монолитных эпических форм (романа, эпопеи), запечатлевается не экстенсивно, а интенсивно, через установление основного, усиленного повторами,

нанизыванием однородных конфликтов, смысла. Возможность существования цикла обеспечивается, во-первых, дробностью, многоликостью предмета и, во-вторых, дополнением или диалогическим столкновением точек зрения на этот предмет изображения. Такое дополнительное, усиленное нагнетание однородности свойственно циклическому повествованию, несомненно, более широкому, по сравнению с отдельно взятой новеллой, и в то же время не утрачивающему новеллистической интенсивности.

Циклическое повествование в эти годы стремительно приближается к романному. О близости этих жанровых форм свидетельствует целый ряд литературных фактов: пользовавшиеся популярностью в 1920-е годы циклы затем стали сюжетной основой романов (напр., А. Югов «Записки разъездного врача»). Сами авторы испытывали трудности, давая произведениям противоречивые жанровые определения: первое издание «Двух миров» В. Зазубрина вышло с подзаголовком «Очерки с двадцатью иллюстрациями в тексте», во втором произведение было охарактеризовано как «книга», в последующем, В. Зазубрин называет «Два мира» романом. Уже в этой попытке самоопределения отчетливо прослеживается тенденция к логическому перерастанию жанровых форм (от циклического повествования — к романному). Подобная жанровая форма встречается и у М. Алданова. Издав «Десятую симфонию» с подзаголовком «роман», писатель в «Предисловии» отмечает, что это фрагментарное произведение «никак не исторический роман и не роман вообще». И действительно, мозаичные фрагменты «Десятой симфонии» связываются, скорее, ассоциативно — подобно мозаике миниатюр (о которых не случайно упоминает в предисловии автор). Опуская частные концептуальные и формальные различия романной и циклической жанровых форм, относительно этих произведений, можно отметить, что авторы, прежде всего, дают установку не на масштаб изображения событий, не на полновесное развитие характеров: изображенные события аккумулируются вокруг единого эмоционального центра — именно он становится ядром произведения, оттесняя масштаб и «прочерченность» событий на второй план.

В целом знакомство с новеллистическими циклами 1920-х позволяет говорить о том, что основной конструктивный принцип циклообразования можно условно определить как диалектическую связь *дополнительности с центростремительностью*¹: действие, обусловленное дублированием мотивов, проблем, образов, составляющих концептосферу произведения, деталей,

¹ Такая конструктивная основа свойственна, скорее, повести, нежели роману.

интонационно-речевого рисунка движется «по кругам»¹. Столь же повторяемыми и «однокачественными» становятся характеры², в большинстве циклических произведений лишенные признаков эволюции, внутренне статичные, по сравнению с героями романного эпического полотна. Если романную модель мира можно уподобить кинематографическому принципу построения образа мира, то циклическая модель оказывается сродни серии фотографий или многосерийному фильму, предполагающему соположение фрагментарных эпизодов, которые при монтаже создают ряд, приближающийся к масштабности кинематографического полотна, но все же сохраняющий свою фрагментарность и относительную автономность эпизодов.

25.3. Монтаж «человеческих документов»: «Народ на войне» С. Федорченко

Показательным явлением, в котором отразилась динамика развития художественного сознания 1920-х годов, стала книга **Софьи Федорченко** *«Народ на войне»*. Софья Захаровна Федорченко (1880—1959) — дочь французской цыганки, профессиональной актрисы. Раннее детство провела в России, в крестьянской семье. С семи лет жила во Франции, затем была вольнослушательницей на юридическом факультете в Киевском университете. Попутно серьезно занималась фольклором. В 1914 году ушла на фронт сестрой милосердия. Гражданскую войну пережила в Москве. Впоследствии стала профессиональным литератором, писала историческую прозу и книги для детей.

Первая часть книги «Народ на войне» (о Первой мировой войне) вышла в 1917 году, вторая (о периоде, называвшемся «керенщиной») — в 1925-м, третья часть (о войне гражданской) — в отрывках публиковалась в журналах 1927 года и лишь в 1983 году полностью напечатана в «Литературном наследстве» (Т. 93). Писательница, будучи сестрой милосердия, собирала высказывания участников Первой мировой и Гражданской войн и из этих отдельных высказываний, записанных непосредственно или по памяти, «монтировала» повествование. Причем принцип записи — даже не ролевой, а еще более субъективированный — полная иллюзия документальности, фактической достоверности слова. Сама писа-

¹ Признаками цикла является его «непременная концептуальность» и наличие «дополнительных смыслов» (Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. — Тверь, 1992).

² За исключением циклов, созданных в форме «Записок», в которых организуемым центром становится субъект сознания (А. Аросев «Страда. Записки Теренция Забытого», М. Булгаков «Записки юного врача»).

тельница так характеризовала свой эксперимент: «Влезши в шкуру рассказавшего мне этот случай солдата и абсолютно забыв себя самое. <...> Чтобы книгу приняли как документ, что ли»¹.

Софье Федорченко, действительно, удалось создать иллюзию фольклорно-этнографических записок. Во-первых, фрагменты высказываний простых людей даны без авторских комментариев, преамбул, описаний. Звучит чистое, беспримесное слово солдата. Во-вторых, это слово представляет собой иллюзию буквального сколка с естественного, просторечного говора, с народной тропики: «Это ты верно: что до шкуры, так тут душа ни при чем. У меня вон шкура-то часами без души гуляет, как в атаку идти. Оттого я и храбрый такой», — а ведь это миг психологического самоанализа, где горечь спеклась с иронией человека над самим собой. А вот новое самосознание мужика, поверившего в то, что он теперь — власть: «Как бы проснулся я, как бы важность свою понял. Ого! — обидь теперь меня кто-нибудь словом! Или плечиком чужим доторкнись — голова долой! Вот!» А это уж горькое признание: «Вот иду я , иду, а ладно ли это — не знаю. Туда ли я ход взял, в ту ли нужную сторону? И кто научит, кто разъяснит, как в тумане».

Федорченко впоследствии призналась (и это признание вызвало большой скандал): «Я записей не делала. Писать тут же на войне мне и в голову не приходило. Я не была ни этнографом, ни стенографисткой»². Таким образом, «Народ на войне» представляет собой оригинальный художественный эксперимент. Используя сказовую стилистику, Федорченко создает монтаж «человеческих документов», однако пропущенных и отфильтрованных сознанием и памятью автора. Иллюзия документализма нужна, чтобы скрыть авторское присутствие и ввести читателя в диалог с «как бы» необработанной коллекцией реальных голосов и сознаний. Отдав герою, генетически связанному с «варварскими массами», авторские функции, Федорченко обнажила его творческий потенциал. Романский эффект «контакта с неготовой действительностью» (М. Бахтин) присутствует здесь обнаженно. В этом отношении книга Федорченко перекликается не только с такими произведениями 1970—1990-х годов, как «Я из огненной деревни» А. Адамовича, «Блокадной книгой» А. Адамовича и Д. Гранина, книгами С. Алексиевич («У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики», «Последние свидетели» и др.), но и с экспериментальными романами Джона Дос Пасоса, в особенности с его трилогией «США»: «Сорок вторая параллель», (1930); «1919» (1932) и «Большие деньги» (1936).

¹ Цит. по: *Глоцер В.* К истории книги С. Федорченко «Народ на войне» // Русская литература. — 1973. — № 1. — С. 153—154.

² См.: *Глоцер В.* Федорченко С. З. // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 713—714.

Однако в книге Федорченко еще не возникает новой художественной формы — ее заменяет простодушная каталогизация. Фрагменты солдатских высказываний систематизированы Федорченко в определенные тематические композиции (по главам). Например, материал книги первой скомпонован в такой последовательности: «1. — Как шли на войну, что думали о причинах войны и об учении; 2. — Что на войне приключилось; 3. — Каково начальство было; 4. — Какие были товарищи; 5. — Как переносили болезни и раны» и т. д. Здесь еще просвечивается некая хроникальная последовательность сообщений. А вот в книге третьей («Гражданская война») каждая часть — это сборный портрет той или иной социальной группы. Так, часть вторая, озаглавленная «Враги» включает следующие главки: «3. — Немцы; 4. — Иностранцы; 5. — Офицеры (белые); 6. — Враги; 7. — Пленные». А часть третья, озаглавленная «С цепи сорвавшиеся», состоит из главок «Бандиты», «Железные дороги», «Танцы», «Атаманы». Совершенно ясно, что такая композиция сродни исследованию социальной психологии, но недостаточна для романной связи больших и малых явлений.

Из этих частей и глав автор «монтирует» свой образ сознания *русского народа*, его состояния и его динамики в течение вполне определенного времени: с начала Первой мировой войны и вплоть до окончания Гражданской войны. Точнее других определил эстетическое своеобразие книги «Народ на войне» И. Н. Розанов: «По-видимому, мы имеем дело не с ученым-этнографом, а с этнографом-художником. <...> Важно то, что так могли и должны были осмысливать происходящие события наиболее вдумчивые из солдат в минуты воодушевления. И сама книга приобретает значение как одно из лучших словесных отражений дум и чаяний народа в один из важных исторических моментов»¹.

Три книги, на которые разделено произведение, изображают меняющийся характер войны как некоего нового состояния мира, в котором вынужден проявлять себя герой. В первой книге («Народ на войне») — это война с внешним врагом, во второй («Революция») — классовая война, в третьей («Гражданская война») — братоубийственная бойня. В зависимости от изменения характера войны меняется и состояние души, самый духовный облик анонимного субъекта. Направленность сюжетного развития произведения состоит в том, что писательница показывает деформацию национальной психологии, деструктивное влияние трех разных сущностей войны на народную душу. Завязкой сюжета является «пороговая» ситуация, описание психологической

¹ *Шитов Андрей* (И. Н. Розанов). Народ во время революции // Народный учитель. — 1925. — № 5. — С. 19.

травмы, вызванной необходимостью перехода человека от мирной жизни к военной. В последующих главах народный коллективный герой-рассказчик осваивает войну как новый бытовой уклад. Главка «Что о доме вспоминали» обнажает духовную драму этого героя. Мир для него теперь расколот надвое. Чтобы ощутить войну как новый дом, ему необходимо дистанцироваться от родного, пережить самый процесс отчуждения. Первая книга заканчивается главкой «Что о войне думали». Она является своеобразным итогом освоения войны как нового жизненного опыта.

Во второй книге — «Революция» — фиксируются изменения в мышлении коллективного рассказчика. Характерный крестьянский и солдатский взгляд на жизнь начинает политизироваться, субъект переживает процесс социального самосознания. В коллективном герое формируется гражданская активность. Это особенно хорошо заметно в главах «О войне, о старом, о земле», «Кончай войну», «О начальстве, господах и ученых», «Выборы и выборы». На первый план выдвигаются сомнения в теологической картине мира, богоборческие настроения, богочеловеческие претензии. Самоопределение в слове становится для коллективного субъекта маркировкой личности. Рассказчик потому и анонимен, что через слово он совершает процесс индивидуального осмысления своей социальной судьбы. Имя, то есть личную биографию, ему пока подменяет высказывание, свидетельствующее о способности субъекта к одноактной речевой демонстрации своей личностной состоятельности. Эта способность, развившаяся в анонимном рассказчике в результате его прямого участия в событиях войны и революции, является своеобразной кульминацией произведения.

Третья книга «Гражданская война» является развязкой социально-психологического сюжета, изображающего столкновение человека с разными сущностями войны. Поначалу коллективный герой живет обретенным в событиях империалистической войны ощущением своей социально-исторической роли. Классовая война мыслится им как необходимая часть работы по перестройке мира. Но непрерывное братоубийство меняет людей: они утрачивают корни, привыкают к войне как к бездомности и казенному безродному существованию. Характерное ранее для рассказчика любопытство по отношению к жизни сменяется подозрительностью, настороженностью. В третьей книге изменяется объем понятия «враг». Под эту категорию теперь может подпасть всякий. Рассказчик отмечает в себе и других привычку к злу, которое становится повседневным опытом человека. Человек в период гражданской войны постепенно утрачивает нравственные ориентиры. В третьей части книги коллективный рассказчик убеждается в том, что деградация человека обусловлена не только участием в войне, но и тотальным разрушением мирной

жизни. Размеры произошедшей катастрофы показаны в главах «Мирные жители», «Дети», «Деревня». Неслучайно четвертая часть книги, включающая эти главы, названа «Горе горькое». Следующая именуется символически «Ощупью». Коллективный герой здесь предстает дезориентированным, он вынужден заново выстраивать свои отношения с жизнью.

Следующая часть книги называется «На ходу разговоры разные», и речь в ней идет об отношении людей к смерти, природе, животным, о различных любопытных событиях, которые довелось пережить. Данная часть книги, как и глава «Танцы» из раздела «С цепи сорвавшиеся», обнажает ту сторону души коллективного героя, которая не деформирована войной и непосредственным образом свидетельствует о его интересе к жизни в различных ее формах. Здесь проявляется неизрасходованный запас интереса, любознательности, родственная любовь ко всему живому, философская настроенность ума. Будущее представляется субъекту сейчас «самым наиважнейшим» из всего, о чем можно «переговорить» (главы «Будущее», «Стройка», «Мечты»). Но отношение к будущему внутренне противоречиво. С одной стороны, коллективный рассказчик рисует усвоенный из крестьянских утопий традиционный образ земного рая, но привычка к аналитическому взгляду на мир, возникшая за годы войны, добавляет к этому образу долю скепсиса. Привычка к войне и безытности рождает и другое свойство природы субъекта — неспособность вернуться в мирную жизнь. В высказываниях героев «Народа на войне» обнаруживается необратимость психологических изменений, произошедших с человеком в результате пережитой исторической травмы.

Книга завершается частью, которая состоит из одной главы «Выдался тихий вечерок». Само название свидетельствует о том, что она типологически схожа с открытым романном финалом. Субъект предстает здесь в новом состоянии — внутреннего покоя. Он дистанцируется от войны, в высказываниях драматическая интонация сменяется эпической. Они становятся больше по объему, принимают форму цельных законченных историй.

Книга Федорченко подобна мозаичному полотну. Это еще не роман, но это уже попытка создать многомерное, полифоническое целое из разных голосов, которые автор, как дирижер, заставляет звучать в определенное время и в нужном месте. В свете тенденций развития художественного сознания 1920-х годов произведение С. Федорченко представляет собой некое промежуточное жанровое образование — *нечто переходное между циклизацией и хроникой*¹.

¹ Обстоятельный анализ книги С. Федорченко сделан Е. А. Подшиваловой в монографии «Человек, в слове явленный (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности)» (Ижевск, 2002. — Ч. I. — Гл. 1. — С. 39 — 74).

25.4. Романы-хроники о Гражданской войне

Как показывает опыт, обычно восстановление позиций романа после какой-то полосы его отступлений и критики начинается с *романов-хроник*. Почему? Потому что роман-хроника — это одна из наиболее «простых» романских структур. Сюжетная динамика романа-хроники строится на хронологической логике: «post hoc ergo propter hoc» (после того, следовательно, поэтому). Это самая простая логика, но уже логика. Это уже не хаос, не мозаика, а относительно цельная картина эпического события, которая организуется сцеплениями событий во времени, в которых художник пытается уловить самые очевидные признаки «всеобщей связи явлений».

И в 1920-е годы возвращение романа было отмечено почти одновременным появлением целой грозди романов-хроник. Правда, самый первый роман-хроника — «Два мира» (1922) Владимира Зазубрина был очень сумбурен, в нем представлена до крайности натуралистическая картина взаимоуничтожения народа в хаосе и суматохе Гражданской войны. А наиболее значительные романы-хроники были написаны авторами со сложившейся литературной репутацией — В. Вересаевым («В тупике»), И. Шмелевым («Солнце мертвых»), Е. Чириковым («Зверь из бездны»). Из молодых «хроникеров» рядом с ними можно поставить только Романа Гуля, автора «Ледяного похода». В основу всех названных романов-хроник легли события Гражданской войны в Крыму, невольными свидетелями, а порой и участниками которых стали сами писатели.

Единство жизненного материала обусловило наличие общих черт, характерных для этих произведений. Это, во-первых, стремление правдиво, реалистически-конкретно отобразить происходящее, оставить хронику событий. Во-вторых, эти произведения проникнуты лиризмом автобиографического характера, отражают душевные потрясения их авторов, публицистический пафос звучит в них открыто. Кроме того, большинство писателей, подчеркивая глобальность политических и социальных событий, прибегали к библейской символике. Вместе с тем разница в жизненном опыте, общественных позициях, особенностях дарования предопределила существенные различия в художественном освоении жизненного материала.

Документально точно воспроизвел события корниловщины Р. Гуль. Его «Ледяной поход» имеет открытый финал, так как исторический период, определивший судьбы героев, еще не завершен. «Солнце мертвых» И. Шмелева опирается на традицию эпических сказаний об исторических катастрофах; произведение Е. Чирикова «Зверь из бездны» использует жанровую модель авантюрного романа.

25.4.1. «Ледяной поход» Романа Гуля: поэтика документальности

Роман Борисович Гуть (1896, Киев — 1986, Нью-Йорк) учился на юридическом факультете Московского университета, с 1916 г. на фронте, затем примкнул к Белому движению. Эмигрировал в 1918 г. из Киева, жил в Берлине. В эмиграции выступал как прозаик, литературный критик, киносценарист. Был участником «сменовеховского» движения, т. е. ратовал за лояльное отношение к Советской России, поскольку нэп рассматривал как преодоление большевизма. В эмигрантской среде, как свидетельствует Г. Струве, его нередко воспринимали как советского писателя. Действительно, роман «Ледяной поход» (Берлин, 1921) Р. Гуть отдал в московский отдел Госиздата. Сменовеховские настроения отразились в повести из эмигрантской жизни «В рассеяньи сущие» (Берлин, 1923); не принимая жестоких форм русской революции, писатель, тем не менее, остро сатирически изобразил эмигрантскую среду. В отличие от другого сменовеховца, А. Толстого, Р. Гуть все же не вернулся в Россию. В Берлине вышли две его следующие книги: «Генерал Бо» (1929, роман о боевиках-эсерах, о Савинкове и Азефе), «Скиф» (1930—1931) — жизнеописание Михаила Бакунина (в этой книге, по мнению Г. Струве, сильно ощущается влияние исторической романистики Ю. Тынянова). В 1930-х гг. Р. Гуть написал беллетризованные биографии Дзержинского, Тухачевского, Ворошилова и др.

Роман Гуть получил известность прежде всего как автор романа «*Ледяной поход*» (1921), содержанием которого являются впечатления рядового участника знаменитого похода Добровольческой армии генерала Корнилова в 1918 году. Повествователь-мемуарист очень молод, чуть ли не со школьной скамьи вступил вместе с братом в армию Корнилова, поддавшись патриотическому порыву. Небольшой по объему роман, скорее, напоминает записки или дневник. Всегда географически точно определено пространство, короткие главки, содержащие эпизоды боев, почти все названы по имени станиц, городов, разъездов: «Новочеркасск», «Сулин», «Хопры», «Чалтырь», «Лежанка», «Березанская». Перед нами разворачивается хроника событий, не претендующая на обобщение, но живо передающая состояние души.

Осенью 1917 года герой-рассказчик пришел с фронта в отпуск, в родное имение. Начинается повествование с описания «морозной и душистой» бессарабской осени:

По утрам полуодетый выбегаешь в сливовый сад, умываешься ледяной водой, пахнущей какой-то особенной свежестью, вбираешь грудью морозный аромат слегка заиндевевшего утра и

вспоминаешь где-то читанное: «Каждое утро, душа моя, у порога своего дома ты встречаешь весь мир».

Эти строки, полные ощущения молодости, осенней свежести, душевного здоровья, так напоминают начало рассказа Бунина «Антоновские яблоки». Однако историческая эпоха уже совсем другая — та, что обрисована Буниным в «Окаянных днях»: митинги, злобные речи, рев толпы, политические лозунги, нецензурная брань. Фронт разваливается, тысячи солдат неудержимо рвутся домой. Герой повествования признается, что устал от фронта, от политики, от борьбы: «Я хочу только ласки своей матери».

Генерал Корнилов на Дону собирает Добровольческую армию, в молодых людях просыпается сознание долга, они верят в «волну национального возрождения», в счастье и свободу родины. Братья едут в Новочеркасск, где записываются в армию Корнилова.

Все дальнейшее повествование — описание боев, солдатских дорог, побед и отступлений. Автор признает героизм корниловцев, таких малочисленных перед лицом противника. Например, у станции Хопры состоялся ожесточенный бой, во время которого успех переходил от одной стороны к другой. «Мы — горсточка», — говорит рассказчик. Генерал Деникин отказывает в подкреплении и приказывает продолжать бой. «Стало быть, всем лечь. Хорошо», — говорит полковник С. «Цепи наступают. С ревом, визгом рвутся гранаты, трещат винтовки, залились пулеметы. Все смешалось в один перекатывающийся гул...» Красные были отбиты. Корниловцы мужественно переносят тяготы похода. Под станицей Ново-Дмитриевской пришлось форсировать Кубань; этот эпизод дал основание генералу Маркову назвать весь поход «ледяным»:

Темная ночь. Добровольцы обхватили станицу кольцом, наступают. Летит снег, дует ветер, хлопают промокшие ноги...

Марковский полк уткнулся в реку. Замялись. Но медлить нельзя — проиграется дело. А на реке ледяная кора...

«Полк, вперед!» — и ген. Марков первым шагает вброд.

Идут в бой через ледяную реку, высоко в темноте держат винтовки...

Однако с самого начала возникает ощущение обреченности похода, усиливаясь по мере развертывания повествования (почему книга и была враждебно воспринята эмигрантами-белогвардейцами).

В самом начале, по контрасту с возвышенными мечтаниями молодого рассказчика о всеобщем единении вокруг национального героя — казака Лавра Корнилова («Буржуазия — Минины. Офицерство — Пожарские»), сообщается о скрытом раздоре в штабе и тайной борьбе сторонников Корнилова и Алексева.

Совершенно по-толстовски показаны карьеристские интересы, мелкие интриги штабных «трутней», далеких от фронтовых будней. Полковник ген. штаба К. перебил рассказ полковника Г. о тяжелом положении фронта своей гневной репликой: «Нет, вы знаете! Какое у меня кипроко вышло с Романовским! Вчера мне замечание! Да в какой форме! В каком тоне!.. Ну, сегодня он ко мне обращается, а я такую морду сделал! Раз, два, наконец, очень любезен стал...» Настоящим героем, воином, заботливым командиром показан только генерал Корнилов. Неразбериха и бездарное командование усугубляют страдания рядовых участников похода и приближают его разгром. Так, вечером был получен приказ отойти от села Чалтырь. «Мороз, ветер, темь, метель». Люди вязнут в снегу без дороги. Через несколько часов — неожиданный приказ вернуться в Чалтырь. «Из 102 человек 60 обморозились». Штабы по-прежнему не высылают теплых вещей и довольствия: «Весь отряд обвязан бинтами, платками, тряпками».

Но, разумеется, не только штабы виноваты в провале добровольческого похода. Доминирующим мотивом в показе Гражданской войны на Дону становится обоюдная жестокость сторон.

Так, в одном из черкесских аулов из 300 жителей более 200 были убиты большевиками; в ауле Шенжи медсестра Таня перевязывала одного молодого черкеса, все тело которого было истыкано штыками:

Четырнадцать ран и ни одной нет особенно большой. Кололи, видимо, не убивая, а для удовольствия.

«За что же они вас так?» — невольно спрашиваю я.

«Бюржуй, говорят», — ответил черкес.

Но гораздо сильнее рассказчика угнетает жестокость белогвардейцев, поскольку она порочит идеи гуманности и справедливости, за которые боролись корниловцы. Таких эпизодов значительно больше, поскольку нравы белых офицеров рассказчик наблюдал ежедневно. Еще в штабе в Новочеркасске поручик З. избивает одного арестованного, спускает с лестницы другого. На станции Хопры три офицера и несколько солдат едва не совершили самосуд над пленной медсестрой из большевиков. Генерал Корнилов, капитан С. и некоторые другие персонажи хроники стараются пресекать бессмысленную жестокость, переходящую в зверство. Медсестры Таня и Варя оказывают помощь раненой красноармейской медсестре во время штурма Екатеринодара.

Однако жестокость неизбежна — это закон войны. Корниловцы взяли с бою село Лежанка. Командир вызывает добровольцев для расстрела 50 пленных. Выходят человек пятнадцать, «некоторые смущенно улыбаясь, некоторые с ожесточенными лицами». Затем с жестким натурализмом рисуется сцена убийства, и следует

вывод: «Вот она, гражданская война; то, что мы шли цепью по полю, веселые и радостные чему-то, — это не “война”... Вот она, подлинная гражданская война. Около меня — кадровый капитан, лицо у него, как у побитого. “Ну, если так будем, на нас все встанут”, — тихо бормочет он». Тут же в селе большевиками были расстреляны двенадцать пленных австрийцев, еще несколько пойманных человек, в том числе — восемнадцатилетний мальчишка, «сине-бледный от смертного страха». Мрачный пейзаж составляет декорацию отталкивающих сцен: «Меж синих туч медленно спускается красное солнце, обливая все багряными, алыми лучами...»

Даже сам рассказчик в какой-то момент почувствовал прилив злобы, ощутил, что звереет. Во время боя под Кореновской ему показалось, что смертельно ранен брат; узнав, что ранен другой, он обрадовался и тут же осудил себя за эту радость. Отступавшие корниловцы были вновь подняты в атаку: «Лица другие — веселозверские, радостные, раскрасневшиеся, глаза блестят». Началась рукопашная. В горячке боя на глаза рассказчику попался истекающий кровью красноармеец: «“А, сдыхаешь, сволочь!” — проносятся у меня и тут же: “Господи, что со мной?” Но это мгновение. Все забылось. Мы бежим вперед». Ранение, полученное в этом бою рассказчиком, воспринимается как расплата за жестокость, за то, что война начинает приносить радость.

Автор не принимает той жестокости, с которой сопряжена гражданская война. В начале повествования рассказчик с жалостью покидает мать и родной дом, записываясь в Добровольческую армию, в конце они с братом выходят из армии. Эпиграф («J'aime mieux etre guillotine que d'etre quillotineur. Danton» — «Я предпочитаю быть жертвой, чем палачом. Дантон») вполне однозначно выражает авторскую позицию, что поддерживает и посвящение («Книгу посвящаю горячо любимой матери»). Не раз на страницах книги рисуется горе матерей, потерявших сыновей, жен, лишившихся мужей, — вне зависимости от того, белые это или красные. Вот жена убитого в Лежанке красного:

К убитым подъехала телега. В телеге — баба. Вылезла, подошла, стала их рассматривать подряд... Кто лежал вниз лицом, она приподнимала и опять осторожно опускала, как будто боялась сделать больно. Обходила всех, около одного упала, сначала на колени, потом на грудь убитого и жалобно, громко заплакала: “Голубчик мой! Господи! Господи!”...

А в следующей главке показано, как старуха-хозяйка плачет над телом убитого белогвардейца: «...Наш-то, может, тоже так где лежит». Скорбные женские фигуры, как вехи, отмечают боевой путь корниловцев.

«Ледяной поход» Р. Гуля — это историческая хроника, отмеченная явными приметам документализма. Описываются реальные события, снабженные точными топографическими и хронологическими «привязками», герои не вымышленные, а исторические лица. В повествовании три части, каждая из которых состоит из коротких главок — эпизодов похода. Если отметить на географической карте значками те населенные пункты, названия которых вынесены в заглавия, то мы увидим действительный путь Корниловской армии. Автор всегда точно отмечает, когда начался бой, сколько длился, когда и как закончился. Функция дискретной композиции книги, а также деталей хронотопа — не столько психологическая, сколько документально-фактографическая. Ощущение документальности создают также примечания, сообщающие подлинные исторические подробности о людях или событиях, аббревиатуры («Л. Г.» — Лавр Георгиевич Корнилов), цифровые данные («В офицерском полку — три роты по 250 человек. В Корниловском — три батальона, всего около 1000 человек. В Партизанском — человек 800—1000. Конные отряды: полк. Глазенапа, есаула Бокова, имени Бакланова — всего 800—1000 человек...»). Широко используются профессионализмы (лексика военных). Преобладает «телеграфный» стиль донесений или дневниковых помет, например:

Цель ровно наступает по зеленеющей пашне... вправо и влево
фигуры людей уменьшаются, вдали доходя до черненьких точек.

Пиу... пиу... — долетают к нам редкие пули.

Мы недалеко от края села...

Но вот выстрелы из Лежанки смолкли...

Далеко влево пронеслось “ура”...

Другой пример:

Тихо... Поезд мирно постукивает... Ночь... Серые фигуры склонились, держа между колен винтовки... Дремлют. Засыпают. В окна ползет серый рассвет. Поезд с медленным визгом останавливается. Станция. По путям ходят усталые люди с винтовками.

Однако мозаичная композиция, охватывающая события похода с начала зимы 1917 года до весны 1918 года, организована автором в замкнутый круг, как бы подчеркивающий обреченность корниловцев. В повествовании три части: 1-я часть («С фронта до Ростова») рассказывает о вступлении рассказчика в Добровольческую армию; 2-я часть («От Ростова до Екатеринодара») освещает основные события Ледяного похода; 3-я часть («От Екатеринодара до Новочеркасска») посвящена отступлению. Добровольцы снова возвращаются в Новочеркасск, но уже разгромленные и измученные. Мотив «кольца» неоднократно встречается

при описании солдат, попавших в окружение, при характеристике тяжелого положения добровольцев в сжимающемся кольце врага. В какой-то степени, символический смысл обретают и временные параметры: начинается цепь событий осенью, заканчивается весной, т. е. «Ледяной поход» пришелся именно на зимние месяцы; зима, холод, лед оттеняют жестокость войны, «оледенение» человеческих сердец.

Единственной антитезой войне выступает мир живой природы. С пейзажа повествование начинается («Желто-красно-зеленые деревья. Высокое, золотое, негреющее солнце» — осень в Бессарабии). Затем картины природы становятся очень лаконичными, они, как правило, создают образ солдатских дорог (осенняя грязь, зимний холод или теплая летняя степь), являются деталью батального ландшафта (ложбинка, за которой можно укрыться от пуль, берег реки, в который уперлись при отступлении и т. д.). Но все же пейзажные зарисовки фиксируют неостановимость жизненного круговорота. Наверное, неслучайно повествование о боях корниловцев начинается с осенних дней, а заканчивается на Пасху. Бог, природа, мать — вот те начала, которые противостоят гражданской войне. Финал книги возвращает героев к мирной жизни:

Мы с братом переехали из лазарета к знакомым в станицу Каменскую. Живем на берегу Донца.

За зеленым садом — желтый, песочный берег, змеится синий Донец, за ним — старая станица с пирамидальными, серебристыми тополями, белыми хатами...

Мы плывем. Вечерет. Закатное солнце бросает в воду последние лучи, преломляющиеся тысячами цветов. Тишина — будто все к чему-то прислушивается. Булькнули брошенные весла. Скользит лодка, прижимаясь к темно-зеленому ивовому берегу. Только из станицы слабо долетает песня гармоникой.

Вместо пушек — заквакали лягушки.

Вместо пулеметов — трещат кузнечики.

От воды поднимается прохладный туман.

Сгущаются тени. Лодка причалила.

Вскоре мы с братом вышли из армии.

25.4.2. «Солнце мертвых» Ивана Шмелева

Иван Сергеевич Шмелев (1873—1950) до революции принадлежал к кругу писателей-реалистов, был членом литературного кружка «Среда» и товарищества «Знание». Уже в 1912—1914 годы было издано его первое собрание сочинений в 8 томах. Получил известность как автор повестей «Господин Уклекин», «Человек

из ресторана». Октябрьская революция и Гражданская война оттолкнули его своей жестокостью. В 1918 году он с женой уехал в Крым, чтобы быть поближе к единственному сыну, двадцатидвухлетнему Сергею, офицеру Белой армии. В мясорубке красного террора в Крыму (было расстреляно 120 тысяч солдат, офицеров и их близких) в 1921 году погиб и Сергей. От психологической травмы И. С. Шмелев так до конца и не оправился. В 1922 году он эмигрировал во Францию.

В 1923 году выходит книга И. Шмелева *«Солнце мертвых»*, которую сам автор назвал эпопеей, но это не столько жанровое определение, сколько экспрессивная оценка безмерного масштаба трагедии Гражданской войны. По словам А. Солженицына, «это такая правда, что и художеством не назовешь»¹.

Шмелев стремился сказать правду о Гражданской войне, при этом установка на максимальную достоверность сочеталась с отчетливым автобиографизмом. Но его хроника событий гражданской войны в Крыму перерастает в эпопею. Уже библейский ореол названия задает уровень философско-религиозного обобщения. В эпопее представлены все слои народа, не только интеллигенция (доктор Михаил Васильевич, писатель Борис Шишкин, профессор Иван Михайлович), но также и няня, и простой крымский татарин. У всех одна, общая участь, одна судьба. Главная оппозиция в романе: живое/мертвое. Смерть настигает не только людей, но и животных (курочки, корова Тамарка, павлин), и растения (красавец — грецкий орех, миндаль). По мнению Р. Н. Горюновой, «эпопейное мирозерцание позволяет Шмелеву оценивать события 1920 года в контексте вечной природы и вечного времени»². Т. П. Буслакова сопоставляет *«Солнце мертвых»* с поэмой Гоголя *«Мертвые души»*³.

Сюжетное время в *«Солнце мертвых»* движется хроникально, по календарю: от августа до весны, через тяжелые зимние месяцы. Начинается повествование с августовского утра: «Я сорвал зеленый “кальвиль” — и вспомнил: Преображение!» Сорвав яблоко и вспомнив, что сегодня 19 августа, повествователь тут же добавляет: «Дни теперь ни к чему, и календаря не надо». Воцарилось безвременье; одна мечта у повествователя — убить время, убить еще один день, потому что это «день-смерть».

Один из важнейших композиционных приемов в эпопее — прием контраста: как было в нарядном, богатом, шедром Крыму

¹ Солженицын А. Иван Шмелев и его *«Солнце мертвых»* // Новый мир. — 1998. — № 7. — С. 186.

² Горюнова Р. М. «Зверь из бездны» Е. Н. Чирикова и *«Солнце мертвых»* И. С. Шмелева (к вопросу о жанровых границах романа и эпопеи) // Русское Зарубежье — духовный и культурный феномен. — Ч. 1. — М., 2003. — С. 269.

³ Буслакова Т. П. Литература русского зарубежья. — М., 2003. — С. 50.

и как стало. И сейчас еще городок издали красив — празднично-голубое море, роскошное, ослепительное утро, белые домики. Но это солнце обманывает. Вблизи видно, что дачки разбиты-разграблены, земля напиталась кровью, кругом ни травинки. Повествователь чувствует, что «ничего не будет», «жизнь уже кончилась».

Повествователь в «Солнце мертвых» один (в отличие от «Лета Господня», где повествование организуют два субъекта сознания — мальчик Ваня и писатель И. С. Шмелев, и их голоса звучат в унисон), но звучат два «голоса», два стилевых потока, раскрывающих два способа восприятия действительности одним человеком. Это, во-первых, «голос» рассудка, который не может осмыслить, отказывается понять «небытие помойное», когда кошмары переходят в действительность; это голос гнева и отчаяния. Второй «голос» — тихий голос души, исполненный любви, доброты, сострадания. Первый голос звучит в пафосных публицистических монологах, проклятиях, обращенных в адрес большевиков и потакающей — или равнодушно-спокойной — Европы, куда утекает награбленное в России добро. В глазах равнодушных европейцев Шмелев видит оловянное солнце мертвых. Второй «голос» окрашивает портретные и пейзажные зарисовки, многие эпизоды сюжета.

Абсурдный мир («реальная ирреальность») показан как апокалипсис, ад. Глобальность трагедии подчеркивается ключевым символом: «пустыня», масштабы художественного мира определяют вечные горы, море, небо. Само солнце испепеляет жизнь. Лозунг большевиков «Помести Крым железной метлой» реализовался в страшную сказку. В горах завелась Баба-Яга, злодеи — «они», что убивать ходят. (Действительно, в Крыму в тот год были случаи людоедства.)

Мир в «Солнце мертвых» — это мир антинормы. Разрушены основные ценности, опоры человеческого бытия. «Дом» — свой не показан, у других — разрушенные дачки-калеки, как бельмо на глазу; доктор Михаил Васильевич сгорел в своем домишке из лучинок. «Работа» — писатель корчует пни на зимнее топливо, доктор ставит эксперимент на себе: что происходит с организмом и психикой умирающего от голода; архитектор ходит по домам, описывает «излишки»; ученый Иван Михайлович побирается. У всех одна «работа» — найти что-нибудь съестное. «Еда» — высшей мечтой становится мечта о печеном хлебе. Основное пропитание — виноградные листья, горький миндаль, сушеные груши, несколько горошин. Дети, как собачонки, грызут лошадиное копыто, девочки собирают коровьи лепешки. Жутко читать главку «Хлеб с кровью»: убили на перевале в горах няниного сына, ходившего в степь за хлебом, зерно из мешка рассыпалось и пропиталось кровью — и из такого зерна пришлось печь хлеб!

«Семья» — род человеческий пресекается; первыми от голода умирают дети. «Свадьба» — красноармейцы забирают приглянувшихся молодых; девочка за еду продается в жены степным татарам. «Смерть» — не тихий, благостный конец, а безобразная: гробы берут напрокат (только до кладбища), по одному не хоронят, и трупы лежат в часовне, раздувшись от жары.

Главка за главкой повествуют о смертях: «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тamarки», «Три конца» и, наконец, «Конец концов». Умирают дети, курочки, павлин, кони, коровы, люди. Тощее солнце, больное, мертвое, освещает кладбище, грязный камень, ребенка-«смертеньша».

В этом «мире наоборот» и религия подменена. Люди даже забыли, как читается «Отче наш», им дано новое Евангелие от Дьявола. Сам повествователь говорит: «Нет у меня Храма: синее небо пусто».

Но как ни пытается повествователь не думать, не думать он не может. Это чисто шмелевский герой, шмелевская позиция: созерцать мозаику жизни, вбирать все, до последней мелочи. Он понимает свою роль, он — свидетель жизни мертвых.

Он все еще ищет *Солнце Правды*, скрывшееся за завесой зла. У него нет Дома и Храма, но у него есть «келья» — виноградная балка. Он любовно, на «ты» обращается и к птицам, и к дубовому корневищу («товарищ мой»), и к дереву грецкого ореха («жив ли ты, молодой красавец?»). Его мучают страдания голодного павлина, коровы Тamarки, у которой от молочая вымя сочится кровью и которая жалобно мычит, вытягивая мордочку. «Я чувствую даже камни, могу говорить с пустой дорогой, — замечает повествователь. — Я так все вижу, все мои чувства остры и тонки... скоро я сольюсь со всеми, разделив участь голодной смерти».

Повествователь все еще не может не замечать красоты вечной природы:

Сентябрь отходит. Затихли ветры осеннего равноденствия — жару сбили. В эту пору погода тиха, мягка. Воздух прозрачен, тонок. И звонок все — сухо-звонко. Выгоревшие скаты скользки и жарко блещут. Кузнечишки, сухая мелочь, вспыхивают по ним серыми брызгами. Сбитое ветром перекасти-поле звонок треплется по кустам. Днем и ночью зудят цикады, заводят свои пружинки. Капель начинает золотиться. В долине, по ближним горкам, — все больше рыжих и красных пятен в подсыхающих виноградниках, по грабу и дубняку...

Повествователь видит еще праведников в этой умирающей жизни. Их совсем мало, но они есть: в них еще жив дух, еще не поддаются они всепоглощающему камню. Это Таня, праведница-подвижница. Она носит вино в степь, через перевал, рискуя жиз-

нюю — ради детей. И зеленые, и красные могут отобрать, отнять ношу, могут изнасиловать, убить. 50 верст туда, 50 верст обратно через каждые три дня ходит она, слабенькая Таня, потому что она — мать.

Это Мария Семеновна с дачи «Тихая Пристань», умудряющаяся и в засуху вырастить огород, следить за порядком, вести хозяйство (правда, козлика Бубика, кормленного последним, надежду на зиму, так и не уберегла, украли его злые люди). В главке «Жива душа» осенним дождливым вечером, когда темно и пусто, вдруг пришел к повествователю татарин, принес долг: брал когда-то рубаху, принес теперь яблоки, груши, муку, табак. Трудовое лицо его сурово, строго, но в глазах светится человеческое. «Теперь ничего не страшно, — знает повествователь, — с нами Бог! Хоть на один миг с нами».

Таким образом, Шмелев видит не только *мертвое Солнце* — солнце равнодушия, злобы, воровства, зверства. Он верит и в *живое Солнце* — солнце ласки, добра, трудолюбия, отзывчивости.

Повествователь пережил «зиму Господню». В финале рисуется весенний рассвет, цветет миндаль, поет дрозд. Кольцевая композиция возвращает нас к началу, к мысли о Преображении Господнем. Христос явился в виде огненном, сделал слепых зрячими, обозначил тайну будущего века, которая откроется после гибели. Через отчаяние пробивается надежда, через ад — протягивается ниточка новой жизни.

25.4.3. «Зверь из бездны» Евгения Чирикова

Евгений Николаевич Чириков (1864 — 1932) до революции был известен как писатель-реалист демократической направленности. Его очерки «Провинциальные картинки», рисующие убогий быт, засасывающий душу, печатались в журналах «Жизнь» и «Современный мир». Его произведения о детях и для детей: «В царстве сказок», «Волжские сказки» — проникнуты лиризмом: они вбирают не только образы детской мечты, но и легенды, предания, сказки поволжских народов, совмещая фактографию и фантазию. Воспоминания о собственной юности — полной лишений, но счастливой поре становления души — обусловили лиризм тетралогии «Жизнь Тарханова», объединившей романы «Юность» (1911), «Изгнание» (1913), «Возвращение» (1914), «Семья» (1924).

Работу над романом «*Зверь из бездны*» Евгений Чириков начал в 1922 году, опубликован впервые роман в Праге в 1924 году. Это произведение с восторгом было принято публикой, но весьма неоднозначно — критикой. Так, П. В. Струве обвинил ав-

тора в клевете на Белое движение; отмечалась и художественная слабость романа.

Роман Чирикова также отражает события Гражданской войны в Крыму, сохраняется установка на жизненную достоверность: «роман мой — сама жизнь», но, несмотря на библейскую символику названия и авторское обозначение жанра («поэма страшных лет»), произведение тяготеет к жанру приключенческого романа. Сюжет движет не «судьба», а «случай», в основе произведения — не противостояние жизни и смерти, а перипетии личных судеб героев.

В названии использован один из символов Откровения св. Иоанна Богослова: «Зверь, выходящий из бездны», означающий наступление конца света. Чириков показывает, как под влиянием братоубийственной междоусобицы в человеке просыпается «звериное», жестокое начало, происходит распад психики, срывающейся в «бездну». Подзаголовок произведения — «поэма страшных лет». В какой-то степени это справедливо, так как в романе много эмоционально насыщенных, лирико-публицистических авторских комментариев происходящего, авторские оценки открыто выражены в тексте. М. В. Михайлова определяет жанр этого произведения как социальную эпопею. Этому определению, однако, противоречит мелодраматизм сюжета; впечатлению «поэчности» препятствует изрядная доля натурализма в концепции человека. В предисловии сам автор указывает на отсутствие «эпической» дистанции: «Настоящее же охватывает нас со всех сторон, мы — не над ним, а в нем, и мы — не судьи, а лишь свидетели о нем». Он называет свое произведение «летописью» и «правдивой историей», предупреждает, что в его романе «мало выдумки и сочинительства» и что он «носит отпечаток того хаоса обломков», который представляет современность. Он напутствует: «Итак, читатель, знай и помни, что роман мой — сама жизнь, а я, автор настоящего произведения, — не судья, а свидетель, и не историк, а только живой человек, испивший из чаши мук и страданий русского народа».

Уже первые страницы романа рисуют облик человека-зверя («...теперь человек — самое страшное на земле животное»), человека настороженного, как «одинокий голодный волк». В заснеженном поле один раненый жестоко, с цинизмом, убивает другого раненого. После грохота боев «ничего не осталось в душах. Только одна кровожадная ненасытная ненависть. Человек сделался страшным, и Дьявол отдыхал, потому что ему нечего было делать на земле». Эта мысль подкрепляется реминисценциями из рассказа Л. Андреева «Бездна» (1902), где, напомним, также показывалась сила звериных инстинктов в современном «культурном» человеке. По контрасту в первых главах создается образ «храма», «купола» неба, тихой белой степи, нежного сна, в

котором озверевший от крови человек увидел себя юным гимназистом, вспомнил первую любовь. И уже в начале романа звучит идея возмездия: человек-убийца сам будет убит, кара постигнет и его близких. В начале сюжета Владимир Паромов использует в качестве заложника маленького больного ребенка; в финале романа такой заложницей другого убийцы станет его пятилетняя дочь.

Итак, образы Бога и ребенка противопоставлены царству Дьявола и жестокости. Между этими полюсами мечется человек, которому так хотелось бы быть не белым и не красным, а просто человеком. «Огромная, великая, необъятная родина» в руках кучки Каинов, сила которых — в пробужденном ими «Звере». «Зверя» можно победить только «великой любовью». Однако автор показывает, что в кровавую эпоху человек неизбежно перестает быть человеком, а любовь вырождается в животное влечение или насилие.

Странно переплелись в сюжете романа две пары: двое мужчин и две женщины, два брата Паромовы и их возлюбленные, Лада и Вероника, в одной из которых угадывается библейская Марфа (душевная, чувствительная, но слабая), в другой — Мария, строго-духовная, аскетичная, непорочная.

Разгром Корниловского восстания, Гражданская война в Крыму, противостояние белых и красных, заложниками которого становится мирное население, налеты банд «зеленых» — эти исторические события преломляются в острых сюжетных перипетиях, с переходами от надежды к отчаянию, от любви к ненависти, от верности к измене. Отношения героев стягиваются в мучительный, неразрешимый узел противоречий. «Волшебный замок чистой любви» оказался домом «страшным, таким грязным, таящим смрадный грех звериной похоти и мерзости». В конце романа погибают все, кроме Вероники и Евы, маленькой дочери Лады и Владимира. «Вся в черном, с лицом, прекрасным и скорбным, с ребенком на руках, она, одиноко бредущая по лесу, напоминала образ Скорбящей Богородицы...»

Образ Вероники, воплощающий идею милосердия, вознесен над бытом. Все остальные герои — вовсе не злодеи, а вполне порядочные и культурные люди — не выдерживают испытания кровавой действительностью. «Царство Зверя» делает их жестокими и безнравственными. Видимо, с точки зрения автора, животное начало глубоко укоренено в психике человека. В этом нам видится натуралистичность концепции человека, выразившейся в романе.

И «Ледяной поход» Гуля, и «Солнце мертвых» Шмелева, и «Зверь из бездны» Чирикова демонстрируют возможности реализма в художественном освоении трагической действительности революции и гражданской войны. Вместе с тем необходимо

отметить трансформации реализма, происходящие в этих романах. И. Шмелев, используя приемы реалистической поэтики в описании повседневного существования человека, создает мифологическую картину мира, в котором Солнце — источник жизни подменяется испепеляющим Солнцем мертвых. В романе Е. Чирикова реалистические принципы воссоздания действительности эффективно взаимодействуют с традицией натурализма. Видимо, палитра критического реализма оказалась слишком ограниченной для воссоздания логики катастрофической эпохи. Экстремальное расширение реалистической поэтики во многом определяет дальнейшее развитие реализма в 1920-е годы.

25.5. Историзация современности: романы о революции

В свое время В. Г. Белинский назвал роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» «историческим произведением», поскольку в нем отразилось состояние русского общества в один из переломных, «исторических» этапов своего развития. Для произведений русских писателей 1920-х годов, пытавшихся осмыслить события революции и гражданской войны, характерен подобный «историзм современности». Этот историзм мог проявляться в установке на исторически-точное, почти документальное воспроизведение реальных событий (как в «Ледяном походе» Р. Гуля), но чаще всего он выливался в некую философию истории, в аспекте которой и рассматривались катастрофические события в России. Писатели стремились разобраться в сути того, что произошло, в причинах и, главное, в исторических последствиях случившегося. Главный вопрос, волновавший всех: Россия погибла окончательно или она сумеет возродиться, и если да, то как, на каких основах? В своих размышлениях писатели могли опереться и на позитивистскую историографию XIX в., и на метаисторизм символистов, мысливших глобальными сверханалогиями, видевшими за феноменальными историческими событиями их ноуменальную сущность (например, борьбу Христа и Антихриста, по Д. Мережковскому). Но особое значение имела историософия Л. Н. Толстого.

С этой точки зрения показательны опыты трех писателей, пытавшихся взглянуть на события революции и гражданской войны с исторической точки зрения: В. Вересаева как автора романа «В тупике», М. Осоргина («Сивцев Вражек») и М. Алданова. Вересаев опирается на традицию идеологического романа-диспута, и, повествуя об идейном тупике той части интеллигенции, которая не сумела сделать исторический выбор, переносит акцент с силы

обстоятельств на силу личности, от которой требуется волевая, активная позиция. М. Осоргин, продолжая толстовскую «мысль семейную», верил в неостановимость природного круговорота жизни, в неискоренимость России — «шестой части света». Его взгляд в будущее полон оптимизма: пройдет очередная «смута», эпоха разрушения, и река времени войдет в свои берега. Напротив, М. Алданов отрицал наличие естественных закономерностей в истории цивилизаций, утверждал всевластие случая. Его представление о будущем пессимистично: всегда найдутся «спортсмены от политики», «люди тройного сальто-мортале», которые не остановятся ни перед чем, и всегда в конечном итоге победят посредственность и пошлость. «Ключ» (так назван один из романов) от загадок истории не может быть найден, варваризация общества неизбежна.

25.5.1. «В тупике» Викентия Вересаева: идеологический роман-диспут

Значительная часть творческого наследия В. В. Вересаева (1867 — 1945) посвящена идейным исканиям и историческим судьбам русской интеллигенции. Для Вересаева очень органичным было тяготение к повестям документального характера, с отчетливым автобиографизмом. Он писал о лично им пережитом: «Без дороги», «Записки врача», «На японской войне». Его герой — русский интеллигент, с чуткой совестью и идеалами гуманизма, личность активная, деятельно утверждающая «живую жизнь», стремящаяся к ее практической реализации.

Обычно у Вересаева в основе сюжета лежит не история любви, а ситуация спора. В его ранней прозе — повестях «Без дороги» (1895), «На повороте» (1902) и ряде рассказов — центральное место занимает полемика между народниками и марксистами. Причем симпатии автора на стороне марксистов, его привлекает в них оптимизм, уверенность в себе, энергичность. Но Вересаев смущает их экстремизм, готовность действовать, не считаясь с «мнением народным». Ибо важнейшим критерием в оценке идеологических принципов для Вересаева всегда была *«живая жизнь»*, т. е. жизнь здоровая, «нормальная» и физически, и духовно. Писатель никогда не уставал напоминать, что право человека на жизнь — естественное, основополагающее право.

Вересаев с воодушевлением встретил Февральскую революцию, возглавлял Московский клуб писателей. В первые годы советской власти руководил художественно-просветительной комиссией при Московском Совете рабочих и солдатских депутатов, участвовал в работе только что организованного Государственного издатель-

ства. Вересаев не эмигрировал, хотя уже в середине 1917 года писал в статьях, что пролетарская революция стремится заменить одну диктатуру другой.

В 1918 — 1921 годы Вересаев живет на даче в Коктебеле, перенося все перипетии Гражданской войны в Крыму. Писатель терпит лишения, тяжелый физический труд, выполняет обязанности врача, единственного на весь поселок. Весной 1919 года он работал в Коллегии народного образования в Феодосии, с приходом белых на его даче собиралась подпольная организация большевиков. Вернувшись в конце 1921 года в Москву, Вересаев заканчивает роман «*В тупике*», одно из первых крупных произведений о Гражданской войне.

По-прежнему писателя волнует судьба интеллигенции в революции. Герои романа, революционеры «первого призыва», знакомые с царскими тюрьмами и ссылками, с отвращением смотрят на большевиков: «Предали революцию!» Однако речь идет не о тупике революции или русской истории, в тупике оказались те из интеллигентов, которые не смогли сделать выбор ни в пользу белых, ни в пользу красных. Роману предпослан эпиграф из «Ада» Данте:

И ангелы в толпе презренной этой
Замешаны. В великой той борьбе,
Какую вел господь со князем скверны,
Они остались — сами по себе.
На бога не восстали, но и верны
Ему не пребывали. Небо их
Отринуло, и ад не принял серный,
Не видя чести для себя в таких.

В центре повествования находятся врач Иван Ильич Сартанов и его дочь Катя, оба участники революционного движения еще с царского времени. Гражданская война привела к разрухе и голоду, к тотальной и зачастую бессмысленной жестокости (случайной пулей пьяного солдата была убита жена Ивана Ильича, мать Кати), развязала самые хамские инстинкты. Иван Ильич занимает бескомпромиссную позицию: он знать не хочет ни племянника Леонида, ни дочь Веру, которые стали убежденными большевиками. Катя не столь категорична. Ее переполняет энергия, ей хочется активно участвовать в жизни, приносить пользу народу. Она видит обреченность Добровольческой армии, не пользующейся поддержкой населения, возмущается жестокостью не только красных, но и белых, наглостью махновцев и дикой орды. С презрением относится Катя к тем интеллигентам, которые готовы прислуживать и красным, и белым, чтобы спасти шкуру и получить паек. Катя с энтузиазмом работает в отделе народного образования при

красных. Вместе с тем она не может примириться с жестокостью новой власти.

Леонид, в ответ на Катины слова о гуманности, говорит:

Все кругом до самого основания изменилось... ведь это же взрыв был, — взрыв огромных подземных сил, где вся грязь полетела вверх... Подготовительная, начальная стадия революции и сама революция — две совсем разные вещи. Там самоотвержение, высокий идеализм, чистый, молодой порыв. Но тогда шли десятки, — ну, сотни тысяч. А теперь идут миллионы. Некультурные, дикие, озлобленные. Не за человечество они идут, не за лучшее будущее, а за себя, — просто за самих себя, — полные злобы, мести, жадности.

Когда-то сам Леонид протестовал против возобновления смертной казни, а теперь говорит, что надо отбросить прежнюю мораль, что буржуазию нужно уничтожить физически.

Воронько, известному на Украине своей жестокостью комиссару ЧК, Катя говорит о страданиях невинных людей. Воронько в ответ обосновывает необходимость террора:

Но тут лучше погубить десять невинных, чем упустить одного виновного. А главное — важна эта атмосфера ужаса, грозящая ответственность за самое отдаленное касательство. Это и есть террор... Бесследное исчезновение в подвалах, без эффектных публичных казней и торжественных последних слов...

Еще более циничен Колесников, комиссар продовольствия — его уезд стал первым в России по количеству изъятого у крестьян хлеба, благодаря тому, что он десятками расстреливал мужиков. Колесников ругает интеллигенцию: «долг народу», «чистота души» и прочее — это «прогнившая труха», «в помойку выкинуть эти окурки». Катя спрашивает, что будет, если за вождями не пойдут рабочие, на это Колесников отвечает: «...Наплевать, и их устраним». Он заявляет, что новой власти интеллигенция не нужна. Нужны только две категории: кадровые военные и инженеры американского типа, чтоб умели дело делать, а не сантименты разводить.

С такой программой Катя примириться не может. Но и жить вне борьбы, просто существовать — не для нее.

Крым вновь оказывается в руках белых. Вера и другие знакомые Кати были расстреляны. Отец, тяжело заболевший в чекистской тюрьме, умирает сломленным и потерявшим веру. Катя испытывает глубокий духовный спад. Роман имеет открытый финал: похоронив отца, Катя исчезает куда-то из поселка.

Роману присущи некоторые художественные слабости, отмеченные, в частности, Ю. Тыняновым в статье «Литературное

сегодня»¹. Действительно, можно говорить о рыхлости композиции, эпизоды следуют один за другим без какой-либо внутренней мотивировки (возможно, «случайный» монтаж эпизодов отражает «случайность» превратностей Гражданской войны); герои вводятся на страницы романа без пояснений, подготавливающих читателя (только по контексту читатель опознает, кто такой Леонид, как складывались отношения Кати с Борисом и прочее); событийность подменяется идейными диспутами героев.

Советские издатели опасались публиковать этот роман Вересаева. Редактор альманаха «Недра» И. С. Ангарский предложил прочитать произведение в присутствии политических руководителей страны. При чтении присутствовали Каменев, Дзержинский, Сталин, Куйбышев, Воронский и др. Именно Дзержинский одобрил роман, несмотря на то что деятельность ЧК показана без прикрас. В 1923 году роман был опубликован полностью, переиздавался еще семь раз, но в 1930-е годы был запрещен и изъят из библиотек².

25.5.2. «Сивцев Вражек» Михаила Осоргина: реалистическое жизнеподобие и условность

Михаил Андреевич Осоргин (Ильин) (1878 — 1942) родился в Перми. Окончил юридический факультет Московского университета. Перед первой русской революцией сблизился с эсерами, после восстания в декабре 1905 года был арестован и провел полгода в одиночной камере Таганской тюрьмы. Затем эмигрировал, жил в Италии. В 1916 году самовольно вернулся в Россию. После революции не занимал позиции, враждебной советской власти, сотрудничал в «Лавке писателей», был членом Помгола (общества, собирающего средства для жертв голода в Поволжье). Однако в 1922 году он был выслан с большой группой интеллигенции на знаменитом «корабле философов». Впоследствии Осоргин говорил: «...Первый раз пострадал за революцию, второй раз от революции!»

После высылки из России М. Осоргин жил в Париже, сторонился политики, вступил в масонскую ложу. Формально эмигрантом не был, жил с советским паспортом, мечтал вернуться на родину. Писатель признавался: «Вне России никогда не ощущал себя “дома”, как бы не свикался со страной, с народом, с языком».

¹ Тьяннов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 151 — 152.

² Нольде В., Зайончковский Е. Лжи не будет // Вересаев В. В тупике. Сестры. — М., 1990. — С. 377—379.

Взгляд Осоргина в будущее полон надежды, потому что для него Россия — особая часть света; леса, горы, реки, многочисленные народы, которые не могут взять и исчезнуть. В эссе «Россия» (1924) Осоргин писал:

С тех пор верю и знаю, что нет для России программы лучшей, чем солнце днем и теплый дождик в ночи. И что раны свои она умеет лечить без аптечных снадобий и без консультаций иноземных врачей. И что не страшны ей укусы комара или хоть бы и ядовитого овода.

И с тех пор желаю России одного: хорошего урожая хлебов и трав. Так мыслю я о России-земле, о России-народе, а не о пятнышках-городах и математических точках-людях. И не о «декрете», который солнца не заменит и не отменит, не о «комиссаре», который десять лет рубит с плеча — все же не вырубит заметной плешины в лесах вечного обновления.

Такие страны не гибнут: гибнут названия, меняются властители, перечеркиваются географические карты. Пусть плачет, кто хочет, а желающий смеется. Ту огромную землю и тот многоплеменной народ, которым я, в благодарность за рожденные чувства и за строй моих дум, за прожитое горе и радость, дал имя родины — никак и ничем у меня отнять нельзя, ни куплей, ни продажей, ни завоеванием, ни изгнанием меня — ничем, никак, никогда. Нет такой силы, и быть не может. <...>

И пока связан, пока зелен, пока жив — должен верить в свое родное дерево. Иначе — во что же верить? Иначе — чем же жить!

Осоргин — очень добрый, даже сентиментальный человек, больше всего ценивший человеческую личность, ее духовную свободу. Его книги — проповедь гуманизма. Человек для него самоценен, и человеческая личность, ее достоинство и свобода, для него выше ценностей общества, науки, государства. Трагедию фашизма Осоргин видел в том, что «рабы приветствуют свое рабство». Вместе с тем писатель полагал, что «нельзя считать человека только социальным существом, определяемым целиком обществом», человек есть часть природы и многовековой духовной культуры.

Такая концепция человека отразилась в первом и лучшем романе Осоргина «*Сивцев Вражек*» (1929). Сюжет развивается с весны 1914 по 1919 год — это время Первой мировой войны, революции, первых революционных лет в России. В центре сюжета находится семья профессора-орнитолога, живущего в старом особняке в Москве, на Сивцевом Вражке. Роман задает этот ракурс в изображении конкретно-исторических событий уже в первом абзаце:

В беспредельности вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел в кресле ученый орнитолог Иван Александрович.

Свет лампы, ограниченный абажуром, падал на книгу, задевая уголок чернилницы, календарь и стопку бумаги.

Этот особнячок связует массу самых разных персонажей: здесь бывают и философ, член эсеровской организации Астафьев, и молодой офицер Стольников, и ученик дедушки, начинающий ученый Вася Болтановский, и музыкант Эдуард Львович, и брат прислуги Дуняши деревенский парень Андрей Колчагин, воевавший с немцами и дезертировавший с развалившегося фронта, ставший комендантом совдепа и командиром отряда Красной Армии во время Гражданской войны. Но в центре внимания писателя находятся дедушка и семнадцатилетняя его внучка Танюша, то есть выдерживается пушкинский принцип показа истории «домашним образом». Очень сильно влияние на роман и эпопеи Л. Толстого «Война и мир».

В художественном мире романа Осоргина отчетливо выделяются *два макрообраза: Дом и Эпоха*.

Дом — исходная точка отсчета, начальное состояние гармонии человека с природой и близкими людьми, мир внутреннего счастья. Осоргин использует содержательные и композиционные возможности жанра семейного романа, прослеживая драму русской интеллигенции и судьбу русской культуры.

Семья предполагает естественную, любовную связь людей. Дед выбрал когда-то бабушку, тогда молодую щебетунью, как птица выбирает пару; у Танюши умерли родители, но «счастлив тот сирота, у которого живы дедушка и бабушка». Тиха и похожа на сон смерть бабушки, причем важно, что «бабушка умерла *любимой*»; бабушкино место за чайным столом занимает Танюша; к Васе относятся как к внуку (дедушка) и брату (Танюша); Астафьев в тюремной камере мечтает о том, как Танюша его спасет и укроет, защитит. В традициях семейного романа выдержан особый ракурс изображения: интимность, выдвинутость «ближнего» плана в показе мира (часы с кукушкой и зеркало отмечают движение времени и событий). Основа сюжета — история взросления Танюши (с 16 до 20 лет), ее первой любви и замужества, вхождения в мир, разрешение ситуации выбора жизненных принципов.

Дом — центр вселенной. Чудесный день и замечательная новость — прилет ласточек — открывают движение сюжета; «дом» доверчиво открывается навстречу миру:

Родилось утро — в белой сорочке румяное утро. Молочными крыльями забилось в окна. И тогда шелкнула задвижка и окно распахнулось, Танюша, шурясь, столкнулась с утром, и холодок залился за рубашку. На цыпочках, вприпрыжку, отбежала обратно к постели — еще понежиться, счастливая, что день будет сегодня хороший.

Ранним утром, при окне открытом, — какие думы у девушки к шестнадцать лет? Первая — день хороший, вторая — сегодня воскресенье. Вместо третьей думы — беспричинная улыбка.

Внутренний мир «дома» гармоничен, устойчив, пронизан ритуалами, повторяющимися из года в год (прилетает ласточка, отмечаются дни рожденья, собираются по вечерам привычные гости, для Эдуарда Львовича всегда припасены его любимые сухарики). Такой мир, конечно, напоминает идиллию, так он уютен: «Ступени деревянной лестницы *приветливо* поскрипывали под *знакомыми* шагами, двери открывались с *ласковым* гостеприимством, вешалка с *вежливой* выдержкой принимала пальго и шляпы...» Дедушка, уже в смутное время военного коммунизма, рассказывает: «Дом-то старый, есть ему что вспомнить. Этот дом... еще моя мать строила... По тому времени считался дом барский, большой, для *хорошей семьи*. Красивый был... Теперь дом стал ничей, и люди за стеной живут чужие».

Однако дом постепенно стареет, ветшает. Умирает бабушка, стареет дедушка, погибают Эрберг, Стольников, Астафьев. Главная сила, разрушающая «дом», — вихревая, катастрофическая эпоха, жестокая социальная действительность:

Ржавчине, медленно глодавшей железо крыши, червяку, точившему балку, крысам, строившим новые ходы для дерзких ночных набегов, сырости, плесени, миллиарду мельчайших, невидимых существ, во имя любви, размножения и права на жизнь колебавших устои особняка на Сивцевом Вражке, — очень в эти дни помогала дрожь, обуявшая Москву, воздушная дрожь от малых пуль и смеявшихся над трусостью снарядов. Вдрагивали оконные стекла, шатая подсохшую замазку, ломался малый гвоздочек, сыпались чешуйки старой краски, терял соринку кирпич...

Первая часть романа кончается символическим уходом преданного денщика Григория (после смерти Стольникова) прочь из города; от смуты и греха уносил Григорий старую крещеную Русь к местам святого упокоения. Так мир идиллической гармонии разрушается эпохой войн и революций.

Второй макрообраз в романе — образ Эпохи. Если «дом» описывался в жизнеподобной, сугубо реалистической манере, то изображение «эпохи» дается в духе аллегии, гротеска, в принципах экспрессионизма. «Эпоха» — это мировая война, революция, красный террор, гражданская война, военный коммунизм.

Способы создания этого макрообраза различны. Это, во-первых, сюжетные линии: истории Стольникова, Эрберга, Колчагина, Астафьева. Так, Саша Стольников, красивый молодой человек, хороший танцор, лихой воин, после ранения становится

«обрубком» (у него ампутированы руки и ноги), беспомощным калекой и кончает жизнь, выбросившись из окна.

Во-вторых, образ «эпохи» складывается из аллегорий, жутких фантазмагорий, которые содержатся в авторских лирико-публицистических отступлениях и комментариях, в главах «Lavius flavus», «De profundis», «Обезьяний городок» и др. Таков образ стального гиганта-паровоза, везущего на фронт живых солдат, а обратно — исковерканные тела; таков образ мясорубки-войны, рубящей вместе Ивановы мозги и Петровы сердца; таков разговор двух трупов, Ганса и Ивана, «в холоде уютной могилы».

Жестокая социальная действительность противоестественна, абсурдна, здесь брат убивает брата, человек человека — равных и в жизни, и в смерти.

Через столкновение этих двух макрообразов (Дом и Эпоха) выявляется *главный конфликт в романе — противостояние естественного, гуманного и бессмысленного социального.*

Варианты решения конфликта раскрываются через систему персонажей. Каждый из героев романа по-своему относится к социальным потрясениям.

Дедушка считает, что войны и революции «только мешают внимательно читать книгу природы».

Вася Болтановский, очень честный и порядочный, немного смешной, абсолютно преданный дому и Танюше, занимает позицию «над схваткой»; главное для него — возможность работать в лаборатории и счастье Танюши.

Дядя Боря, самый скучный и неинтересный ранее человек на вечерах в Сивцевом Вражке, воплощенная посредственность, неожиданно поднялся наверх на гребне мутной волны военного времени, стал нужным и влиятельным. Трус и эгоист, он отказался помочь Танюше спасти Астафьева из тюрьмы.

Астафьев, философ по специальности, стоик по мировоззрению, считает, что в послереволюционную эпоху культура и философия не нужны никому, что с варварами сотрудничать нельзя. Он откровенно враждебен к новой власти. Его парадоксы циничны, он глумится над тем, во что сам свято верил ранее. Он зарабатывает на жизнь, выступая в рабочих клубах в роли шута, под псевдонимом «Смехачев», гаерствует, внутренне издеваясь над рабочими и над собой. Он толкнул своего соседа Завалишина на путь палача и получил возмездие: расстрелял его именно Завалишин. Танюше с Астафьевым холодно, она замечает: «Вы никого не любите». Итог размышлений Астафьева о своей жизни в ночь перед казнью: «Круглый ноль и пусто-та». Такая нигилистическая позиция кажется автору бесплодной.

Избранником Танюши становится Протасов, инженер-энергетик, «тип опростившегося интеллигента» (в полувоенной форме и

пенсне). Спокойно, без нытья и отчаяния, он пытается выдержать испытания, не поступаясь личной свободой и достоинством. Только он попытался спасти Астафьева. Он спас Васю, свалившегося в тифозном жару в далекой деревне, куда он отправился менять вещи на хлеб. Протасов считает, что наука — великая вещь, в ней ничто не пустяк, а вот политика — дело наносное, случайное: сегодня одни декреты на стенах, завтра другие. Он верит, что появятся еще новые люди, посильнее прежних; пройдет эпоха разрушений, и начнется новая культурная работа, снова нужны будут и инженеры, и ученые.

В центре системы персонажей — Танюша, автор подчеркивает, что это не героиня, а обыкновенная женщина, естественный, нормальный человек, каких большинство. Она добрая (что проявляется в ее отношении к Стольникову и Астафьеву), чуткая (она одна отзывается на состояние души Эдуарда Львовича), энергичная и бодрая. Совсем как Наташа Ростова, Танюша понимает, что цель жизни — в самом процессе жизни. Она играет на рояле рабочим в холодных клубах, но в отличие от Астафьева, всю душу отдает игре и верит, что музыка нужна рабочим.

Каково же авторское отношение к революции? Автор «сопругает» все сюжетные линии в романе; безличное повествование сочетается с несобственно-прямой речью, причем «голос» автора чаще всего бывает совмещен с «голосом» Танюши, значит, и с ее позицией. Кроме того, в отступлениях от сюжета автор излагает свою философию истории. Жизнь народа — прекрасна и целесообразна, послушна солнцу и природе. Но есть политики, правители, которые в бетонированных бункерах и строго охраняемых зданиях издают приказы, плетут грязные сети тайной политики (глава «Кладбища»). Это они мешают людям жить. Человеческая история (в отличие от истории природы) бывает неразумной, в этих случаях она оборачивается слепым роком (старуха-история пишет свиток событий, задремала, а глупый котенок посадил кляксу, соответствующую первому разрыву снаряда в мировой войне).

Осоргин полагал, что революция в России была неизбежна, но власть захватили «узколобые», верящие только в силу нагана.

Стена против стены стояли две братские армии, и у каждой была своя правда и своя честь. Правда тех, кто считал и родину, и революцию поруганными новым деспотизмом и новым, лишь в иной цвет перекрашенным насилием, и правда тех, кто иначе понимал родину и иначе ценил революцию и кто видел их поругание не в похабном мире с немцами, а в обмане народных нужд.

Бесчестен был бы народ, если бы он не выдвинул защитников идеи родины культурной, идеи нации, держащей данное слово, идеи длительного подвига и воспитанной человечности.

Бездарен был бы народ, который в момент решения векового спора не сделал бы опыта полного сокрушения старых и ненавистных идолов, полного пересоздания быта, идеологий, экономических отношений и всего социального уклада.

Были герои и там, и тут; и чистые сердца тоже, и жертвы, и подвиги, и ожесточение, и высокая внекнижная человечность, и животное зверство, и страх, и разочарование, и сила, и слабость, и тупое отчаяние.

Было бы слишком просто и для живых людей, и для истории, если бы правда была лишь одна и билась лишь с кривдой: но были и бились между собой две правды и две чести, — и поле битвы усеяли трупами лучших и честнейших.

Осоргин рисует страшные картины террора (глава «Жмурики») и пишет о «пятой правде»: первая правда — подлинная, добывалась под ударами бича-линя, вторая — подноготная и т. д., а пятая завелась на Лубянке, — о разоренной Москве девятьсот девяtnадцатого года, где первым врагом были люди, вторым — крысы, третьим — бледная, злая вошь: «В тот год ушла красота и пришла мудрость. Нет с тех пор мудрее русского человека».

Но сквозной символ в творчестве Осоргина — *река Времени*, и она неостановима.

Главными критериями в оценке социально-исторических событий выступают Природа и Музыка. Один из лейтмотивов в романе — мотив ласточки (этот лейтмотив скрепляет воедино россыпь эпизодов, организует из хаоса гармонию, в чем и состоит его музыкальная функция). С прилета ласточки в старое гнездо под окном особнячка на Сивцевом Вражке начинается роман. Прежняя ласточка погибнет позднее, отравленная в небе войны ядовитым газом. Но в финале романа герои ожидают прилета к особнячку новой ласточки: значит, жизнь будет продолжаться. Другим лейтмотивом является образ музыки. В начале романа музыка служит атрибутом классической, интеллигентской жизни в особнячке: прекрасной пианисткой была бабушка, к Танюше ходит учитель музыки Эдуард Львович. Однако прежняя гармония нарушается диссонансами, аритмией мировой войны, революционных залпов. Старый музыкант вслушивается в звуки эпохи и подозревает, что из их хаоса должна родиться новая гармония. Он пишет свой «Opus 37», странное и гениальное произведение: «...В хаосе может быть, в хаосе есть смысл! В смерти есть смысл! В безумии, в бессмыслице — смысл. Нелепость седлает контрапункт, бьет его арапником и заставляет служить себе». В развитии сюжета существенны эпизоды, связанные с музыкой, например история о том, как конфисковали рояль Эдуарда Львовича, но потом вернули, с помощью Андрея Колчагина, коменданта совдепа. Танюша играет в рабочих клубах; затем временно отходит

от музыки, но верит, что вернется к ней, что все еще впереди, все еще будет.

«Память жанра» семейного романа позволила Осоргину показать историю через судьбы отдельных людей. Приняв за точку отсчета гармоническое состояние человека и мира, автор обнажил разлад, диссонансы, ужас антигуманной эпохи. Вместе с тем автор верит в конечное восстановление гармонии: погибла одна цивилизация, но пройдет эпоха разрушения — и начнется новая культурная работа. Природа, любовь, искусство, наука — те вечные ценности, которые спасут Россию.

Вместе с тем Осоргин расширил рамки семейного романа. «Сивцев Вражек» — это роман социально-политический и философский. Он пронизан публицистическими отступлениями о народе и власти, интеллигенции и революции, исторической судьбе страны, диалектике вечного и временного, природного и социального, становлении человека и сложности нравственного выбора.

Кроме того, роман проникнут отчетливым лиризмом: он посвящен жене, которую также зовут Татьяна, открыто звучит авторский голос в отступлениях, насыщенных гротескными и аллегорическими образами. Чередование коротких главок (кинематографический монтаж эпизодов), смена тональности создают напряженный эмоциональный ритм повествования. Кольцевая композиция придает роману внутреннюю завершенность.

25.5.3. «История государства Российского» в романах Марка Алданова: трилогия «Ключ», «Бегство», «Пещера»

Марк Александрович Алданов (Ландау) (1886—1957), сын киевского фабриканта, окончил в 1910 году два факультета Киевского университета (юридический и физико-математический), продолжал свое обучение в Париже, занимаясь правом и химией. Но с 1915 года, с выходом своего первого литературного труда (монографии «Толстой и Роллан»), стал писателем-профессионалом.

Эмигрировав после Октябрьской революции, в 1919 году, Алданов снова поселился в Париже. Он стал одним из самых плодотворных и популярных за рубежом русских писателей (его собрание сочинений насчитывает около 40 томов). Но возвращение на родину, в связи с резким неприятием сталинщины, было для Алданова невозможным. В начале Второй мировой войны, когда гитлеровская чума охватила всю Европу, Алданов, еврей по происхождению, перебрался в США, стал одним из создателей «Нового журнала», заменившего парижские «Современные записки». Последние десять лет жизни писателя опять были связаны с Фран-

цией. Марк Алданов привлекал людей вежливостью и корректностью, идеальным сочетанием ума, воли и ироничности. И. Бунин называл его «последним джентльменом русской эмиграции».

Шестнадцать романов и повестей, написанных Алдановым, охватывают два столетия русской истории: от Петра III до Сталина. Его кумиром был Л. Толстой (хотя в его поэтике осязаемо и влияние Анатоля Франса). В традиции Л. Толстого, Алданов стремился к роману эпопейного типа, с большим числом персонажей, сочетая интерес к истории государства с интересом к частным судьбам людей. Первой его вещью в области беллетристики был небольшой роман «Святая Елена, маленький остров» (1921), сразу показавший, что исторические романы Алданова — прежде всего романы психологические (потому в них так много вымышленных лиц).

Роман «Святая Елена, маленький остров» вошел позднее в качестве заключительной части в тетралогия «Мыслитель», охватывающую период Французской революции и наполеоновских войн. Другие романы, составляющие тетралогия — «Девятое термидора» (1923) «Чертов мост» (1925), и «Заговор» (1927). Заканчивается тетралогия смертью Наполеона в 1821 году.

К тетралогии, как указывает Глеб Струве¹, примыкает «Десятая симфония» (философский рассказ), где действие частично происходит тоже в наполеоновскую эпоху, но захватывает и начало Третьей империи. До Второй мировой войны были написаны также «сказки» о Байроне («Могила воина») и о Петре III («Пуншевая водка»), кроме того, три романа о русской революции («Ключ», «Бегство», «Пещера»), роман об истоках этой революции («Истоки»), в центре которого — царубийство 1 марта 1881 года и где в числе действующих лиц выступают Маркс, Бакунин, Гладстон; «Повесть о смерти», посвященная Бальзаку, и два романа о современности — «Начало конца», где показан мир накануне Второй мировой войны, и «Живи, как хочешь», где изображен уже послевоенный период.

Каждый из романов самостоятелен, но их связывает между собой многое — от некоторых общих действующих лиц до сложных историко-философских нитей.

В 1953 году в книге «Ульмская ночь. Философия случая» Алданов предложил своеобразный историко-философский комментарий к своим романам, прослеживающим «волнующую связь времен».

Философия истории, по Алданову, это философия случая. Лейтмотив его высказываний об истории: «Все суeta суeta». Ро-

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. — Париж; Москва, 1996. — С. 182—183.

ковая ирония судьбы — неперемнная спутница исторических событий. Алданов весьма скептически смотрел на идею исторического прогресса. В исторических событиях всегда существует множество причинно-следственных линий, их пересечение создает кажущуюся случайность. Общество, человек могут вмешиваться в стихийный ход событий. Там, где есть разные вероятности, есть и свобода выбора. Итак, главная идея Алданова — *свобода выбора, дарованная человеку*.

Событиям русской революции посвящен роман «*Ключ*» (1929). Основу фабулы составляет детективная история. В одной из квартир, сдававшихся господам для ночных увеселений, был обнаружен труп банкира Карла Фишера. У полицейского надзирателя и сыщика возникает версия об убийстве. Дело поручено следователю по особым поручениям Николаю Петровичу Яценко. Он подозревает в убийстве некоего Загряцкого, приятеля Фишера по развлечениям, близкого его жене. Складывается версия, что Загряцкий убил банкира, чтобы, женившись на его вдове, завладеть богатством. Одновременно этим делом занимается шеф тайной полиции Федосьев. Он подозревает ученого, химика и философа, профессора Брауна, который недавно вернулся из-за границы и имел связи с революционерами, в частности с дочерью Фишера. Бесспорные улики есть и против одного и против другого. Дело до конца так и не расследовано, истина не установлена.

Однако внешняя интрига — далеко не все в романе. Главный объект художественного постижения — русская интеллигенция в канун Февральской революции. Основные эпизоды разворачиваются в доме Кременецкого (званный вечер, спектакль), в ресторане (юбилей Кременецкого), в Таврическом дворце, где заседает Государственная Дума; в романе много групповых сцен, массовых диалогов, споров, речей. В результате создается собирательный образ русской интеллигенции.

Об интеллигенции спорят Браун с Федосьевым. Браун говорит, что русскую интеллигенцию обычно произвольно делят на два лагеря: реакционный и революционный, — но ведь всю русскую цивилизацию создала интеллигенция. Федосьев возражает: «Петр, например? Правда, типичный интеллигент? А он ведь принимал участие в создании русской цивилизации...» Встает вопрос о том, что движет русскую историю: интеллигенция или государство, власть, к которой интеллигенция всегда была в оппозиции (символично, что разговор происходит в поезде, мчащемся сквозь ночь по дороге в Царское Село).

Какова авторская концепция, авторское понимание сущности и роли интеллигенции в судьбе России? Ответом на этот вопрос становится полифоническое соотношение позиций нескольких важных персонажей романа.

Следователь Николай Петрович Яценко, еще не старый, с приятным, умным лицом, человек либеральных взглядов. Ему неприятны сыщик Антипов, шеф тайной полиции Федосьев (т. е. представители органов государственного насилия). Живет он только на жалованье, весьма скудно, жалеет за это жену и сына Витю. Его уважают все — от Федосьева до швейцара в суде. Он способен тонко чувствовать, его трогают стихи Баратынского. Это добрый, благожелательный человек, «джентльмен суда». Выступает за гуманное ведение допросов, хотя сам не всегда может этот принцип выдержать. Но часто бывает недоволен собой (страшное для него произведение — повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»). Яценко чувствует какие-то неувязки в деле Фишера, подозревает ошибку (и он действительно ошибался, подозревая Загряцкого).

Колоритный образ — нувориш Нещеретов, разбогатевший во время войны с Германией, покупая и перепродавая предприятия. Это делец новой складки, энергичный, независимый, спортивный. Однако и его увлекает не только нажива — «самая работа созданной им огромной фирмы доставляла ему подлинное наслаждение». Он понимает, что в общем итоге его труды идут на пользу государству, и это «по-настоящему задевало что-то в его в душе. Что бы ни утверждал сердитый революционер-литератор в никелированных очках, смешавший в их недавнем разговоре кокс с торфом, именно ему, Нещеретову, много больше, чем работавшим у него рабочим и инженерам, может быть благодарна Россия и за спички, и за химические продукты, и за рафинад, и за стаканы для шрапнели».

Даже второстепенные персонажи показаны неоднозначно. Тот же Загряцкий, безусловно, отвратительный тип, но он все же невиновен в убийстве, он отрицает свою связь с дамой, не желая компрометировать ее. С другой стороны, по-настоящему привлекательны Муся, дочь Кременецкого, Витя, сын Яценко: юные, чистые, красивые. С их образами в роман входит поэзия первой любви. Но Витя еще по-детски наивен, а Муся, после всех метаний и поисков, все же вполне по-буржуазному влюбляется в благополучного Клервилля.

В романе представлена интеллигенция достаточно либеральных взглядов: все рады отставке Федосьева, убийству Распутина, все ратуют за войну до победного конца, все приветствуют Февральскую революцию. Но автор не скрывает своей иронии по поводу возвышенных, но книжных исторических представлений своих героев. Вот как, например, представляет себе революцию студент Витя: «В его памяти промелькнуло то, что он читал и помнил о революциях: жирондисты, Дантон, Дмитрий Рудин. Витя увидел себя на баррикаде, со знаменем, с обнаженной саблей. Баррикада

была под окнами Муси. — Да, это был бы лучший исход. Ах, если бы, если бы революция!.. Только гроза может принести мне славу и сделать достойным ее любви!» С сарказмом передана речь «левого князя», депутата Думы Горенского, опьяненного рукоплесканиями слушателей: «Князь обладал замечательной способностью произносить фразы, которые все тысячу раз читали в газетах, так, точно они только что зародились в его голове». Он говорил о войне с Германией как о «борьбе Ормузда и Аримана», о народе русском, готовом совершить «прыжок из царства необходимости в царство свободы», о «конце мира кнута и мракобесия». Свою пламенную речь он закончил чтением «Песни о Буревестнике» М. Горького: «Зал стонал от рукоплесканий».

По мнению автора, не эти интеллигенты делают историю страны. Революция врывается в их жизнь помимо их воли и воспринимается ими с бытовой стороны. Многие сюжетные линии остались незавершенными: Что будет с Витей? Выйдет ли Муся замуж за Клервилля? Какова судьба Дон Педро? — не это интересует романиста в первую очередь.

Центральное место в системе персонажей занимают двое: Браун и Федосьев. Внешне это антиподы, представители двух крайних сил, имеющих отношение к революции. Браун — член эсеровской партии, Федосьев — шеф тайной полиции, один готовил революцию, другой с ней боролся. В спорах этих людей высказываются более глубокие взгляды на происходящее в России. Парадокс заключается в том, что контраст этих героев чисто внешний, в сущности, они двойники. Браун не верит в успех революции, Федосьев не верит в возможности государственной охранительной власти. Оба знают, что революция надвигается и все катится в бездну, оба достаточно презрительно относятся к революционерам. Браун и Федосьев схоже оценивают последствия революции: к власти рано или поздно придут люди «третьего сорта», посредственности, которые опозлят все высокие идеи. Оба считают лучшим вариантом для России тип английской и американской демократии. Браун, присутствуя на заседании Государственной Думы и оглядывая величественный Таврический дворец, считает: «Да, это и есть наше главное окно в Европу, и отсюда могло бы прийти спасение». Он говорит: «В последние пятьдесят лет у нас почти все молодое поколение воспитывалось в идее борьбы с правительством... Я не возражаю по существу, но во имя чего ведется борьба? Во имя конституционного или республиканского строя, то есть ради того, что на западе давно осуществлено. Тургеневский Инсаров герой, но провинциал безнадежный».

И Браун, и Федосьев обвиняют в надвигающейся революции бессильную государственную власть. И главное, ни тот ни другой не могут реально повлиять на ход событий. Федосьев отправлен в

отставку, Браун разочарован в самом себе. Обоим нечем жить, в обоих чувствуется преждевременная старость и мертвенность.

Такова система персонажей в романе, рисующая картину русской интеллигенции: и революционной, и либеральной, и реакционной. По мнению автора, у всех ошибочное восприятие происходящего, всех преследует подлог, провокация.

Какова же роль детективной интриги? Все говорят, что убийство Фишера — символическое преступление, характерное для эпохи. Один из юристов утверждает, что «господа Фишеры и есть теперь настоящие короли», — и вот Фишер убит. Вопрос о том, кто убил, соотносится с вопросом о виновниках революции. Первый вопрос остался без ответа, убийца не найден (Загряцкий в этот момент находился у Федосьева, будучи тайным агентом охраны); не подтвердилась и версия о том, что убийца — Браун; однако обе версии и не опровергнуты. Логика бессильна, как и наука (медицинская экспертиза, дактилоскопия). Аналогичным образом, не ясно, кем управляется революция. Может быть, само государство стремится к саморазрушению? Или виноват слепой рок?

В финале романа нарисован разгар революционных событий. Горит здание суда. Николай Петрович Яценко спешит к месту бывшей службы, и при виде толпы его радостное возбуждение проходит, в лице солдата он замечает выражение тупое, испуганное и злобное.

Да, интеллигенция ждала и приветствовала революцию, но была разочарована реальными событиями. Жалко столетиями создававшейся культуры. Восставшие освободили из тюрьмы Загряцкого, чествуют как страдальца и революционного героя агента полиции. Браун, этот духовный отец революции, остается холоден и безжизнен.

Роман о революции и судьбе России заканчивается сценой пожара в здании суда во время Февральской революции. Фомин жалеет гибнущее здание, образец русского барокко, творение Баженова. Яценко же ощущает, что это — конец, «это вся Россия горит!» Само название романа по-символистски многозначно. Ключ от квартиры Фишера — главная улика против убийцы, и неизвестно, сколько же было этих ключей. «Ключ» — название книги Брауна, предполагавшей дать философский ключ к пониманию жизни, и книга не закончена автором. Браун говорит, что люди потеряли ключ от своей судьбы и обречены жить либо во власти иллюзий, либо во власти Рока. Наконец, «ключ» — это и ключ к освобождению России, но и свобода оказалась иллюзией, обманом. Ключ не найден ни героями, ни автором романа.

Исследователь творчества М.Алданова А.Чернышев объясняет пессимизм писателя в оценке хода истории теми событиями, на фоне которых писались романы: «Трилогия создавалась в годы

“великого перелома” в СССР, кровавой коллективизации и первых показательных процессов, в Германии пришел к власти Гитлер, в Италии усиливался террор Муссолини»¹.

Следующий роман, *«Бегство»* (1930 — 1931), рисует еще более выразительные картины гибели государственного величия России. Зимний дворец, в октябре оскверненный матросами, становится пристанищем бюрократических учреждений новой власти. Мусе (героине из первого романа, дочери Кременецкого) жаль былой красоты пышной монархии, придворных балов; с горькой усмешкой читает она вывеску на дверях: «Предизиум». Алданов показывает, что на смену прежней, изжившей себя культуре, приходит вовсе не что-то принципиально новое, «революционное», а просто пошлость, необразованность, мешанство.

Однако все не так безобидно. Резко ухудшилась материальная сторона жизни: холод, голод, тиф. Новая власть уничтожает своих противников, террор усиливается после убийства Урицкого и покушения Каплан на Ленина. Подробно описан варварский налет на английское посольство в Петрограде. Браун утверждает, что самые совершенные формы рабства создаются революциями, он характеризует атмосферу в Петрограде как атмосферу зверинца: зависть, тулость, страх, ненависть. По трагической иронии судьбы от большевистского террора погибают именно те из героев, кто в дореволюционное время отличался наиболее радикальными взглядами: Николай Петрович Яценко, «красный» князь Горенский. Характерно и то, что непосредственными виновниками их смерти стали люди с отнюдь не безупречной «революционной» репутацией в прошлом. Следователем по делу Яценко оказался Загряцкий, бывший агент охраны. Приговор Горенскому подписывает — равнодушно, бездумно — Ксения Карловна Карова, дочь банкира Фишера, ставшая фанатичной революционеркой. Когда-то за границей она слушала лекции Брауна, полюбила этого загадочного человека (и сейчас она уничтожила донос на него, спасши тем самым жизнь Брауна). Карова пытается напомнить Брауну о его революционных увлечениях, но тот отвечает: «Я вашим сослуживцем никогда не был». Некрасивая, скромная и сурово-мужественная, субъективно честная и аскетичная, Карова (отметим «говорящий» псевдоним) фанатично предана революции, живет мыслями из брошюрок вождей, прежде всего — Ленина, которого считает непогрешимым. Браун произносит ей свой приговор: «Неудачники и посредственности построят новую жизнь на пошлости и на обмане». Для таких, как Карова и Загряцкий, революция — спасение от заурядности и даже подлости.

¹ Алданов М. А. Собр соч.: в 6 т. — М., 1991. — Т. 4. — С. 571 — 572.

По-прежнему автор уделяет значительное внимание судьбам простых людей, помимо воли втянутых в революцию. Они пытаются приспособиться к обстоятельствам жизни, но неизбежно становятся жертвами катастрофической эпохи.

Какой-то смысл жизни на первых порах находят Браун и Федосьев: они занимаются созданием террористической антибольшевистской организации.

Заканчивается роман раскрытием заговора и бегством Федосьева и Брауна в Германию. Оба испытывают отчаяние, видят впереди только мрак, густую тьму и «обезьянизацию» общества. Опять Браун и Федосьев вместе едут в поезде — теперь уже навсегда прочь от России. Браун замечает Федосьеву, что они двойники, изомеры: состав один, а свойства разные. Другим двойником Брауна, концентрировавшим все худшее, был Фишер. Снова заходит разговор о его таинственной смерти, снова Браун говорит, что не убивал банкира, который умер от разрыва сердца, — но, может быть, это Браун дал ему чрезмерную дозу лекарства? Федосьев по-прежнему уверен, что Фишера убил Браун. Как и в первом романе, истина остается нераскрытой.

Следующий роман, *«Пещера»* (1932—1935), особенно проникнут пессимизмом и безысходностью. Автор с едкой иронией рисует бессмысленность и пошлость жизни русских эмигрантов, «пещерный» (мещанский) уклад благополучных европейских стран, «людей неофициального масонства», роскошных поездов и гостиниц первого класса, дорогого курорта Довиль. Не злым, но и не благородным, очень средним, «обыкновенным» человеком показан социалистический лидер, прославленный оратор Серизь, кумир публики. Без симпатии изображены и европейские политики: Ллойд Джордж, Клемансо, Вильсон. Алданов уподобляет массовому шоу, зрелищу, достойному Рима периода упадка, и социалистическую конференцию в Люцерне, и подписание мирного договора в Версальском дворце, и заседание английского парламента — выродившиеся формы государственной жизни. Параллелью к ним выступают сцены в казино, на турнире по боксу, аристократическая игра в поло, роскошные отели и рестораны.

Композиционной особенностью романа «Пещера» является включение новеллы «Доверу» из книги Брауна «Ключ». Это исторический аналог современным событиям, это и своеобразная притча, «ключ» к концепции Брауна и, возможно, самого Алданова. Новелла углубляет выраженную в романе философию истории. Однако с чисто художественной точки зрения новелла не очень органично сочетается с основным сюжетом повествования.

Герой новеллы — герцог Валленштейн, человек «тройного сальто-мортале» от политики, смелый, решительный, честолоу-

бивый. Он мечтал по-своему переделать европейские границы и правительства. Начинается рассказ о нем с того гороскопа, который составил для него Кеплер. Однако Валленштейн напрасно надеялся на судьбу, предначертанную свыше: все решает случай. Гибнет величие, терпят крах любые дерзкие замыслы, исчезают завоевания. Победителем неизменно оказывается Доверу, неотесанный мужлан, вовсе не герой и не злодей.

Свой суд над историей произносит в новелле Декарт, великий философ, верящий в силу разума. Декарт отстраняется от политики, как явной, так и «невидимой» (масонской). Он не судит людей, потому что вовсе не бесспорно, кто прав, а кто виноват, ведь и Валленштейн сделал очень много зла, а Доверу со временем превратился в мирного обывателя, которого обожают жена. За три тысячи лет человек не очень изменился, в каждом живут черные души предков, в каждом сидит Доверу. Возможна только очень медленная работа по улучшению «пещерной» человеческой природы. Для Декарта выход («ключ») — бегство на высоты духа; ключ (родник) в его саду называется «ключ мудрости». Вместе с тем Декарт считает, что наука неуклонно развивается, но мир от этого становится еще более непонятным, так что нельзя быть фанатиком разума и нельзя отнимать у людей веру. Последние слова Декарта — рассказ о явлении Бога пророку Илье, спасавшемуся в пещере. Не в громе, буре, огне и землетрясении был Господь, а в «веяньи тихого ветра был Господь! Только тогда Илья закрыл лицо плащом своим и вышел, наконец, из пещеры...»

Эти слова композиционно состыкованы с первой фразой из сна Брауна накануне самоубийства («...Из пещеры вылетел аэроплан с шведским флагом...»). В оставшееся ему время Браун пытается подвести итоги. Его книга «Ключ» дописана, но разгадка смысла жизни так и не найдена (как не выяснится, был ли все-таки Браун убийцей Фишера). Браун едет для встречи с Федосьевым, для которого «пещерой» стал монастырь, но, поняв, что встреча бессмысленна, оставляет ему только свое предсмертное письмо. «Общего, годного для всех решения задачи — основного закона существования — нет и, по-моему, быть не может», — пишет он. Из пещеры человек вышел, в пещеру возвращается. Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее. На мир надвигается катастрофа, внешнему хаосу соответствует хаос душевный. История государственной власти — это смена одних видов саранчи другими.

Внутренний кризис усугубляется безверием героев. Браун только в последний момент решил посмотреть в словаре (!) статью «Бессмертие»: живого ощущения присутствия Бога у него нет. О мире высшем не размышляют и другие персонажи романа. Постоянное возвращение к образам-концептам («ключ», «Фишер»,

«пещера») формирует ощущение замкнутой цикличности, дурной бесконечности повторов ситуаций, из которой не может быть прорыва в трансцендентное. Герои Алданова — русские интеллигенты — в кризисные минуты вспоминают другие, земные святыни: дом, любовь, музыка. Характерно, что самыми ценными в этих произведениях философского плана представлены иррациональные явления — *любовь* и *музыка*. Через всю трилогию проходит образ Второй сонаты Шопена. По контрасту ряд эпизодов сопровождает «Интернационал». Роман «Бегство» заканчивается сценой затопления большевиками баржи, полной заключенных «контрреволюционеров», среди которых и Николай Петрович Яценко. Командовал казнью большевик: «...Баржу захлестнуло совсем. Ее край нелепо поднялся вверх и завертелся. Затем черное пятно исчезло. Разведчики замолчали. Факел зашипел и погас. Человек судьбы поднял руку, медленно опустил ее и, насвистывая «Интернационал», пошел к освещенной брандвахте».

Звучит в трилогии и еще одна, третья, мелодия, менее проявленная и обладающая не столь однозначной, более зыбкой семантикой. Николай Петрович Яценко, заключенный в Петропавловскую крепость и ожидающий казни, невольно начинает задумываться о смысле жизни, о сущности смерти, о религиозном догмате, о бессмертии души. Ему очень тоскливо, тяжело, депрессия, начавшаяся после смерти горячо любимой жены, достигает последних пределов. И только музыка курантов в крепости, играющая «Коль славен...», приносит хоть какое-то облегчение его страданиям: «В медленных звуках курантов он всегда находил что-то новое, — вместе и успокоительное и грозное». Он пытался отвлечься от мыслей о смерти решением шахматных задач, чтением книг, но это давало успокоение «не настоящее, искусственное, порою чисто словесное». Николай Петрович чувствует: «Нет, не так успокаивают куранты...» Но *как* успокаивают?..

Позиция автора остается открытой. «Ключ» не найден и не может быть найден. Историческое бытие хаотично, единственная закономерность — трагическая ирония, отрицающая разумные и этические начала¹. Несомненна только смерть. Об этом в одном из разговоров сказал Федосьеву Браун: «Впереди у всех одно и то же. Так у Рафаэля, на “Spasimo di Sicilia” ведут Христа и разбойников. Конец пути уже виден вдаль: на вершине Голгофы возвышаются одинаковых три креста».

Итак, Алданов создал особый тип романа о современности — *историко-философский роман*. Его философия истории полемична по отношению к метаисторизму символистов. Он не пророк,

¹ Бобко Е. И. Художественное прочтение философской мысли в творчестве М. А. Алданова // Русское Зарубежье — духовный и культурный феномен. — Ч. 1. — М., 2003. — С. 157.

а скептик. Т. И. Дронова подчеркивает, что если Мережковский верил в конечное примирение Христа и Антихриста, государства и человека, культуры и религии, то позиция Алданова является пессимистичной: в истории действует слепой случай, непостижимые, иррациональные начала¹. Писатель не пытается увидеть какую-то высшую закономерность там, где ее нет. Его интересуют судьбы людей («... Меня меньше интересовали события, чем люди и символы», — писал Алданов в предисловии к роману «Бегство»). Люди в истории, их судьбы, крах их надежд — такова экзистенциальная проблематика Алданова. Люди одинаковы во все времена — считает писатель — между ними есть какое-то архетипическое сходство, обуславливающее неизбежность человеческого несчастья, горя, одиночества, усугубляющихся утратой веры в Бога.

Глава 26

Исторический роман в 1920-е годы

В переломные для общества моменты писатели активно обращаются к исторической тематике. В первые послереволюционные годы многие поэты постоянно сравнивали происходящее в России с разнообразными событиями прошлого: «Ныне ль, даве ль — все одно и то же:/ Волчьи морды, машкеры и рожи./ Спертый дух и одичалый мозг,/ Сыск и кухня Тайных канцелярий,/ Пьяный гик осатанелых тварей./ Жгучий свист шпицрутенов и розг./ Дикий сон военных поселений./ Фаланстер, парадов и равнений./ Павлов, Аракчеевых, Петров,/ Жутких Гатчин, страшных Петербургов,/ Замыслы неистовых хирургов/ И размах заплечных мастеров» (М. Волошин «Северовосток»); «Россия! В злые дни Батья,/ Кто, кто монгольскому потоку/ Возвел плотину, как не ты?/ Чья, в напряженной воле, выя,/ За плату рабств, спасла Европу/ От Чингизхановой пяты?// Но из глухих глубин позора./ Из тьмы бессменных унижений./ Вдруг, ярким выкриком костра, — /Не ты ль, с палящей сталью взора,/ Взнеслась к державности велений/ В дни революции Петра?» (В. Брюсов «России») и т. п. Благодаря прошлому, современные события или идеи помещаются в более широкий временной контекст, что помогает обнаруживать неявные смыслы современности через сопоставление с историей, а также, изображая специфику того или иного конкретно-исторического периода, наглядно передавать движение жизни.

¹ Дронова Т. И. Историчесофские романы Алданова: энергия жанра // Русское Зарубежье — духовный и культурный феномен. — С. 144 — 145.

Для советского общества с самого начала его становления был характерен повышенный интерес к истории, что не удивительно, так как одним из основополагающих постулатов большевизма стала идея наступления новой эры в истории человечества. Это порой порождало восприятие прежних форм существования общества, в том числе и культуры, как своего рода эскиза будущего, не заслуживающего в отличие от «красной нови» специального художественного рассмотрения. Так, в одном из первых советских журналов «Красная новь» изображение «современности» было условием публикации, но при этом современность понималась скорее как определенная идеологическая позиция, нежели как временной отрезок.¹ В русле этой позиции историческая романтика оказывалась «занятием пустяками»². Но если идеологически все прошлое рассматривается как предтеча социалистической эпохи, то и художественное осмысление истории ведется под соответствующим углом зрения. Неслучайно 14 октября 1920 года Пролеткульт, объявляя о проведении конкурса пьес и инсценировок «революционного и социально-бытового характера», рекомендовал обратить внимание на такие исторические романы, как «Спартак» Р. Джованьоли, «Девяносто третий год» В. Гюго, «Боги жаждут» А. Франса и т. п., которые можно было бы проинтерпретировать как историко-революционные.

Новая власть рассчитывала на появление искусства, в котором *будет* наглядно проиллюстрирована базовая для советской идеологии концепция истории, где социализм и последующий за ним коммунизм *будут* изображаться как высшая ступень развития общества. При этом интерпретация содержания того или иного конкретно-исторического периода должна была по идее задаваться государством, что обеспечивало бы государственную монополию на историю и прошлое, необходимую для формирования нового советского единого духовного пространства с выровненным массовым историческим сознанием. Представления о «правильной» советской истории включали в себя в качестве незыблемых положения о классовой борьбе как источнике общественного развития и принципиальной новизне наступившей после Октябрьской революции 1917 года исторической эпохи.

Но в начале 1920-х годов писатели ориентировались не столько на государственный заказ, сколько на свои собственные задачи, в том числе на развлечение читателя. Так, существовавшие при нэпе частные издательства публиковали авантюрно-приключенческие

¹ Подробнее см.: *Магуайр Р.* Красная новь: Советская литература в 1920-х годах. — СПб., 2004. — С. 56 — 65.

² На это, в частности, указывает скупое рецензирование исторических текстов, отнесение исторических романов к беллетристике, не заслуживающей серьезных разборов.

романы на историческом материале («Семь жен Иоанна Грозного», «Елизавета Петровна» Д. Смолина, «Фаворитка Петра I» Н. Лернера и др.), пользовавшиеся спросом у публики, где любовные истории из жизни поверженной аристократии соединялись с поверхностным ее обличением.

Иные писатели обращались к истории в попытке поставить и разрешить интересующие их социальные и психологические проблемы. Авторы исторических романов¹, обращаясь к прошлому, неизбежно соотносят его с современностью. Для этого им вовсе не обязательно включать в свои произведения прямые оценки современных событий. Чаще всего «тайная современность» (М. Пришвин) в историческом романе возникает через проблемно-тематическое родство текста о прошлом с произведениями, рассказывающими о современности. Обладая специфическими возможностями в осмыслении сути исторического процесса, роман о прошлом помогает формировать у читателя представление об истории, позволяющее видеть явление настоящего в перспективе и ретроспективе.

При всей разности творческих подходов, несхожей интерпретаций исторических событий авторов 1920-х годов объединял вполне понятный интерес к событиям революционного движения в России. Обращение к революционным ситуациям прошлого было свойственно разным писателям. Так, Д. Мережковский пишет роман о декабристах «14 декабря» (1918), В. Каменский — пьесу «Степан Разин» (1919), А. Луначарский — героические драмы «Оливер Кромвель» (1920), «Фома Кампанелла» (1922), С. Есенин — поэму «Пугачев» (1922), Ю. Юрьин — пьесу «Сплошной зык (Степан Разин)» (1919). Появившиеся в начале 1920-х годов разнохарактерные книги о революционерах можно при желании отнести в единую тематическую — «родословная революции» — или в проблемную — «пробуждение широких на-

¹ Исторический роман (повесть, рассказ) при всех различиях в подходе к жанрам (см. об этом, например: *Васьльева О. В.* Исторический роман: традиция и жанр // *Вестник Санкт-Петербургского университета.* — 1998. — Сер. 2. — Вып. 4. — № 23) на практике рассматривается как предметно-тематическая разновидность соответствующего жанра, сориентированная на изображение и осмысление событий отдаленного прошлого, описание подлинных исторических событий или исторических лиц. Установкой на вымысел он отличается от исторической прозы как разновидности научного текста. О специфике исторического романа более подробно см.: *Лукач Д.* Исторический роман // *Литературный критик.* — 1937. — № 7, 9, 12; 1938. № 3, 7, 8, 12; *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 121—190; *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. — Тверь, 2002; *Петров С. М.* Русский исторический роман XIX века. — М., 1986.

родных масс к активному социальному творчеству»¹ — рубрики. На деле единство писателей в подходе к изображению исторических событий проявлялось лишь в общем сочувственном отношении авторов к людям, стремящимся к революционным преобразованиям во имя общего блага. В остальном, касается ли это общеисторических концепций или собственно художественных подходов к обработке и осмыслению исторического материала, произведения значительно отличаются друг от друга.

Три исторических романа середины 1920-х годов — «Одеты камнем» О. Форш (1924 — 25), «Кюхля» Ю. Тынянова (1925) и «Разин Степан» (1925) А. Чапыгина выражают ведущие тенденции в изображении истории, сложившиеся к тому времени в пореволюционной российской прозе. Историческое повествование разгадывает загадки прошлого, показывает столкновение личностей, детерминированных обществом, воссоздает прошлое как деяние народных масс.

26.1. «Одеты камнем» Ольги Форш

В основе сюжета романа *«Одеты камнем»* Ольги Форш² лежат воспоминания о своей жизни Сергея Русанина, главного героя. В начале 1920-х годов это старик «из бывших», который дотягивает свой век приживалом у домового сторожа, приглядывая за его внуками и промышляя подаяннем. В молодости, пришедшейся на 1850-е годы, Русанину, «совсем заурядному, не умному и не глупому человеку, неудавшемуся художнику и офицеру», довелось сыграть роль злодея в любовной драме. Из ревности он донес в полицию, что его соученик Михаил Бейдеман читает революционную газету «Колокол». Этот донос имел трагические последствия для всех участников любовного треугольника. Счастливым в любви соперник попал под надзор полиции, через короткое время был арестован, заключен в одиночную тюремную камеру, где позже сошел с ума. Институтка-смолянка Вера — предмет страсти Русанина и Бейдемана — исчахла в тоске по любимому.

¹ Подобное объединение по тематическому признаку было особенно характерно для советского литературоведения, так как позволяло создать образ единой советской литературы при характеристике периода, когда подобного единства не существовало. См., например: *Петров С. М.* Советский исторический роман. — М., 1961.

² Форш Ольга Дмитриевна (1873—1961). Автор романов «Дети земли» (1910), «Одеты камнем» (1924—1925), «Современники», «Горячий пех» (1926), «Сумасшедший корабль» (1931), «Ворон» (1933), трилогии «Радищев» (1932—1939), «Михайловский замок» (1946), «Первенцы свободы» (1950—1953), повестей, рассказов, киносценариев, очерков, статей.

Русанин всю жизнь мучается своим предательством, издали следя за несчастной судьбой своих бывших друзей.

В романе О. Форш на первый план выдвигаются проблемы, связанные с попыткой понять две противоборствующие в России XIX века силы — революционеров и «охранителей» самодержавия. Писательница изображает характерные черты выделенных ею типов на примере Бейдемана и Русанина. Революционер Михаил Бейдеман — реальное историческое лицо, «таинственный узник» Алексеевского рavelина Петропавловской крепости, незадолго до появления в свет романа О. Форш ставший героем исторической брошюры П. Е. Щеголева¹. Об этом человеке известно довольно мало, но О. Форш интересуют не столько факты его биографии, сколько определенный тип личности.

Михаил с юности выделяется на фоне дворянской молодежи безрассудной смелостью, независимостью суждений и нежеланием следовать условностям света. При первом же выходе в консервативный салон тетюшки Русанина он, наносящий этот визит, чтобы «наблюдать врага вблизи», не сдерживается и бросается в публичном споре защищать идею социализма. Впрочем, вначале ему это сходит с рук, юноша производит на присутствующих впечатление живого и непосредственного «птенца», находящегося под чьим-то вредным влиянием. Но его как носителя вредных идей запоминает один из посетителей салона начальник III Отделения граф Шувалов, а чуть позже и царь Александр II, которого Михаил открыто обвиняет в низости, став невольным свидетелем соблазнения им институтки.

Бейдеман — поборник справедливости, он стремится к «деятельности», понимая под ней революционную работу, а пока развивает свои идеи перед любимой девушкой да читает запрещенные издания. Образ преданного идее «освобождения и радости всеобщей» героя, который отстаивает необходимость социально-активного действия как единственно возможного выбора в борьбе против «зла и насилия жизни», явно восходит к тургеневскому Инсарову, а образ безоговорочно преданной ему Веры, пошедшей в революцию за любимым, — к образу Елены Стаховой. Но ведущей чертой революционера в романе О. Форш оказывается не революционная активность, а готовность к самопожертвованию, даже лишенному практической необходимости; герой неоднократно аттестуется как «злой фанатик», равнодушный к страданиям близких.

Подобные негативные характеристики можно объяснить тем, что история о Михаиле Бейдемани написана от лица старика,

¹ Щеголев П. Е. Таинственный узник (Михаил Степанович Бейдеман). Глава из книги об Алексеевском рavelине. — Пг., 1919.

потерявшего в революцию все. Позиция рассказчика неоднозначна. С одной стороны, его обращение к прошлому обусловлено желанием искупить свою вину и воскресить «многострадальную память друга», поэтому он подробно описывает все, что знает о нем. С другой — Сергей пытается оправдаться перед потомками за совершенное когда-то предательство, многократно проясняя свою позицию. Для этого он вводит свою биографию в контекст повседневности середины девятнадцатого века, когда «охранительные» настроения были естественны, а революционные порывы воспринимались как нарушение приличий.

Заново восстанавливая историю своих отношений с Бейдеманом, Русанин пытается понять, что же представлял из себя этот человек, увлекающий силой своей натуры и своей убежденностью самых ярких и замечательных людей эпохи (среди них — Достоевского). Рассказчик постоянно противопоставляет два склада характера: свой — человека «неторопливо-разумного», доверчивого к господствующим идеям своего времени, склонного к созерцанию, и Бейдемана — порывистого бунтаря, целеустремленного деятеля, забывающего о других ради идеи. Испытывая по понятным причинам большую склонность к людям первого типа, Русанин, ставший свидетелем нескольких революций, в то же время осознает, что мир движется энергией вторых. Именно они оставляют самый яркий след в душах встреченных ими людей, их самые фантастические идеи имеют способность осуществляться, тогда как «охранителям» остается долгая незаметная жизнь, полная постоянным внутренним раздражением на бунтарей с их яркостью и непокорством.

Впрочем — оправдывает себя рассказчик — и трагедия делателей революции, и драма «бывших» людей, которым осталось лишь перемалывать в своем сознании прошлое, проходит незамеченной, если не запечатлена в памяти и слове. Читатель-современник рассказчика, живущий уже в «новом мире», за который пострадали Михаил и Вера, не думает о жертвах революционеров, испытывая к ним только обывательский интерес. Русанин вспоминает о своем недавнем участии в экскурсии по Петропавловской крепости, где «легкомысленная молодежь», «глупые гусята», как называет их рассказчик, и «старые дамы, прибывшие из провинции», то рвутся глядеть «пошловатые рисуночки каких-то былых охранников», то ищут острых ощущений, заходя в камеру узников, но никто из них даже не пытается понять, каково это — «принудительное бессрочное одиночное заключение»:

Что же испытывал Михаил, одетый камнем, когда нараставшие пятилетия вошедшего юношу сделали зрелым и пожилым все в том же заключении: десять аршин длины и пять ширины? И это — при сознании, что всего лишь за двумя стенами течет прекраснейшая

многоводная река, по ней идут пароходы через Балтийское море во все части света, что укрепляется берег строениями, что идет накопление разнообразнейших опытов жизни через войны, просвещение и через простой человеческий быт!

Русанин, мучительно переживающий свою вину, понимает ужас узника, отправленного на пожизненную муку, потому что свою жизнь толкует как пребывание в камере страшных пыток — воспоминаний. В молодости старик совершил единичную подлость, обусловленную не столько воспитанием и верностью идеям монархии, сколько «бесом» ревности. Дальнейшая жизнь его изуродована постоянными угрызениями совести, но именно он рассказывает миру о друзьях своей молодости, которые в противном случае остались бы безымянными жертвами режима¹. Михаил и Вера также не успели совершить ничего сколько-нибудь значительного, но оказались своего рода передаточными механизмами в революционной машине: внучка декабриста Вера и Михаил, ученик ученика Герцена, несут миру идею социализма. Победа социалистической революции подтверждает плодотворность их деятельности, но изображенная в романе жизнь 1920-х годов, где после революции налаживается быт, где за обедами «опять пачкают и мелкое, и глубокое», показанная глазами «лишнего» в послереволюционном мире человека, нищего несчастного старика, не вызывает ощущения свободы и нового житья².

О. Форш, выстроив фабулу романа так, чтобы читатель осознал противоречивость позиции Русанина в отношении друга юности, достаточно поверхностно объясняет поведение героев условиями их происхождения и воспитания, основной акцент в разгадывании исторической загадки делая на любовной подоплеке ситуации. Усложнение расхожей беллетристической схемы любовного «треугольника» осуществляется в романе за счет введения повествовательных форм записок, воспоминаний, прямых рассуждений, передающих особенности сознания старого человека, буквально по мере рассказа теряющего рассудок.

26.2. Историческая проза Юрия Тынянова

В поисках ответа на те же вопросы: почему случилось то, что случилось, и так, как случилось, кто идет в революцию, от чего зависит

¹ Парaphраз на эту тему спустя многие годы выступит в качестве психологического сюжета в романе Ю. Трифонова «Старик» (1978).

² Конечная неопределенность морального вывода вообще характерна для многих книг о революции середины 1920-х годов, касаются ли они недавней истории («Города и годы» К. Федина, «Конармия» И. Бабея, «Салон-вагон» А. Соболя и др.) или современности («Зависть» Ю. Олеси, «Растратчики» В. Катаева).

ее исход, **Юрий Тынянов**¹ в романе «*Кюхля*» (1925) использует иные художественные приемы, чем О. Форш. Писательница эксплуатировала преимущественно ситуацию рассказывания, мотивируя ею и мелодраматизм фабулы, и пространственно-временные перебивы повествования, и неопределенность оценок. Ю. Тынянов для развития интересующей его темы сознательно использует множество узнаваемых образованным читателем литературных приемов², ибо методика его обращения с материалом основана на профессии историка литературы. Возможно, именно широкое этих приемов использование создавало у внимательного и не заинтересованного в революционном объяснении российской истории читателя при чтении романа «*Кюхля*» ощущение «мертвечины», того, что он «воняет литературой». О том, что опора на литературные образцы была совершенно сознательной, свидетельствуют хотя бы записи Л. Гинзбург 1927 года: «Тынянов рассказывал нам, как он воспользовался толстовским ходом для одного места “*Кюхли*”. Он несколько раз писал сцену, когда Кюхельбекер попадает в руки солдат, и она все ему не давалась, выходило плоско. Тогда он сделал так: *Кюхля* заранее, мысленно переживает свою поимку — и все происходящее в действительности представляется ему грубым и неудачным повторением. Это толстовская система опровержения того, что персонажи о себе говорят и думают. Вроде: что это я говорю? Это совсем не то... Автор — умывает руки» К тому же изначально роман «*Кюхля*» задумывался (заказывался) не как художественный, а как научно-популярный³, хотя от первоначального замысла осталась в итоге лишь последовательно изложенная биографическая канва жизни главного героя, поэта-декабриста Вильгельма Карловича Кюхельбекера.

«Именно литературе оставляет он (Тынянов. — *Авт.*) свободное, не претендующее на роль научного суждения обращение с внелитературными рядами — и «ближайшими» (быт, частная жизнь), и «дальнейшими». Теоретическое осознание раздельности дела поэта и его биографии оказалось столь сильным, что как бы тесно ни приближалось в литературе одно к другому, как бы ни

¹ Тынянов Юрий Николаевич (1894 — 1943). Теоретик, историк литературы, писатель. Автор романов «*Кюхля*» (1925), «*Смерть Вазир-Мухтара*» (1927 — 1928), «*Пушкин*» (1935 — 1943, не закончен), исторических повестей и рассказов «*Подпоручик Кижэ*» (1928), «*Восковая персона*» (1931), «*Малолетний Витушишников*» (1933), классических литературоведческих исследований «*Проблема стихотворного языка*» (1924), «*Архаисты и новаторы*» (1929) и др.

² *Адамович Г.* Литературные беседы. — Кн. 2. — СПб., 1998. — С. 162. *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб., 2002. — С. 29).

³ См. историю создания романа «*Кюхля*» в кн.: *Новиков В., Шкловский В.* Двойное зрение. — М., 1988. — С. 141 — 145.

были многочисленны перебрасываемые автором мостки между этими двумя сферами — берега не смыкаются¹. Действие всех произведений Ю. Тынянова происходит в те исторические периоды, которые он как исследователь изучил документально². Это было одобрительно отмечено строгим критиком В.Ходасевичем, в целом отрицательно оценивавшего художественные опыты Ю.Тынянова: «Я не согласен с методом, лежащим в основе этой работы: для биографии в ней слишком много фантазии, для романа же слишком мало. Кроме того, она написана плохим языком. Но все-таки у «Кюхли» были свои достоинства: знание эпохи, хорошая начитанность» Впрочем, Тынянов как профессионал знал цену документам: «Есть документы парадные, и они врут, как люди. У меня нет никакого пиетета к “документу вообще” <...> Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его. <...> Там, где кончается документ, там я начинаю»³. Художественная литература дает ученому возможность не столько свободного обращения с фактами, сколько домысла, не поддающегося документальному подтверждению: «художественная литература отличается от истории не “выдумкой”, а большим, более близким и кровным пониманием людей и событий, бóльшим волнением о них»⁴. О методике работы Ю.Тынянова отчасти позволяет судить последняя, незавершенная часть романа «Пушкин», которую создавал уже тяжело больной писатель. Этот фрагмент держится на двух каркасах: биографических данных и строках стихотворений, в которых звучат «потаенные» мысли А.С.Пушкина. Эти строки и разворачиваются Тыняновым в авторский текст. Так, в приведенном ниже фрагменте легко опознается его источник — стихотворение «19 октября»: «Кто был у него в лицее? Был Пушкин, Дельвиг, был Кюхля — брат родной по музе, по судьбам. Считать ли? Много их было — это была его истинная родня, кровная. Так и осталось Царское Село родиной, отчеством прежде всего. <...> Был Горчаков — с памятью, непонятной для него самого. Потом эта память прогремела по всем дипломатам мира. А с Пушкиным он встретился раз на большой дороге. Их земли были близки. Встретились и братски, по-лицейски обнялись. Таков был лицей. <...> Да здравствует лицей! Где бы ни были, куда бы их судьба ни заносила».

¹ Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. — Рига, 1986. — С. 123.

² Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. — Т. 4. — С. 203.

³ Как мы пишем. — М., 1989. — С. 140—141.

⁴ Тынянов Ю. Автобиография // Тынянов Ю. Соч.: в 3 т. — Т. 1. — С. 9.

Обычный читатель в лучшем случае обладает некоторыми сведениями о жизни Павла I или Петра I, знает отдельные произведения главных и второстепенных персонажей тыняновских романов — Кюхельбекера, Грибоедова, Пушкина. Он имеет весьма смутное представление о том, какими причинами вызвано то или иное историческое событие, будь то принятие государственного решения или написание художественного текста. Его скорее всего занимает атмосфера эпохи, отличающаяся от современной или похожая на нее. Ю. Тынянов через описание деталей быта, введение оценок, бывших когда-то в ходу словечек создает ощущение погружения в прошлое. Он насыщает речь повествователя выражениями и реалиями, обычными для того времени, которое изображает:

Он был белозуб, большерот, хохотлив, нос баклушей. Дом у него был большой, и он долго его строил, и дом хотел быть квадратом, а выходил покоем, и вышел в беспорядке. Если б квадратом, он зашел бы за линию, а это запрещалось. И во дворе он восставил весьма изящный истукан: Флера, несущая в мисе цветы и улыбающаяся («Восковая персона»).

Через два дня господином Родоканаки дан раут на сто кувертов. Дива, госпожа Шютц, в мужском костюме, впервые исполнила победный марш из новой оперы «Пророк» г. Мейербера. Парижский магнетизер магнетизировал редкого медия. Медий исполнял все желания гостей» («Малолетний Витушишников»).

Читатель должен догадываться, что значит построить дом «покоем» и за какую «линии» он не должен был выходить, каков мог быть «раут на сто кувертов» и что значит «победный сарш». Вызывают улыбку вышедшие из обихода выражения вроде «изящный истукан», «редкий медий», детали, подчеркивающие значимое для современников событий, но не удивительное для читателей («госпожа Шютц в мужском костюме»). Понятные, но экзотичные для современного русского языка слова создают исторический колорит и важное для исторического текста ощущение временной дистанции между временем читателя и временем, описанным в произведении. Изменения действительности, запечатлевшиеся в языке, становятся особенно наглядными.

Но в обрисовке психологии героев и общей оценке происходящего Ю. Тынянов отталкивается от современных ему представлений. При этом автор очевидно хочет скрыть литературоведческий и исторический инструментарий, которым он пользуется, помещая известные только узкому специалисту подробности в окружение иронических суждений о нравах и человеческой натуре. Его интересует ситуация смещения эпох, люди, которые воплощали собой смену, те, кому пришлось жить в этой непростой ситуа-

ции. Личность невыдуманного героя — реального исторического лица, частности его жизни, душевные переживания составляют основу содержания исторических книг Ю. Тынянова. Декабрист Кюхельбекер («Кюхля»), переживший свое время Грибоедов («Смерть Вазир-Мухтара»), создатель самовоспроизводящейся бюрократической государственной машины император Павел («Поручик Киж»), умирающий Петр I, бросающий недостроенную империю («Восковая персона»), Пушкин — создатель новой русской поэзии — все те, кто инициировали «смещения», окружены у Тынянова множеством людей, которым приходится существовать в условиях изменяющейся на их глазах жизни. Да и сами главные герои, сталкиваясь с результатами происходящих не без их влияния перемен, оказываются болезненно неготовыми к встрече с непривычными реалиями. Проблема эта была более чем актуальна для общества 1920 — 1930-х годов. Таким образом, погруженные в исторические обстоятельства герои попадают в книгах писателя во вполне современные социальные и психологические коллизии. «Главной задачей было для меня дать людям эпохи, не археологически их реконструируя (“археология” в историческом романе ведет к ощущению актера, играющего в подлинном, взятом напрокат костюме), а как бы влезая в их положение... Тогда и читатель должен пойти не за автором, а за его героями»¹, — писал Ю. Тынянов М. Горькому.

Ю. Тынянов отходит от сложившейся к тому времени схемы исторического романа о писателе, где особое внимание уделяется биографической подоплеке создания того или иного знаменитого текста. Его больше интересует общая ситуация времени, в котором живет поэт. Гений, по Тынянову, рождается сам: интерес к звукам и складыванию слов возникает у мальчика-Пушкина еще в раннем детстве. Но проявления гения обусловлены множеством внешних обстоятельств: семьей (в случае Пушкина сказались безнадзорность мальчика и дядя-стихотворец), общим состоянием литературы (возникающая тенденция к простоте и насмешливой легкости), умонастроениями общества (распространение идей вольномыслия, заботы о судьбе России и т. п.). Поэт, по Ю. Тынянову, всегда есть человек своего времени, судьба его конкретно-исторична и типологична одновременно.

Главный герой романа «Кюхля» Вильгельм Кюхельбекер, о творчестве которого студент-Тынянов написал первую большую научную работу, лицеист первого выпуска, друг Пушкина и Грибоедова, поэт-романтик, декабрист, приговоренный к каторге и ссылке, представлен не только во множестве биографических подробностей. Действие в романе хронологически выстроено от

¹ Литературное наследство. — М., 1963. — Т. 70. — С. 455 — 456.

момента решения семьи Кюхельбекеров отдать Вилю в Лицей до смерти поэта. Трагическая судьба человека, не понятого современниками, вызывающего у окружающих преимущественно раздражение и насмешки, умирающего не столько от возраста и болезней, сколько от тоски и бессмысленности дальнейшего существования, — это и общечеловеческий тип, и один из образцов первых революционеров — людей, по разным причинам противопоставивших себя обществу.

Кюхля в романе подчеркнута эксцентричен, странен, нелеп. Восторженность, обиды, разочарования — то, что другие скрывают благопристойностью и соблюдением неких общих правил поведения, он проявляет открыто. Он все делает со свойственными ему непосредственностью и горячностью: в Лицее, где ценятся изящные легкие стихи, пишет тяжеловесные трагедии; в Париже, куда приезжает в качестве секретаря высокопоставленного лица, читает публичную лекцию о русском рабстве; в деревне упорно носит крестьянскую одежду, вызывая недоумение крестьян; в обществе дерется, теряется в разговоре, машет руками на балу. Кюхля остается лицом трагическим, хотя рядом с ним находятся и те, кто ценят его доброе сердце, возвышенный ум, пылкую душу — Пушкин, Грибоедов, невеста Дуня, сестра, брат Михаил. Неудачник («ничего не удавалось — отовсюду его выгалкивало») Кюхля хочет свободы народу («мне совестно на ваше рабство глядеть»). Но, как и его товарищи-декабристы, он собирается добывать ее своими руками, страшась крови и народного бунта, потому что «Пугачев пугал его, пожалуй, даже больше, чем Аракчеев». Видя опору революционному движению в разумных солдатах, Кюхельбекер не умеет с ними говорить; мечтая о преобразованиях в стране, живет в мире возвышенных фантазий, плохо понимая, что происходит вокруг. Вильгельм приходит в тайное общество, потому что это соответствует его представлениям о долге и чести, но оказывается способным лишь принести себя в жертву. В этом он подобен другим декабристам.

Ю. Тынянов изображает их людьми эмоциональными, честолюбивыми, цельными. «Декабристский заквас» в них обусловлен жесткостью «русского рабства», оглядкой на Европу и естественным для молодых думающих людей порывом к свободе. Их идеология глубоко укоренена в русской действительности, протест наполняется социальным содержанием, но от этого действия не оказываются более эффективными. Декабристы проигрывают восстание, потому что оно не организовано: они вышли на Сенатскую площадь для того только, чтобы проявить свое несогласие с режимом, ибо не могли больше «жить в безвоздушном пространстве и чего-то ждать». Кюхля проигрывает жизнь, потому что бывает счастлив только в мечтах, а мечтать после поражения

восстания, смерти друзей и отказа от него Дуни становится не о чем. Жить реальную жизнь ему неинтересно и не хочется.

Исторические события в романе преломляются через историю жизни Кюхли. Некоторые из них показаны его глазами, но при этом для Ю. Тынянова очевидно важна значимая для гуманитария «гипотеза нетождества», предполагающая несоответствие взгляда героя и автора — человека иного времени. Введенные в роман прямые авторские оценки расставляют акценты, привносят в текст пафос исторической дистанции, позволяющей видеть не видимое современникам описываемых событий:

Петербургские революции совершались на площадях: декабрьская 1825 года и февральская 1917 года произошли на двух площадях. И в декабре 1825 года, и в октябре 1917 года Нева участвовала в восстаниях: в декабре восставшие бежали по льду, в октябре крейсер «Аврора» с Невы грозил дворцу.

Для Петербурга естественен союз реки с площадями, всякая же война внутри его неминуемо должна обратиться в войну площадей.

К декабрю 1825 года этот союз был следующим:

Петровская площадь (тогда еще не Сенатская). Исаакиевская, Адмиралтейская (где теперь деревья Александровского сада), Разводная (тогда еще не Дворцовая) — и Нева. <...>

День 14 декабря собственно и заключался в этом кровообращении города: по уличным артериям народ и восставшие полки текли в сосуды площадей, а потом артерии были закупорены, и полки одним толчком были выброшены из сосудов. Но это было разрывом сердца для города, и при этом лилась настоящая кровь.

Отдельные герои этого дня только бегали по улицам, прогоняя кровь города и России — полки — к площадям, а по большей части даже топтались на одном месте. Весь день был томительным колебанием площадей, которые стояли, как чашки на весах, пока грубый толчок николаевской артиллерии не вывел их из равновесия. Решили площади, а не улицы, и в этот день не было героев¹.

Уход литературоведа Тынянова в беллетристику многие современники объясняли его неудовлетворенной потребностью в фантазировании, впрочем, отмечая концептуально продуманную подоплеку этих фантазий. Так, ученица Тынянова Л. Гинзбург записывала после читки автором «Подпоручика Кижэ»: «Весело самому строить в хаотической данности нерасшифрованного материала прошлых столетий закономерность вкусовых и идеологических оценок; тех самых, которые делали вещи, поворачивали

¹ Подобные эффектные исторические фантазии можно интерпретировать и в духе скрытого вольнодумства автора, предлагающего свою версию событий в противовес современной ему официальной. Подобные трактовки тыняновских произведений см.: *Белингов А.* Юрий Тынянов. — М., 1965.

вещи, перевирали вещи. Но неуютно сидеть с закономерностями за одним столом; смотреть, как люди, осознавшие закон исторических переосмыслений, сами переосмыслиют законно, но бессознательно»¹.

В «*Подпоручике Кижее*» (1928) исторический анекдот развернут в метафору — образ всей павловской России. Через него выражена оригинальная концепция, в которой можно было при желании усмотреть и современные читателю политические намеки. Подпоручик Кижее — несуществующий человек, созданный опиской (в приказе должно было стоять «подпоручики же»). Страхом подданного и своеволием государя Кижее, воплощенная пустота — физически такого человека нет — появился в воображении Павла I. Все при дворе боятся перечить царю, поэтому мнимое существование подпоручика поддерживается как что-то реально существующее множеством людей. Несуществующего подпоручика препровождают в ссылку и повышают в чинах до генерала, женят, у его жены рождается сын, наконец, его хоронят с почестями, и никто вслух не ставит под сомнение его существование, чтобы не прогневить государя. «Павел хотел невозможного: он выдумывал жизнь и требовал ее осуществления; он противоречил жизни, отгораживался от нее. Подпоручик Кижее стал знаком этой системы фантастического удвоения жизни»². Фантом благополучно прожил жизнь человека во плоти, «имя его значится в “С.-Петербургском Некрополе”», тогда как писарь, совершивший когда-то описку, «исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал». Император, создавший из служебной ошибки оставшегося в веках подпоручика Кижее и ставший жертвой дворцового заговора, сам «умер... по официальным известиям, от апоплексии». Ирония жизни заключена в том, что, превращаясь в запечатленную для потомков историю, она предлагает в качестве истины фантазии и фантазмы, служащие сиюминутным политическим выгодам.

Павел I, движимый ненавистью к своей матери, Екатерине II, затеял многочисленные преобразования в своем государстве, но оказался неспособным управлять ими. Чувство страха и одиночества пронизывает всю его жизнь:

Кругом была измена и пустота.

Он нашел секрет, как избыть их, — и ввел точность и совершенное подчинение. Заработали канцелярии. Считалось, что себе он берет власть только исполнительную. Но как-то так случалось, что исполнительная власть путала все канцелярии, и поэтому

¹ Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — С. 39.

² Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. — М., 1970. — С. 180.

были: сомнительная измена, пустота и лукавое подчинение. Он казался сам себе случайным пловцом, воздымающим среди ярых волн пустые руки, — некогда он видел такую гравюру.

Социальное детище отказывается подчиниться своему создателю, и тот в итоге оказывается его жертвой.

Столь же концептуально жестки при всей внешней усложненности оказываются и последующие произведения Ю. Тынянова. «*Смерть Вазир-Мухтара*» (1927—1928) даже начинается специальным предисловием о «людях двадцатых годов» и времени, которое «вдруг переломилось» в 1825 году. «Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их»; «как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемешалась кровь! Они чувствовали на себе опыты, направляемые другой рукой, пальцы которой не дрогнут». Грибоедов, по Ю. Тынянову, один из таких «превращаемых» «уксусным брожением эпохи». «Человек небольшого роста, желтый и чопорный», автор не поставленной и не напечатанной комедии, не принятого государственного проекта, друг преступников-декабристов, он становится министром и трагически погибает с сознанием, что жизнь его не удалась. Ю. Тынянов в прямых авторских комментариях обстоятельно-точно, иронически-едко или лирически проникновенно объясняет правомочность такого самоощущения автора самой знаменитой в будущем русской комедии. Человек, внешне вполне преуспевающий, оказался вытолкнут из жизни новым временем и новыми порядками.

Один из героев повести «*Восковая персона*» (1931) Петр I, умирая, понимает, что ему не на кого оставить государство. Даже после смерти, уже в виде истукана из воска, сделанного Растрелли, увековечившим его образ в веках, Петр пытается влиять на события, выгоняя от себя раздражающих подданных. Но он, как и Павел, не в состоянии влиять на события. Государство держится на страхе перед царем, после смерти Петра его раздирают желающие властвовать, причем никто из них даже не думает о продолжении «славных дел» предшественника. Но и сами «славные дела», повернувшие «немалый корабль» российского государства по новому пути, привели только к новым «утайкам» да «великим взяткам». Чередуя в тексте короткие части-эпизоды, рассказывающие о десятке героев из разных сословий — от императрицы до зрителя кунсткамеры — автор подчеркивает многослойность общества, жизнь которого невозможно упорядочить ни страхом, ни политическими реформами, так как множество разнообразных личностных устремлений корректирует любые навязанные установки¹.

¹ Подробный анализ этой повести см. в кн.: Блюмбаум А. Б. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. — СПб., 2002.

Внимательным читателем коллизии всех исторических книг Ю. Тынянова легко переносятся на современность, поскольку речь в них идет об общих закономерностях функционирования власти, государства, человека, каждый из которых оказывается общественным деятелем, поскольку в обществе живет и на общество влияет. Писатель определил эти законы для себя, оттого его беллетристическим произведениям свойственны ирония, обусловленная знанием слабостей предмета описания и авторским всеведением.

Повествователь занимает позицию ученого, знатока далекой эпохи. Во-первых, он представляет читателю прошлое через множество лаконичных деталей навсегда ушедшей повседневности, позволяющих создать ощущение присутствия в прошлом. Во-вторых, Тынянов передает «гул времени», вводя непосредственно в речь повествователя фрагменты «чужих», свойственных эпохе оценок, суждений, мнений. Но повествователь не только способен описать внешние подробности ушедшего — он досконально знает, почему люди прошлого действуют тем или иным образом. Это позволяет ему, пропуская как ненужные звенья промежуточных рассуждений, соединять вывод и побудившие к этому выводу, на первый взгляд, мало связанные с ним детали, создавая безупречно объективистские неторопливые описания характеров. Исследовательские приемы в художественных текстах Ю. Тынянова скрыты, тогда как «короткая и сухая, парадоксальная фраза»¹, элементы стилизации, монтажное сцепление эпизодов являются значимой чертой индивидуального почерка Ю. Тынянова, помогая создать широкий исторический фон. Вот, например, такой лаконичный исторический портрет:

Барона Аракчеева тревожила идея государства.

Поэтому его характер мало поддавался определению. Он был не-уловим. Барон не был злопамятен, бывал иногда и снисходителен. При рассказе какой-нибудь печальной истории он слезился, как дитя, и давал садовой девочке, обходя сад, копейку. Потом, заметив, что дорожки в саду нечисто выметены, приказывал бить девчонку розгами. По окончании же экзекуции выдавал дитяти пятак.

В присутствии императора он чувствовал слабость, похожую на любовь.

Он любил чистоту, она была эмблемой его нрава. Но бывал доволен именно тогда, когда находил изъяны в чистоте и порядке, и если их не оказывалось, втайне огорчался. Вместо свежего жаркого он ел всегда солонину.

Он был рассеян, как философ. И, правда, ученые немцы находили сходство в его глазах с глазами известного тогда в Герма-

¹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Лит. наследство. — Т. 70. — С. 458.

нии философа Канта: они были жидкого, неопределенного цвета и подернуты прозрачной пеленой. Но барон обиделся, когда ему кто-то сказал об этом сходстве.

Он был не только скуп, но любил и блеснуть и показать все в лучшем виде. Для этого он входил в малейшие хозяйственные подробности. Он сидел над проектами часовен, орденов, образов и обеденного стола. Его прельщали круги, эллипсы и линии, которые, переплетаясь, как ремни, давали постройку, способную обмануть глаз. А он любил обмануть посетителя или обмануть императора и притворялся, что не видит, когда кто ухитрялся и его обмануть. Обмануть же, конечно, его было трудно.

Он имел подробную опись вещам каждого из своих людей, начиная с камердинера и кончая поваренком, и проверял все гошпитальные описи.

При устройстве гошпиталя, в котором служил отец поручика Синохаева, барон сам показывал, как поставить кровати, куда скамейки, где должен быть ординаторский столик и даже какого вида должно быть перо, то есть голос, без бородки, в виде римского *salamus* — тростника. За перо, очиненное с бородкою, подлекарю полагалось пять розог.

Идея римского государства тревожила барона Аракчеева.

Большая временная дистанция и многознание человека, живущего позже описываемых им событий, знающего их последствия, побуждают писателя неизменно снисходительно относиться к своим героям, хотя его отношение к ним может быть то насмешливым, то сочувственным. Но постоянной и главной темой творчества Ю. Тынянова оказывается драма личности, чьи устремления вязнут в непреодолимых препятствиях современной ей истории.

26.3. «Разин Степан» Алексея Чапыгина

Роман Алексея Чапыгина¹ *«Разин Степан»* увидел свет в 1925 году в журнале «Былое», а в 1927-м вышел отдельным изданием. Писатель тщательно готовился к работе над романом, изучая документы XVII века, исторические работы о периоде разинских войн, консультируясь со специалистами. Сохранилось более тысячи листов подготовительных материалов к роману, задачу

¹ Чапыгин Алексей Павлович (1870—1937). Родился в крестьянской семье. С 1883 г. живет в Санкт-Петербурге (Петрограде, Ленинграде), служит подмастерьем живописно-малярного пеха, первые рассказы из жизни мастеровых печатаются в 1903 г. Повести «Белый скит» (1913), «На лебяжьих озерах» (1916) рассказывают о жизни таежников Поонежья. Автор исторических романов «Разин Степан» (1925—26), «Гулящие люди» (1934—1937), автобиографических книг «Жизнь моя» (1929), «По тропам и дорогам» (1931), рассказов, пьес, очерков.

которого сам писатель определял как «скромную»: «Показать рабочему читателю историю, “родной страны минувшую судьбу...”». Показать так, чтобы он видел и Никона и Аввакума, бояр и царя Тишайшего... его жестокие законы и безжалостное невнимание к страданиям народа...»¹.

Однако предложенная в романе Чапыгина версия судьбы Степана Разина, его социальной драмы, откровенно полемична по отношению к предшественникам. Образ предводителя народного восстания был опозитизирован народной песней, Д. Садовниковым, И. Суриковым. Стенька Разин неизменно предстает в художественных текстах в первую очередь человеком сильных страстей. Восстание под его руководством традиционно изображалось либо как проявление «диких инстинктов хаоса и разрушения» (Д. Мордовцев «За чьи грехи?», «Великий раскол»), либо как всплеск анархической казацкой вольницы, обуянной яростной стихией бунтарства (В. Каменский «Степан Разин», Ал. Алтаев «Стенькина вольница», «Взбаламученная Русь»). У А. Чапыгина Разиным движут не демонизм, не личная месть или жажда наживы: герой оказывается выразителем социального протеста «холопьевого люда» против рабства. Но в романе нет и свойственного более поздним историческим романам социалистического реализма изображения героя как полностью детерминированного присущим ему классовым сознанием и средой².

Главный герой А. Чапыгина, являясь средоточием общего недовольства, становится лидером восстания из-за явной незаурядности своей натуры. Наделенный природным свободолюбием и властолюбием, Разин опережает время, увлекая за собой недовольных мужиков «громовым голосом», страстью убежденности в своей правоте. Он не столько является частью народа, сколько стоит над ним, поскольку Чапыгин обычно показывает героя в минуты наивысшей концентрации, когда его дух и воля напряжены до предела. Так, например, «пытошные слова» атамана («Секите меня на клочье, не дрогну... Пожoga вам не залить по Руси ни водой, ни кровью, от того пожoga, царевы дьяволы, рано ли, не ведаю, но вам конец придет! Каждая сказка, песня на Волге-реке сказывать будет, что жив я... Еще приду! Приду подрать все дела кляузные у царя да с голытьбы неволю скинуть») оставляют глубокий след в душах всех, слышавших их. «Прозрение» чапыгинским Разиным своей посмертной судьбы сбывается в глазах послереволюционного читателя.

¹ Чапыгин А. Как я работаю (неопубл.). Цит. по: Акимов В. Послесловие // Чапыгин А. Разин Степан. — М., 1985. — С. 636.

² См., например, посвященный этим же событиям роман С. Злобина «Степан Разин» (1951 — 1952).

Но, несмотря на название романа, главный объект изображения не столько конкретное историческое лицо — предводитель крестьянской войны Степан Разин, сколько сама российская жизнь XVII века. А. Чапыгин попытался в соответствии с внутренне ощущаемыми запросами первой половины 1920-х годов передать движения человеческой массы, которая незаметно для глаза, но неуклонно приобретает целевое направление. История распространения «бунташных» настроений в романе является не фоном развития действия, но его основой. Развернутые индивидуальные образы героев характеризуют наиболее значимые социальные сдвиги, умонастроения массы. Даже считавшаяся до этого неотъемлемой частью исторического романа любовная линия сдвинута на задний план, а женщины, с которыми судьба сталкивает Разина, воплощают разные качества русской женщины: Ирина — решительность и самостоятельность, Алена — покорность и отзывчивость.

Чапыгин стремится передать цельное изображение толпы — войска, посетителей торговых рядов, площади, кабака. Опираясь на складывающиеся в 1920-е годы традиции в изображении человеческих множеств, «коллективных тел», писатель создает многочисленные массовые сцены при помощи полилога с небольшим предваряющим или попутным комментарием — описанием ситуации:

Сумеречно и рано. Перед Кремлем в рядах идет торг. Стоят воза со всякими товарами. Площадной дьяк с двумя стрельцами ходит между возов в длиннополой котыге, расшитой шнурами; на шлове бархатный клубок, отороченный полоской лисицы. Дьяк собирает тамгу на царя, на церкви и часть побора с возов — на монастыри. Звенят деньги.

Впереди рядов, ближе к Кремлю, палач — в черной плисовой безрукавке, в красной рубахе, рукава рубахи засучены — пригтовился сечь кнутом вора.

Преступник в синих крашенинных портках, без рубахи, стоит пригнувшись, дрожит... В ранней прохладе от тощего тела, вспотевшего от страху, идет пар. На впалой груди на шнурке дрожит медный крест.

— Раздайсь, люд! — кричит палач, бородатый парень, которого еще недавно видели приказчиком в мясных рядах. Он неторопливо сдвинул на затылок вяленую шляпу, зажал в крепких руках, почерневших от крови кнут и передвинул крепкую нижнюю челюсть: зашевелилась окладистая борода. Ворот рубахи у палача растегнут, виднеется на широкой волосатой груди шнурок креста. — Ты голец и тать, спусти из себя лишний дух!

Преступник пыжится, от натуги багровеет лицо, а толпа гогочет:

— Сипит, худо!

— А ну, опробуй, ино жидким пустишь!

— Не с чего нынче.

— Держись!

Палач шевелит кнут, распутывая движеньем руки на конце кнута кисть из воловьих жил.

— Тимм! Тимм! Тимм! — звенят в воздухе литавры.

Толпа, масса, являясь одним из главных героев романа, науськивает, гогочет, ругается, лопочет, переругивается. Чапыгин, широко используя речевые обороты XVII века, стилизует речь прошлого, создавая у читателя ощущение погруженности в эпоху. Хор голосов передает широкий спектр мнений людей разных сословий.

Толпа выступает в роли своеобразного « хора » — комментатора происходящего, индикатора общественных настроений. Успешность или неуспешность политика определяется его способностью улавливать, куда повернет масса. « Тишайший » царь недооценил бунтарские настроения толпы, Степан Разин — ее консерватизм и неготовность к планомерному и длительному действию. Но все же Чапыгин особенно пристально фиксирует стихийную склонность людей к социальному критицизму, их внутреннюю готовность к бунту, в каких бы, порой самых неожиданных формах — он ни проявлялся.

Именно в изображении восстания как массового народного движения, эстетически выраженного в образе колоритного народного « хора », советская критика увидела новаторство и достоинство романа. « С тонким проникновением в эпоху воспроизведены древняя Москва, ее быт, Кремль, царские палаты, жизнь « людишек », социальные отношения того времени, казачьи станицы, быт бояр и холопов, поход в Персию, дьяки, стрельцы », — писал один из первых критиков романа А. Воронский¹.

В создании широкой картины русской жизни особую роль в романе играл « медный, литой, вкусно корявенький, из прошлого, чарующе говорящий язык »². « Шелками выгканный »³, по определению М. Горького, роман воспроизводит специфику речи XVII века в ее « орнаменталистской » обработке, принятой в веке XX. Языковая стилизация, подчеркнутая усложненность, полифонизм построения массовых сцен — все эти свойства поэтики романтических « поэм в прозе », служат в романе Чапыгина способом динамического изображения « шевелящихся людских толп ». В итоге создается ощущение непосредственности описания

¹ Воронский А. Писатель, книга, читатель (художественная проза за истекший год) // Красная новь. — 1927. — № 1. — С. 228.

² Горький М. Письмо А. Чапыгину от 17 июня 1926 года // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — М., 1954. — Т. 29. — С. 469.

³ Горький М. О литературе // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — М., 1953. — Т. 25. — С. 254.

событий, где доминирует не рассуждение, а изображение, вызывающее у читателя ощущение погруженности в давно ушедшие времена.

Ю. Тынянов в свое время заметил, что «исторический роман Толстого мы объясним тогда, когда сопоставим его с отнюдь не историческими романами той же эпохи»¹. Исторические романы 1920-х годов и содержательно, и формально органически вписываются в литературу своего времени.

Глава 27

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН В 20-е ГОДЫ: СОХРАНЕНИЕ И ОБНОВЛЕНИЕ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА

Возвращение романа на литературное поле имело свою логику. По мере расширения пространственно-временного кругозора и усложнения сюжетных коллизий в романах-хрониках все отчетливее проступают причинно-следственные связи между судьбами персонажей и историческим контекстом. Эти связи требуют постижения, а это означает необходимость обращения к инструментарию, позволяющему проникать в глубины человеческой души — в область мысли и чувства, в сферу сознания и подсознания. Далеко не случайно существенной художественной тенденцией с середины 1920-х годов стало восстановление культуры самого «заслуженного» жанра русской романистики, а именно — *психологического романа*.

27.1. «Города и годы» Константина Федина: личность между жерновами истории

27.1.1. Сходящиеся крайности

Одним из первых заметных достижений в этом жанре стал роман **Константина Федина** «*Города и годы*»². Константин

¹ Цит. по: *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — С. 19.

² В монографии В.Эрлиха «Модернизм и революция» Федин назван, наряду с Пильняком, «пионером советского романа». (См.: *Erlich V.* Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition. — Cambridge, Massachusetts, London, Harvard Univ. Press. 1994. — Ch. VI. Two Pioneers of the Soviet Novel: Konstantin Fedin and Boris Pilnyak).

Федин (1892—1977) вырос в провинции, его родина Саратов. Летом 1914 года студент Московского коммерческого института Федин отправился в Германию совершенствоваться в знании немецкого языка, там его и застала Первая мировая война, он был интернирован и в таком качестве пребывал до 1918 года. Вернувшись на родину, некоторое время служил в Наркомпросе, затем редактором в политотделе воинской части, дислоцированной в Петрограде. В 1920 году молодой литератор познакомился с Горьким, дал ему на суд несколько своих рассказов. Горький ввел Федина в сообщество таких же бездомных молодых писателей, обитавших в общежитии, которое впоследствии стало знаменитым Домом искусств. В 1921 году Федин вместе с Львом Лунцем, Михаилом Слономским, Виктором Шкловским, Николаем Тихоновым, Михаилом Зощенко образовали литературный кружок, назвавший себя «Серапионовыми братьями». Но в этом сообществе Федин стоял несколько наособицу. Видимо, неслучайно, в отличие от других «братьев», награжденных шутивными кличками, Федин проходил как «брат без имени». «Хороший малый, только традиционен немного», — отзывался о нем В. Шкловский. Действительно, Федин занимал, как он сам выражался, полюс «правой оппозиции», то есть защищал реалистические принципы в жарких спорах с теми, кому были близки идеи «формальной школы» (прежде всего с Львом Лунцем)¹. А о рассказе Федина «Сад» Е. Замятин, мэтр «Серапионов», удивленно сказал: «...До странности зрелый рассказ, под которым подписался бы и Бунин»². (Этот рассказ был отмечен первой премией на литературном конкурсе 1921 года.) Однако молодой писатель не мог не испытывать влияние других художественных тенденций, которые, что называется, витали в воздухе. В частности, это то, что Воронский называл «изгнанием психологизма», а Шкловский объяснял «изнашиванием психологической мотивировки». Но тут же добавлял: «Приходится изменять и “остранять” ее»³.

Другой фактор, который оказал влияние на характер психологического рисунка в романе Федина, это заразительная сила экспрессионистской стратегии, которая господствовала в первой половине 1920-х годов. Жесткая рельефность в обрисовке персонажей, тяготеющая к гротеску, давление экспрессивной доминанты на эмоциональную освещенность характеров, да и поспешный, порой даже лихорадочный ритм сюжета и повествования — все

¹ Цит. по: Шкловский В. Сентиментальное путешествие (1923). — М., 1990. — С. 269.

² Замятин Е. Новая русская проза (1923) // Замятин Е. Собр. соч.: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — С. 260.

³ Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В. Жили-были. — М., 1964. — С. 185.

это так или иначе препятствовало постижению жизни человеческого сознания, проникновению в тайники души героя — здесь спех, крутые сюжетные перипетии, хлесткие оценочные мазки непродуктивны.

Приступая к работе над первым своим романом, Федин писал И. Соколову-Микитову: «...Стою на распутье Пильняка — Белого — Ремизова и Бунина — Чехова — Толстого»¹. Обе эти художественные интенции так и сохранились в сознании писателя, и художественное своеобразие романа «Города и годы» состоит в осуществлении реалистической стратегии посредством использования психологического потенциала экспрессионистской поэтики.

Прилежный выученик «серапионов», Федин старается строить свой роман занимательно, интригуяще. Внешне это проявляется в «обратной» исторической перспективе романного события. Роман начинается с «Главы о годе, которым завершён роман». Это год 1922-й. Сцена: питерский двор, несущий на себе печать послевоенной разрухи, восемьдесят пять окон, увешанных сверточками со снедью, и человек «в расстегнутой на груди рубахе» (а это, как станет известно позже, Андрей Старцов, центральный персонаж романа), обращающийся к соседям по двору, чтобы «предложить один вопрос, всего один». Но он успеваёт произнести только начало фразы: «И, почтенные граждане, не кажется ли вам...» — когда её неожиданно прерывает окрик некоего пришельца (позже выясняется, что зовут его Курт Ван, он старинный друг Андрея), они оба уходят куда-то... Глава завершается сценой заседания комитета семерых, где Курт Ван докладывает о том, что расстрелял Андрея Старцова.

Практически все, писавшие о романе «Города и годы», связывают интригу прежде всего с анализом мотивов, побудивших Курта Вана расстрелять своего любимого друга. Но в стороне от внимания исследователей осталась другая тайна: так о чем же хотел спросить Андрей Старцов своих соседей, с каким вопросом обращался он к граду и миру?

Тщательно выстроенная автором экстравагантная пространственно-временная композиция романа предлагает искать ответ в прошлом, в событиях, которые привели к сцене в питерском дворе начала 1920-х годов. Поэтому-то в повествовании время уходит вспять — к годам, предшествующим началу Первой мировой войны.

Механизм художественного постижения внутреннего мира героев и психологического конфликта у Фебина сугубо реалистический — это изображение взаимодействия характера с

¹ *Федин К.* Собр. соч.: в 12 т. — М., 1986. — Т. II. — С. 30.

обстоятельствами. Как в создании образа обстоятельств, так и в характере психологизма Федин изобретательно использовал экспрессионистскую оптику, открыв в ней ранее неведомые семантические ресурсы.

Роман представляет собой большое историческое полотно, состоящее из двух равновеликих «державных» по масштабу образов — образа кайзеровской Германии в преддверии и в ходе Первой мировой войны и образа России в пору революции и гражданской войны. Оба эти монументальных образа, хоть и расставлены на стреле времени в хронологической последовательности, в художественной модели мира стоят параллельно, соотносены между собой зеркально.

Оба мира представлены в оптике экспрессионистского гротеска.

Причем основным фактором гротескного изображения становится не только и не столько предметный мир, бытовой уклад, события, сколько *психологический рез* — и прежде всего характер *м а с с о в о й* психологии: общие умонастроения, традиционные воззрения, ценностные ориентиры, словом — тип социального менталитета. Это и есть один из монументальных психологических пластов романа.

Соответственно ориентации на постижение массовой психологии Федин вырабатывает особые принципы поэтики. Здесь большую роль играют *образы-символы* — в них изображаются конкретные лица и локальные эпизоды, но обретают зловещий обобщающий смысл. Другой принцип поэтики романа «Города и годы» — это обилие *массовых сцен*, в них психологическое состояние народной толпы передается непосредственно — в мозаике лиц, гомоне голосов, эмоциональных аффектах. Более того, из последовательной цепочки массовых сцен выстраивается сюжет динамических изменений и сломов в психологии целого национального социума.

Психологическая доминанта образа кайзеровской Германии — это строгая регламентация всех сторон жизни, иерархический порядок, беспрекословное послушание власти (неслучайно романский нарратив в главах о Германии буквально напичкан всякими объявлениями «с параграфами, пунктами, жирным шрифтом и курсивом», вывесками-указателями, регламентирующими буквально каждый шаг обывателя, газетными статьями, напоминающими доносы, распоряжения муниципальных властей и т. п.). Но примечательно, что знакомство с духовной атмосферой, господствующей в Германии, романист начинает картиной праздничного карнавала в типичном немецком городке Эрлангене. Разухабистые студенты-бурши и почтенные бюргеры, отцы семейства, чопорные матроны и любвеобильные девицы

сливаются в единую плотную массу. «Каждый человек на этом гулянье был вбит в толпу, как пыж в патрон, и непрекословно довольствовался тем, что мог вертеть головой во все стороны», — таков коллективный портрет карнавальной толпы. Полная слиянность голоса одного с голосами соседей по толпе рождает нечто жуткое и грандиозное одновременно: «Вой человеческих голосов, вой беспримерный, бесподобный, вой титанический».

Символ карнавала в романе Федина — *карусель*. Ибо здесь слиянность каждого индивидуума со всеми иными особями в едином круговороте предстает в самом буквальном виде: «... Непохитимый патент карусели. Подлинное счастье, единственная на земле блаженная нирвана, настоящая вихревая страсть (остерегайтесь подделок!) — монополия карусели». Но автор вскрывает оборотную сторону карнавального веселья — животную подоснову стихийности, нивелирующую личность до безличной особи, теряющей человеческий облик и потому легко освобождающейся от всяких нравственных узд, становящейся способной на все — на разрушение, насилие, убийства. Такая толпа легко заражается массовым психозом от лобных лозунгов, льстящих ее самолюбию.

Символ оборотной стороны карнавала — голова казненного грабителя, «знаменитого истязателя женщин» Карла Эберсокса, главный экспонат городского анатомического музея, а затем муляж этой головы в качестве центральной мишени в тире, в которую соревнующиеся участники веселого карнавала норовят попасть тряпичным мячом. (Образ *мертвой, изуродованной головы* становится в романе гротескным лейтмотивом, символическим знаком эпохи расчеловечивания.)

Во всем, что творит карнавальная толпа, ощущается несокрушимое самодовольство, чувство уверенности в том, что ее образ жизни, ее нормы и каноны и есть самые лучшие, самые правильные формы устройства мира. Автор не делает никаких риторических обобщений, он только называет подглавку о карнавале так: «Когда, собственно, началась мировая война». Подтекст должен разгадать читатель. Хотя романист дает подсказку устами студента-бурша, случайного соседа Андрея по пивной:

Во всем кругом себя я слышу дыхание какой-то страшной потенции. <...> А вы подумали, какая сила стоит за этим развлечением? Ее упражняют таким невинным способом, чтобы потом направить куда надо? Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет извержение?

И в самом деле, проявляющаяся в буйстве народного карнавала страшная, никакими нравственными табу не удерживаемая сокрушительная сила, вскипающее на волне всеобщего ликования чувство национального превосходства над всеми иными народами

и расами — все это в сочетании с косностью и беспрекословным послушанием всякой власти (рефлекторной «жаждой слушаться приказаний») рождает агрессивную нетерпимость ко всему, что не соответствует филистерским стандартам, готовность уничтожить все «иное» — и прежде всего иное мышление. То есть формирует тот тип сознания, который впоследствии был обозначен термином «тоталитарное сознание».

А Первая мировая война — это в некотором роде порождение тоталитарного сознания. Но на самом деле с войной приходит беспорядок, ибо человек, самоценная личность, оказывается втянутым в обезличивающий хаотический поток. Ужас новой ситуации Федин воплощает в емком образе:

...Час, в который началась война, родился под знаком вокзалов. <...> Вокзалы делали войну. *Как исполинские пылесосы*, они втягивали в свои прокопченные жерла неисчислимые пылинки, собирали их в генераторах, протаскивали трубами и выплевывали вон, в войну.

Люди, низведенные до статуса «человеческих пылинок», уже не властны в своем выборе. Машина войны перемальвает их. У Федина это показано с жуткой экспрессией: вереница держащихся друг за друга ослепших итальянских военнопленных (она ассоциируется с «лавиной»); головы жертв газовых атак; душераздирающие крики изувеченных людей; умирающих в страшных муках на госпитальных койках... Символ бессмысленной жесткости войны — человеческий обрубок («плотно увитый бинтами, короткий, круглый, как бочонок»), немецкий солдат Альберт Бирман, потерявший слух, зрение, лишенный рук и ног. Единственное, на что он еще способен — только издавать бесконечный хриплый вопль...

Динамика общественных настроений представлена «цепочкой» массовых сцен. Объявление войны — и первое триумфальное сообщение на передних полосах всех газет, и радостное многоголосье толпы («Глава о девятьсот четырнадцатом»). Далее — сцена на вокзале: проводы ландштурмистов на фронт, когда до мужей и жен впервые доходит, что они, может быть, прощаются навсегда: «сотни рук протянулись от толпы <...> и сотни воплей вскинули кверху мужские имена» («Глава о девятьсот шестнадцатом»). Далее — сцена у стен городской тюрьмы, когда на вой арестованного солдата сбегается толпа горожан. И наконец, трагическая демонстрация женщин и изувеченных солдат, которых они вынесли, вывели, выкатили из больничных палат: «И тогда толпа взвыла неистовым разноголосым воем и, подняв на плечи калек, с креслами, стульями, носилками и протезами в руках, тронулась по аллее Бисмарка и дальше по улице мимо кладбища, и дальше — на площадь ратуши».

Так приходит отрезвление от шовинистического утара. Вслед за этим словом массовой психологии закономерно происходит слом всей государственной машины — разгорается революция, кайзеровская Германия рушится. Этот момент тоже наглядно представлен в заключительной массовой сцене — штурм невооруженной толпой горожан ворот цитадели, освобождение заключенных. И если в главах о 1914 и 1916 годах подглавки назывались «Цветы», «Всё еще цветы», то подглавка, где изображен штурм цитадели, называется «Ягоды».

Другой монументальный образ в романе — образ новой России, создаваемой в результате Октябрьской революции на костях России старой. Этот образ автор строит на контрасте двух дикуров — романтического и натуралистического.

С одной стороны, это романтический захлеб, с которым вершат обновление мира большевики. В «Главе о девятьсот восемнадцатом» патетическими красками описывается панорама Москвы в первый год революции — ее «дикая красота», как она видится художественному зрению Курта Вана, несметные грузы провианта, собранного со всей России и развозимого автомобилями, уподобляемым слонам, потоки приезжих, которых автор называет «погорельцами неизвестной планеты». А непосредственным воплощением революционной новизны Федин делает бурную творческую работу Курта Вана и его друзей-авангардистов над агитационными плакатами и лозунгами:

На холстах распластался синекожий человек ростом в два этажа, за ним громоздились развалины гранитных зданий. Чтоб рассмотреть живопись, художники залезали на складные лестницы, под потолок, и покачивались там, как электромонтеры.

Курт Ван голой по локоть рукою расчерчивал воздух.

— Я говорил! Синий куб надо убрать. Зеленый уменьшить вдвое. Плечо провалилось. Получился калека.

И хоть сам Курт вдохновенно заявляет: «За всем этим я вижу большой смысл. Очень большой, здоровый смысл», этому заявлению противоречит изображение, крепко подперченное авторской иронией. Ибо все эти синекожие гиганты и кубы есть тот же карнавал — бурление энергии, направленной на создание игровой кажимости, на подмену жизни веселым, ярким театральным зрелищем. В карнавальную стихию вполне вписываются и массовые мероприятия, затеваемые советской властью — все эти митинги, шествия, лозунги. Но они носят принудительный характер — это знаки нового порядка, насильственно насаждающего свою идеологию. В принципе, это такая же тоталитарная система, что и в Германии, только на русский лад — с перегибами во все стороны, с безжалостным отношением к жизни отдельного человека, с беспощадным кровопусканием...

С другой стороны, образ новой действительности представлен грубо натуралистическими картинами так называемого нового, советского быта. Ими открывается хроникальный сюжет — с главы, где описываются события 1919 года, который автор с едва скрываемой иронией торжественно величает — «третьим годом нового летоисчисления». Новый мир, созданный под лозунгами тотального разрушения всего, что было прежде, предстает в романе каким-то выморочным пространством. Мрачный пейзаж, вызывающий «звериные» ассоциации: «Мокрый косоплечий ветер», «Косыми плечами мял ветер каменный город, сдирал ошметками сношенную кожу, швырял ее в промозглую тьму». Сплошные очереди за жалкими пайками, бессмысленная трудовая повинность, на которую сгоняют питерских интеллигентов. Катастрофический сдвиг общества с моральной оси: «Дети стали предателями, и отцы почерствели», — констатирует старый профессор.

Только если в Германии народный гнев поднимается против старого, кайзеровского режима, то в Советской России народ бунтует против нового, советского режима, безжалостно осуществляющего разорение крестьянских хозяйств. В «Главе о девятьсот девятнадцатом» есть развернутый эпизод: крестьяне Санышинской волости требуют «оглашения закона и чтобы продрозверстку отменить в корень, а также продотряды убрать приказом», в ответ власть, называющая себя народной, разгоняет народ пулями.

Автор проясняет однотипность того, что происходит в революционной России, с тем, что происходило в Германии, повтором образов символов. Такие же солдаты-слепцы — только, не «лавина», как в сцене с итальянскими военнопленными, а как бы редуцированно («Трое слепцов, положив руки на плечи друг друга, пробирались медленно по платформе»). Такой же человек-обрубок, здесь это русский солдат Федор Лепендин, которому на фронте оторвало обе ноги. Правда, в отличие от Альберта Бирмана, своего соседа-обрубка по палате, он выжил. С крестьянской сноровкой приспособился к новому своему положению — сплел себе лукошко, вырезал уключины и добрался-таки до родного Семидолья, где его повесили по команде Мюлена-Шенау, возглавляющего банду из бывших военнопленных и мордвин. И безногое туловище русского крестьянина Федора Лепендина («лицо посинело, и один глаз — желтый и громадный — вылезал из глазницы, точно выбитый») образует жуткую пару с безногим-безруким немецким солдатом Альбертом Бирманом.

Главное же, что уравнивает советский режим с германским порядком, это *однотипность идеологий*. То же доктринерство и нетерпимость к инакомыслию, что так возмущали Андрея Старцова в проникнутом шовинистическим духом немецком филистерстве, здесь, в Советской России, проявляется в безапел-

ляционных постулатах, которые изрекают новые начальники. Вот как, например, пресекает возражения интеллигента Щепова молодой предисполкома Голосов: «Ерунда! — гаркнул он, топнув ногой. — Вот такие, как ты, да вот как Старцов, это вы разводите болтовню, потому что вы рохли, тюфяки. Для нас все ясно, мы знаем, чего хотим, и в любом болоте найдем, что делать. <...> А если ничего сделать нельзя — уничтожим, да, уничтожим их». Если в помпезных декламациях бюргеров звучало чувство национального превосходства, то в окрике Голосова тоже заявлено высокомерное чувство превосходства, но на другой почве — на почве превосходства «низов» над «верхами», на почве идеологии так называемого пролетарского гегемонизма («пролетарского шовинизма», как его впоследствии назвал М. Пришвин). А культ тевтонской грубой силы оборачивается в советском укладе прямым насилием власти над народом.

27.1.2. Система характеров

Вот в этих исторических обстоятельствах существуют центральные персонажи романа: Андрей Старцов, Курт Ван, маркграф фон цур Мюлен-Шенау¹. Обстоятельства одни и те же, но психологическая реакция на них, поведенческие стратегии героев очень сильно разнятся. Отношения между ними, образуемый ими «роковой треугольник» очень важны для выявления авторской концепции истории в романе.

Среди трех персонажей самый статичный, полностью завершенный в своей духовной сущности — маркграф фон цур Мюлен-Шенау. Он буквально эмблематичен — хорошее воплощение тевтонского духа, подпираемого чувством кастового превосходства, которое заявлено архаическим титулом «маркграф». Ему неведомы сомнения, любое несогласие со своими решениями (будь то отказ художника продать понравившуюся ему картину или холодность невесты) вызывает у него искреннее удивление и возмущение. Свои претензии на авторитарность Мюлен-Шенау обосновывает ссылками на сословную геральдику: «А за таких, как я, уже давно все решено дедами, пращурами, историей». Он не говорит, а вещает, даже в письмах к невесте он изъясняется на казенном, стандартизированном языке. Неслучайно романист вводит образ маркграфа в лейтмотивный ряд мертвых голов: после ранения и трепанации черепа у него «от затылка к правому уху бежал глянцевиго-белый шрам, но лицо играло цветами восхода, точно отражая краски ленточек украшавших мундир».

¹ В. Эрлих дифференцирует их так: «деликатный гуманный», «сухой фанатик» и «человеконенавистник» (*Erlich V. Modernism and Revolution.* — P. 126).

Поведенческая стратегия Мюллера-Шенау в любых обстоятельствах остается неизменной: оказавшись в русском плену, он возглавляет банду восставших мордвин и горделиво награждает себя титулом — «друга мордовского народа», а чтобы тайком вернуться в Германию, он нагло шантажирует Андрея Старцова, буквально вымогая содействия (за которое Андрей впоследствии и расплатится своей жизнью).

Что же до Андрея Старцова, то сразу же после выхода романа ортодоксальная критика подверстала его под хорошо известное в русском реализме клише — «типично лишний интеллигент, ненадолго и поверхностно увлекшийся революцией, но плохо верящий в нее, даже в свои лучшие минуты»¹. И эта трактовка превратилась в аксиому, которая остается в ходу до сих пор.

Но для того чтобы раскрыть объективную сущность образа Андрея Старцова, мало обратить внимание на его абсолютную противоположность высокомерному, холодному и жестокому маркграфу (этот контраст очевиден), куда важнее обстоятельно рассмотреть соотношенность образа Старцова с образом Курта Вана. Ведь во взаимоотношениях этих двух героев таится некая психологическая интрига: что сблизило их до клятвы в дружбе навсегда и что сделало непримиримыми врагами?

Рядом с Куртом Ваном Андрей Старцов как характер кажется аморфным. В нем нет той бьющей через край энергии, которая характерна для его друзей и близких. Но в нем есть нечто другое...

«Курт — хорошо организованный человек» — такова первая аттестация, которая дается ему на страницах романа (в последнем письме Андрея Старцова). В Курте Ване Федин ухватил специфический тип личности, формирующейся (или актуализирующейся) в тоталитарные эпохи — *человек доктрины*. Неважно какой! Важно, что она представляет собой некую цельную идеологию — она заполняет душу, вносит в нее порядок и осмысленность, человек обретает цель в жизни, и весь свой недюжинный волевой напор он обращает в действие во исполнение идеологических установок, задаваемых доктриной. Именно таков Курт Ван. Только что он заключал русского студента Андрея Старцова в свои объятия и пламенно клялся в верной дружбе «Навсегда!» Но как только объявлена война с Россией Курт столь же пламенно бросает в лицо Старцову: «Я ненавижу тебя, Андрей... Я должен ненавидеть! Уходи. Прощай... Уходи же!»

¹ Горбачев Г. Современная русская литература (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей). — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1929. — С. 166 — 167. Подобным же образом интерпретируется позиция Андрея Старцова и в русском зарубежье. Так, Глеб Струве видит в его судьбе «трагедию типического представителя интеллигенции, вянутого в революцию и остающегося в ней посторонним».

Попав в плен, Курт заражается в атмосфере революционной России новыми, коммунистическими идеями. Если прежде он гордился тем, что в устройстве довоенной Германии «все было укомплектовано, как маршевая рота, человек пригнан к человеку, как доска к доске в двери», то теперь он считает, что «те доски, которые еще держатся, надо разъединить, может быть, разбить. <...> А в конце концов в этом наша цель». И теперь, некогда ослепленный национальной идеей, Курт Ван становится столь же ортодоксальным проводником коммунистической доктрины — он вдохновенно пропагандирует ее своими авангардистскими панно и плакатами и неукоснительно следует ей в своих решениях и поступках.

В конечном итоге психологическая несовместимость Андрея Старцова и Курта Вана четко заявляется в двух взаимоисключающих формулах, которые они выводят из пережитого. Курт спрашивает Андрея:

— Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы — любовь?

Андрей сказал:

— Да.

И, погодя опять несколько минут, в застывшей ночи, в темноте, произнес Курт:

— А в моей — ненависть.

Теперь можно соотнести позиции всех трех персонажей.

Маркграф цур фон Мюлен-Шенау находил объяснение своих разногласий с Куртом Ваном в сословных истоках: «Мы разной крови». Но Федин обнаруживает ошеломительный парадокс: заносчивый маркграф («голубая кровь») и плебей Курт Ван одной группы крови! Они оба заражены одной болезнью — болезнью гегемонизма. Только один неколебимо отстаивает превосходство германской расы, а другой теперь провозглашает гегемонию пролетариата. Оба проникнуты несокрушимой верой в правоту своих воззрений, оба навязывают их миру, не считаясь с «дружостью» своих оппонентов. И это делает их одинаково жестокими, безжалостными палачами, которые насаждают свой «порядок», не гнушаясь ни пулей, ни виселицей.

В первых критических откликах на «Города и годы» звучали упреки автору в том, что многие персонажи почти лишены индивидуальности, что их душевная жизнь неощутима. «Герои не нужны», — раздраженно восклицал Виктор Шкловский¹. В последующих работах о «Городах и годах» также отмечалось, что «глубокий и разносторонний психологический анализ ду-

¹ Цит. по: Шкловский В. Гамбургский счет (Статьи. Воспоминания. Эссе) (1914—1933). — М., 1990. — С. 280.

шевной жизни персонажей изнутри не играет решающей роли в характеристике ведущих действующих лиц»¹. Но это не просчет автора, а расчет: действительно, большинство персонажей романа лишено индивидуальности. Они — типы, носители доктрин, действующие согласно заданным (или принятым) идеологическим программам. Поэтому, кстати, их речи почти не индивидуализированы². Это люди, лишенные (или сознательно лишившие себя) душевной, внутренней жизни, поэтому их образы, можно сказать, а-психологичны. Их внутренняя жизнь неведома читателю, можно полагать, что она крайне скудна. И только в минуты самых крайних душевных потрясений она проявляется в виде физических рефлексов, вроде обморока, в который впал Мюлен-Шенау, когда Старцов назвал имя своей невесты — Мари Урбах; или в виде пальбы по звездам из маузера, чем занялся товарищ Голосов, когда понял, что Рита Тверецкая предпочла ему Старцова. Вообще все эти твердокаменные доктринеры, будь то чопорный маркграф или молодой бесцеремонный председатель горсовета Голосов, отвергаемы женщинами, к которым испытывают влечение. Да и Курт Ван, как он признается, тоже никогда не имел возлюбленной. Все они без л ю б ы е.

Сопоставление Андрея Старцова с Мюленом-Шенау и Куртом Ваном делает совершенно очевидным — он антипод и того и другого. Ему глубоко чужд жестокий цинизм маркграфа, но он не приемлет и доктринерство Курта Вана, и его нетерпимость к инакомыслию. Зато Андрей не может забыть проход слепых итальянцев, а в сцене у тюрьмы «он едва не завопил вместе с заключенным на всю площадь». Поэтому-то он даже чисто психологически, на уровне эмоций, не может разделять радикализм революции — он отказывается от почетного титула революционера, по которому его равняет Курт Ван. «Я — революционер? Мне до сих пор совестно пройти мимо нищего, не подав ему милостыни».

Андрей Старцов — натура добрая, чуткая к красоте, а главное — эмоционально отзывчивая. Он до болезненности остро резонирует на происходящее вокруг. Поэтому внутреннюю жизнь Андрея автор воплощает в таких формах, как мучительные сны-видения, душевные излияния перед возлюбленной, письма-исповеди. Наконец, душа Андрея взрывается в последнем крике-вопросании, обращенном к соседям по питерскому двору, ко всему миру...

¹ Кузнецов Н. И. К. А. Федин — художник. — Томск, 1980. — С. 61.

² На эту особенность обратил внимание чешский русист М. Заградка в своей книге «О художественном стиле романов Константина Федина» (Прага, 1962. — С. 25).

На фоне других персонажей — жестких и авторитарных, мягкосердечный Андрей Старцов выглядит лучом света, к нему тянутся порядочные люди, его одаривает любовью прекрасная женщина — независимая, сильная, своенравная Мари Урбах. Следует отметить — сближение Андрея и Мари происходит на почве сострадания, сразу после того, как они оба испытали потрясение при виде лавины слепцов-военнопленных. К Андрею привязалась всем сердцем и слабая, беззащитная Рита, которая при всей своей хрупкости сумела отыскать его в круговороте войны и сумерках разрухи.

Сам Андрей находит зримую аналогию, проясняющую его отличия от Курта и ему подобных: «Эти люди ничего не замечают под ногами, они вечно — вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки». А о себе Андрей говорит: «Моя вина в том, что я не проволочный». «Проволока» тоже сталь, но вовсе не твердая, а послушная руке, ее мнущей. Так вот, Андрей — не из стальных, но из немнущихся. Он всегда вне политических страстей, старается держаться в стороне от толпы. И оттого его не заражают эпидемии психоза, охватывающего массы.

Можно сказать, что Андрей консервативен, но консервативен в том смысле, что ни при каких переменах политического климата не меняет свои нравственные принципы: «Я остался прежним: мне отвратительно само слово война», — признается он Курту. Он стремится духовно существовать вне истории, однако ему неизбежно приходится физически проходить сквозь историю. Его буквально втаскивают в исторические действия.

Нет, Андрею вовсе не свойствен эскапизм. Он хочет стать соучастником великих преобразований, которые были заявлены революцией. «Он торопился навстречу делу и верил, что все в мире станет простым и ясным, если он прикоснется к нему», — комментирует повествователь порыв своего героя.

Однако долгожданное дело, к которому Андрея приставляют в новом мире, отводит человеку роль беспрекословного колесика и винтика государственной машины. «Молодой товарищ, революция знает, что надо делать с тобой, со мной, вон с тем, с другим», — поучает Андрея первый же начальник по редакции фронтовой газеты. Когда же этот же товарищ командным голосом скажет: «Революции нужен писарь. Ты умеешь писать — пиши», — то сдержанный Старцов едва ли не впервые срывается: «Тогда Андрей закричал не своим голосом: “Я не хочу писать! Мне отвратительно возиться с бумажонками, когда кругом бьются насмерть”».

Но даже когда Андрей, участвуя в реальном деле — в бою под Саньшином, испытывает «чувство совершенной свободы», «чувство бесплотности», которое кажется ему следствием долго-

жданной слянноти с другими, с революционной массой, он все равно не может делать то, что положено делать во время боя и что делали рядом с ним солдаты — убивать других людей. Да, он тоже стреляет из маузера, которым его вооружили. А финал эпизода таков:

Сквозь тонкую вязь дубовых веточек справа и слева от себя он увидел улыбающихся солдат и только тут понял, что маузер направлен кверху, в небо.

— Ну, как? — спросил кто-то, зычно рассмеявшись...

Андрей откинул приклад от плеча и посмотрел на револьвер. Он был опален синеватой пороховой гарью.

— Работает исправно, — ответил Андрей и тоже рассмеялся.

Собственно, и преступление, которое Андрею вменяет Курт Ван, имеет то же самое, глубоко человеческое оправдание. Ведь за что Курт Ван расстрелял своего друга? Вот его объяснение: «...По личным мотивам он спас жизнь нашему врагу и предал дело, которому мы все служим». Что это за личные мотивы? Андрей отпустил маркграфа Мюлена-Шенау в надежде, что тот поможет разыскать в Германии его возлюбленную, Мари Урбах. По законам революционного правосознания, как тогда говорили, оправдывая самосуды, Андрей совершил предательство. Но если судить по другим законам — по законам человечности, он совершил добродействие — предпринял попытку найти возлюбленную, соединиться с нею. То есть опять-таки он поставил любовь выше ненависти.

Следствием всех этих невольных, принудительных вовлечений в жестокую коловерть Первой мировой войны и Гражданской войны становится разрушение личности. Андрей не вписался в новый, но такой же по сути тоталитарный порядок, где вражда и ненависть провозглашены идеологическими и нравственными императивами, он оказался *инакомыслящим*, точнее даже — *инакочувствующим*.

Спустя много лет К. Федин несколько раз прямо объяснял связь между судьбой главного героя и «непоследовательным» хроникальным сюжетом: «...Смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в «смятенной композиции романа»¹; «Человек, который не может найти выхода, потому что он окружен замкнутой цепью, кольцом. Из этого кольца я сделал вывод: надо строить кольцевую композицию, надо показать, что из этого круга Андрею никогда не вырваться. Я построил этот круг. Вслед за этим пришло другое, совершенно умозрительно сами главы также строятся как кольца, внутри этого круга, образуется ряд кругов. Каждый год — это круг.

¹ Федин К. К роману «Города и годы» (1947—1951) // Федин К. Собр. соч.: в 12 т. — Т. 2. — С. 430.

Это такое схематическое изображение хождения по аду, по всем его кругам»¹.

В этом мире Андрею Старцову нет места, но и выбиться из него некуда... Итог мучительных метаний героя — истощение сил, упадок воли к сопротивлению. В финальном эпизоде, с которого начинается роман, Андрей ассоциирует себя с собачонкой, что раскровенила свои лапки, царапаясь в запертую дверь: «Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя...»

Неслучайно финальной сценой, завершающей сюжетную линию романа, становится сцена безумия — Старцов бежит из дому, оказывается на окраине города, ему мнится, что его ноги окружены «мутно-серыми волнами» крыс: «И в ночи, по щелбну, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался, как безумный, — безумный, может быть, — ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей».

Хотя после этого эпизода, как уведомляет повествователь, до появления в питерском дворе Курта Вана проходит целых два года, но их нет в сюжете романа, ибо это годы существования героя за порогом сознания. А ведь еще в эпилоге, которым открывается романский дискурс, квартирная хозяйка Старцова говорит: «Я давно думала, что он помешался». Однако именно в эти два года в голове Андрея и созрел тот «вопрос, всего один», который он хотел предложить своим слушателям. Без риска ошибиться, можно догадаться, о чем хотел спросить Старцов. Вопрос по тем временам действительно вполне безумный: так что же изменилось с революцией? Чем отличается новый государственный порядок, созданный большевиками в России, от германского порядка, который породил войну и обернулся революцией? Только тем, что русский тоталитаризм носит классовый характер, а немецкий — национальный? И там и здесь самоуверенная диктатура идеологической доктрины, нетерпимость к инакомыслию, принудительное нивелирование человеческой индивидуальности, государственный террор как основное средство обеспечения единства общества...

Прямого ответа романист не дает, догадываться должен читатель, перед которым разворачиваются гротескно-монументальные картины жизни Советской России. А приговором совершенному историческому деянию становится психическая деградация и гибель главного героя. Разрушение личности, носителя высших нравственных принципов, средоточия совестливости и порядочности, каким был Андрей Старцов, — это и есть самое главное

¹ Цит. по: *Старков А.* Быть нужным своему времени // *Знамя.* — 1972. — № 2. — С. 236.

обвинение тоталитарности любого толка. В романе «Города и годы» это обвинение нигде не артикулируется, но оно вытекает из сюжета судьбы Андрея Старцова.

27.1.3. Под флером автоиронии

Автор романа «Города и годы» вообще весьма осмотрителен. Он старается оградить себя от обвинений в политической неояльности (а в начале 1920-х они уже стали грозным жупелом в руках власти и ее литературных опричников). Поэтому прямых риторических осуждений нового режима у него очень мало — причем они вкладываются в уста сомнительных в идейно-классовом отношении субъектов. Вот на работах по трудовинности кто-то «с одышкой» (не привык к труду?) вопрошает: «Главное, защищаем что? Право на разрушение». Или далее: «Пафос — это час, день, неделя. Пафос — это припадок. Нельзя, чтоб народ бился в припадке целые годы».

Но куда чаще у Федина авторское инакомыслие проступает косвенно — через соположение деклараций и сцен, которое само по себе должно вызывать у читателя ироническую, а то и саркастическую улыбку.

Например, романский повествователь эпически торжественно сообщает: «Наконец до сознания этих людей дошло, что они живут в новую эпоху и мир с сего числа отвергает все прошлое и пережитое». После этого без паузы сообщается о том, что как бы в духе новой эпохи «решено было учредить артель на началах профессиональной солидарности». Но что это за артель? Оказывается, это артель... могильщиков. Но в отличие от того, чем обычно занимаются люди этой профессии, отыскивают на кладбище деревянные кресты и полые кресты из листового железа, и пускают их в торговый оборот, как дрова или коленце для самовара, и т. п. Деятельность этой артели описана на таком терпком советском «канцелярите», который не может не вызывать саркастической усмешки: «Старый режим прогнил, так сказать, не насквозь, а только частью», «раз пробудившаяся сознательность помогла артельщикам прийти к мудрому решению» и т. п.

Голос романиста, важная составляющая повествовательной структуры романа, модулируется еще сложнее. Этот голос служит напоминанием о принадлежности его произведения к жанру романа, старомодному в глазах современников. Как принято в старинных романах, повествователь порой прямо обращается к своему читателю:

...Глава же, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о ландшафте и войне, забастовках и

королях, вместо того, чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах...

Такой пассаж есть в главе «Всё еще цветы». За игривым обращением таится весьма важная ориентировка читателю — на то, что роман, который он держит в руках, отличается от традиционного, что его содержание выходит за рамки описания личных отношений, вбирает в себя большую социальную историю со всеми малоприятными ее катаклизмами. Шкловский язвительно заметил, что Федин ведет «игру под Стерна», а между тем эта «игра» семантически очень значима. Прежде всего, она создает вопиющий контраст между жанровым ожиданием «стернианской» говорливости с присущей ей легкостью и гротескно-трагическим образом катастрофической эпохи.

У Фебина старомодность романического дискурса чаще всего выступает под флером автоиронии, но сквозь нее пробиваются и иные, вовсе не иронические, ноты. Тут и элегическое прощание с городом Бишофсбергом, где Андрею Старцову пришлось провести четыре года войны: «Настало время сказать последнее прости городу Бишофсбергу... Прости, если неловкое слово заставило страдать твое самолюбие. Прости! Ты достоин воспеваний, как всякий город, построенный человеческой рукой и возлюбленный человеческим сердцем...» Тут и предупреждение о роковых бедах, подстерегающих Андрея, который «торопился навстречу делу»: «Откуда мог он знать, что его попутный ветер дует с берега, к которому он старался причалить? Откуда мог знать, что с того часа, как он переступит порог ослепшего от дождей дома, каждый его день ляжет горою между ним и его простой осязаемой целью?»

Наконец, в самой последней главке («Мы квиты, товарищ Старцов») именно в голосе повествователя дается прямая оценка герою:

Вот мы и кончаем повесть о человеке, с тоскою ждавшем, чтобы жизнь приняла его. Мы оглядываемся на дорогу, по которой ступал он следом за жестокостью и любовью, на дорогу в крови и цветах. Он прошел ее, и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка.

В этом подлинно лирическом сопереживании проявилось мучительное раздвоение чувства повествователя. С одной стороны, следуя постулатам революционной морали, он вроде бы и осуждает Андрея Старцова за то, что тот не нашел в себе сил преступить через чистоту и не убоиться крови: «О, если бы он принял на себя хоть одно пятно и затоптал бы хоть один цветок! Может быть, тогда наша жалость к нему выросла бы до любви, и мы не дали бы ему погибнуть так мучительно и так ничтожно», — предполагает повествователь.

Но с другой — он понимает, что нравственные принципы, которым следовал Старцов, в сути своей верны, и сожалеет о том, что до их превращения в норму социальных отношений (индивидуальных, классовых, национальных и всяких иных) еще очень далеко. «Стекло не сваривается с железом. Об этом не нужно было бы говорить, *если бы на исходе дорог не пришло сознание, что жалость заслуживает больше снисхождения, нежели жестокость*. Не потому ли мы оправдываем жестокость только тогда, когда она освящена состраданием?» (курсив наш. — Авт.) — вопрошает повествователь и с явной горечью констатирует несовершенство времени, по отношению к которому Андрей Старцов оказался несвоевременным человеком: «Но стекло не сваривается с железом, и мы не в силах изменить что-нибудь в судьбе Андрея».

Таким образом, роман Константина Федина «Города и годы» действительно стал важной (если не начальной) вехой, восстановления культуры романа как жанра, устремленного к поиску и наглядно-зримому, «виртуальному» воплощению «всеобщей связи явлений». А его необычная конструктивная доминанта, представляющая собой «стык» жесткого гротеска с натуралистической пластикой оказалась органичным способом созидания модели мира, в которой явственно обнажилась связь между тоталитарной идеологией, если она владеет сознанием масс, и ужасами мировой войны, кровопролитием революций, распадом естественного порядка жизни людей. Жертвами такого расклада исторического бытия становятся наиболее душевно чуткие, наиболее порядочные люди, те, кто составляет совесть общества. Гибель таких людей, как Андрей Старцов — не вина их, не грех отщепенчества, как о том в течение десятилетий вешали исследователи романа «Города и годы», а горькая потеря, страшный ущерб для национального генофонда. Это обвинение новой реальности, в которой душевно чутким и взыскующим добра личностям не нашлось места.

В последующих своих романах Федин уже не использует экспрессионистский гротеск, они еще ближе к каноническим формам психологического романа. Его роман «Братья» (1928) — блистательный образец реализации «максимума жанра» (выражение М. М. Бахтина) психологического романа традиционной выделки: с неподдельным интересом к «самости» каждого наиболее тщательно прописан характер главного героя — композитора Никиты Карева, глубоко раскрыт драматизм отношений между художником и временем слома жизненного уклада, представлены душевные взаимоотношения между героями как сложней-

ший психологический узел (Никитой и его братом Матвеем, профессором-медиком, Никитой и племянницей Ириной). Федин сохранял верность жанру и в 30-е годы, но романы «Похищение Европы» (1933—1935) и «Санаторий “Арктур”» (1940) уже были слабее и не стали заметными событиями литературной жизни. В годы Отечественной войны Федин написал мемуарно-художественную книгу «Горький среди нас» (1941—1944), где с большой любовью показал Горького как заботливого опекуна целой плеяды молодых писателей, и с нескрываемой симпатией воссоздал образы своих собратьев-«серапионов»: Всеволода Иванова, Льва Лунца, Николая Тихонова, а также писателей старшего поколения — Алексея Ремизова, Акима Волынского, Федора Сологуба. Сразу же после выхода книга была подвергнута грубому разному за *«идеализацию представителей буржуазно-реакционной литературы»*¹.

Последствия такой критики в атмосфере тех лет были непредсказуемы, тем более сразу же после войны, в 1946 году, когда «Серапионовы братья» стали главными «фигурантами» идеологического погрома, учиненного в докладах Жданова о работе журналов «Звезда» и «Ленинград», и принятом на их основе постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б). Вероятно, эта критика придавила Федина. Как бы там ни было, после 1945 года он приступает к написанию многотомной эпопеи, вполне отвечающей соцреалистическим стереотипам. Открывающий эту эпопею роман «Первые радости» (1947) стал каноном советского романа о пути русской интеллигенции в революцию. Продолжением его стал роман-хроника «Необыкновенное лето» (1949), мало отличающийся от других хроникальных романов о Гражданской войне (с обязательным образом «вдохновителя и организатора всех наших побед» товарища Сталина), затем последовал роман «Костер», действие которого начинается с 22 июня 1941 года и далее медленно и многословно тянется до зимы сорок первого... Роман остался незавершенным. В 1959 году беспартийный Федин был поставлен на почетный пост председателя правления Союза писателей СССР и превратился в послушного исполнителя указаний партии, у собратьев-писателей он приобрел прозвище «чучело орла».

15.2. «Разгром» Александра Фадеева: личность и социум в экстремальных обстоятельствах

А.А. Фадеев (1901—1956) — участник революционного движения в Приморье, комиссар стрелковой бригады, будучи избранным делегатом X съезда партии, участвовал в подавлении

¹ Федин К. Собр. соч. — Т. 9. — Примечания. — С. 770—771.

антибольшевистского восстания в Кронштадте. Впоследствии профессиональный партработник, он редактировал краевые газеты в Ростове и Краснодаре. Переведенный в Москву, очень скоро стал видным функционером РАППа, в 1930—1940-е годы был генеральным секретарем Союза писателей СССР и оставался в числе его руководителей вплоть до своего самоубийства в 1956 году. Свое участие в литературной борьбе он отметил рядом громких выступлений, носивших догматический характер. Но его собственно художественное творчество нередко оказывалось в противоречии с вульгарно-классовыми положениями, которые он декларировал. Роман «Разгром» как раз очень показательный пример такой противоречивости идейно-эстетических принципов и творческой практики Фадеева.

Путь Фадеева к роману короток, но показателен. Участие в партизанском движении на Дальнем Востоке дало ему доскональное знание жизненного материала. Первые литературные опыты (рассказ «Против течения» — 1923; повесть «Разлив» — 1924) несут на себе печать господствующей романтической стратегии. Но молодой писатель очень скоро почувствовал изъяны романтической стилистики, впоследствии он признавался «Писать “рубленной прозой” я в тот период своей литературной работы считал для себя в известной мере обязательным. <...> Но такое формальное понимание динамичности создавало искусственный язык, и читатели спотыкались на точках; свободно текущей речи не получалось при таком неестественном построении речи»¹.

Когда же появился фадеевский «Разгром», то все критики единодушно распознали в нем черты психологического романа, самого продуктивного жанра реалистического направления. Только одни приветствовали возрождение великой традиции: «Он — продолжение той большой дороги, которая была проложена писателями времени расцвета русской литературы. Это путь психологически углубленного реализма», — радовался А. Лежнев². А Осип Брик в статье, язвительно озаглавленной «Разгром Фадеева» (1928), наоборот, упрекал молодого писателя за то, что его «интересует только внутреннее переживание отдельных героев», и в директивном лефовском духе поучал: «Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу у нас основной, а интерес к человеку — интерес производный»³.

¹ Фадеев А. Мой литературный опыт — начинающему автору // Фадеев А. Собр. соч.: в 5 т. — М., 1960. — Т. 4. — С. 102.

² Лежнев А. «Разгром» Фадеева (1927) // Лежнев А. О литературе. (Статьи). — М., 1987. — С. 245.

³ Цит. по: Литература факта (Первый сборник материалов работников ЛЕФа). — М., 2000. — С. 90—96.

В контексте литературных тенденций 1920-х годов очевидно, что «Разгром» написан в полемике с романтическими шаблонами и клише. Прежде всего это проявилось в радикальном пересмотре центральных образов «поэм в прозе» — образа *народной массы* и образа *партизанского вожака*.

Фадеев, как и многие авторы «поэм в прозе», описывает коллективного героя — партизанский отряд. Но в «поэмах в прозе» образ народной массы всегда предстал как толпа, как единое нерасчлененное тело — с общим психологическим обликом, с единым эмоциональным зарядом. Фадеев оспаривает такое представление, превратившееся в литературное клише. Крайне важное отличие фадеевского изображения народной массы от романтических стереотипов видится в том, что, собственно, образа массы как единого тела в «Разгроме» нет! Отряд предстает у Фадеева не как целостность, а как конгломерат отдельных личностей, где каждый на особинку, у каждого своя стать, и — главное — у каждого свой характер, свой психический склад, своя, особая реакция на общие события.

Психологической доминантой определяется общая структура романного повествования у Фадеева. Почти во всех первых откликах на роман Фадеева отмечалось, что из семнадцати глав романа четыре озаглавлены именами центральных персонажей. Практически же каждая глава представляет собой психологическую новеллу об одном из персонажей или о диалогическом соприкосновении между ними, а композиционно эти новеллы располагаются по хронологии трагических попыток партизанского отряда уйти от разгрома. Так образуется органическое взаимопроникновение психологического и хроникального сюжетов, проявляется связь между ними.

Психологические проникновения автора во внутренний мир героя критики-современники зачастую квалифицировали как эпигонское следование за Львом Толстым и Чеховым. «В многочисленных рецензиях на книгу Фадеева указывалось, что книга написана по самоучителю беллетристики Льва Николаевича Толстого», — резюмировал О. Брик в своей «разгромной» статье о «Разгроме». Вполне соглашаясь с такими характеристиками, он добавлял, что «в еще гораздо большей мере <...> Фадеев пользовался самоучителем другого великого классика Антона Павловича Чехова»¹. Правда, когда следуя за Бриком, В. Тренин попытался наглядно продемонстрировать эпигонский характер фадеевского письма, то он не представил ничего более, чем аналогии между сном Левинсона и сном Николая Ростова, прием «выделения детали», который критик почему-то объявил излюбленным приемом

¹ Цит. по: Литература факта. — С. 93

именно Толстого, а также частое использование «так называемых относительных слов» («что-то», «будто» и т. п.), которое критик считает стилистическим приемом именно Чехова¹. На самом же деле Фадеев активнее других современников-романистов стал восстанавливать культуру *романного повествования*: с сочленением в потоке монологического дискурса как минимум двух эмоционально-интеллектуальных зон — зоны персонажа и зоны безличного повествователя, с тщательным подбором деталей и подробностей, в которых «овнешняется» внутренняя жизнь героя, улавливаются такие состояния души, которые зачастую сам персонаж не осознает.

В «Разгроме» формируется некое мозаичное панно из массы разных лиц, основное событие окружено множеством ответвлений. Обратим внимание: по текстовому объему «Разгром» очень компактен — всего каких-то 130 страниц, а по емкости системы характеров, сложному сплетению психологических коллизий и стереоскопичности изображения это добротный полновесный роман. *В эпической картине, которую создает Фадеев, трагический сюжет гибели партизанского отряда становится испытанием человеческих душ, открытием тайн характеров, драмой сознания, историей деградации и возвышения личности.*

Впоследствии, спустя пять лет после выхода романа, Фадеев дал вполне соцреалистическое объяснение своей концепции:

Какие основные мысли романа «Разгром»? Я могу их определить так. Первая и основная мысль: в гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все не способное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа, закаляется, растет, развивается. Происходит огромнейшая переделка людей².

К подобным заявлениям следует относиться с осмотрительностью. Во-первых, любые попытки разложить художественную концепцию по рациональным полочкам (по «мыслям») всегда обедняют эстетический смысл. Во-вторых, приведенное выше объяснение дано Фадеевым задним числом, в 1932 году, в самый разгар споров о новом творческом методе советской литературы, когда приверженность принципам социалистического реализма была главным критерием идейной и эстетической значимости произведения.

¹ Тренин В. Интеллигентные партизаны: Формальный комментарий к статье О. Брига «Разгром Фадеева» // Там же. — С. 97 — 101.

² Фадеев А. Мой литературный опыт — начинающему автору (1932) // Фадеев А. — Т. 4. — С. 103.

27.2.1. Проблема личности vs. Рефлекс стаи

Что, собственно, свело людей в отряд? И что держит их вместе? На этот вопрос в романе очень трудно получить внятный ответ. Как-то все неопределенно, приблизительно, на недомолвках. За это Фадеева более всего упрекали первые рецензенты.

Осип Брик в своей «разгромной» статье писал: «Действие фадеевского романа могло бы быть с одинаковым успехом перенесено в любую страну, в любую эпоху, например, в средневековую Испанию. Вообразим только, что Левинсон — начальник отряда контрабандистов, удирающих с боем от правительственных войск»¹. Подобные упреки не были безосновательными. Однако в идеологической недопроясненности романа есть свое, возможно, и не запланированное автором, семантические аспекты.

Чем бы ни объяснялась в романе «Разгром» вольная или невольная недопроясненность идеологического вектора, направляющего жизнь отряда Левинсона, она открыла богатую семантическую перспективу. А именно: локальный эпизод из Гражданской войны приобретает философско-психологическое звучание — он становится сюжетом борьбы горстки людей со страшной опасностью, которая несет смерть каждому из них. Неважно, отряд ли это охотников, преследуемых племенем аборигенов, или группа изыскателей, попавшая под горный оползень, или путешественники, заблудившиеся в дремучих лесах и обреченные на голодную смерть... Важно одно: совершенно разные люди, волею судьбы оказавшиеся вместе, подвергаются общей смертельной опасности — и по-разному на нее реагируют.

Каждый, разумеется, хочет выжить. Но в этой ситуации, чуждое дыхание смерти, каждый обуреваем с в о и м и, сугубо индивидуальными страстями и страхами, своими мыслями и надеждами. А многовековой опыт и здравый смысл подсказывают, что единственным средством спасения в подобной ситуации может быть только объединение людей, спайка, взаимовыручка, общий порыв... Вот тут-то и вырастает главная коллизия романа: как пестрый к о н г л о м е р а т из отдельных личностей превратить в единый социум, как эту суматоху индивидуальных мыслей и страхов упорядочить единым чувством, сознанием необходимости согласовать себя со всеми другими, кто оказался вместе с тобой в беде? В упрощенном виде эта коллизия выглядит как тривиальная оппозиция «личность и коллектив». Но все дело-то в том, что в начале романного сюжета событие разгрома есть, а коллектива-то еще нет — он должен сам, сейчас, на ходу, слепиться в органическое, непринудительное целое.

¹ Литература факта. — С. 93.

Конечно, зная последующий опыт соцреалистического романа, в котором формирование коллектива станет одним из центральных способов сюжетной организации, нетрудно *задним числом* увидеть в романе Фадеева то же соцреалистическое клише. Однако дело в том, что у Фадеева этот сюжет еще не стереотипизирован: молодой писатель во многом *на ощупь*, следуя принципам психологического анализа, пытается построить новый сюжет. Непредрешенность этого поиска, с одной стороны, выгодно отличает роман Фадеева от будущей соцреалистической продукции. С другой стороны, «Разгром» позволяет понять один из важных источников формирования соцреалистического дискурса. Таким источником — как это ни парадоксально звучит — становится традиция русского психологического романа, *ориентирующая на подчинение индивидуального сознания надындивидуальным ценностям*, а также взлелеянные Гоголем, Львом Толстым, Достоевским, Лесковым философско-идеологические представления (а точнее — мифы) о простом народе как интуитивном носителе высшей мудрости и деятельном хранителе «простых законов нравственности».

Почти все коллизии романа Фадеева носят психологический характер — они представляют собой столкновения индивидуальныхых самосознаний, занимающих разные позиции по отношению к коллективному социуму. В системе персонажей романа есть главные оппозиции, они окружены рядом факультативных.

Наиболее очевидная психологическая оппозиция — это Мечик и Морозка. Ее Фадеев строит в полном соответствии со стереотипами большевистской идеологии. Это вульгарно-демократическая концепция духовного превосходства простого человека над интеллигентом, аксиоматическая убежденность в том, что «земляная мощь», роевое сознание, инстинктивные порывы представляют собой куда более надежный фундамент социального единства, чем книжная образованность, воспитанный высокий уровень личностного самосознания, культура чувств.

Павел Мечик. Юноша из интеллигентов. Из идейных — в том смысле, что революционные идеи он почерпнул из книг и уважительной молвы о революционерах и их подвигах. В партизанский отряд он идет осознанно, «по путевке» обкома. Характер эмоционально чуткий, обостренно реагирующий на любые проявления грубости и жестокости. Своей интеллигентской деликатностью Мечик привлекает изголодавшуюся по душевному теплу Варю («Ей казалось, что только он, такой красивый, скромный и нежный, способен удовлетворить ее тоску материнства и что полюбила она его именно за это»), и даже старенький Пика именно перед ним раскрывает свои печали и страхи.

При этом Мечик окружен в романе *априорной негативной оценкой*. Все его поступки неизменно компрометируются авто-

ром. Сам приход Мечика к партизанам, который можно было бы оценивать как акт мужества, автор дискредитирует. Ибо Мечик судит о революции и ее участникам «по газетам», романтически воображает их «в одежде из порохового дыма и героических подвигов» (голос повествователя звучит здесь с нескрываемой иронией), словом — он «очень смутно представлял себе, что его ожидает». Поэтому его первая встреча с настоящими партизанами оборачивается постыдным конфузом: дозорные, не шибко грамотные в различиях между всякими там партийными фракциями, приняли Мечика за эсера (а в его путевке значилось, что он — эсер-максималист), избили и отняли оружие, и свои объяснения Мечик дает, «нервно всхлипывая и заикаясь».

Как и Федин, Фадеев намеренно ставит интеллигентного героя в ситуации, когда возникает неразрешимое нравственное противоречие между жалостью и жестокостью. Но если, как мы видели, Федин внутренне оправдывает отказ Андрея Старцова от убийства и насилия, то Фадеев разрешает эту коллизию совершенно иначе. Например, у Мечика «сердце сжималось», он даже убежал за фанзу и зарылся в солому, чтоб не видеть, как Левинсон приказывает отнять свинью у старого корейца, обрекая того на верную смерть, но Левинсон принял это жестокое решение, «чувствуя за собой полтораста голодных ртов». В этой коллизии ламентации Мечика изображаются как отвлеченно-книжные, и автор довольно жестко дискредитирует героя последующим пассажем: «Мечик знал, что сам никогда не поступил бы так с корейцем, *но свинью он ел вместе со всеми, потому что был голоден*».

Еще более предвзято звучит авторский голос в ситуации, когда Левинсон принимает решение отравить безнадежно больного Фролова, тормозящего отступление отряда (впоследствии этот эпизод станет одним из канонических образцов «социалистического гуманизма»: пожертвовать «меньшинством» ради спасения «большинства»). Мечик — *единственный*, кто пытается сопротивляться этому решению. Однако Фадеевым протест Мечика изображается как экзальтированная чувствительность — более того, его крик: «Обождите!.. Что вы делаете?» — когда он слышит, что Фролову хотят дать яд, парадоксальным образом изображается как его *бесчувственность* по отношению к Фролову¹.

¹ Многие ситуации «Разгрома» — особенно связанные с Мечиком — вызывают самые прямые ассоциации с «Конармией» Бабеля. Так, спена с корейцем и его свиньей перекликается с «Моим первым гусем»; реакция Мечика на убийство Фролова соотносима с отказом Лютова убить товарища в рассказе «Смерть Долгушова»; да и в целом Лютов окружен среди казаков тем же облаком полупрезрительного отчуждения, что и Мечик среди бывших шахтеров. Кроме того, и «Конармия» Бабеля тоже повествует о «разгроме». Можно предположить, что Фадеев сознательно строит образ Мечика как полемику с бабелевским Лютовым и как

Главное же обвинение против Мечика сводится к тому, что не способный «слиться с коллективом», он так и остается чужаком в отряде. «Мечик снискал всеобщую нелюбовь, как “лодырь и задвала”, даже тем, что он запустил свою лошадь. Мечику не удается найти взаимопонимание не только с грубыми партизанами, но и с интеллигентом Сташинским, партизанским лекарем. Поэтому-то ему в конечном итоге приходит мысль вернуться в город, с этой просьбой он и обращается к Левинсону.

Морозка — полная противоположность Мечику. «Морозка был шахтером во втором поколении. <...> В двенадцать лет Морозка научился вставать по гудку, катать вагонетки, говорить ненужные, больше матерные слова и пить водку». Словом, что называется — с пеленок, вписался в давно заведенный круговорот стихийного бездумного существования. И далее катился, как вагонетка, по давно проложенным рельсам: «В этой жизни Морозка не искал новых дорог, а шел старыми, уже выверенными тропами...» Резюме повествователя: «Он все делал необдуманно: жизнь казалась ему простой, немудрящей, как кругленький муромский огурец с сучанских баштанов».

Вся духовная организация Морозки определяется рефлексом стаи, который носит сугубо стихийный, неосознанный характер. И в партизаны Морозка пошел безо всяких там идейных соображений, а потому что другие шахтеры пошли. И здесь он ведет себя как стадное существо. Он может спасти раненого, но может безо всякой особой нужды, а так — забавы ради — наворовать дыни с бахчи полунищего селянина, который его «в течение месяца кормил и одевал, как сына».

При этом Фадеев ставит разнузданного, не приученного обдумывать свои поступки и даже не умеющего толком излагать свои мысли Морозку значительно выше рефлектирующего Мечика. Во всех прямых соприкосновениях между ними Морозка предстает в победительном свете. Он подхватывает на коня раненого юнца «в повязке из платка, в кургузом городском пиджачке...», а когда под ним самим убили коня, гордо отказывается от такой же помощи Мечика. Показательна дуэль взглядов Морозки и Мечика, оказавшихся соперниками по отношению к Варе. Когда Морозка смотрит на Мечика, у него «истребляющий, мутный от ненависти взгляд». А Мечик же навстречу «смотрел малодушными, уходящими внутрь глазами и не мог оторваться. В эту короткую секунду он чувствовал себя так приниженно, так невыносимо гадко, что вдруг заговорил одними губами, без слов. Слов у него не было».

дискредитацию общего пафоса бабелевского цикла. Рассказы Бабеля, составившие «Конармию» печатались с 1923 по 1926 год, в то время как Фадеев писал свой роман с 1925 по 1926 год.

По Фадееву, источником превосходства Морозки над Мечиком оказывается именно рефлекс стаи и прорастающие из него интуитивные порывы. Собственно, первое серьезное душевное потрясение Морозка испытывает как раз тогда, когда его судят за воровство и шахтерский вожак Дубов предлагает изгнать из отряда. Морозка, которому, казалось бы, все нипочем, ошеломлен, испуган. Этот момент фиксируется внешними и внутренними психологическими деталями: «Морозка, *бледный, как полотно*, смотрел ему в глаза не отрываясь, и *сердце падало в нем, словно подбитое*». И он, гордец и грубиян, просит пощады:

— Да разве б я... сделал такое... — он опять не нашел нужного слова и кивнул на Рябца... — ну дыни эти самые... сделал бы, ежели б подумал... со зла или как? А то ведь сызмальства это у нас — все знают, так вот и я... А как сказал Дубов, что я всех ребят наших... Разве же я, братцы, — вдруг вырвалось у него изнутри, и весь он подался вперед, схватившись за грудь, и глаза его брызнули светом, теплым и влажным.

Фадеев изображает эту ситуацию как начало эволюции героя, однако подлинным источником беспокойства Морозки является страх быть изгнанным из стаи. С тем же напором, с каким автор «Разгрома» дискредитирует Мечика, он пытается показать Морозку как героя, преодолевающего свою «стихийность» во имя «сознательности». К. Кларк в книге «Советский роман: История как ритуал» показала, как эта стержневая коллизия соцреалистического романа уже начинает складываться в «Чапаеве» (1923) Д. Фурманова. «Разгром» немного сложнее и богаче очерковой повести Фурманова. Но, может, именно поэтому, несмотря на все усилия Фадеева, ему не удастся показать трансформацию Морозки в образцового революционного борца.

Все сдвиги, происходящие в Морозке, еще крайне неустойчивы, инерция полуживотного существования захлестывает его. Вот, например, Морозка, увидав сумятицу на переправе, «хотел было, по старой привычке (“для смеху”) поугагать еще сильнее, но *почему-то* раздумал». Это неясное самому Морозке «почему-то» обернулось благородным социальным действием: он успокаивает панику среди крестьян, напуганных слухами о приближении японцев и помогает наладить переправу. Эти дела и хлопоты, когда он нечаянно оказался в роли советчика и даже «сам сорганизовал мужиков», преисполняют Морозку чувством собственной значительности: «Он вдруг почувствовал себя большим, ответственным человеком».

Но спустя некоторое время Морозку опять заносит в сторону: он, обозленный на Мечика, «исходил зловещей тоской и знал, что скоро запьет, если ему не удастся рассеяться на горячем деле». Правда, повествователь находит небольшой просвет в инерцион-

ном сознании Морозки, заметив: «Первый раз в жизни он сам боролся со своими желаниями, но силы его были слабы». С наименьшим вниманием следит автор за тем, как Морозка начинает рефлексировать — как в нем «родились запутанные, надоедливые мысли» о беспутности жизни, о том, что «ему уже двадцать семь лет, и ни одной минуты из прожитого нельзя вернуть». Однако сразу же после этого момента самоанализа следует сцена слепой, дурной драки, которую затевает Морозка с каким-то парнем, что намекнул ему про Варины измены.

Очевидно, что аттестации Морозки как «растущего», «положительного героя», которые давала ему соцреалистическая критика, явно преждевременны. Ведь даже его последний поступок — когда Морозка, жертвуя своей жизнью, подает отряду сигнал об опасности — это тоже поступок инстинктивный, рефлекс защиты своей стаи от врагов:

Ему жаль было не того, что он умрет сейчас <...> — но он ясно понял, что ни когда не увидит ему залитой солнцем деревни и этих близких, дорогих людей, что ехали позади него. Но он так ярко чувствовал их в себе, этих уставших, ничего не подозревающих, доверившихся ему людей, что в нем не зародилось мысли о какой-либо иной возможности для себя, кроме возможности предупредить их об опасности... Он выхватил револьвер и, высоко подняв его над головой, чтобы было слышнее, выстрелил три раза, как было условлено...

Сигнальный выстрел Морозки все же не есть еще о с о з н а н ы й акт героического самопожертвования, на который идет человек, проникнутый пониманием своей личностной неповторимости и ответственности. По логике Фадеева, духовной почвой для подвига самопожертвования становится именно врожденный рефлекс стаи¹ — но раз так, то о каком «росте», о какой эволюции и тем более о какой «сознательности» может идти речь?

Слабость предполагаемого «апофеоза» Морозки компенсируется показательным унижением Мечика. Помещая Мечика в ту же ситуацию, что и Морозку, Фадеев акцентированно изображает его поведение как постыдное. Неожиданно увидав перед собой казаков, он «тихо вскрикнув, соскользнул с седла, и,

¹ Подобный рефлекс описывает выдающийся генетик *В. Эфроимсон* в статье «Родословная альтруизма» (Новый мир. — 1971. — № 10). Стадо павианов подстерегает леопард. «От стада отделились два самца, потихоньку взобрались на скалу над леопардом и разом прыгнули вниз. <...> На тот свет отправилась вся тройка. Конечно, оба павиана не могли не ощущать смертельную опасность. Но стадо они спасли» (196). Эфроимсон приводит этот пример как свидетельство того, что зачатки нравственности есть уже в природных рефлексах высокоорганизованных животных.

сделав несколько унижительных телодвижений, вдруг стремительно покатился куда-то под откос. Он больно ударился руками в мокрую колоду, вскочил, поскользнулся, — несколько секунд, *онемев от ужаса, барахтался на четвереньках* и, выправившись, наконец, побежал вдоль по оврагу, не чувствуя своего тела, хватаясь за что попало и *делая невероятные прыжки...*» Здесь каждый физический жест Мечика выдает «чувство ни с чем не сравнимого *животного ужаса*», которое овладело им. Куда же подевалась способность к рефлексии, к умственному осмысленному поведению?

Правда, по мнению авторов новейших разборов романа, в этой сцене «нет авторского осуждения предательства, издевки, а есть понимание человеческой слабости, растерянности, мук самоосуждения», хотя — оговариваются ученые — Фадеев, «подчиняясь весьма характерной для него самоцензуре, скомкал столь блестяще намеченные ранее экзистенциальные мотивы»¹. Если бы это было так, перед нами был бы совершенно другой роман. Однако, думается, говорить о «самоцензуре» здесь не приходится: осуждение и издевка по отношению к Мечику звучат в романе Фадеева, как уже отмечалось, с самых первых страниц; было бы крайне странно, если бы эти приемы резко монологической оценки отсутствовали в финальных сценах, расставляющих все точки над «и».

По первоначальному замыслу автора, Мечик, мучимый совестью, должен был покончить с собой, однако, как рассказывал Фадеев, «в процессе своего развития *на протяжении всего романа* Мечик вел себя так, что мне стало ясно, что покончить с собой он не в состоянии»². Это как раз тот случай, который в высшей степени показателен для реалистического принципа изображения человека — когда «герой начинает как бы сам вносить поправки в первоначальный замысел — в развитии образа появляется как бы собственная логика»³. И в то же время логика психологического саморазвития вступает в конфликт с жесткостью авторской идеологической установки: возвышение «коллективистских» — а на самом деле «стайных» инстинктов, и унижение героя-интеллекта и индивидуалиста. Борьба этих тенденций достаточно заметна в романе Фадеева, примечательна в нем именно *неокончателность* победы идеологической установки над логикой психологического изображения.

¹ Егорова Л. П., Чекалов П. К. История русской литературы XX века. — Вып. 2. Советская классика: новый взгляд. — Ч. 2. — М.; Ставрополь, 1998. — С. 220, 221.

² Фадеев А. Мой литературный опыт — начинающему автору // Фадеев А. — Т. 4. — С. 106.

³ Там же.

И даже то обстоятельство, что после многих лет шельмований в критике и солидных монографиях Мечик стал вызывать у новейших интерпретаторов сочувствие и оправдание, немаловажно. Видимо, при всех своих явных пороках, со всеми вытекавшими из них трагическими последствиями Мечик — по сравнению со всеми другими партизанами — несет в себе тепло душевной чуткости, тепло обостренной эмоциональной восприимчивости, он может вызывать сочувствие даже самым актом собственных мук совести... Дефицит этих качеств, несмотря на самые страшные обстоятельства, остается нравственным изъяном, знаком недочеловечности. Неслучайно же такой тонкий критик, как А. Лежнев, заметил: «Тон Фадеева по отношению к Мечику неустойчив. Подходя к нему “изнутри”, он принужден — хоть иногда — смотреть на мир его глазами». Критик увидел в таком допущении авторский просчет, он считал, что во избежание возможных послаблений в оценке этого героя «Фадеев должен был подойти к Мечику извне»¹.

Однако ощущение дефицита человечности как тяжкого психологического ущерба в романе действительно есть. Но мотив неприятия жестокости лишь отчасти связан с внутренним состоянием Мечика. Куда в большей степени этот мотив воплощен в образе Вари, «милосердной сестры».

Фадеев применил романный «принцип дополнительности», введя по касательной к основным оппозициям линию Вари. Должность «милосердной сестры» есть скорее метафорическое обозначение миссии Вари в романе. Уже первое появление Вари окрашено теплыми тонами, резко контрастирующими с жестким рисунком, которым описывается окружающая обстановка: «Мягкая женская фигура», «От ее больших дымчатых глаз, пушистых кос, от теплых смуглых рук — было чувство какой-то беспечной, но всеобъемлющей, почти безграничной доброты и нежности».

Соучастие Вари в эпическом событии состоит в попытках преодоления разобщенности между людьми путем душевного умиротворения, собирания человеческого мира добротой и сердечностью. Именно она всеми своими усилиями старается восполнить дефицит человечности. Самое главное качество характера Вари — отзывчивость, сердечность, желание утешить всех, кому плохо. А утешить она может только по-своему — по-женски, по-бабы. На языке окружающих ее мужчин это называется так: «А шут ее знает, с чего она такая ласковая. Не может никому отказать — и все тут». С точки зрения стандартной морали это можно назвать безнравственностью и распушенностью. Но Варя пытается в этом взбаламученном мире, в разорванном времени своим сердцем, своей душой, своей сердечностью

¹ Лежнев А. О литературе. — С. 252.

утихомирить и утешить человека, и платит за все это ущербом для собственной души — своей «греховностью». Какая же она блудница? Скорее — святая.

Иной вопрос — удастся ли ей это сделать? Ведь Варя сама страдает от одиночества, от топорной грубости, ставшей в отряде (а возможно, всегда бывшей среди шахтеров) обыденной формой взаимоотношений... Поэтому-то она и потянулась к Мечуку, но не встретила ответного чувства. В романе есть только одна сцена, когда Варе удалось умиротворить душу другого — это сцена с пьяным мужем, Морозкой... Во всех других эпизодах Варе достается неприглядная роль объекта грубых посягательств. Однако само ее присутствие в этом жестоком мире, сама позиция сострадания к людям так или иначе скрашивают их жизнь.

15.2.2. Левинсон

Таким образом, в психологическом пространстве романа Фадеева на первый план выступают следующие противоречия: между стихийностью и саморефлексией, между добротой и жестокостью. Лефовские теоретики с легкостью необыкновенной разрешали эти противоречия: «...Есть люди, приспособленные к жизни, и люди неприспособленные. Но приспособленность покупается ценою понижения интеллектуальности. Для того чтобы приспособиться к жизни, нужно быть грубее, тупее, прямолинейней», — поучал Осип Брик (приплетя себе в союзники ... Чехова)¹.

А ведь у Фадеева получается вовсе не так. Да, неотесанный Морозка ему симпатичнее, чем образованный Мечик. Да, лихой Метелица выглядит привлекательнее иных, осмотрительных командиров, вроде Дубова. Но в романе есть еще Левинсон. А он и есть тот персонаж, который занимает центральное место в системе характеров.

Толкование этого образа имеет свою историю, к сожалению, очень показательную для отечественного литературоведения. В течение пятидесяти лет Левинсона помещали в сонм положительных героев советской литературы: «Среди образов революционеров, созданных в 20-е годы, образ Левинсона занимает особое и почетное место», — говорится в академической «Истории русской советской литературы»². В статьях же, явившихся в постсоветские годы, образ Левинсона получает уже диаметрально противоположные толкования, в таком, например, духе: «Был Левинсон

¹ Литература факта. — С. 93—94.

² Дикущина Н. И. А. А. Фадеев // История русской советской литературы. — М., 1961. — Т. 3. — С. 163.

типичным представителем командно-административной тоталитарной системы»¹.

Подобные шарахания из крайности в крайность только дискредитируют литературоведение как науку. Хорошо вылепленный образ героя — это художественная и культурная ценность. А о том, какова эстетическая содержательность образа Левинсона, мы вправе судить только по тексту романа и больше ни по чему иному.

Левинсон — наиболее сложный образ в романе. Психологическая драматургия образа этого героя состоит в том, что буквально все противоречия, которые проявляются в оппозициях между окружающими его персонажами, сходятся именно в его сердце и разуме, и именно он пытается в жесточайших экстремальных обстоятельствах их как-то «развести» и найти им разрешение. В ряде исследований в качестве опорной характеристики Левинсона используется фраза: «Человек особой, правильной породы». Но следует уточнить — таким Левинсон «казался всем», то есть рядовым партизанам. Хотя — их впечатление вообще-то не ошибочно. Разница только в том, что породы он той же, что и они сами, вот только как-то он сумел свою обыкновенную, как и у всех людей, «породу» преобразить, возвысить.

Начать с того, что в применении к образу Левинсона левовский тезис о необходимости понижения планки интеллектуальности вообще несостоятелен. Ибо Левинсон интеллектуал до мозга костей. У него мысль, воля и чувство долга управляют телом, подавляя усталость и недуги. Но такими люди не рождаются. Однако история формирования характера Левинсона дана редуцированно: «тщедушный еврейский мальчик» из семьи бедного торговца подержанной мебелью, утешительные иллюзии и разочарование в них, из чего он извлек урок: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть». Больше, собственно, о прошлом героя ничего не сказано, да он сам уже помнит себя «уже тем, которого все знали именно как Левинсона, как человека, всегда идущего во главе». Левинсон по складу характера и по социальной своей роли — идеолог и лидер, он обязан искать выход из тупиковых ситуаций и убеждать людей следовать за собой. В отличие от всех других персонажей, именно он озабочен тем, как спасти всех, именно он понимает, что надо толпу индивидуумов превратить в единое содружество, в социум...

А у него ведь есть еще и сугубо личная жизнь. Лазейку туда приоткрывает эпизод с письмом от жены. В своих командирских хлопотах Левинсон откладывает его — «это потом». Но когда Ле-

¹ *Ткаченко П.* До «Разгрома» и после него. — М., 1994. — С. 16.

винсон «глубокой ночью» перечел письмо, то за ним потянулся целый шлейф «личного» — тревога о жене, которую «нигде не берут на службу», о детях с цингой и малокровием. А отвечая на письмо жены, «постепенно он увлекся, лицо его распустилось, он исписал два листка мелким, неразборчивым почерком, *в них много было таких слов, о которых никто не мог бы подумать, что они знакомы Левинсону*».

Но все «личное» Левинсон вынужден прятать под «кожаной курткой». Перед читателем оказывается не железный человек, а человек, который железными усилиями воли преодолевает свои чувства.

Первая нить внутреннего напряжения в душе Левинсона — это неустанная забота о том, чтобы люди шли за ним без колебаний, а для этого надо постоянно печься о том, чтобы сохранять душевное единство со всей партизанской массой, чтобы каждый из этой пестрой толпы испытывал к нему доверие как к вожаку, без колебаний передавая в его распоряжение единственное, что у них было — свои собственные жизни.

А на пути к такому слиянию есть масса трудностей. Ведь Иосиф Абрамыч Левинсон вообще-то глубоко цивилизный человек, интеллигент, к тому же еще и еврей — то есть этнически, религиозно и культурно *чужой*. И вид у него отнюдь не бравый. Он даже немного смешон — этот «маленький человечек <...> похожий на гнома, каких рисуют в детских сказках». Так как же «чужаку» стать «своим» в народной массе? Как человеку, от природы невидному, даже хилому, вызывать впечатление силы и твердости?

Фадеев обстоятельно раскрывает психологическую тактику поведения Левинсона-командира. Первое, чем отмечено его поведение на людях, — это «убийственное спокойствие», умение выслушать любого «внимательно и терпеливо», говорить «спокойно и убедительно». «Да и никто в отряде не знал, что Левинсон может вообще колебаться: он ни с кем не делился своими мыслями и чувствами, преподносил уже готовые “да” или “нет”». Это поза, которую Левинсон выдерживает намеренно, это своеобразная психотерапия, которой командир старается укрепить моральный дух своих подчиненных: «Всем своим видом Левинсон как бы показывал людям, что он прекрасно понимает, отчего все происходит и куда ведет, что в этом нет ничего необычного или страшного, и он, Левинсон, давно уже имеет точный, безошибочный план спасения. На самом деле он не только не имел никакого плана, он вообще чувствовал себя как ученик...» Отсюда — постоянное психологическое напряжение, под которым находится душа железного Левинсона: неусыпная тревога за судьбу отряда, «он боялся сделать опрометчивый шаг».

Левинсон отчетливо понимает, что судьба общего дела зависит прежде всего от настроений народной массы. Поэтому для него крайне важно улавливать эти настроения. Он-то и на собрание приходит заблаговременно — «потереться среди мужиков, нет ли каких слухов». Там, сидя на ступеньках, «вслушиваясь в растрепанные мужичьи голоса, Левинсон улавливал в них внятные, ему одному тревожные нотки», и эти нотки дают ему важные сигналы («Плохо дело, — думал он сосредоточенно, — совсем худо»). И на основании этих сигналов он принимает важные решения («Замереть на время, будто и нет нас... караулы усилить»).

Среди всех забот Левинсона самая важная — не быть «чужаком» в отряде. Поэтому он всячески старается не выделяться из общей среды, вести себя как все. Поэтому говорит он «веско, подражая мужичьей степенной повадке», поэтому он, человек интеллигентный, старается поддерживать грубоватый тон и выдерживать стиль непритязательного народного юмора, поэтому он вместе с партизанами играет в городки, неумело, но не боясь выглядеть смешным.

В критике эти жесты Левинсона обычно истолковываются как проявления демократизма. Но стоит задуматься — а зачем командиру партизанского отряда, обладающему властью и правом посылать людей на смерть, быть демократом?

Такая тактика поведения Левинсона обусловлена очень важным для него опасением — не дай бог встать на д. массой. А такому соблазну всегда подвергается человек, облеченный властью. У Фадеева же опасения Левинсона не оказаться над толпой есть проявления тонкого психологического такта. К тому же в атмосфере отступления «люди черствели, делались суше, молчаливей, злей». И Левинсон с тревогой чувствует, как «с каждым днем лопались невидимые провода, связывавшие его с партизанским нутром... И чем меньше становилось этих проводов, тем труднее было ему убеждать, — он превращался в силу, стоящую над отрядом».

В романе важное место занимает эпизод, где показана внутренняя неотвратимость подобного опасного превращения. Это эпизод у речки (гл. XI. «Страда»), когда Левинсон только угрозой расстрела смог заставить одного из партизан лезть в ледяную воду за глушеной рыбой. Показательна реакция партизан на поведение командира: «Когда Левинсон оглянулся вокруг, все смотрели на него с уважением и страхом, но и только; сочувствия не было. В эту минуту он сам почувствовал себя силой, стоящей над отрядом». То есть происходит то, чего всячески остерегался Левинсон, то, что он считает самой большой опасностью в отношениях между вожаком и возглавляемым им социумом. А подобные коллизии практически неизбежны в экстремальных обстоятельствах, когда на карту поставлена жизнь целого коллектива. Драматизм

коллизии состоит в том, что обнажившееся психологическое противоречие неразрешимо в принципе. И Фадеев не находит ему сколько-нибудь благостного разрешения. Неслучайно сразу же после эпизода у речки следует эпизод с корейцем, у которого по приказу Левинсона отнимают свинью и тем самым обрекают всю его семью на голодную смерть.

Для Левинсона принятие любого чреватого смертью людей решения становится тяжелой душевной мукой. Автор не случайно словно бы мельком замечает, что тот довольно спокойно отнесся к сообщению о дезертирстве старенького Пики и велел отпустить попику, что «офицерей годувал». В сцене с корейцем есть такая психологическая подробность: когда кореец стал целовать Левинсону ноги, «тот даже не поднял его — *он боялся, что, сделав это, не выдержит и отменит свое приказание*». Еще более мучительно Левинсон переживает ситуацию со смертельно больным Фроловым. Даже решение отравить Фролова, которое он был вынужден принять, описывается таким образом: «Левинсон хотел было назвать одним словом это единственное, что оставалось им, но, видно, слово это было настолько трудным, *что он не смог его выговорить*».

В финальном эпизоде романа крайне важную роль играют психологические реакции тех партизан, кто спасся от гибели. Это их *плачи*. «Громко, истерически заплакала» Варя. И даже Чиж — кажется, нет грязнее и циничнее его среди всех отрядников — «тоже всхлипнул и отвернулся». Наконец, прорывает и самого Левинсона:

Глаза Левинсона несколько секунд *еще стояли над людьми*. Потом он весь как-то опустился и съезжился, и все вдруг заметили, что он очень слаб и постарел. Но он уже не стыдился и не скрывал своей слабости; он сидел потупившись, медленно мигая длинными мокрыми ресницами, и слезы катились по его бороде...

Эти слезы железного Левинсона дорогого стоят! Это слезы по раздавленной человечности, это гореванье из-за неразрешимости противоречия между ценностью отдельной личности и ценой жизни целого коллектива... Но слезы Левинсона и его товарищей также означают, что люди сумели не одичать окончательно в обстоятельствах, которые буквально провоцировали нравственную деградацию. А они, наоборот, в абсолютно бесчеловечных условиях даже продвинулись в своем нравственном развитии — в ком-то прорезалась чуткость, способность к состраданию, в ком-то открылись затворы, державшие взаперти человеческие эмоции.

Обратим внимание: возвращение самого Левинсона с высоты «над людьми», чего он так опасался, его воссоединение с отрядом происходит именно в момент общего плача. Фадеев художе-

ственно убедительно доказал, что только тогда, когда в сознании людей возникает понимание того, что их спасение в единстве, в со-действии друг другу, они могут вырваться из когтей рока. (Очень показательна сцена — когда партизаны в едином порыве гатили трясину — гл. XVI.) Отряд разгромлен, разбит как воинская единица. Но отряд рожден заново как сообщество, содружество людей. А значит, отряд не уничтожен, не стерт с лица земли, из его остатков обязательно, как из животворного корня, пойдут свежие побеги. Поэтому развязка сюжета окрашена двумя эмоциональными тонами — чувством горького трагизма и светлой надежды, эти интонации не сливаются воедино, и ни одна не превалирует над другой, обе они рядом, в неслиянном соседстве.

27.3. «Приручение» талантов

Дальнейшая судьба романов Федина и Фадеева связана с парадоксами литературной жизни конца 1920-х — начала 1930-х годов. Именно в это время под бдительным надзором партии началась разработка теории социалистического реализма и создание фундамента для утверждения социалистического реализма в качестве ведущего направления советской литературы. В своей работе «Жизненные фазы соцреалистического канона» Х. Гюнтер называет этот этап «подготовительной стадией и резервуаром текстов собственно канона»¹. Проще говоря, социалистическому реализму срочно надо было подыскивать «богатых родственников», создавать из них «корпус канонических произведений». Их искали среди предшественников (роман Горького «Мать»), под них причисляли произведения ученические, эклектичные (вроде фурмановского «Чапаева» или книги Н. Островского «Как закалялась сталь»), их ростки лелеяли в произведениях «промежуточных» — например, в «Цементе» Ф. Гладкова, представляющем гремучую смесь из реализма, экспрессионизма, натурализма и романтизма.

Естественно, с особым вниманием их выглядывали среди новинок, отмеченных несомненным талантом.

Сколько ни иронизировали над Фадеевым, обзывая его «красным Толстым», «Разгром» явно возвышался над «политически грамотной», «пролетарской» беллетристикой, культивируемой РАППом. Его сразу же выделили в общем потоке и Горький, и Чуковский. А первым сигналом к тому, чтобы ввести «Разгром» в ареопаг формирующегося нового литературного направления,

¹ Соцреалистический канон: сборник статей / под общей ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. — СПб., 2000. — С. 281—288.

стала статья А. Зонина «Пролетарский реализм», вскоре после публикации романа напечатанная в рапповском журнале «На литературном посту» (1927. — № 7—8). Вообще-то в романе рецензент не обнаруживает каких-то новых принципов эстетического освоения действительности, которые бы свидетельствовали о рождении нового творческого метода. Зато критик безапелляционно заявляет, что Фадеев «не только свежий и бодрый талант, он — художник, по-новому овладевающий реалистическим ключом творчества, он открывает поистине новую страницу нашей литературы»¹. Но — слово было сказано, главное — броское название предложено! (А тогда шли бурные дебаты вокруг названия нового метода.) С тех пор роман «Разгром» был вставлен в первую шеренгу шедевров соцреализма: «“Разгром” явился одним из первых и наиболее значительных произведений литературы с о ц и а л и с т и ч е с к о г о р е а л и з м а» — застолблено в академической «Истории русской советской литературы»².

В постсоветское время, когда уже можно было говорить об ущербности соцреалистического канона, о его нормативности, навязывании жизни умозрительных рецептов, на роман «Разгром» продолжают смотреть как на воплощение соцреалистического канона. Но тут начинаются «нестыковки».

Например, Т. А. Никонова, автор монографии «Новый человек» в русской литературе 1900—1930-х годов (Проективная модель и художественная практика)», отдавая должное гуманистическому содержанию образа Левинсона, все же делает неутешительный вывод: «Мифологема “новый человек” не обрела нового содержания, выродившись в идеологему — набор нормативных качеств. Человеческая органика была заменена проективной моделью, требующей прямого следования, копирования»³. Но исследователь в данном случае идет не от конкретного художественного феномена, к выявлению примененных в нем принципов изображения характеров, а загодя налагает на роман Фадеева координатную сетку соцреалистического канона. Действительно, в этой координатной сетке герой Фадеева не умещается. Это как раз еще одно свидетельство несоответствия романа «Разгром» соцреалистическому канону, к которому его привязала официозная критика и под которую он сам впоследствии «подгонял» свои суждения о романе. Справедливое заключение делает автор одной из новейших работ о Фадееве: «Есть два “Разгрома”: написанный Фадеевым и

¹ На литературном посту. — 1927. — № 7. — С. 21.

² История русской советской литературы. — М., 1961. — Т. 3. — С. 161.

³ Никонова Т. А. Новый человек» в русской литературе 1900—1930-х годов. (Проективная модель и художественная практика). — Воронеж, 2003. — С. 170.

созданный услужливой критикой с помощью и под руководством ставшего критиком автора»¹.

Что касается парадоксальной судьбы романа Федина «Города и годы», который, как показывает наш анализ, не только далек от утверждения новой советской действительности, но скорее преисполнен сомнения в ее принципиальной новизне, тут можно предположить следующее. Роман этот попал в список тех несомненно выдающихся произведений, по отношению к которым бдительная идеологическая цензура допускала «слабину» — но не в силу недопонимания, а ради накопления «обоймы» шедевров соцреализма. А ведь «крамольность» романа «Города и годы» не прошла совсем уж незамеченной современной ему критикой. Так, Г. Горбачев в очерке, посвященном Федину, бдительно вопрошал: «Каков же общий идейно-эмоциональный смысл романа? Он сводится к прикрывающемуся объективизмом настроению усталого разочарования во всем, что произошло или выявилось за описанные годы». Отсюда следовал вывод вполне в духе ортодоксальной советской критики: «...Роман идеологически остается в пределах мелкобуржуазного, политически обывательского, староинтеллигентского мышления»². Подобные редкостные произведения подвергались тщательному «причесыванию» в угодливой критике и официальном литературоведении — в них выпячивались «идейно существенные» моменты и уводились в тень моменты «сомнительные». Постепенно, с годами складывался некий интерпретационный стереотип — и теперь даже незаангажированный читатель уже находил в художественном тексте не то, что на самом деле там написано, а что надо было вычитывать.

Неизбежно у самих авторов наступала фаза самовнушения: когда они забывали о своих первоначальных, по живому следу, творческих озарениях (или же сознательно скрывали их) и начинали интерпретировать свои вещи в соответствии с теми клише и ярлыками, под которыми их поместило официальное литературоведение. У Фадеева это произошло довольно скоро и выразилось в статье «Мой литературный опыт — начинающему автору» (1932). Федин же постепенно дрейфовал от откровенных симпатий своему Андрею Старцову к оценкам, вполне согласующимся с идеологемами официального литературоведения, свидетельство тому его статья «О романе “Города и годы”», написанная в 1947—1951 годы.

¹ Сухих И. Догма долга (1925—1926): «Разгром» А. Фадеева // Звезда. — 1999. — № 10. — С. 224.

² Горбачев Г. Современная русская литература. Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1929. — С. 164—165. Однако суждение Г. Горбачева, очень смахивающее на политический донос, не имело резонанса.

Именно такая аберрация произошла с романами «Города и годы» и «Разгром» — они были превращены в образцы соцреализма, войдя в набор тех «лекал», по которым стали строить соцреалистический канон. По таким «лекалам» в годы господства соцреализма были написаны сотни произведений. Ими-то и заполнился огромный «резервуар текстов», соответствующих соцреалистическому канону.

Глава 28

ТВОРЧЕСТВО МАКСИМА ГОРЬКОГО ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

О Горьком написаны монбланы диссертаций и монографий. Он так профильтрован идеологической цензурой и советским официальным литературоведением, что превратился в икону. В постсоветское время, когда научная мысль была освобождена от гнета идеологической цензуры, заговорили о том, что четырехтомная «Летопись жизни и творчества» писателя полна зияющих провалов и неувязок¹. В двухтомном библиографическом словаре «Русские писатели. XX век» о Горьком сказано: «Подлинное, лишенное “белых пятен” и сиюминутной политической пристрастности жизнеописание Горького — впереди»².

Однако на смену мифологемам советской эпохи пришли мифологемы постсоветского периода — отношение к писателю повернулось на 180 градусов. Ему вменяют в вину и то, что он встал на сторону большевиков, и то, что он был провозглашен основоположником советской литературы, и то, что его авторитет был использован Сталиным для утверждения своей диктатуры, и т. д. и т. п.

28.1. «Едва ли не самый неизвестный писатель»

Можно любить или не любить Горького, можно осуждать его за политические колебания или сочувствовать ему, но одного отрицать никто не может, а именно того, что Максим Горький — одна из самых влиятельных, ключевых фигур в истории русской литературы первой половины XX века.

¹ Шенталинский В. Воскресшее слово // Новый мир. — 1995. — №. 4. — С. 171.

² Зобнин Ю. В. В книге: Русские писатели. XX век. Библиографический словарь. — М., 1998. — С. 389.

Творчеству Горького часто придавалось значение чего-то противоположного литературе — голоса правды, идущей от «самой жизни». В частности, Д. С. Мережковский утверждал: «В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли менее ценно, чем самое высшее искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни, кусок, вырванный из жизни с телом и кровью. <...> Он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира». Спустя примерно три четверти века после Мережковского выдающийся чешский славист Мирослав Дрозда доказывал, что Горький полемизирует с литературностью классического реализма, считая, что «текст необходимо вновь “раскрыть”, сделав его внелитературно-достоверным», и что уже в своей ранней прозе писатель разработал «приемы, при помощи которых <...> достигается эта новая “раскрытость” текста в жизнь и симулируемая им новая достоверность художественного сообщения»¹. Однако, как бы ни доверяли этому эффекту читатели Горького, да и он сам, движение «из жизни» было особой эстетической иллюзией, специфическим приемом, который определил сущностное своеобразие всей художественной системы писателя, его поэтику².

Есть еще один аспект художественной индивидуальности Горького. Всю свою творческую жизнь Горький вел мучительный внутренний диалог — придя к одной концепции, он буквально в следующем произведении выдвигал контрверзу, рассматривая противоположную версию человека и мироустройства. Так, в 1890-е годы он пишет героико-романтические рассказы-легенды о фантастических героях, «людях с солнцем в крови», и тут же — «босаяцкие рассказы», где бунтарь против мешанской морали оказывался не более чем рыцарем на час. В 1900-е годы за романом «Мать», где главной дорогой выпрямления личности провозглашается участие в революционной борьбе за «детей наших», следует «Исповедь» — где единственным способом возрождения личности признается внутреннее, религиозное самоусовершенствование. В 1910-е годы были написаны «Сказки об Италии» с их верой в созидательные силы человека, а вслед за ними — новеллистический цикл «По Руси», грандиозная мозаика народных типажей, от «праздничных людей» до мрачных скептиков и тупых садистов, цикл, открывающийся радостным сюжетом о рождении человека на берегу теплого синего моря и завершающийся жутким сюжетом об убийстве человека тоже у теплого моря.

¹ Мережковский Д. Чехов и Горький // Максим Горький: Pro et Contra. — СПб., 1997. — С. 645.

² Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы. Гл. VIII — Ранний Горький // Russian Literature. — 1994. — 15 May. — XXXV, 3/4. — P. 433.

Возможно, этот внутренний диалогизм зарождался спонтанно, но совершенно очевидно, что сам писатель осознал его и культивировал в своей творческой практике. Тому свидетельство собственное признание, которым Горький как-то поделился с одним из своих адресатов: «...Пишу рассказ “Шпион”, затем буду писать другой — *в противовес первому*»¹.

В 1917 году Горькому было 49 лет — для прозаика это возраст творческой зрелости. Убедительное свидетельство творческой активности писателя — в изданном на рубеже 1960—1970-х годов наиболее полном академическом собрании его художественных произведений, состоящем из 25 томов, десять последних томов занимают вещи, созданные с 1917 по 1936 год. А ведь здесь не представлены ни литературно-критические работы писателя, ни его публицистические статьи и выступления за эти годы — им же несть числа!

28.2. 1920-е годы — новые горьковские циклы

После Октября отношения Горького с властью ухудшались с каждым днем. У него дома устраивали обыски, закрыли редактируемую им газету «Новая жизнь». В записке от 9 июля 1921 года Ленин уговаривал Горького: «А у вас кровохарканье и Вы не едете!! Это ей-же-ей и бессовестно и нерационально. <...> Уезжайте, вылечитесь. Не упрямитесь, прошу Вас». Горький хорошо понимал подоплеку этих увещеваний, он отвечал: «Да, пожалуй, и нет смысла ехать за границу. <...> А здесь я необходим. <...> Так что Вы не торопите меня с отъездом, да и вообще предоставьте мне побольше свободы действий. А если б я и пересолил — на словах — в чем-нибудь, так это не беда и всегда можно сказать: Совет(ская) власть не ответственна за субъективизм беллетриста» (Письмо от 29—30 июля 1921 г.² Ленин настойчиво подталкивал Горького к отъезду из страны. Внешне это выглядело как забота о здоровье писателя, а на самом деле было стремлением власти избавиться от авторитетного критика своих действий. Вскоре после вынужденного выезда Горького за границу началась почти откровенная травля писателя в советской печати³. Его выступления в защиту жертв ЧК или в

¹ Горький М. Поли. собр. соч.: в 30 т. — Т. 29. — С. 14 (курсив наш. — *Авт.*). Речь идет о произведении, которое в окончательной редакции было названо «Жизнь ненужного человека», а «в противовес» ему была написана повесть «Исповедь».

² Неизвестный Горький. — М., 1994. — С. 39.

³ Сигналом к травле была резолюция, начертанная Л. Д. Троцким на письме Горького от 3 июля 1922 года к А. И. Рыкову, тогдашнему наркому внутренних дел, с протестом против суда над эсерами: «Предлагаю поручить ред. “Правда” мягкую статью о художнике Горьком, которого в политике никто всерьез не берет» (Архив Горького. — Т. XV. — С. 359).

поддержку русских людей, оказавшихся в эмиграции, вызывали резкую критику, в сатирических журналах можно было увидеть карикатуры на Горького. На страницах советских литературно-критических журналов твердили, что «Горький исписался», его покровительственно журили за творческий консерватизм, учили, как и о чем надо теперь писать. Например, в журнале «Новый ЛЕФ» можно было прочитать: «Горький — самый “плановый” писатель нашего времени. И самый нарочитый, предумышленный. Вся жизнь у него, как в аптеке — по полочкам. Вся по таблеткам с сигнатурками. <...> Горький — типичный реалист — *осознаватель*. Вот именно — не строитель или организатор, а бухгалтер, педагог, обучающий жизни *задним числом*». Далее автор статьи, видный теоретик ЛЕФа, утверждал, что Горький давно потерял контакт со временем, а его новый роман «Дело Артамоновых» отстал от Октябрьской революции на 7—8 лет¹. Когда же Горький назвал левовцев «самохвалами», последовала такая реплика: «Мы видим невозможность учиться у классиков на вашем собственном примере, Алексей Максимович, потому что после удачных автобиографических вещей и удачной книги о Толстом <...> вы, несмотря на свою одаренность, сорвались на романе. Ведь и “Дело Артамоновых” и “Клим Самгин” — неудачи». Автор реплики, подписавшийся инициалами «В. Ш.» (Виктор Шкловский?), отдавал должное Горькому как «рабкору» и советовал ему сосредоточиться на этом виде творчества².

Если присмотреться к тому, что создано писателем в 1920-е годы, то окажется, что, требовательно ревизуя себя, очень чутко прислушиваясь к мнению о своих новых сочинениях людей, чей вкус особенно ценил³, Горький продолжает исследование тех проблем и конфликтов, которые интересовали его в предшествующие годы творчества и которые, собственно, определили его художественную индивидуальность. Он завершает свою автобиографическую трилогию «Моими университетами» (1923), продолжает начатую еще в «Фоме Гордееве» галерею «белых ворон» («Дело Артамоновых», «Егор Булычов и другие»), не покидают его мучительные мысли о русском народе и национальном характере («Заметки из дневника. Воспоминания»).

И в то же время для Горького начало 1920-х годов — это третий «виток» творческой «спирали». Как и первые два (вторая половина 1890-х годов; первая половина 1910-х годов), начало третьего «витка» также было отмечено диаметрально противоположными,

¹ Чужак Н. Опыт учебы на классике // Новый ЛЕФ. — 1928. — № 7. — С. 9—18.

² Новый ЛЕФ. — 1928. — № 4. — С. 25.

³ В числе этих людей были М. Пришвин, К. Федин, Р. Роллан, М. Андреева, М. Будберг и другие.

на поверхностный взгляд, творческими векторами. Первый — «раз-литературирование» творческого горизонта, погружение в «непричесанную» реальность, почти документальная достоверность материала. С ним связана работа над циклом, получившим название «Заметки из дневника. Воспоминания», а также над серией литературных портретов современников. Второй вектор — обновление и совершенствование художественной палитры, то, что сам Горький называл «уроками чистописания» — внимательное изучение обретений современной художественной культуры, поиск новых способов образного высказывания, позволяющих углубленно постигать человеческую натуру, причем — в самых новейших ее проявлениях. С этим, вторым, вектором связана работа писателя над циклом «Рассказы 1922 — 24 годов».

28.2.1. «Заметки из дневника. Воспоминания»

Впервые изданные отдельным сборником в 1924 году «*Заметки из дневника. Воспоминания*» составлены из тридцати небольших по объему бытовых зарисовок, сценок, лапидарных портретных очерков, диалогов, размышлений автора. Внешне эти заметки кажутся конгломератом никак не упорядоченного материала, сваленного, что называется «в кучу». Такая непривычно свободная компоновка материала получила высокую оценку у строгих ценителей¹. В частности, Ю. Тынянов писал: «...Без смазочного материала старого жанра эти отрывки необычайно живы; их отрывочность, мимолетность как бы внелитературность делает эти записки тем жанром в прозе, которым в стихах были “стихотворения на случай”, *Gelegenheitsgedichte*» Но, оказывается, сам Горький требовал: «...Чтоб каждую заметку печатали отдельно, придерживаясь моей нумерации страниц и оставляя между каждой пропуски»². Он также не раз переделывал окончательный состав и последовательность расположения «заметок». Значит, в этой кажущейся неупорядоченности есть какой-то порядок, а в нем прячется какой-то концептуальный замысел.

Подсказку читателю дает сам Горький в эпилоге к книге, названном «Вместо послесловия». Он пишет: «Мне хотелось назвать этот сборник: “Книга о русских людях, какими они были”. Но я нашел, что это звучало бы слишком громко». Однако идея-то осталась. Собственно, по материалу «Заметки из дневника» как

¹ Тынянов Ю. Литературное сегодня (1924) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 166.

² Горький М. Полн. собр. соч. : в 25 т. — М., 1973. — Т. 17: Примечания. — С. 567. Далее цитаты приводятся по этому изданию (Первая цифра указывает том, вторая — страницу).

бы продолжают цикл «По Руси» (1912—1913). Однако с существенным отличием. В цикле «По Руси» писатель описывал жизнь тех людей, которых принято называть «простым народом». «*Как вы живете?*» — вот главный вопрос, который он задавал своим героям, влачащим полуживотное существование и извращающим самую духовную сущность человеческую. А в «Заметках из дневника» писатель игнорирует всякие социальные дефиниции: ему неважно, кто его персонаж — парикмахер ли, купец ли, солдат, дворник, губернатор ли... Ему важно, что это одна из ипостасей русского народа, один из носителей национального менталитета. И в «Заметках из дневника» Горький задает другой вопрос, из тех, что относят к разряду «последних», можно сказать — самый последний: *Для чего вы живете? Зачем живете?*

Так какой же теперь, с высот нового опыта прожитого — мировой войны и революции — предстает Русь на страницах «Заметок из дневника»? Изменения очевидны. Писатель, последовательно и принципиально опровергавший модернистскую концепцию мира как хаоса, буквально вываливает на свои страницы дикую мешанину житейского сора, рисует массу разнообразных характеров, которые ни в какую мозаику не встраиваются, а существуют буквально как «гремячая смесь», разве что имеющая крайние формы — от полного духовного распада до высокого парения духа.

Вместе с тем в этом «соре» наличествует некий порядок. По меньшей мере, здесь есть хронологическая ниточка, едва заметная поначалу, а к концу все более семантически значимая — первые «заметки» относятся по времени к началу века, а остальные располагаются на «стреле времени» вплоть до событий Первой мировой войны и революции 1917 года с ее первыми последствиями...

Открывается книга очерком «*Городок*» — это своего рода увертюра. В очерке «врассыпную» даны психологические зарисовки типов обыкновенных жителей российской глубинки. Но все они — «странные люди», на взгляд автора. Что ни тип, то какой-то изгиб сознания. Парикмахер Балясин, «градской брадобрей», с его фантазмагорическими опасениями насчет солнца: «А вдруг не взойдет оно завтра? Не взойдет и — шабаш! Зацепится за что-нибудь, — за комету скажем...» «Вольнодумец и атеист», слесарь Пушкарев, что, прочитав много романов («особенно хорошо помнит один — “Кровавая рука”»), теперь своими провокационными разговорами по поводу религии и церкви даже земского статистика в страх вгоняет. «Патриот и любитель красоты», часовщик Корцов, которому, помимо всего прочего, «нравится сечь детей». Церковный староста Зимин, убежденный в том, что «от ума страдают люди, он всей нашей путанице главный заводчик». И так далее...

Каждый из этих людей чем-то да старается выпятиться, себя показать, создать о себе некое высокое мнение... Автор же приходит к совершенно противоположному выводу: «Подсматривая за этими людьми, и мне кажется, что прежде всего они живут глупо, а потом уже — и потому — грязно, скучно, озлобленно и преступно. Талантливые люди, но — люди для анекдотов». Более того, описание городка приобретает у Горького жутковато-инфернальный смысл. Автор не скрывает, что он описывает Арзамас, один из провинциальных городков Нижегородской губернии¹. И он напоминает: «Здесь Лев Толстой впервые почувствовал ужас жизни — “арзамасский”, тот онтологический ужас, который перевернул его мировосприятие и всю дальнейшую судьбу. Горький придает толстовскому понятию «арзамасский ужас» буквальный, житейский смысл — таково повседневное обыденное, привычное существование людей. Но весь ужас в том, что они и не понимают, что их существование ужасно. Только, может быть, самым верным камертоном этого обыденного ужаса становится пронзительный, тонкий голос девочки: «Ой, ма-амонька, ой, рѳдная, ой, не бей меня по животу...»»

Последующие «заметки» добавляют все новые и новые сюжеты, в которых зарисованы «различные напряжения ловкости и подлости, хитроумия и фанатизма, даже страсти...» (эти характеристики даны задним числом, в 1925 году, в начале «Записок из дневника», 18, 401).

Менее всего писателя интересуют те, кто вообще выпал из человеческого рода — даже не «бывшие люди», а просто существования, влачащие биологическое существование, порвавшие «все связи с жизнью», как персонажи из очерка «Чужие люди». Но показательно, что на их фоне Горький рисует вроде бы вполне цивилизованного человека, поражающего «своим злоречием», босяка-доктора Рюминского — «сотней ловко сказанных слов этот человек разрушил культуру в пыль и прах». Это, так сказать, идеолог бессмысленности, ее глашатай.

Основную же массу персонажей составляют те люди, которые как-то пытаются нащупать смысл своего существования — реализовать свою «самость», почувствовать себя не таким, как все, как-то выпятиться над толпой обыкновенностей. Но в чем они находят этот смысл?

Тут есть определенные вариации типов.

Одни — это те, кто изобретательно придумывает самые зло-вредные штуки. Так они получают радость от чужой беды, вроде «полоненных огнем» поджигателей из рассказа «Пожары». Дру-

¹ В Арзамас Горький был сослан в 1902 году под негласный надзор полиции после ареста по обвинению «в сочинении, печатании и распространении воззваний», могущих вызвать противоправительственные волнения.

гие — это те, кто вполне сознательно идет на деяния, испокон веку считающиеся безнравственными, потому что их «очень соблазняет эта взаимная беззащитность» людей. В очерке «Испытатели» есть два таких типа. Один, Степан Прохоров, со скуки решает: «Дай-ка попробую бесчестно жить, что будет?» И — ничего, все сходит с рук, пока сам себя не остановил перед глазами ребенка. А другой, ломовой извозчик Меркулов, «художавое, благообразное лицо, — такие лица называют иконописными», убивает как бы невзначай, по безрассудству. Но Меркулов в конечном счете понимает, что смысла в таком существовании нет, просит суд о смертном приговоре и в итоге «сам себя уничтожил, удавился», опасаясь своих новых злодеяний. В этой темной гуще встречаются и законченные монстры, восполняющие комплекс неполноценности деяниями, противными самой человеческой природе. Таков, в частности, герой очерка «Палач», птицелов Гришка, «пьяный человек». Согласившись стать вешателем, он теперь «важничает»: «Нанят я для тайного дела в пользу государства!»

А далее идут в общем-то безвредные люди — те, кто восполняет пустоту в душе всякими суррогатами ценностных смыслов. В большинстве своем это люди, ищущие пищу уму, изыскающему от безмыслия, и находящие компенсацию в имитации творчества или общественной активности. На страницах «Заметок» есть целая вереница сочинителей нелепых до оторопи творений. Тут и «пехотный офицер, мечтатель, сочинявший “Ботанику в стихах для девиц среднего возраста”» («Пожары»). Или герой очерка «Учитель чистописания», который ведет «записки для памяти» под заглавием «Пища духа», полные патологического интереса к идее убийства. Или робкий, серый обыватель, который «проникся скукой жизни до немоты души» и оттого «начал жестоко писать», превратившись в посмешище для всего городка («Неудавшийся писатель»). Или некий ветеринар (герой одноименного очерка), сочинивший труд, в котором на основании «химического исследования экскрементов» утверждалось, «что чем выше стоит человек на ступенях социальной лестницы, тем хуже он переваривает пищу, тем большее количество выбрасывает его кишечник вредных веществ, не усвоенных организмом. А наиболее преступно ведут себя в этом отношении чиновники и особенно — юристы». Лучше же всех переваривает пищу мужик, поэтому ветеринар убежденный «народопоклонник».

Над всем этим сонмищем псевдоличностей, выдумывающих себя, возвышаются личности подлинные. «Заметки» об этих людях представляют собой обширные очерки, точнее — документальные новеллы. Расположенные между заметками об анекдотических типажах, они выступают, как холмы над бескрайним болотом: «А. Н. Шмит» — третья «заметка», «Знахарка» — пятая,

«Н. А. Бугров» — восьмая, «А. А. Блок» — тридцатая. Присутствие этих «заметок» очень существенно. (Неслучайно Горький вставил очерк о Бугрове в уже почти скомпонованный корпус сборника.) Глядя на них, автор нащупывает ответ на свой главный вопрос — *зачем живут люди?*

В одном ряду с такими личностями стоит и сам автор-повествователь. В «Записках» его роль не исчерпывается композиционной функцией — обнимать единым взглядом весь этот жизненный хаос. Нет, это полновесный образ, характер, существующий на равных со своими персонажами. Но характер откровенно автобиографический, не рядящийся ни в какие иные одежды — это писатель Максим Горький, что называется — собственной персоной. В первых «заметках» он малоизвестный репортер (его в одном из очерков даже ошибочно величают «господин Горьков»), который отыскивает интересующих его людей, тормозит их своими вопросами, удивляется, ужасается, умиляется. Позже в нем все отчетливее проступают черты профессионального литератора, который, продолжая свою пытлившую «репортерскую» службу, общается с интересными и значительными личностями. Наконец, он уже сам вынужден отвечать на вопросы людей, которые обращаются к нему как к властителю дум, хотя сам Горький воспринимает эти упования весьма скептически.

Откровенный автобиографизм повествования буквально расковал Горького — нигде ранее он не высказывался столь интенсивно, с такой экспрессией. Никогда ранее его слово не было таким хлестким, парадоксальным, с перцем и солью, а порой и подчеркнуто артистичным, игровым. В стиле «Заметок» ярко проявляется мироощущение человека, который буквально упивается пиршеством бытия. Он воспринимает даже явления природы как-то по-товарищески, по-свойски. Ему в радость разноцветье жизни. Он может написать: «День великолепен; *честно работает солнце...*» Или — «старая, хитрая лиса небес прокрадывалась в небо сквозь тучу грязного дыма, была она очень велика и краснолица, точно пьяная». Похоже, что такие описания Горький делал в полемическом задоре, как бы доказывая новейшим беллетристам, которые носились с «орнаментальной прозой», что и он умеет подобные штуки выделывать.

Ему интересно все живое, непосредственное в человеке. Поэтому, кстати, он с улыбкой описывает проявления детской непосредственности в поведении взрослых, серьезных людей. Как Чехов «ловил шляпой солнечный луч и пытался — совершенно безуспешно — надеть его на голову вместе со шляпой». Как «Л. Н. Толстой тихонько спрашивал ящерицу: — Хорошо тебе, а? — И, осторожно оглянувшись вокруг, большой человек мира сего сознался ящерице: — А мне — нехорошо!» Как Блок, стоя

на лестнице, черкал что-то на полях книги, вдруг, прижавшись к перилам, «почтительно уступил дорогу кому-то, незримому для меня»... (Эти и подобные им подглядки собраны под заголовком «Люди наедине сами с собой».)

Впоследствии в «*Записках из дневника*» (1925), которые являются органическим продолжением «Заметок», Горький, излагая свою несбывшуюся мечту изобразить жизнь десяти тысяч русских людей, дал своеобразную дифференциацию рода человеческого в зависимости от исходных факторов развития по двум направлениям: «...Небольшая часть — от всего, что заложено в человеке его животной природой, остальные же — от всего, что внушает выработанная первыми логика истории культуры» (18, 401). Горьковская «пропорция» весьма оптимистична.

Но отчего же в последней трети «Заметок» является так много людей, в ком «животная природа» выступает с наиболее жестокой очевидностью — и в деяниях, и в суждениях?

Обратим внимание, что здесь идут зарисовки, отнесенные ко времени Первой мировой войны и революции 1917 года. Знаком начала этой фазы скрытого сюжета сборника становится запись «Из дневника», почти целиком занятая стихотворением-видением, в котором Горький с лирической экспрессией представляет начавшийся мировой кошмар. Разразившуюся войну он воспринимает как провоцируемое дьявольскими силами пробуждение в человеке самых низменных инстинктов («Вот — вооруженными скотами/Всюду ошетилилась земля...»). Последующие зарисовки — это гротески о патологическом перерождении человека, коли ему дозволено убивать себе подобных. Один хохочет, когда после разрыва немецкого снаряда от «товарищев» остаются кишки, свисающие с сучьев деревьев («Смешное»). Другой гордится, что настрелял много людей, и этот «механический истребитель себе подобных» (как аттестует его автор) именно на войне испытывает «оживление жизни» («Герой»). А третий находит оправдательный смысл войны в том, чтобы «народу убавить»: «У нас, слава богу, людей даже девать некуда...» Примечательно, что Горький не проводит никакой нравственной грани между мировой войной, которую он называет «гнусной, позорной бойней», и революцией, начавшейся в 1917 году. Оба эти социально-исторические явления провоцируют в человеке животное начало. Революция лишь усугубила эту тенденцию в социальной психологии.

По наблюдениям автора, самое страшное, что совершила революция на большевистский лад, — это пробуждение в людях разрушительных инстинктов. Писатель с тревогой замечает, что в обстоятельствах революции «страшен обиженный человек», ибо «чувствует право мстить и получил свободу мести». И прозорливо предупреждает: «Вот бы об этом человеке прежде всего и надо

подумать социальным реформаторам и политическим вождям» («Петербургские типы»). Горький фиксирует, что уже летом семнадцатого года речи на тему «Надо все искоренить!» «звучат все тверже и чаще».

Наконец, самое жуткое следствие революционного апокалипсиса — это распад личности, некая аннигиляция, когда сам человек остро ощущает, что он — «человек ненадолго», или вообще сомневается в том, что он еще человек. (Такие персонажи встречаются среди «петербургских типов».) Единственное светлое лицо в этом вырожденческом паноптикуме — это герой очерка «Садовник». Он глубоко симпатичен автору тем, что среди всего этого автомобильного рева, хаоса, пальбы, рядом с автомобилями, что «ошетинились стальными иглами штыков, как взбесившиеся ежи», не боясь «он делает свое дело» — «спокойно сметает лист и сор с дорожек и клумб, сгребают подтаявший снег», сгоняет «сердитых вооруженных людей» с земли, подготовленной под посадки.

У Горького нет никаких симпатий к тем, кто разжигал революционный пожар, тем более нет сочувствия к ним, когда они с ужасом видят, чем обернулась революция. «Нет перевоплощения, — говорит герой зарисовки, многозначительно названной «Отработанный пар»: «...Я вижу много злобы, мести и совсем не вижу радости, той радости, которая перевоплощает человека...» Но объективный смысл сказанного тем убедительнее, что это признание одного из творцов исторического катаклизма. Так видит автор революцию 1917 года, так оценивает ее нравственные последствия...

Хронология, мерцающая в порядке горьковских «Заметок», ведет к выводу о том, что исторические катаклизмы, потрясшие мир и Россию в 1910—1920-е годы, не только не помогли людям разобраться в последних вопросах: зачем жить? ради чего жить? — а наоборот, предложили человеку антисмыслы, провоцирующие нравственную деградацию и распушенность, а следовательно — дискредитировали самую идею поиска смысла жизни.

Далеко не случайно Горький завершает «Записки из дневника» очерком об Александре Блоке. Здесь сквозная болевая проблема книги «Для чего жить?» выступает в «оголенном виде», в виде чистой мысли. Открывается этот очерк целой подборкой высказываний писателей и ученых о той муке, на которую обрекает человека его способность мыслить и вытекающая отсюда потребность искать всему объяснения, стремиться понять смыслы, заключенные в самом феномене человеческого существования. А центральное место в очерке занимает диалог Горького с Блоком, ибо, как пронизательно заметил последний, их обоих «волнуют “детские вопросы” — самые глубокие и страшные!» В контексте

диалога такого мыслительного уровня вовсе не кажется ошеломительным вопрос, который Блок задает Горькому: «Что думаете вы о бессмертии, о возможности бессмертия?» Это вопрос не о физическом существовании отдельного индивидуума, а о перспективах человечества, о возможностях разума. Сам Блок преисполнен глубоких сомнений и пророческих предчувствий: «Но — разве можно верить в разумность человечества после этой войны и накануне неизбежных, еще более жестоких войн?» — вопрошает он.

Горький не хочет соглашаться с пессимистическими предположениями Блока. И в послесловии непосредственно к «Заметкам из дневника» писатель высказывает основанные на собственном знании Руси обнадеживающие суждения о духовном потенциале русского народа: «Совершенно чуждый национализма, патриотизма и прочих болезней духовного зрения, все-таки я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным...» Но эти суждения в контексте всего сборника звучат скорее как укор, чем упование, укор, который должен пробуждать чувство стыда и заставлять опаматываться.

28.2.2. «Рассказы 1922 — 1924 годов»

«Я особенно люблю людей недоделанных, не очень “мудрых”, немножко сумасшедших, “безумных”, люди уже «здравомыслящие» мало интересны мне. Не трогает меня человек «законченный», совершенный, как дождевой зонтик...» — писал Горький в «Записках из дневника» (18, 402). «*Рассказы 1922 — 1924 годов*», написанные практически одновременно с «Записками из дневника», разворачивают эту тенденцию в новом направлении. Писателя интересуют психологические основания — причем отнюдь не застывшие, а всегда поданные в «недоделанной» динамике — той философской позиции, в которой человек ищет и обретает внутреннее равновесие, которая становится оправданием его существования на земле.

Мозаику характеров писатель «лепит», опираясь в значительной мере на арсенал русской классической литературы. В каждом из девяти рассказов, образующих цикл, ошутима скрытая или явная диалогическая связь с определенными человеческими типами и психологическими коллизиями, открытыми писателями в последней трети XIX — начале XX века. Тут и «очарованные странники» Лескова, и ремизовские монстры, и замороженные смертью персонажи Л. Андреева.

В определенном смысле «Рассказы 1922 — 1924 годов» были вызовом писателя оголтелому новаторству, провозглашаемому авангардистскими школами. Горький как бы доказывал, что

классические традиции вовсе не изжили себя, что с опорой на творческий опыт прошлого можно еще многое объяснить в новейшей реальности.

Архитектоника этого цикла тоже имеет свою системность. Осевую линию здесь образуют три рассказа: первый — «Отшельник», пятый, срединный — «Карамора» и девятый, последний — «Рассказ о необыкновенном».

Герой рассказа «*Отшельник*» — старый крестьянин Савел Пильщик. Судя по изувеченному лицу, жизнь основательно потрепала его. Да и сам он жил вовсе не безгрешно. Однако авторское отношение к нему подобно лесковскому отношению к своим «очарованным странникам». Но в значительно большей степени Савел был не столько оглядкой Горького на лесковских «очарованных странников», сколько возвращением к собственному герою — Луке из пьесы «На дне». Ибо жизненная миссия, которую абсолютно сознательно исполняет Савел, та же, что и у Луки — он утешитель. Некоторые суждения Савела почти буквально совпадают с сентенциями Луки. Например, Савел признается: «А которых — обманываю немножко, ведь живут и такие люди, которым нет уже никакого утешения, кроме обмана... Есть дружба, такие... Есть...» Да и сам Горький в начале 1920-х годов не осуждал такую педагогику: «Но, на мой взгляд, — писал он в послесловии к “Заметкам из дневника”, — правда не вся и не так нужна людям, как об этом думают. Когда я чувствовал, что та или иная правда только бьет по душе, а ничему не учит, только унижает человека, а не объясняет мне его, я, разумеется, считал нужным не писать об этой правде» (17, 230). (Лишь в 1932 году, в статье «О пьесах» Горький бескомпромиссно жестко отмежевался от разного рода утешителей, а своего Луку совершенно безосновательно заклеил характеристикой — «холодная, притерпевшаяся ко всему душа». Но это уже другое время и другие песни.) Но Лука прежде всего доктринер, человек духа. А Отшельник — человек плоти, весело играющий в радостном сиянии бытия. Он буквально внедрен в природу: не случайно его домом стала пещерка в лесу, которую он обиходил, превратив в уютное жилище. А уж из радостного мироощущения, из сочного отношения к жизни он и строит стратегию умиротворения человеческих душ. Педагогическая тактика «отшельника» поражает рассказчика-наблюдателя: Савел раскрывает в каждом человеке, который пришел к нему со своей душевной мукой, то лучшее, что в нем есть, но неведомо сознанию. Он вдохновляет людей жить. Даже певучее, шелковое слово: «И-и, милая», — которым Савел сопровождает свои речи, создает мелодию гармонии и взаимочувствования.

И все же: «Черт возьми, я ведь, пожалуй, вижу счастливого человека?» — сам себе не верит повествователь. Савел и в самом

деле счастливый человек, ибо карнавальная многоцветность его характера не упрощает, но и не разрушает его внутреннюю цельность. (Хотя карнавальная стихийность тоже не без изъяна — и смутная история суда над Савелом за то, что он «будто бы изнасиловал дочь», Ташу, не случайно введена в его исповедь.) Но по общему впечатлению цельности характера Савел выступает антиподом героев всех последующих рассказов цикла. Все они, за исключением героя последнего рассказа, внутренне раздраны, живут бесцельно, думают суетливо, мучаются сомнениями в смысле собственного существования либо изобретают суррогаты смысла.

Исследователи отмечают, что одним из сквозных мотивов этих рассказов становится *мотив игры*¹. Этот мотив приобретает и буквальное значение — сюжеты «*Рассказа о безответной любви*» и «*Репетиции*» связаны с миром театра, с актерским лицедейством. В «Репетиции» представлена однообразная пошлая жизнь актеров, им «скучно играть скучные пьесы». Но все увещания и даже филиппики, которыми их пытается расшевелить автор пьесы, мнящий себя «творцом миров», ничего не дают. Все остаются при себе, и все остается на своих местах. Как говорит один из них, комик: «Из этого репертуарчика не выскочишь». Аналогичное значение приобретает игра и в «Рассказе об одном романе», написанном как пародия на символистскую прозу.

Горький рассматривает и такой вариант подмены подлинного существования — *жизнь как чужая игра*. Центральные персонажи «Рассказа о безответной любви» и «Рассказа о герое», неспособные к самостоятельному выбору жизненных ориентиров, ищут себе кумиров, которым можно было бы служить или за которыми можно было слепо идти. Первый отдает все силы души служению провинциальной актрисе. Она красавица, «а настоящего таланта для сцены нет у нее», — проницательно замечает один из поклонников. Но у героя рассказа уходит в разор и фабрика, унаследованная от отца, теряет он и брата, застрелившегося от неразделенной любви к Ларисе Антоновне, а та сама со временем опускается и умирает. Что же остается? «Безобразные комки серо-грязного цвета», в которые превратились увядшие и засохшие цветы.

Но если в «Рассказе о безответной любви» человек становится рабом чувства, то в «*Рассказе о герое*» исповедуеться человек, который становится рабом идеологии. Это некто Макаров. Сначала он, «средний ученик», впитывает рацеи учителя истории Милия Новака, который «оправдывал жестокость царей», говорил о без-

¹ См.: *Пшеничник Т. М.* Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М. Горького 1922 — 24 годов // *Поэтика русской советской прозы: межвуз. науч. сб.* — Уфа, 1985.

личности народных масс, о том, что «история всегда дело единиц, результат творчества героев», что «история — это вражда одного против множества». Нашпигованный такими идеями, Макаров преисполняется презрения к окружающим, с возмущением воспринимает всякие массовые протесты. Чтоб не утонуть в социальном хаосе, сохранить чувство порядка, он, по собственному признанию, «стал искать героя, чтоб честно служить ему, чтоб *спрятать около него мою жизнь*». И для него, человека далеко не храброго, посредственного, таким героем становится полковник охраны Бер. Казалось бы, Макарова, которого кто-то пронизательно аттестовал — «плохая голова, но обладает хорошим носом», природный нюх не подвел: Бер мнится ему подвижником, «который посвятил все силы свои великому делу укрощения людей». Ну а о том, что служба в охране еще и предполагает надежную защиту и благополучие, Макаров умалчивает — об этом нетрудно догадаться читателю. Однако революция лишает Макарова и этой основы. «Во что же мне верить теперь, чего бояться?» — бросает он в лицо перепуганному до смерти Новаку. А оставшись без кумиров, такой человек полностью отпускает какие бы то ни было нравственные тормоза. После революции Макаров был агентом уголовного розыска, «убивал людей — это делается очень просто», — признается он. И вот финал человека, слепо принявшего античеловеческую идеологию: «Теперь я сам бандит. Могу быть палачом. Все равно».

В центре цикла стоит рассказ «*Карамора*». Его герой получает особое наслаждение от игры *чужими жизнями*. Герой рассказа, Петр Каразин, по прозвищу «карамора» (то есть «крупный комар, похожий на паука»), с самого начала своей исповеди беззастенчиво откровенен. Явно оглядываясь на «подпольного человека» Достоевского, он сразу признается: «Жили во мне два человека, и один к другому не притерся». Позже Карамора полагает, что живут в нем три, а то и четыре человека. Причем один из них наблюдает за распрей первых двух, а четвертый — предполагает Карамора — «и есть подлинный Я, которому хочется понять все или хоть что-нибудь».

Что движет им? Поначалу обыкновенная зависть простого «веселого парня» к тому, кто поумнее, и желание хоть как-то сконфузить его. Неумная энергия и жажда острых ощущений приводит Каразина к революционерам. Затем — аресты и знакомство с жандармами, пронизательными психологами и умелыми ловцами человеческих душ. И та служба, которую предложили Каразину, стать провокатором, пришлась прямо по конструкции его души — раздвоенный человек теперь может в равной степени удовлетворять каждую из сторон своей натуры. Внешне, в глазах людей, он будет выглядеть вполне достойно, а внутренне

он получает возможность «подлость сделать», причем сделать ее на законных основаниях, так сказать, во исполнение служебных обязанностей¹.

А самое существенное — обретя себя в роли провокатора, Карамора может реализовать свои амбиции, утвердить себя в собственных глазах. «Командовать людьми», как он, выдавая уровень своей культуры, пишет в исповеди, ему нравилось всегда: «Заставить человека думать и делать то, что тебе нужно, это вовсе не значит спрятаться за человека, нет, это ценно само по себе, как выражение твоей личной силы, твоей значительности. Этим можно любоваться». Но особое садистическое удовольствие — держать в страхе людей, играть их жизнями по собственному капризу. Неслучайно кульминацией рассказа становится эпизод, когда Карамора принуждает провокатора Попова, мелкого, ничтожного человека, покончить с собой. Для Караморы — это апофеоз его власти над людьми.

Ну а если *игра чужой жизнью* вовсе не направлена на уничтожение, а скорее — наоборот, затевается во благо человека? Каково приходится объекту игры в такой ситуации? Подобный поворот коллизии описывается в рассказе «*Голубая жизнь*».

Опять провинциальный городок, образ его существования можно представить даже по одной экспрессивной фразе: «Катились дни, быстро перепрыгивая через темные ямы ночей». Герой рассказа, Константин Миронов, мается скукой и рисует в воображении Париж — «голубой город, полный торжественного органного шума, город веселых людей и необыкновенных приключений». Но и в провинциальной России были и есть люди, которые, за неимением Парижа, пытались всякими подручными средствами расцветить свою жизнь.

Именно из этого источника берет начало украшательство жизни, которое затевает столяр Каллистрат. Этот персонаж напоминает героев ремизовских рассказов и повестей — такой же бурлящий неумной энергией, обращаемой на абсурдные выходки и выкрутасы. Явная отсылка к образам, характерным для стиля А. М. Ремизова, есть в картинах снов Миронова: «...По широкой дороге, освещенной множеством костров, идет неисчислимая колонна медных кофейников однообразной формы; все они на длинных ножках, есть в них что-то общее с пауками; <...> По реке плывет огромная рыба, заглатывая отражения луны, а луна в небе, очень темном, подпрыгивает, раскачивается, как маятник часов...»

¹ В рассказе «Карамора» отчетливо ощутима прототипическая ситуация: разоблачение Малиновского, который возглавлял в Государственной Думе группу депутатов-большевиков, пользовался особым доверием самого Ленина, а оказался тайным агентом Третьего отделения. Малиновский был разоблачен только в 1917 году, в 18-м расстрелян.

Когда он раскрашивает деревянный забор сметаной (за неимением краски), то это и есть наглядная демонстрация абсурдного выхода энергии, такое сам столяр объясняет просто — «конечно, для забавы», «озадачить людей». От скуки и неукротимая активность Каллистрата по обустройству чужих жизней. Такая активность оборачивается диктатом, навязыванием человеку какого-то другого образа существования, который ему чужд, неинтересен. Когда столяр без ведома Миронова раскрасил его дом чудовищными рыбами, он — оказывается — хотел тем самым угодить ему, любителю порыбачить, а сделал посмешищем для соседей. Но когда Каллистрат по собственному разумению берется налаживать личную жизнь Миронова — с доставкой на предмет сватанья «отличной девицы» (ее портрет дается в откровенно гротескном стиле — «огромные полушария бедер», «губы очень красные, толстые, какие-то двухэтажные», пальцы, «похожие на сосиски» и т. п.), то тут уж Миронов не выдерживает — он бунтует, срывается и попадает в лечебницу для душевнобольных. Миронов сходит с ума именно оттого, что не выдерживает напора, насильственного осчастливливания.

Да, в отличие от Караморы, который ради самоутверждения понуждал человека умереть, столяр Каллистрат старается заставить другого человека жить — но не своей, а навязанной ему жизнью. И этот вариант игры чужой жизнью тоже оказывается в конечном итоге разрушительным для объекта благодеяний. Ибо он тоже носит насильственный характер.

Так, может быть, раз всякие игры с жизнью и вокруг жизни ничего путного не дают, не лучше ли ради душевного равновесия, не дергаться, не трепыхаться, а оставаться в неподвижности, беречь неколебимую верность устоявшимся нормам и представлениям? И такой вариант рассматривается Горьким — в рассказе *«Анекдот»*. Изначально коллизия здесь напоминает известный рассказ Андреева *«Жили-были»*. Подобно герою Андреева, горьковский герой — купец Егор Быков узнает о том, что он смертельно болен. Обычно такая, «пороговая» ситуация становится толчком к ревизии человеком всей своей жизни, честному внутреннему суду над собой, процессу нравственного очищения. У Андреева так и было. Но герой Горького, хоть и начинает искать кого понадежнее, кому передать свое дело, однако никакой душевной ревизии не производит. Он не кается в том, «сколько грехов на душу принял», а возмущается тем, что все добытое достанется «молокососу», племяннику Якову. И наследника он считает нужным «поучить науке жизни», ни на минуту не сомневаясь, что сам этой наукой овладел вполне. А суть быковской науки проста: «Человек без имущества — голая кость, а имущество — плоть, мясо его, понял?», «...И живет человек для того, чтоб обрасти мясом до полноты

исполнения всех желаний». Поэтому, видя столкновение между теми, кто крушит его усадьбу (а во главе их племянник Яков), и солдатами, Быков, забыв о всех своих хворях, мечет цветочные горшки в бунтарей, указывает солдатам: «Этого колите, вон — ползет, в шляпе, коли его!»

Так дискредитируют себя личности типа Быкова — завершенные, монументально окаменелые в собственном духовном каноне.

Наконец, в завершающем цикл *«Рассказе о необыкновенном»* выдвигается иная стратегия самоутверждения личности и обретения душевного равновесия. Это стратегия *упрощения жизни* и самого человека.

Рассказ этот до сих пор остается камнем преткновения для критиков и исследователей. В 1920-е годы Якова Зыкова, героя этого рассказа, почтительно величали так: «...Мужик, утверждающий новую жизнь, большевик»¹, — даже видели в нем наследника старых горьковских героев — странников, «взыскующих града» (17, 627). Воронский также аттестовал героя рассказа в высшей степени почтительно: «Участник революционной борьбы, прошедший сложный и тяжкий жизненный путь партизан». Правда, у проницательного Воронского рассказ этот вызвал некоторое смущение. «Можно подумать, что в революции, в революционных типах Горький увидел разумное и целесообразное направление творческих сил народа», — но с сожалением отмечает: «Это так, но с большими оговорками, ибо здесь мы встречаемся с неожиданными и скептическими мыслями писателя»². В этих суждениях проступают контуры формирующегося соцреалистического канона — номенклатурно-классовый принцип эстетической оценки: раз герой выходец из низов, участник революции, большевик, значит, он должен быть носителем эстетического идеала.

А в «Рассказе о необыкновенном» с самого начала с идеалом что-то не получается. В самом названии есть скрытый сарказм, который обнажится по ходу сюжета. Сюжетно повествование ведется как бы с конца: герой уже завершен, он выглядит монументально самоуверенным. Но сквозь монументальность пробивается какое-то колебание характера. Этот человек, «коренастый, плотный», «туго одетый в серый солдатского сукна кафтан», *сидит, «покачиваясь»*, «в одном из княжеских дворцов на берегу Невы». Внешность героя отталкивающая: «Большеротое зубастое лицо этого человека *не интересно*», оно — шучье, серое, угловатое, с глазами неопределенного цвета». А между тем «нередко где-то в

¹ *Войтоловский Л.* Новые вещи Горького // Новый мир. — 1926. — № 4. — С. 157.

² *Воронский А.* О Горьком (1926) // Воронский А. Искусство видеть мир. — С. 45.

глубине зрачка сверкает холодное острие, как иглою неожиданно пронзающее наблюдателя *искусно скрытой силой разума*. И еще деталь: «Правую ногу он крепко поставил на паркет и, в сильных местах речи своей, *притоптывает каблуком, широким, точно лошадиное копыто*. <...> И вот он говорит не торопясь, «откалывая» слова, *давая мне понять, что он уверен в своей значительности*...» А между тем есть в его поведении некая суетливость, как у человека одетого не в свои одежды и находящегося не на своем месте.

Негативная экспрессия портрета очевидна. А почему же этот человек сейчас по-хозяйски расположился в княжеском дворце? Откуда берется его грубая самоуверенность? Что таится за его суетой? И главное — какую идею добывал и добыл он силой своего разума? Вот в чем интрига. Вот что «раскручивает» автор, давая слово самому герою.

И тот излагает свою «идеологическую биографию» (как ее обозначил Е. Б. Тагер).

Первый сигнал специфического угла зрения Зыкова на мир: ему, заинтригованному странным названием места своего рождения, почему-то «приятно было узнать, что *ничего необыкновенного* в Саватье этой — нет». А почему? Потому что сам он — посредственность, с неба звезд не хватает. Вот его признание: «Характером я был нелюдим. Считался придурковатым»; да и окружающие в разное время характеризуют его весьма скептически: «человек смиренный, с придурью», «это — дурак». Но дурак-то этот себе на уме (помните — «искусно скрытая сила разума»), он — человек с запросами, он, как и другие персонажи цикла, нуждается в оправдании своего существования и ищет соответствующего образа жизни.

А образ жизни Якова Зыкова не имеет вектора, его перемещения напоминают «броуновское движение». Случайно он попадает в тюрьму, по случайности оказывается в разных краях России, на разных службах, хозяин-доктор на войну поехал, и он при нем, случайность сводит его с партизанами.

Он и собственную теорию жизни не выдумал, а подслушал, в тюрьме — внимая спорам старика-сектанта и слесаря-революционера. Старик поучал: «Простота нужна. Все люди запутались в пустяках, оттого друг друга и дают. Упрощение жизни надо». Собеседник старика, слесарь, говорит вроде о том же: «...Всё на свете надобно сравнять, особенное, необыкновенное — уничтожить, тогда все люди между собой — хотят, не хотят — поравняются и всё станет просто, легко».

Но хотя старик и слесарь употребляют одно слово — «упрощение», однако каждый вкладывает в него свой смысл. Старик-то имеет в виду то, что точнее называется «о п р о щ е н и е м» —

освобождением от суетного, возвышением к духовному бытию. «Душу окрылить надо» — вот в чем видит старик спасение. А слесарь понимает упрощение как у р а в н и в а н и е всех и вся, в противоположность старику, он предлагает нивелирование личностей.

Якова Зыкова рецепты старика ничуть не вдохновили, а вот рацеи слесаря он вобрал в голову. Ибо они очень удобны для самоутверждения посредственностей: опустить неординарное легче, чем возвыситься к неординарности.

Далее эволюция Якова Зыкова протекает уже под знаком теории упрощения: ею он защищается от резонов доктора, который пытается, опираясь на книжную мудрость, доказать ему противоположное. Но человек, нацеленный на «упрощение», испытывает недоверие к книгам, не находит он ничего путного и в образовании («выучка — вред»). Отсюда и избирательное отношение Зыкова к окружающим. Так, «политические» вызывают у него скептическое отношение, ибо «разум у них вывихнут книжками и не понимают они, что такое настоящее упрощение жизни». Зато жандарм Кириенко стал Зыкову «добрым дружкой», потому что вполне одобчительно слушал рассуждения Якова насчет упрощения жизни.

Вообще-то у Якова Зыкова был предшественник в «Заметках из дневника». Это герой зарисовки «Пастух», тот считал что «люди враздробь живут <...> от причины грамоты», «у всех башки от грамоты закружились». Но философские рацеи арзамасского пастуха носили, так сказать, отвлеченно-умозрительный характер, вне отношения ко времени и месту. А Яков Зыков со своей философией упрощения въехал напрямик в революцию и гражданскую войну. Тут уже теория стала руководством к исторической практике. Разные люди, встречавшиеся Зыкову в эти годы, с разных позиций, но одинаково воспринимают революцию именно как историческое действие по радикальному упрощению жизни. Революционная деятельница взбалмошная Татьяна — с радостью: «Упрощения жизни ждать надо, вот чего». А доктор, который ранее оспаривал теории своего кучера, теперь при встрече иронически спрашивает: «Ну что, мешок кишок, много ли истребил необыкновенного?» Зыков же, в отличие от доктора — без иронии, полагает: «...Бить друг друга мы будем долго, до полной победы простоты». А ведь Яков невольно сформулировал долгосрочную программу большевиков, революционных упростителей.

Финалом «Рассказа о необыкновенном» становится убийство отшельника, совершенное Зыковым, уже в бытность большевиком. Для Горького такое завершение цикла было принципиально важным. Он требовал от своего литературного секретаря: «Пожалуйста: “Рассказ о необыкновенном” — в конец книги, это

совершенно необходимо, книга начинается «Отшельником» и будет кончена убийством отшельника» (17, 603).

В чем же суть такого «окольцевания» всего цикла «Рассказы 1922—1924 годов»?

Отшельник, конечно, не Савел Пильщик из первого рассказа. Это какой-то ссыльно-поселенец. Но в глазах деревенского люда он занимает то же место, что и Савел — он некий нравственный образец, крестьяне его почитают за то, что он — «человек умный, обмана не терпит», идут к нему за советом «издала, верст за сто, приходят». Но если Савел учил людей любить жизнь, наслаждаться бытием, то отшельник из последнего рассказа «рассказывает, что в Москве разбойники и неверы командуют» и «сопротивляться велит». Диалогическое пересечение образов двух отшельников дает толчок мысли о том, что теперь главным препятствием для нормальной, полнокровной, ладной жизни людей стали новые порядки и их насадители.

Но вот что примечательно. Оказывается, причиной, которая подвигла Якова Зыкова на преднамеренное, обдуманное убийство отшельника, стало даже не то, что он мутит народ против новой власти, а нечто иное — личное: Зыкова уязвляет «нарочитая глухота» старика к его, Зыкова, угрозам, независимость, чувство собственного достоинства, с которым тот ведет себя. (Кстати, после убийства отшельника Яков нечаянно попадает в руки к белым и с легкостью становится и с ними «на ровной ноге». Этим сюжетным ходом Горький показывает, что Зыкову глубоко безразлична классовая идеология, и убивая старика-отшельника, он вовсе не руководствовался какими-то там политическими соображениями.)

Акт бессудного убийства отшельника приобретает символический смысл — так Зыков на деле осуществляет идеологию упрощения. Собственно, и революцию Зыков приветствует потому, что теперь-то «все начали понимать, что премудрость жизни в простоте, а жестокие наши особенности надо прочь отмести, вон... Необыкновенное — черт выдумал на погибель нашу...»

Так Горький обнаруживает удивительное «избирательное сродство» между советской властью, провозгласившей уравнительность целью революции, и психологией посредственностей, видящих в упрощении жизни единственное средство для самоутверждения. А в атмосфере жуткого революционного карнавала, когда в качестве едва ли не главной программы социальных преобразований был выдвинут лозунг «Кто был никем, тот станет всем!», тактика жизни, избранная Яковом Зыковым, себя оправдала. Горький нашел выразительный способ — через смену фамилий персонажа, обозначить вехи его извилистого пути наверх. Сначала из-за описки в «пачпорте»

Зыкова записали Языковым, потом, в тюрьме, воры в насмешку переименовали «Языкова» в «Язёва» — «потому что у тебя морда рыба». Наконец, в партизанском отряде командир иронически величал его, своего подручного, «Язёв-Князёв»¹.

А ведь в итоге-то «Язёв-Князёв» и в самом деле стал Князевым — он восседает в княжеском дворце, в столице России. Теперь он — новый хозяин державы. Фактически в образе Якова Зыкова и в истории его возвышения Горький показал того, кого большевики льстиво стали называть почтительным словом «гегемон», приписав ему безграничные властные функции («гегемония пролетариата»). Сущность этого типа вовсе не определяется пролетарским или крестьянским происхождением, как твердили возвышавшие его вожди Октября. Это феномен не классовый, а социально-психологический. Психологическое здесь — серость и посредственность внутреннего мира, социальное же — это поведенческая стратегия подобных человеческих типов, а именно — активное действие по обезличиванию индивидуальностей, по низведению неординарного к ординарности и, наконец — по физическому устранению тех, кто имеет мужество отстаивать свое «самостояние».

Теперь становится ясно, что заглавие — «Рассказ о необыкновенном» — таит в себе горькую саркастическую усмешку. По стилистической инерции оно вызывает ожидание завершения, а именно — «Рассказ о необыкновенном *герое*». Но какой уж тут герой? Убийца стариков? Да и какой он «необыкновенный»? Все с точностью до наоборот: Яков Зыков зауряден до серости, более того — он идеолог обыкновенности в самом радикальном ее варианте. В образе Зыкова-Князева феномен «гегемона», нового хозяина России, раскрывается Горьким как зловещее социально-историческое явление. Писатель пронизательно разглядел в идеологии упрощения и в ее носителях силу не созидательную, а разрушительную, смертельно опасную для человека, российского общества и всей страны.

Таков итог цикла «Рассказы 1922—1924 годов». Итог тревожный, предупреждающий. Но, похоже, до конца не понятый до сих пор.

¹ Интересную трактовку семантики сменявшихся фамилий героя рассказа предлагает Т. М. Пшеничник: «...Сначала он Зыков от “зык” — звук, крик неосознанное. Затем — Языков, т. е. человек, обретающий свой голос. В тюрьме его прозвали Язев — «рыба, водящаяся в мелких водах (мелко плавающая)». В конце рассказа он становится Князевым — «старшиной рода, руководителем мужиков, новой властью» (Пшеничник Т. М. Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М. Горького 1922—24 годов // Поэтика русской советской прозы: межвуз. науч. сб. — Уфа, 1985. — С. 52).

28.2.3. Литературные портреты

Горький всегда испытывал большой интерес к ярким неординарным личностям. Среди героев его литературных портретов большие художники (Л. Толстой, Чехов, Короленко, Блок, Гарин-Михайловский, Л. Андреев, Есенин) и простой рабочий-самоучка Михаил Вилонов. Его равно привлекали крупные русские промышленники, вроде Саввы Морозова и Н. А. Бугрова, и скромный врач Ялтинской земской больницы А. Н. Алексин. Он интересовался экзотическими личностями, вроде легендарного экспроприатора-боевика Камо и влиятельного церковного проповедника Иоанна Кронштадтского. Больше всего литературных портретов Горьким написано в 1917—1920-е годы — примерно полтора десятка¹. Эти портреты тоже представляют собой определенный цикл, наряду с первыми двумя.

Создание такого цикла — еще одно проявление диалогизма художественного сознания Горького. Ибо серия литературных портретов образует некую оппозицию по отношению к «Заметкам из дневника» и «Рассказам 1922—1924 годов». Если в первых двух циклах писатель прежде всего размышляет о том, что обезличивает человека, искажает его духовную сущность, приводит к деградации и в конечном итоге заводит судьбу в тупик, то в литературных портретах он ставит диаметрально противоположные проблемы. Эти очерки, будучи документальными по своей жанровой природе, стали полем размышлений писателя над тем, что можно назвать *«максимумом» человека*: секретом его духовной емкости, силы и эффективности самореализации личностного потенциала, его сущностью, формами его проявления. Писателя прежде всего занимают отношения между такими личностями и бытием — социальным, историческим, философским.

Горькому более всего интересны «праздничные люди». Большинство героев его портретов — это личности, в которых бурлит и играет, буквально выплескиваясь, духовная энергия, кто умеет жить, наслаждаясь бытием, кто чувствует себя соучастником великого действия по преобразению жизни. Например, известного писателя Гарина-Михайловского Горький относит к категории «веселых праведников», которые «изредка в мире нашем являются». И тут же объясняет столь необычное сочетание понятий: «Они существуют вопреки здравому смыслу, бытие этих людей совершенно ничем не оправдано, кроме их воли быть такими,

¹ Некоторые из них Горький не отдавал в печать (о Савве Морозове, Л. Сулержицком, А. Н. Алексине, М. Вилонове), возможно, потому что каждый из очерков, в сущности, представлял собой некролог, непосредственный и очень личный отклик на смерть близкого человека. Эти очерки увидели свет в посмертных публикациях произведений Горького.

каковы они есть» («О Гарине-Михайловском», 1927). А Леопольда Сулержицкого, человека бурного темперамента, яростного полемиста, который не страшился вступать в спор с самим Львом Толстым, писатель охарактеризует такой формулой: «Человек, родившийся “праздновать бытие”». «Веселый рыцарь» — такую формулу характера публициста Николая Федоровича Анненского Горький услышал от других лиц, но сам находит ей подтверждение: «Удивляла меня бодрость его духа, его вера в добрые силы жизни, его рыцарское отношение к человеку» («Н. Ф. Анненский», 1926).

Праздничность характеров большинства героев горьковских портретов не имеет ничего общего с легким отношением к жизни. Скорее наоборот. Горького, например, поразило, что этот «веселый праведник», Гарин-Михайловский «носит в себе такие тяжелые темы», как размышления об иррациональных страхах, которые порой человек испытывает перед другим человеком. Но именно он, Гарин-Михайловский, «пожалуй, чаще всего говорил: «Надо бороться». И не только говорил, а действовал — строил железные дороги, затевал всякие сельскохозяйственные опыты, писал книги. «Он так и умер “на ходу”» — констатирует Горький. А такие люди, как Савва Морозов или Сергей Есенин, предстают в посвященных им очерках в минуты драматических сомнений, с которыми они так и не справились.

В глазах Горького герои его портретов были еще и носителями лучших качеств русского национального характера. Достаточно вспомнить знаменитое горьковское высказывание о Сергее Есенине: «... Не столько человек, сколько орган, созданный исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой печали полей, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего — заслужено человеком». Но любовь Горького к русскому национальному характеру и его проявлениям не слепа. Поэтому о Гарине-Михайловском он напишет: «... По-русски даровит и по-русски же разбрасывался во все стороны». А о Красине скажет: «По-русски обаятелен, но не по-русски энергичен». И все же герои горьковских портретов — яркие, крупные, в высшей степени одаренные личности, поддерживают веру писателя в талантливость русского народа и вселяют надежду на его куда более достойное и счастливое будущее.

Особое место в портретной галерее Горького занимает очерк «*Лев Толстой*» (1919, окончательный вариант — 1923). Необычайна история его создания. В предуведомлении Горький писал: «Эта книжка составилась из отрывочных заметок», — которые он начал вести еще в 1901 — 1902 годах, когда поселился в Крыму неподалеку от Толстого. Потом эти листки затерялись. Обнаружив их, Горький никак не мог их упорядочить. И, отчаявшись, принес

их в издательство, «бросил на стол и сказал: “Ничего с ними не могу поделывать. Пусть уж так и останутся”»¹. Но впоследствии автор еще много работал над текстом, прежде чем отдал его в печать. В. Шкловский вспоминает: «Эта книга составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки, чтобы стать вот так крепко»².

Использование приема мозаики было открытием — новым способом создания литературного портрета. В принципе, мозаичность повествования, слепленного из разрозненных заметок, без всяких соединительных швов, вызывает ощущение совершенной достоверности даже самых неожиданных коллизий и идей. Но именно в горьковском очерке о Толстом внешняя неупорядоченность заметок оказалась (возможно, без расчета автора) семантически в высшей степени значима, ибо в глазах Горького сам герой, объект наблюдения, не поддается «причесыванию», его поведение не встраивается в детерминированный сюжет. Однако же монтаж, каким бы сумбурным он ни казался, таит в себе некий динамический вектор, какое-то направление мысли автора, пытающегося «разгадать» своего героя.

Заметим, что очерк начинается фразой: «Мысль, которая, заметно, чаще других точит его сердце, — мысль о боге». Завершается очерк итоговим впечатлением Автора: «Этот человек — богоподобен!» В диапазоне между этими двумя фразами размещается образ горьковского Толстого.

Прежде всего, Толстой даже внешне «похож на бога, не на Саваофа или олимпийца, а на этакого русского бога, который “сидит на кленовом престоле под золотой липой”, и хотя *не очень величествен*, но может быть хитрей всех других богов». А в другом эпизоде: «Он сидел на каменной скамье под кипарисами, *сухонький, маленький, серый* и все-таки похожий на Саваофа, который несколько устал и развлекается, пытаясь подсвистывать зяблику». Но иногда этот земной бог своими выходками вызывает у автора сравнение с «чертом», да и в его внешнем виде он тоже подмечает тоже нечто языческое («мохнатые брови лешего»).

Отношения между Толстым и богом очень непросты. Тут и обида на зависимость от неких неведомых сил: «...Будучи Львом Толстым, оскорбительно подчинить свою волю какому-то стрептококку». Тут и неожиданные, еретические рассуждения о Христе... Толстой как-то дал Горькому прочитать запись в своем дневнике: «Бог есть мое желание». Но сам Горький подмечает

¹ Литературный современник. — 1941. — № 6. — С. 107. (Цит. по: Горький М. — Т. 16.: Примечания. — С. 581).

² Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького. — Тифлис, 1926. — С. 40—41.

другое, противоположное: «С богом у него очень неопределенные отношения, но иногда они напоминают мне отношения “двух медведей в одной берлоге”».

Парадоксальность личности великого Толстого Горький обнаруживает в органическом соседстве в нем мудрости, опыта, напряженной интеллектуальной работы с почти детской непосредственностью, «озорством». Он любит ставить «трудные и коварные вопросы» и с интересом наблюдать, как собеседник будет выворачиваться. Он и в старости сохранил вкусовое отношение к жизни, абсолютно чужд аскетизма. Горький замечает: «О женщинах он говорит много и охотно»; любит играть в карты, «играет серьезно, горячась», не прочь употребить «соленое мужицкое слово»... Ему нравится входить в разные роли — то он «доверчивый простец-мужичок», то в нем «поднимается старый русский барин, великолепный аристократ...» «...Насколько же безгранично разнообразен этот сказочный человек», — поражается Горький.

Эстетический эффект образа Толстого в горьковском очерке состоит в том, что человек, которого все признают великим, на чисто лишен величия. Нет, он знает себе цену — показательна сцена с великими князьями, когда под требовательным взглядом Толстого они уступили ему дорогу. Но он антимонументален! Он, восьмидесятилетний старик, предстает личностью открытой в своей незавершенности, неокончателности.

В его очерке Толстой предстает в единстве двух ипостасей. Он — неистовый богоискатель, взыскующий веры в духовное начало, основу всех основ. И он же — собственно «земной бог», живая, в крови и плоти личность, всей своей долгой жизнью, своим творческим гением, своими муками и острым ощущением бытия утверждающая веру в человека как носителя духа, способного исполнить свое великое предназначение на этом свете. Собственно, и чувство, которое вызывает Толстой у Горького, сродни тому чувству, с которым человек прилепляется к богу: «Не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней!»

Но нельзя упустить из виду и второго героя очерка — самого Горького. Он, судя по приведенным выше наблюдениям, влюблен в Толстого, буквально б о г о т в о р и т его. Тем показательнее, что к своему «богу» Горький относится без молитвенного экстаза: он не только с улыбкой наблюдает смешные выходки Льва Николаевича, не упускает из поля зрения его слабости, но при этом блюдет свое собственное самостоянье, не унижается перед всемирным авторитетом. Когда Толстой «испытывает» его вопросом «Вы любите меня, А. М.?» — то Горький признается читателю: «Это интересно, однако — не очень по душе мне. Он — черт, а я еще младенец, *и не трогать бы ему меня*» (Уязвленное чувство собственного достоинства очевидно).

А когда Лев Николаевич не без самодовольства говорит Горькому: «Я больше вас мужик и лучше чувствую по-мужицки», — то Горький в душе даже возмущается: «О господи! Не надо ему хвастать этим, не надо!» А по некоторым фундаментальным вопросам Горький бескомпромиссно спорит со своим кумиром — называет его проповедь «неделания», «непротivления злу» «туманной», очень скептически относится к толстовскому поклонению перед мужиком¹. Таким образом, будучи в очерке фигурой второго плана, персонажем-наблюдателем, Горький добавляет необходимые штрихи к той концепции личности, которую лепит из образа Льва Толстого.

Но состав серии литературных портретов, созданных Горьким в 1920-е годы свидетельствует и об определенной противоречивости его представлений о человеческом идеале. Буквально в то же время, когда писатель отделявал свой очерк о Льве Толстом, он начал работу над литературным портретом Ленина. Первый вариант, озаглавленный «*Владимир Ильич Ленин*», был написан в 1920 году, приурочен к 50-летию Ленина, второй появился в 1924 году как отклик на его смерть, а третий — в 1930 году. В первом очерке Горький пытался защитить Ленина от обвинений «в том, что он является возбудителем жестокой гражданской войны, террора и других преступлений». В сущности, автор очерка не отрицает эти тяжелейшие обвинения, но он пытается объяснить и оправдать политику Ленина. Писатель рисует романтический образ исключительной личности — гиганта, «на долю которого история возложила страшную задачу разворотить до основания пестрый, неуклюжий муравейник, именуемый Россия». Характеризуя Ленина, Горький создает патетические, монументальные образы, используя «инструментальные», «орудийные» метафоры: «Вот этот человек говорит речь на собрании рабочих. Он говорит удивительно простыми словами, железным языком, с логикой топора. ...Работа его мысли сравнима с ударами молота, который обладает зрением и сокрушительно дробит все, что неизбежно должно быть уничтожено...»

Такой Ленин ассоциируется в сознании автора очерка и с Петром Великим, и с фанатиком-ученым, и даже со святым «в эпоху преобладания религиозных настроений» (т. е. во времена инквизи-

¹ Показательно впечатление Константина Федина об отношениях между Горьким и Толстым в очерке: «Двое из этих людей, не замечая меня, вели разговор, необыкновенно разорванный, пестрый, моментами почти страшный, возмущавший душу то восторгом, то смятением, иногда заразительно веселый...» (*Федин К. Горький среди нас // Федин К. Собр. соч.: в 9 т. — М., 1962. — Т. 9. — С. 163—164*). Сходное впечатление и у Шкловского: «Книга Горького о Толстом — книга о контактах и разломах» (*Шкловский В. Повести о прозе: размышления и разборы. — М., 1966. — Т. 2. — С. 414*).

ции). Но с каноном святости не очень увязывается субъективное впечатление Горького: «Мне кажется, что ему почти неинтересно индивидуально-человеческое, он думает только о партиях, массах, государствах...» Но зато оно увязывается с вырвавшимся у Горького: «Делается страшно от вида этого человека, который на нашей планете вертит рычагами истории так, как этого ему хочется». Коммунистический Интернационал. — 1920. — № 12. — С. 232. Статья Горького вызвала протест Ленина, который добился специального постановления Политбюро ЦК РКП(б) с формулировкой, что Политбюро «признает крайне неуместным» помещение «статей Горького, особенно передовой, ибо в этих статьях нет ничего коммунистического, но много антикоммунистического»¹ Но, вероятно, Ленину в душе льстили горьковские характеристики. Н. К. Крупская писала Горькому в мае 1924 года: «Ильич в последний месяц своей жизни отыскал книгу, где Вы пишете о нем, и велел мне вслух читать Вашу статью. Стоит у меня перед глазами лицо Ильича, как он слушал и смотрел в окно куда-то вдаль — итоги жизни подводил и о Вас думал»².

Апологетическая одноплановость, односторонность образа Ленина очевидна. Сохраняется она и в очерке «Владимир Ленин», написанном в 1924 году. Здесь неявным вектором авторской мысли тоже остается стремление оправдать Ленина, защитить его от обвинений в жестокости...

Но здесь Горький избирает иной путь защиты: в противовес репутации Ленина как жесткого, бессердечного тирана писатель создает образ доброго, чуткого, заботливого человека. Возможно, тональность очерка определяется тем, что он написан под непосредственным впечатлением смерти Ленина, и, в сущности, представляет собой развернутый некролог. А жанр некролога налагает определенные ограничения на пишущего («О мертвых или хорошо, или ничего»). И хотя Горький оговаривается: «Невозможен вождь, который — в той или иной степени — не был бы тираном», но это тоже способ защиты — подвести Ленина под некий общий и якобы неизбежный знаменатель и тем самым нивелировать чудовищность его деяний. Но сами сцены, которые монтирует автор очерка, носят олеографический, даже сентиментальный характер. Первый эпизод — как Ленин конфузился, «когда в его неуютную квартиру приносил посылки». Следующий эпизод — как Ленин восторгается гением Льва Толстого и вообще гордится «Россией, русскими, русским искусством». Далее — эпизод с итальянскими рыбаками, которые тепло называли Ленина «синьор дринь-дринь» (подтверждение того, что

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 54. — С. 429.

² Цнт. по: В. И. Ленин о литературе и искусстве. — М., 1957. — С. 562.

вождь «не утратил живого интереса к “простым людям”») и т.д. и т.п.¹. Примечательно, что горьковский очерк вызвал весьма жесткую критику Троцкого, который посвятил ему статью, озаглавленную «Верное и фальшивое о Ленине: мысли по поводу горьковской характеристики» («Известия». — 1924. — 7 октября). «По существу, Горький пытается создать некий идеализированный тип русского интеллигента», — упрекает Троцкий писателя. Он буквально высмеивает горьковские характеристики Ленина — «праведник», «подвижник». По Троцкому, Ленин — «суровый реалист, профессиональный революционер, разрушитель романтики, ложной театральности, революционной цыганщины. <...> И если в революционной борьбе ему приходилось разрушать культурные ценности прошлого, он делал это без плаксивой сентиментальности для того, чтобы создать новое и лучшее». А вот Сталину такой панегирик, судя по всему, понравился. Во всяком случае, он хотел, чтобы Горький написал нечто подобное и о нем. С этой целью в 1931 году Горькому были присланы из ЦК соответствующие материалы. Но писатель не торопился. По мнению исследователей, это послужило одной из причин явного охлаждения Сталина к Горькому.

В варианте 1930 года, очерке, озаглавленном «В. И. Ленин», уже нет ни «горящего сердца Данко», ни рудиментов поэтики первого варианта («железный человек страны»), ни фразы о неизбежном тиранстве вождей. Изъят также эпизод с безуспешным обращением Горького к Ленину с просьбой выпустить на поруки четверых людей («Спасти этих людей не удалось»). И весь очерк теперь приглажен. Вместо живой фрагментарности — хроникальная цепочка эпизодов (от первого знакомства в 1907 году, на Лондонском съезде, до 1920 года). Добавлены иронические характеристики вождей Второго Интернационала, на фоне которых личность Ленина выглядит ярче — естественнее и доступнее простым людям. Добавлены и восторженные впечатления плакатных рабочих («Густо говорит...», «Прост, как правда»), добавлена и совершенно лубочная сценка — Ленин щупает простыни в гостиничном номере у Горького, объясняя заботливо: «Вы должны следить за своим здоровьем». Появился также и эпизод, когда Ленин с удовольствием слушает бетховенскую «Аппассионату», правда, делая характерную оговорку: «...Хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей... А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят...»

Вряд ли можно считать панегирик о Ленине творческой удачей Горького. Скорее наоборот. Однако очерк Горького о Ленине (в

¹ См.: *Заика С. В., Спиридонова Л. А.* Писатель и вождь (Из истории взаимоотношений М. Горького и И. Сталина) // Горький М. Незданная переписка. — М., 1998. — С. 275—282.

его третьем, «глянцевом» варианте) занял особое место в истории советской литературы. В ареопаге литературных героев, которые в советской литературе заданы были в качестве нормативного воплощения эстетического идеала, образ Ленина всегда занимал центральное место. А очерк Горького был, можно сказать, главной иконой в этом иконостасе. Миф о Ленине, созданный Горьким, стал неким вектором, задавшим тон той величальной традиции, согласно которой в советской литературе стали изображать вождя, создавая религиозно-мистический культ любой личности, что волею случая оказывалась в кресле главы советского государства.

28.3. Роман «Дело Артамоновых» и драма «Егор Булычев и другие»: судьба личности и ход истории

Может быть, наиболее очевидным показателем верности самому себе, которую сохранял Горький после Октября, служат его роман «Дело Артамоновых» (1925) и драма «Егор Булычев и другие» (1931).

В этих произведениях Горький продолжил постижение феномена «железного человека», явленного наиболее отчетливо в социально-психологическом типе русского купца. Писателя этот тип привлекал буквально «гремучей смесью» противоречивых душевных качеств и их проявлений. С одной стороны, он интересен Горькому тем качеством, которое он выше всего ценил в человеке и что называл «активизмом»: русский купец, вчерашний простой мужик, сконцентрировал в себе могучую энергию народа, придал ей творческий, созидательный характер. С другой — творческий размах, деловая хватка и предприимчивость «железного человека», сочетается в нем с жадностью, ослепляющей глаза, со свирепой жесткостью в борьбе за выживание, а самоутверждение нередко проявляется в доходящем до дикости разгуле. Вглядываясь в жизнь представителей этого сословия, претендовавших (и не без основания) на роль новых хозяев России, Горький замечал, что «дети “железных людей” обнаружили весьма заметное тяготение к “ускоренному выходу из жизни” <...> что почти все “дурачки”, “блаженные” — дети богатых людей»¹. Отсюда и тот философский поворот, который Горький придал теме «железных людей»: почему же яркий, одаренный, полный творческих сил человек, даже вроде бы реализующий себя в активной деятельности, не вписывается в заведенный им самим и такими же, как он, порядок жизни, не находит оправдания своему существованию? Впервые этот вопрос задал Фома Гордеев: «Человек родился, пожил и помер — зачем? Нужно сообразить — зачем живем?»

¹ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — М., 1955. — Т. 25. — С. 305.

В романе «Дело Артамоновых» Горький выходит за пределы социально-психологического конфликта (преобладавшего в «Фоме Гордееве» и «Жизни Матвея Кожемякина») на большой эпический простор. Он разрабатывает новую, куда более сложную коллизию, которую можно обозначить так: с одной стороны — «железные люди» и творимые ими же социальные обстоятельства; с другой — ход истории. Причем в «Деле Артамоновых» Горький едва ли не впервые создает синтетическую романную конструкцию: здесь контаминируются семейная хроника, которая охватывает судьбу трех поколений, с хроникой исторической, обнимающей полвека российской истории (в границах двух важнейших вех — от отмены крепостного права в 1861 году вплоть до революции 1917 года).

Судя по всему, Горький и старался «кратко написать большой роман». Конструкция его четка до схематизма. Дана рельефная градация характеров представителей каждого из колен рода Артамоновых.

Первый — глава рода, Илья Артамонов-старший. Это великолепный образчик «железного человека». Выбился из крепостных. Самостоятельно стал на ноги. «Мужчина могучий», «широкие руки касались колен», «дерзко смотрят серые, с голубинкой глаза», шагает он «вдоль улицы твердо, как по своей земле» — такие детали выделяет автор в его первом портрете. Такие, как он, расшевеливают застойную, косную жизнь России. Неслучайно город, куда заявился Артамонов, чтоб начать там свое дело, назван Дремовым. А Илья тут принялся фабрику ставить, он намерен укорениться тут на века: «Устроим. Все будет у нас: церковь, кладбище, училище заведем, больницу — погоди!» Илья во всем ярок и полнокровен: в любви, в веселье, но прежде всего — в работе. Он одарен великолепным талантом работника — «всюду обнаруживая звериную, зоркую ловкость». Его деловая целеустремленность окрашена веселым азартом: «Отец за все брался с жаром...»

Поэтому Илья может повести, потащить за собой людей, увлечь — он, как замечает повествователь, порой «работал напоказ, не скрывая своей цели: воодушевить детей страстью к труду». Но если надо, то он мог и заставить, не считаясь ни с чем: «Я умею обламывать людей, вокруг меня недолго попрыгаешь», — грозно говорит он. И реакция слушательницы соответствующая: «Экой зверь».

Но в том, как «Илья Артамонов все более бешено торопился развить и укрепить свое дело», есть какое-то интуитивное состояние тревоги, подспудной неуверенности, ощущение зыбкости собственного существования. И сцена, когда Илья, пытаясь поднять огромный паровой котел, смертельно надорвался, приобретает символический смысл. Последние слова Ильи Артамонова: «Эх, ошибся я, господи!» — становятся зловещим предупреждением,

завязывающим новую эпическую интригу А фраза: «Кибитка потеряла колесо» — из песенки дурачка Антона, дремовского юродивого, становится назойливым рефреном дальнейшего повествования. В чем же ошибся Артамонов-старший? Почему «кибитка потеряла колесо»?

Ответы на эти вопросы автор ищет в судьбах сыновей и внуков Ильи Артамонова.

Старший из них, Петр, был оставлен по праву наследника за хозяина. Но, в отличие от отца, Петр не деятельная личность, он скорее созерцатель. И хоть изредка Петру порой было «даже до удивления, до гордости приятно» сознавать себя хозяином огромного «дела», но чаще всего он испытывает чувство тоски и скуки: «Дело человеку — барин», — уныло признается он. В таком качестве оно старит и умерщвляет душу. Постепенно этот недурной по задаткам человек превращается в брюзгу, фактически отстраняется от людей, становится чужим даже внутри своей семьи. В приступе беспричинной злобы нечаянно убивает мальчонку, сына конторщика Никонова. Наконец, с ним порывает любимый сын, Илья-младший. Внутреннюю пустоту Петр заполняет пьяными загулами и темным развратом. «Дело» высосало его, и задолго до своего физического увядания он выходит из игры.

Второй из поколения сыновей, Алексей, сначала боек, задирист. Но после того как его до беспамяतства избили завистники, он превратился в суетливого говоруна. Его активность — словесная имитация либеральной широты воззрений. А в действительности он тоже раб «дела», ибо вся его «рысистость», «лисыя изворотливость» подчинены одному — сохранить во всех перипетиях забурлившего времени свою собственность, остаться на плаву. И умирает он как-то неожиданно, его смерть не выглядит трагедией, не есть следствие переживаний, борений, мук — он просто выпал из жизни, за которой так пытался угнаться.

Третий из сыновей, горбун Никита, изначально предстает личностью с духовными устремлениями: «Осенними вечерами Никита читал отцу и братьям жития святых, поучения отцов церкви». Никита интуитивно ощутил вопиющее расхождение между религиозными установлениями и «делом», которым поглощена его семья. Поэтому он сразу отпадает от «дела» и отпрашивается в монастырь. «Тот, который идет в монахи молиться за всю семью — это чудесно! Это — настоящее: вы грешите, а я пойду отмаливать грехи ваши» — так Лев Толстой истолковал этот поступок. Но Горький увидел в монашестве Никиты не подвиг, а бегство от жизни, из страха перед ее сложностью, ее трудностью. Недаром бегство Никиты также оказывается бесплодным — прожив много лет в монастыре, в конце своего жизненного пути он не только не может помочь другому, но и сам внутренне пуст.

Судьбы трех внуков Ильи Артамонова — это уже окончательная деградация рода и его распад. Племянник Петра, сын Алексея, Мирон «стал уже совсем не похож на купеческого сына». Высокомерно считает себя умнее других, он всех поучает, но уровень его учености выдает такая, например, фраза: «Поймите, дядя, с такими людьми, как вы и подобные вам, Россия не может больше жить». Младший сын Петра Артамонова Яков представлен фигурой ничтожной, «эх ты, пустоглазый», — обзывает его отец. Яков уже начисто лишен деловой хватки, он лишь болтается при «деле», чувствуя себя живущим «в гостях у людей, которые работают на него». Его опекает охранка (а у Горького связь с охранкой всегда знак душевной гнильцы в человеке), Яков терпит позорное унижение на глазах любовницы от соперника. И финал судьбы Якова символичен: его, сбежавшего из Дремова, чтобы укрыться от революции где-нибудь за границей, «избили и выбросили из вагона», «на ходу поезда».

Наконец, старший сын Петра, названный по деду Ильей. Отец с удовольствием подмечает — «дедушкин характер», «толк будет — строитель», рано проявившееся чувство собственного достоинства. Став старше, Илья обнаруживает внутреннюю раскрепощенность, умение видеть вещи в их подлинном свете. Но именно поэтому он отказывается входить в «дело», даже идет на решительный разрыв с отцом. Благополучию хозяина большого «дела» он предпочел революционную работу. Судя по отдельным намекам родни, стал социалистом, был в сибирской ссылке. «Отлом» Ильи-младшего — это самый сокрушительный удар по роду Артамоновых: лучший из них не захотел и не стал продолжателем «дела».

Словом, род, зачатый могучим Ильей Артамоновым, рассыпается в прах. После себя он не оставляет ничего на земле. «Дело сминает породивших его», — написал К. Федин¹. Но почему сминает? Горький не дает прямых ответов. Но он показывает, что «дело», которое поначалу было освещено творческим азартом, постепенно становится постылой повседневностью, превращается в некую инерционную машину, которая работает сама на себя, заставляя человека вертеться в колесе, не задумываясь над смыслом собственного труда. Каждый, кто так или иначе связан судьбой с фабрикой, уподобляется ей. «Дело» превращает всех в механические существа: «По двору и саду ходил тяжелый, как машина, Тихон Вялов»; «В доме тоже, как машина, действовала Наталья». «Дело» втягивает в свое жерло всех, кто так или иначе становится к нему причастен — и хозяев, и рабочих. Оно становится Молохом, требующим жертв и пожирающим их.

¹ Федин К. Письмо к Горькому от 27 марта 1926 г. // Федин К. Горький среди нас. — М., 1977. — С. 282.

Одна из узловых глав романа — описание знаменитой нижегородской ярмарки. Это наглядный апофеоз «железных людей» — вот их торжество, вот демонстрация их силы и величия. В глазах же Петра Артамонова ярмарка — это тоже «огромный котел» (но каменный), «полный грохота, рева музыки, песен, пьяного восторга и сокрушающего душу тоскливого воя безумных людей». Пребывая среди «обезумевших от разгула людей», Петр Артамонов задается самым главным вопросом:

...Что же это, как же? Люди работают, гремят цепями дела, оглушая самих себя только для того, чтоб накопить больше денег, а потом жгут деньги, бросают их горстями к ногам распутных женщин? И все это большие, солидные люди, женатые, детные, хозяева огромных фабрик.

Выходит, что «дело» не имеет нравственного смысла. Поэтому «дело Артамоновых» изначально обречено, ибо у него нет духовной основы и духовных задач. Примечательно, что мотив отсутствия духовно-ценностных целей у дела Артамоновых Горький, убежденный атеист, обозначает характерными для русской художественной традиции *знаками религиозной культуры*. Уже в характеристике Ильи Артамонова-старшего примечательно скептическое восприятие им уроков духовности: «Высока премудрость эта, не достигнуть ее нашему разуму. Мы — люди чернорабочие, не нам об этом думать, мы на простое дело родились», — такими словами прерывает он чтения Никитой житий святых и поучений отцов церкви. А храм в память Ильи Артамонова его дети удосужились поставить только на девятый год после его смерти — с укором замечает повествователь. Собственно, и религиозные ритуалы, вроде дежурных молебнов, не вызывают у старшего сына, Петра Артамонова, никакого благоговения и он, по существу, отпадает от веры, когда извещает попа: «...В этом году я говеть не стану» (Хотя в пьяном раскаянии Петр сравнивает себя с Авраамом, приносящим в жертву богу сына Исаака, а он принес в жертву «делу» Илью, своего любимого сына.) Наконец, «железные люди» глумливо подменили самые высокие духовные акты безумным ярмарочным разгулом, так, нижегородская ярмарка вызывает у ее участников кощунственное сравнение: «Крещение Руси, понимаешь? Ежегодное крещение на Волге и Оке!» Знаковый характер приобретают и смерти братьев Артамоновых: Алексей умер скоропостижно, «без покаяния» — отмечает Наталья; на пути похоронной процессии с гробом Никиты оказывается какой-то воинский парад, приходится сворачивать в переулок...

Главным обвинителем по «делу» рода Артамоновых выступает Тихон Вялов, простой мужик, которому в романе отводится роль мудрого резонера, «живого рока». Многолетний соглядатай

деяний Артамоновых, поступивший к ним на службу с тайным намерением отомстить Илье-старшему за убийство своего брата, он прирос к семье убийцы, сроднился с нею, стал неким ангелом-хранителем ее жертв, но и... сам подпал под поражающее душу радиоактивное излучение аморального, бесчеловечного «дела». «Веры вы, Артамоновы, и меня лишили. Никита Ильич сбил меня из-за вас, сам обезбожил и меня... Ни бога, ни черта нет у вас. Образа в доме держите для обмана. А что у вас есть? Нельзя понять. Будто и есть что-то, обманщики, обманом жили. Теперь — все видно: раздели вас...» — таков суд и окончательный приговор роду и «делу» Артамоновых, который произносит Тихон Вялов в дни всесокрушающей революции семнадцатого года.

А ход истории, вехи которого обозначены в романе (слухи о том, что «рабочие в Петербурге хотели разрушить дворец, убить царя», война с Японией, погромы и разгул черносотенных настроений, втягивание России в 1914 году в ничем не оправдываемую мировую бойню, наконец, революция 1917 года), становится в определенной мере следствием деяний «железных людей». Они, возмывшие себя хозяевами России, взявшиеся обустроить ее на свой купецкий лад и по своим жестоким законам, — создали неправильную, бесчеловечную жизнь, и историческая катастрофа державы становится некоей роковой неизбежностью, которая сминает «дело» и сметает его хозяев с дороги.

Роман вызвал восторженные отклики крупных художников, среди них — Б. Пастернак, Вяч. Шишков, К. Федин, Р. Роллан, С. Цвейг. «Это — течение жизни. Эпос, как у древних», — писал М. Пришвин¹. Но были высказаны и критические замечания. Как правило, они сводились к упрекам автору в том, что это произведение о временах давнопрошедших» (Н. Чужак), что «подобные вещи надо было писать и 20 лет тому назад» (А. В. Луначарский). При этом игнорировался главный, философский аспект романа — размышления об отношениях между деятельной, активной личностью и «делом», о порабошающей власти «дела», ставшего самоцелью и средством самоутверждения, о скукоживании даже незаурядной личности, о вырождении души, когда у дела нет светлого, олухотворяющего назначения... А этот аспект концепции романа «Дело Артамоновых», несомненно, останется актуальным на многие времена.

В драме *«Егор Булычов и другие»* (1932) Горький идет дальше по пути постижения судьбы активной личности. Но если в «Деле Артамоновых» собственно «железный человек», Илья-старший, относительно рано уходит со сцены, а главным субъектом сознания и центральным объектом художественного анализа становится

¹ См. отклики на роман в Примечаниях // *Горький М.* — Т. 18. — С. 512—515.

Петр Артамонов, в котором изначально отсутствуют качества «железного человека», то в драме «Егор Булычов и другие» именно «железный человек», собрат Ильи Артамонова, поставлен в центр драматического действия. Если в «Деле Артамоновых» последними словами Ильи-старшего были: «Эх, ошибся я, господи», — то в пьесе «Егор Булычов» сам герой пытается разобраться, когда и в чем он ошибся, и — в полном соответствии с законами классической трагедии — берет на себя ответственность за сделанный некогда выбор. Драматургическая форма здесь абсолютно адекватна конфликту, который лежит в основе пьесы. Но с одним существенным уточнением: если в традиционной драме герой находится в состоянии выбора, то в «Егоре Булычове» герой расплачивается за некогда сделанный выбор.

На протяжении всего драматического действия происходит наложение двух катастроф — исторической и экзистенциальной. «Натолкнувшись на острое» — на мысль о близости собственной смерти («За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай — все! А я — зачем?»), — Егор Булычов подводит итоги прожитой жизни.

Близость смерти обостряет ум и зрение Егора Булычова. Он, «насквозь земной», не самый худший в сравнении с другими, возмущается несправедливостью своей смерти. Собственная неизлечимая болезнь заставляет его признаться себе, что всю жизнь прожил «не на той улице», растратил свои силы «мимо настоящего дела». Тогда же открывается Булычову фальшивость жизни окружающих его людей, гнилость всех институтов российской действительности. И только сейчас он начинает понимать, что эту Россию ожидает смерть: «И все живем на смерть. Я — не про себя, я про войну, про большую смерть»; «Народа перепортили столько, что страшно глядеть».

Уже свергнут царь, а без него, считает Булычов, все «перегрызутся», но и тут наступает прозрение: «Нет, дело — не в царе... а в самом корне...» Гибнет строй, при котором Булычов стал «хозяйном». Давно уже нет для него правды и утешения в церкви, «разбогатевшей от нищего Христа». Горечью исполнены его слова, пронизанные ощущением всеобщего конца (они обращены к любимой дочери Шуре и оттого кажутся особенно горькими): «Попы, цари, губернаторы... на кой черт они мне надобны? В бога — я не верю. Где тут бог? <...> И людей хороших — нет. Хорошие редки, как... фальшивые деньги! Видишь, какие все? Вот они теперь запутались, завоевались... очумели!»

Нет ничего, что бы утешило, примирило, облегчило душу Егора.

И тогда Булычов бунтует. Естественно, что прозревший человек сильнее всего ополчается против лжи и фарисейства. Сила ненависти ко лжи окружающей жизни достигает пика в сцене с

Трубачом, приглашенным для лечения Булычова. На «напряженный и оглушительный» рев медной трубы «вбегают Достигаевы, Звонцовы, Башкин, Ксения» — все те, кто, не дожидаясь смерти Булычова, делит его наследство, все, кого он презирает и ненавидит. «Случайное» совпадение имени трубача и архангела Гавриила усиливает трагикомический смысл сцены: «Глуши их, Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец мира трубит!..»

Горько-иронический смысл сцены состоит в том, что, обрушившись, словно архангел Гавриил, на ненавистный ему мир, погрязший во лжи, Булычов обнаруживает, что его собственная жизнь зиждилась на ложных основаниях. Это открытие — самое трагическое. Большая, сильная личность, незаурядный человек, только теперь, перед своим физическим исчезновением, Булычов совершает мужественный акт — он «выламывается» из собственного социального окружения.

В финале пьесы в действие непосредственно вторгается история. Это Февральская революция — падение дома Романовых, ликование народа. Следует авторская ремарка: «За окнами — густо поют. <...> Шура — бежит к окну, открывает его, врывается пение». Булычов воспринимает его как панихиду: «Панихида... опять отпевают!» За несколько минут до этого тоже «панихидой по живому» называет он спровоцированное Меланией «наитие» Пропотея. И это не случайно: отходную Егору Булычову поют и те, кого отрицает он, и те, кто отринет его, для кого он — тот «прах», который надо «отрясти... с наших ног».

«Вывихнутый век» и «выломавшийся» человек в пьесе Горького обнаруживают свое трагическое родство. На фоне этой трагедии озабоченность достигаевых и меланий — не более чем «мышья беготня». Но энтузиазм тех, кто им противостоит, не выглядит настолько оптимистическим, чтобы умалить трагедию человека и страны. Финальная коллизия «Егора Булычова» представляет собой новое, нетрадиционное разрешение драматического конфликта. В классической трагедии последний выбор, даже уход в смерть, всегда оставался за героем — и в этом состояло его нравственное достоинство. Такого достойного исхода трагический герой Горького лишен — Егору Булычову выбор делать уже некогда.

28.4. «Жизнь Клима Самгина»: «адова суматоха» века и ее антигерой

Замысел этого романа вызревал у Горького с начала 1900-х годов¹. Писатель не сразу нашел название своему произведению,

¹ Об этом см. подробнее: «Примечания к “Жизни Клима Самгина”»: К творческой истории произведения» (*Горький М.* Собр. соч.: в 25 т. — Т. 25. — С. 41—70).

колебался между двумя вариантами: «История пустой души» или «Сорок лет». Фактически за этими двумя вариантами названия стоят два аспекта темы. Первый аспект — это история личности, лишенной цели и смысла жизни, имитирующей отсутствующую значительность. А второй аспект — это летопись общественной жизни предреволюционной России с 1880-х годов и вплоть до 1917 года. В процессе работы писатель придает все большее и большее значение второму аспекту.

В «Климе Самгине» задан такой масштаб изображения, который вряд ли встречался в каком бы то ни было романе. Здесь запечатлены знаменательные для истории России события: трагически завершившееся гуляние на Ходынке, Нижегородская выставка 1896 года, кровавое воскресенье 9 января 1905 года, похороны Баумана, баррикады в декабре 1905 года в Москве, шествия черносотенцев, вокзалы с воинскими эшелонами, отправляющимися на фронт, и, наконец, народные толпы у Таврического дворца в феврале 1917 года. В романе есть малые, но очень существенные, по-своему «знаковые», исторические площадки: это квартира Пятницкого с прячущимся там Гапоном, салон Леонида Андреева, Петербург, Москва, купеческие города Поволжья, русская провинция, Берлин, Париж, Женева.

Такая панорама создает ощущение такой всеохватности видения, которую Гоголь когда-то называл «иллюзией всемирности». Но главное, что придает невиданную масштабность повествованию — это панорама д у х о в н о й жизни России с 1880-х годов до революции 1917 года. Все (или почти все) социальные, философские, политические, эстетические идеи этого сорокалетия так или иначе преломлены в «семантической композиции» романа: распад народничества, зарождение декадентства, появление легального марксизма, распространение идей буржуазного гегемонизма, зарождение богоискательства, религиозное сектантство... Тем самым Горький осуществляет свой замысел: «Я должен изобразить все классы, «течения», «направления», всю а д о в у с у м а т о х у конца века и бури начала XX!»¹.

А в центре этой «адовой суматохи» переломной эпохи в жизни России оказывается персонаж, совершенно неожиданный для монументального исторического полотна. «Мне хотелось изобразить в лице Самгина такого интеллигента средней стоимости, который проходит сквозь целый ряд настроений, ища для себя наиболее независимого места в жизни, где бы ему было удобно и материально, и внутренне», — впоследствии объяснял Горький². Как же

¹ Из письма А.К.Воронскому от 23 марта 1926 г. // *Горький М.* Собр. соч.: в 25 т. — Т. 25. — С. 47.

² *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. — Т. 26. — С. 93.

человек «средней стоимости», иначе говоря — посредственность, ищет для себя место в немислимо бурной исторической действительности, как он благо-устраивается в ней?

Автор прослеживает весь жизненный путь героя, начиная с момента его рождения и вплоть до смерти. Уже сама процедура выбора имени новорожденному младенцу обретает какой-то иронический смысл. Сначала отец новорожденного Иван Акимович Самгин, который «любил оригинальное», ищет для новорожденного «какое-нибудь редкое имя»:

...Надоели эти бесчисленные Иваны, Василии. А? — стал убеждать он жену. — Самсон! Самсон Самгин, — вот! Это неплохо! Имя библейского героя. А фамилия — фамилия у меня своеобразная — Сам-гин. <...> Да, Самсон! Народ нуждается в героях...

Но после всех раздумий он делает совсем другой выбор: «Верочка, в последнюю минуту я решил назвать его Климом. Клим — простонародное имя, ни к чему не обязывает». Вместо Самсона, от которого время может потребовать геройства, оказался Клим — «ни к чему не обязывает». Так уже подобрано имя, которое несет в себе зародыш характера героя — человека, который не хочет быть ни перед кем обязанным, который хочет просуществовать сам по себе.

Как же прожить в истории, не зацепившись за нее? Как во время революций, смут, волнений сохранить себя? И не только сохранить себя, но и выделиться из общей массы, самоутвердиться, обрести вес в обществе, заслужить уважение и почет?

Способ самоутверждения, который избирает человек «средней стоимости», Горький в письме к Роллану назвал «самонадувательством». «Самонадувательство» — это целый процесс, у него есть свои вехи. Сначала Клима убеждают, что он «не тот, каков есть» (из письма Горького к Роллану). Его даже подстригают по-особому: «Клим, остриженный в кружок под мужика». И мальчика начинают «показывать». Первый такой эпизод — когда Клим, ряженный «под мужика», читает перед взрослыми стихотворение Некрасова: «Ты проснешься ль, исполненный сил...» Чтение становится вымученной, ненатуральной декламацией: «Клим протягивал правую руку в воздухе, левой держался за пояс штанов и читал, нахмураясь...» Но Клим понимает, что читать нужно, чтобы «заставить взрослых еще раз обратить внимание на него». Примечательно, что атмосфера фальши возникает в связи со стихотворением, которое уже давно стало манифестом русских демократов. Совершенно ясно, что для Самгиных и их гостей сострадание к народу уже превратилось в формальный ритуал, в жест. Однако любовь к народу Клим сочтет необходимым имитировать во все последующие времена.

Далее Клим начинает уже сам находить способы обратить на себя внимание окружающих, заслужить их похвалу. Поступив в гимназию, он «обременил свой острый нос тяжестью двух стекол дымчатого цвета», его называют «совеночком». Ходит по коридорам гимназии не так, как другие мальчики, а заложивши руки за спину, солидно, «докторально». Так Клим лепит свой образ, сегодня бы сказали — «создает свой имидж».

И усилия Самгина не пропадают даром — окружающие начинают думать, что он и в самом деле какой-то необыкновенный, он приобретает репутацию «мальчика исключительных способностей». Но «положение человека, обязанного быть таким, каким его хотят видеть», требует от Климa немалых усилий — ведь он и режиссер, и актер, и рецензент каждого своего слова и жеста. В одном случае он похвалит себя («Как просто сказал я! И, наверное, хорошее лицо было у меня»), в другом — как требовательный режиссер, сделает замечание себе (когда его прямо спросили: «Ты большевик? — Конечно нет, — ответил Клим и тотчас же подумал, что слишком торопливо ответил»). Такой постоянный самоконтроль, вечное опасение проговориться, «необходимость держать себя, как солдат на параде», изнуряюще действует на душу. И в ней образуются первые червоточины: он испытывает зависть к тем, кто сообразительнее, расторопнее, энергичнее. И соответственно — начинает чувствовать радость, когда те, кто лучше его, по тем или иным причинам терпят поражение, проходят через унижение. Клим это называет «стереть позолоту». Когда окружающие «линяют», Клим воспринимает это как признак своего духовного роста.

Амбиции Климa весьма значительны. Если в детстве «он видел себя умнее всех в классе», то в зрелые годы он мечтает видеть себя властителем дум — «одним из диктаторов интеллектуальной жизни страны», например «редактором большой газеты, человеком, который изучает, редактирует и корректирует все течения, все изгибы, всю игру мысли, современной ему». А «самонадувательство» такого рода требует немалых усилий и изощренности. Если нет собственных идей, их надо заимствовать и выдавать за свои: «Он умел чужое сказать так осторожно, мимоходом и в то же время так небрежно, как будто сказанное им являлось лишь ничтожной частицей его ума». А повествователь здесь как бы между прочим замечает: «Клим Самгин легко усваивал чужие мысли, когда они упрощали человека. Упрощающие мысли облегчали необходимость иметь обо всем свое мнение». Из упрощенных, спрямленных идей ему легче выстраивать свою логику понимания, объяснения и поведения.

Самгина справедливо возмущают многочисленные теории, которые «рассматривают личность только как материал истории»,

он категорически не приемлет культa массы, величаемой народом, пренебрежение «самостью» личности, неповторимостью ее индивидуальности. В суждениях, где Клим полемизирует с пониманием революции по Нечаеву, есть немало справедливого: «Требует она, чтоб человек покорно признал себя слугою истории, жертвой ее, а не мечтал бы о возможности личной свободы, независимого творчества». Но в споре с этими крайностями Самгин занимает тоже крайнюю позицию — отвергает всякие напоминания о «социальных обязанностях личности».

Однако вот парадокс — Самгин не уходит от исторического движения. Скорее наоборот — ради того, чтобы выделиться среди человеческой массы, само-утвердиться в этом мире, он избирает позицию рядом с историей. Он всегда где-то в о з л е подлинных революционеров, борцов, жертвующих собою, идущих в тюрьму и в ссылку. Но не вместе с ними. Он предпочитает располагаться между противоборствующими полюсами. Порой это наглядно представлено в пространственных координатах. Например, во время похорон революционера Баумана Клим Самгин смотрит на шествие с тротуара. Когда идут баррикадные бои в Москве, то дом, где живет Самгин, находится между баррикадой и армейскими позициями. Клим занимает позицию не участника, а с о г л я д а т а я революции.

Человек осторожный и даже робкий, он сам себе признается: «Да, я по натуре не революционер». Он испытывает неприязнь к людям энергичным, беспокойным, деятельным. Втайне он разделяет охранительные рассуждения жандармов, даже мечтает о «грозном окрике», которым бы кто-то «очень внушительный, даже — страшный» осадил всех этих вольномыслящих студентов. Но при всем при том Самгин стремится слыть человеком, причастным к революционному делу, и не только причастным, а играющим здесь весьма значительную роль.

И как раз имитируя фигуру революционного деятеля, Клим самым активным образом использует свое искусство «самонадувательства». Самгин стремится понравиться именно революционерам. Чувствуя себя в действительности «каким-то консервативным анархистом или анархистически настроенным консерватором», он на вопрос Сомовой: «Марксист?» — отвечает: «Да». Он кокетничает со Спивак и Кутузовым, стараясь преувеличить свою роль в революционных событиях (в разговоре с последним «поймал себя в желании намекнуть, что конспиративные дела не новость для него»).

Но, выполняя мелкие поручения Кутузова, Спивак, Сомовой и укрепляя тем самым свою репутацию человека, причастного революции, Клим становится — как он сам себе признается — «революционером поневоле». Это положение тяготит Самгина —

он «видел себя рекрутом, который неизбежно должен отбывать воинскую повинность». А главное — это положение чревато большими неприятностями: преследованием со стороны властей, арестами, ссылками, эмиграцией.

Как же вести себя, чтобы, с одной стороны, слыть революционером, а с другой стороны, не попасть в тюрьму, не быть уничиженным на каторге, не быть изгнанным из своей страны?

И Самгин находит такую позицию. Это позиция *тайного осведомителя охраны*. Горький последовательно раскрывает процесс вхождения Самгина в эту роль, и внимательно наблюдает за тем, как Клим осуществляет эту мерзкую работу, стараясь сохранить реноме порядочного человека и уважение к самому себе.

Склонность к осведомительству Самгин обнаруживает довольно рано. Показателен эпизод из гимназической жизни Клина, когда он, видя «медленно ползущую по белой стене тень рогатой головы инспектора», спрашивает Дронова о том, кто разбил стекло у того в кабинете. То, как ставит вопросы Клим, свидетельствует о том, что у него есть вполне определенные задатки провокатора.

Правда, позицию тайного осведомителя охраны Клим находит не сам, ему опять-таки подсказывают. При первом вызове в жандармское управление Самгин слышит от ротмистра Попова, который, просматривал изъятые у него бумаги, лестные отзывы: жандарм нашел в записях Клина «зрелые мысли» («о необходимости консерватизма в литературе» и т. п.). На прощанье жандарм дает Климу дружеский совет: «И не бойтесь говорить правду». Фактически ротмистр предложил Самгину сотрудничать с охранкой и подсказал такую конспиративную форму, которая была бы не унижительна для его самолюбия и безопасна для его репутации чуть ли не революционного деятеля — продолжать вести свои записи, а жандармы будут время от времени их почитать.

Однако когда при втором аресте уже другой жандарм, менее изощренный «ловец человеческих душ», чем Попов, говорит в лоб: «Я предлагаю вам быть моим осведомителем», Клим с достоинством отвечает: «Вы меня оскорбляете... В шпионы я не пойду».

Но это внешний слой сознания героя — тот, который оформляется логическим строем речи, да к тому же произносимой вслух, публично. А вот внутри сознания, по привычке анализируя пережитую ситуацию, Клим Иванович обнаруживает, «что не оскорблен предложением быть шпионом». И далее: «Это очень смутило его, и это хотелось забыть». Значит, на уровне сознания Самгин чурается роли осведомителя, а вот на уровне подсознания он обнаруживает готовность к сотрудничеству с охранкой. И далее эта готовность реализуется во вполне определенных поступках Самгина. Правда, он находит окольные пути доносительства,

когда можно сказать, что доноса не было — просто кто-то третий извлек из его слов или записей какие-то «наводки».

Механизм окольного доносительства автор показывает на двух эпизодах.

Первый эпизод. Клим стал вести свои записи после первой беседы в охранном отделении: «Самгин записывал свои мысли и впечатления мелким, но четким почерком на листы синеватой почтовой бумаги и складывал их в портфель. <...> Писал он немного, тщательно обдумывал фразы и подчинял их одному дальновидному соображению — он не забывал, что заметки его однажды сослужили ему неплохую службу».

Второй эпизод. Самгин случайно узнал, что Никонова, его очередная возлюбленная, служит тайным агентом охраны. И зная об этом, он вроде бы к слову рассказывает ей о Степане Кутузове, о его революционных воззрениях. Психологическое состояние Клим, совершающего косвенный донос, очень показательно: «Так он вертелся вокруг самого себя, заботясь уже не столько о том, чтобы найти для себя устойчивое место в жизни, как о том, чтоб подчиниться ее воле с наименьшим насилием над собой». Человек, который в своем дневнике гордо записывал: «Двух станов не боец. Я не имею желания быть даже и случайным гостем ни одного из них», — на самом деле уже перешел в один из станов — в тот, который обладал властью и силой.

Но внешне Клим Самгин остается респектабельным интеллектуалом, производящим впечатление передового мыслителя. «Самгин, мы слышали про вас: личность загадочная», — говорит незнакомая экзальтированная девушка. Да и близкие люди дают ему самые высокие оценки, полагая, что он один из лидеров революционного движения. Лютов, например, говорит: «Ты — молчальник. И ты не пехота, не кавалерия, а инженерное войско». Даже Дмитрий, родной брат Клим, профессиональный революционер, прошедший через тюрьмы и ссылки, и тот напоследок признается: «А я, знаешь, привык думать о тебе как о партийце. И когда, в пятом году, ты сказал мне, что не большевик, я решил: конспирируешь...»

Значит, Самгин весьма умелый имитатор, раз даже самые близкие люди не распознают второго слоя его личности. Значит, тактика «самонадувательства» вообще-то себя оправдывает, коль скоро при ее посредстве можно приобрести авторитет среди передовой части общества, прослыть крупным мыслителем и даже законспирированным лидером революции.

В образе Клим Самгина Горький открыл совершенно новую, очень специфическую фигуру, формирующуюся в эпоху исторических потрясений XX века. Это посредственность, которая стремится получить общественное признание, даже занять положение

духовного лидера, но при этом оберечь себя от политического риска и всяких иных потрясений. Это конформист, который ради самоутверждения имитирует революционность, а ради самосохранения вступает в тайный сговор с охранкой. Этот тип личности стал зловещим, опаснейшим социально-психологическим феноменом XX века¹.

Писатель констатирует распространенность этого типа людей, которых устами Кутузова назвал «бунтарями из страха перед революцией». На исходе своего броуновского движения в суматохе идей, пропустив сквозь свое сознание сотни людей, Клим обнаруживает, «что [таких же, каков он, Самгин] излишне много...» Стратегия социального поведения этих людей та же, что и у Клима. Персонажи, которые так или иначе связаны с охранкой, будут постоянно присутствовать в поле романа. Это не только профессиональные провокаторы, вроде Митрофанова и Никоновой, но и второстепенные персонажи (сын почтового чиновника, Поля, горничная Тагильских). А словно бы случайно услышанная Климом фраза из беглого разговора: «Провокатор в центре партии» — заставляет читателя вспомнить нашуевшие разоблачения эсера Азефа и большевика Малиновского.

Таким образом, Самгин не исключение, он один из многих, из тех, кто составляет массу интеллектуального конформизма. Это огромная, многочисленная социальная «страта», а Клим, как он сам чувствует, «является наиболее законченным и заметным среди них».

Но так ли уж неуязвима стратегия «самонадувательства» — действительно ли она не имеет зазоров, позволяющих разглядеть под видимым слоем внутреннюю сущность Самгиных? Какова духовная плата за «двойное» существование? И наконец, оберегает ли Самгиных выработанная ими философия существования и избранная тактика поведения от напора времени, от растворения в потоке?

В романе практически все повествование ведется с *точки зрения героя*. Это яркий пример «недостовверного нарратива» — мир представлен глазами героя, а не патичного автору. Но если повествование принадлежит Самгину, то оно будет организовано логикой самгинского сознания, нести на себе субъективную правду его самооценок и самооправданий. А надо еще иметь в виду, что Самгин в совершенстве владеет искусством маскировки. Для того чтобы проникнуть в духовную сущность такого героя, Горький разработал сложную *систему коррекций* к его субъективной «оптике».

¹ Впоследствии, в литературе второй половины XX века появятся прямые родственники и потомки Клима Самгина — профессор Грацианский из «Русского леса» Л. Леонова, Вадим Глебов из «Дома на набережной» Ю. Трифонова.

Самая очевидная корректировка — это лапидарные, вроде бы нейтральные *комментарии безличного повествователя* к поведению и мыслям. Например: «Не отличаясь успехами в науках, он подкупал учителей благовоспитанностью и благонравием». Казенные слова «благовоспитанность и благонравие», избранные в качестве характеристики поведения совсем еще мальчика, звучат иронически.

Более сложный характер носят *коррективы, принадлежащие другим персонажам*. Дело в том, что, наряду с восторженными оценками людей, поддавшихся магии «самонадувательства» Самгина, порой о нем высказываются проницательные суждения. Это могут быть случайные «попадания», вроде язвительной догадки Инокова («Из осторожности не учились?.. Чтобы не попасть в историю») или выкрика студента: «Коллеги! Среди нас — агент охраны!» Это могут быть комплименты Климу со стороны жандармов («зрелые мысли», «вы, человек, рассуждающий наедине с собой здраво и солидно») и филера Митрофанова («Благоразумие ваше мне известно...»), такие оценки в эстетическом поле романа приобретают характер минус-похвалы. Наконец, это суждения женщин, с которыми Клим был особенно близок: Лида Варавка скажет: «Ты — скользкий», а Никонова, которую разоблачили как тайного осведомителя, в прощальном письме к Климу напишет: «Думаю, что ты тоже... такой же. Если только можешь, брось все это».

Еще более сложный случай представляют собой коррективы посредством *конфузных ситуаций*. К ним относятся случаи, когда Клим почему-то утрачивает контроль над собой. Впервые это происходит на ужине у Помировых, когда Клим, подвыпив, стал произносить «слишком задорным тоном» избитые слова о народе, вождях и эволюции. «Тебя считали серьезно думающим человеком, а ты вдруг такое, детское», — упрекает его на следующий день брат. Но такие ситуации, когда Самгин нечаянно проговаривает свое, истинное, бывают очень редки. Чаше конфузные ситуации возникают, когда Клима уличают в том, что он как раз говорит не свое, заемное. Например, когда Клим сказал, что «люди сердятся и по-летнему, и по-зимнему», Лида Варавка возмутилась: «“Это я сказала! Я первая, а не он.” Клим сконфузился и покраснел».

Наиболее оригинальный способ коррекции самооценок героя, использованный Горьким в романе, исследователи назвали *«зеркальностью»*. Так, М. Г. Петрова впервые отметила, что нередко «Горький рисует портрет Клима, отраженным в зеркале, в котором Клим внимательно рассматривает себя», причем, как правило, «зеркало появляется перед Самгиным в решающий момент, когда для него особенно важно быть ярким и значительным»¹. В сущ-

¹ *Петрова М. Г.* Приемы образной характеристики в романе «Жизнь Клима Самгина» // О художественном мастерстве М. Горького. — М., 1960. — С. 279 — 280.

ности, такие саморазглядывания Самгина тоже приобретают характер конфузных ситуаций, ибо зеркальное отражение обнажает явное несоответствие героя своим амбициям.

Но «зеркальность» в романе Горького имеет не столько буквальное значение, сколько выступает как определенный *принцип соотношения главного героя с другими персонажами*. Поскольку Клим эгоцентрик, он использует очарованных его «самонадувательством» людей, как зеркало, в котором он может покрасоваться, отшлифовать позу и жест, проверить эффектность своих речей. Такую роль он отвел полюбившей его Варваре — «сделал ее зеркалом своим, приемником своих мыслей». Затем на ее место помещает Никонову. «Он жил среди людей, как между зеркал», — констатирует повествователь.

Но, разумеется, самой убедительной коррекцией к самосознанию героя становится объективированный сюжет его духовной эволюции. Горький и здесь остается верен своему главному принципу эстетической оценки: выверять правоту жизненной философии, которую избрал и которой следует человек, теми процессами, которые протекают в его внутреннем мире.

Вступив на путь «самонадувательства», Самгин поставил себя в очень тяжелое положение: строгий контроль каждого своего слова и жеста — все это изнуряет психику, одряхляет душу, в конечном итоге убивает жизненные порывы и стремления. Неслучайно Самгин, которому еще не минуло сорок лет, проникнут чувством опустошенности: «Опыт тяготил, он истлевал бесплодно, и несмотря на то, что жизнь была обильна событиями, — Самгину жилось скучно. Все знакомо, все надоело». Более того, «самонадувательство», постоянное расчленение своего существования на внешнее, демонстративное проявление и на внутреннее потаенное сознание, «зеркальность» как универсальный принцип социального поведения — все это закономерно приводит к тому, что на языке психиатрии называется раздвоением личности.

Метафора раздвоения личности материализуется в эпизоде, который можно назвать «Больной сон Самгина» (ч. III — период связи Клим с Дуняшей). Клим Иванович заболевает, и это становится психологической мотивировкой того, почему «ночной парад воспоминаний превратился в тяжелый кошмар». Тогда-то перед его внутренним взором появляется еще один Самгин. Это в общем-то достаточно известный в литературе способ наглядного воплощения психологического феномена раздвоения личности. Но Горький усугубляет этот сюжет тем, что во сне Самгина ни у него самого, ни у его двойника нет тени. А со времен знаменитой повести Шамиссо о Питере Шлемиле, мотив человека без тени всегда означал контракт с дьяволом, утрату собственной души. А ведь как много усилий прилагал Самгин, чтобы выпятить свою «самость».

Горький усиливает этот мотив: когда Самгин «швырнул прочь, на землю» своего двойника, тот «разбивался на куски». И вот уже «вокруг Самгина размножились десятки фигур, *совершенно подобных ему*», они «невесомы, проницаемы, как тени», но «их становилось все больше», и они «страшно теснили», «толкали сбивая с дороги», «гнали по пространству, лишенному теней, к дымчатому небу вперед». Значит, Самгин, который мнит себя «человеком высокой ценности», на самом деле вовсе не уникален, хуже того — он вполне тиражируемый человеческий экземпляр, ничем не особенный.

Значимость мотива утраченной тени подтверждается тем, что в заключительном эпизоде третьей части (после радений у Марины Зотовой) он вновь выступает наружу как своего рода итог большого цикла в жизни героя, цикла, который завершился его душевным крахом и опустошенностью:

Самгин, устало шагая, *глядел на свою тень, — она скользила, дергалась по разбитой мягкой дороге*, как бы стремясь зарыться в пыль, и легко превратилась в мягкую фигурку человека, подавленного изумлением и жалкого. <...> И, со стороны глядя, смешно, должно быть, человек, который шагает одиноко по безлюдной окраине, — шагает, сунув руки в карманы, *наблюдая судороги своей тени*, маленький, плоский, серый, — в очках.

Человек, ставший тенью, утративший телесную плоть («плоский»), бесцветный («серый» — это едва ли не единственная краска, которая фиксируется во внешнем облике Самгина) — таков результат духовной эволюции посредством посредственности, которая сосредоточила все свои силы на самовозвеличивании. Это итог внутреннего, психологического сюжета романа.

Другой доминантой характера Самгина, двигателем его воли, было стремление отделиться от хода истории, занять позицию внаходимости по отношению к общественным процессам. Непосредственным выражением этой внутренней установки Клима было отношение к разным видам массовых сборищ. Повествователь не без сарказма сообщает: «В годы своего студенчества он мудро и удачно избегал участия в уличных демонстрациях». А перед итоговыми эпизодами опять-таки повествователь резюмирует: «Скептическое и даже враждебное отношение к человеческим массам у него сложилось давно». Следует отметить, что в подавляющем большинстве массовых сцен в романе народная масса предстает как толпа, стихийная, иррациональная, разрушительная. В ней отдельный человек растворяется, теряет себя, нивелируется. Уже в первой массовой сцене (гулянье на Ходынке, обернувшееся жуткой давкой с большим количеством жертв) появляется гротескный образ:

«Спрессованная икряная масса людей». Спустя десять лет после Ходынки, в дни событий 1905 года, Клим, глядя на картину Рошгросса «Погоня за счастьем» с опаской думает:

Унизительно и страшно катиться *теменькой, безличной икринкой* по общей для всех дороге к неустранимой гибели. Он еще не бежит с толпой, он в стороне от нее, но вот ему уже кажется, что люди всасывают его в свою гушу и влекут за собой.

Но что мы видим в финале эпического сюжета романа? Февральская революция. Толпа у Таврического дворца. «Лицо толпы» вызывает у Самгина ассоциации с гротескными образами Иеронима Босха, масками Леонардо да Винчи, страшными рожами мудрецов вокруг Христа на картине Дюрера. Но когда люди «хлынули во дворец», «озябший Самгин *отдал себя во власть толпы*». И далее он уже сам подстраивается под общее движение: «Клим Иванович Самгин поставил себя в *непрерывный поток людей*, втекавших в двери, и быстро поплыл вместе с ним внутрь дворца...»

В горьковедении сложилось мнение, что роман «Жизнь Клима Самгина» не завершен. Действительно, в черновиках Горького найдено 10—12 вариантов финала, самый последний по времени написания вариант — гибель Клима под ногами толпы, встречающей Ленина у Финляндского вокзала. Но подобные финалы представляют собой завершение фабулы — физической жизни главного героя. По существу же, с ю же т н о роман вполне завершен. Потому что в сценах у Таврического дворца показан окончательный духовный крах Клима Самгина — человек, истративший колоссальные усилия на то, чтобы сбересть свою «самость», пошедший на все тяжкие ради того, чтобы встать над толпой, в конечном итоге становится той самой «безличной икринкой», что плывет вместе с толпой, покоряясь ее стихийной разрушительной инерции. Какой же еще более очевидный финал нужен? Фраза-рефрен «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» — обрела жуткий буквальный смысл...

В переписке тех лет автор не раз подчеркивал особую масштабность и итоговый характер своей работы над романом: «В “Самгине” я хотел бы рассказать — по возможности — обо всем, что пережито в нашей стране за 40 лет»¹; «Роману придаю значение итога всему, что мною сделано»². «Жизнь Клима Самгина» не оставляет сомнений, что «итоги» — это не ответы на вопросы, а новые вопросы. Как человеку остаться человеком на сломе эпох,

¹ Из письма Д. И. Ширину-Юрениевскому (20 сент. 1927 г.) // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — Т. 30. — С. 36.

² Из письма Р. Роллану. Цит. по: Овчаренко А. Углубление эпоса («Жизнь Клима Самгина») // Овчаренко А. Избранные произведения: в 2 т. — Т. 1. — С. 93.

когда рушатся вековые ценности и кажется, что рушится мир? Как человеку сохранить свою индивидуальность, когда он все более вовлекается в коллективные действия и процессы? Как сохранить свое «Я», не впад ни в отчаяние, ни в гордыню? Как в поисках истины не стать жертвой «тирании идей», не дать своим убеждениям переродиться в фанатическую веру, непримиримую ко всякого рода инакомыслию?

Сосредоточившись на анализе характера и судьбы Клима Самгина, мы не затронули целый ряд других аспектов романа. В их числе — вопрос об идейном компромиссе Горького с концепцией исторического прогресса, которая в советскую эпоху была признана единственно правильной. Согласно этой концепции, исторический прогресс возможен только через разрушительную революцию, которую осуществит рабочий класс под руководством партии большевиков. Художественная органика романа явственно сопротивляется этой умозрительной доктрине (особенно показательна в этом отношении декларативность образа большевика Кутузова¹). Особого разговора заслуживает уникальный речевой стиль романа — эта «мистика понятий», «павлиньи перья разума», «звонкие словечки», из которых люди самгинского типа соорудят особый сеттлмент, где пытаются укрыться от штормовых ударов истории. Собственно, нуждается в тщательном изучении весь спектр идеологий, отпечатавшихся в художественном мире романа как уникальное воплощение «адовой суматохи» эпохи.

Все это, а в особенности споры, вспыхнувшие в 1990-е годы вокруг романа и его главного героя — они были инспирированы телесериалом Виктора Титова (1986), в котором образ Клима давался в сочувственном свете, — служит подтверждением правоты тех ученых, которые считают, что роман «Жизнь Клима Самгина» еще ждет своих исследователей. Оправдывается горьковское пророчество: «Быть может, сразу вещь моя не будет понята. Но когда-нибудь оценят»².

28.5. «Пленник в своей стране»

1920 — 1930-е годы отмечены особым драматизмом взаимоотношений Горького с властью, напряженными творческими искания-

¹ Убедительный анализ «кутузовщины» как идеологии упрощения жизни и человека сделан в книге С.И. Сухих «Заблуждение и прозрение Максима Горького» (Н. Новгород, 1992. — С. 185 — 198). Если же мы вспомним героя «Рассказа о необыкновенном», Зыкова-Князева, с его идеей упрощения, то станет еще более ясной зловещая перспектива, которую, по мысли Горького, сулит миру «кутузовщина».

² К творческой истории произведения // *Горький М.* Собр. соч.: в 25 т. — Т. 25. — С. 46.

ми, крайней остротой литературной борьбы, в которой писатель играл далеко не последнюю роль. В освещении этого периода жизни и творчества Горького нет единодушия среди исследователей, более того — оценки нередко полярно противоположны. Но всем очевидно: отношения Горького с правящим режимом в первые годы после Октября — это буквально качание на качелях. Фактическое изгнание в 1920 году, шельмование в советской печати: карикатуры в сатирических журналах, язвительные реплики в связи с началом публикации глав из «Клима Самгина».

Потом, во второй половине 1920-х годов вектор поменялся — власти, видимо, решили, что авторитет Горького надо использовать. Начинается заигрывание с писателем. Первым звонком было весьма развязное «Письмо писателя Владимира Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», в котором поэт (явно с подачи высшего руководства) буквально заманивает Горького вернуться из эмиграции обещанием всяческих благ: «Оправдайтесь,/ гряньте!// Я знаю —/ Вас ценит/ и власть,/ и партия,// Вам дали б все —/ от любви/ до квартир.// Прозаики/ Сели/ пред Вами/ на парте б:// — Учи!/ Верти!»

Вскоре после этой публикации к Горькому было организовано буквально паломничество. Только в течение 1927 — 1928 годов у него в Сорренто побывало более десятка писателей из СССР, среди них Л. Леонов, В. Катаев, Н. Асеев, О. Форш. К нему в Италию целым потоком идут рукописи самого разного уровня, нередко откровенно дилетантские. А он, человек до шепетильности обязательный, читает все сочинения, отвечает своим адресатам. Так или иначе, Горький был вовлечен в текущую литературную жизнь страны.

Наконец, пущена в ход «тяжелая артиллерия»: в центральных журналах публикуются статьи авторитетных ученых¹. Горького называют великим пролетарским писателем, объявляют основателем советской литературы, создателем социалистического реализма, призывают начать научное изучение его творчества.

Возвращение Горького на родину в 1928 году превращено во всенародное ликование. В его честь переименовывают улицы, театры, предприятия и даже город Нижний Новгород.

Поддался ли писатель этому потоку славословий? Стал ли чувствовать себя обязанным перед властью, так обласкавшей его? На эти вопросы трудно найти совершенно определенные ответы. Во всяком случае, публично сам Горький решительно отрешивался от восхвалений и подачек. «...Мне дано звание “заслуженного пи-

¹ Пиксанов Н. К. Горький и современные писатели // Красная нива. — 1926. — № 40; Фриче В. М. Горький и пролетарская литература // Красная новь. — 1928. — № 3; Коган П. С. Горький (К 35-летию литературной деятельности) // Известия. — 1927. — 27 сентября.

сателя” или что-то в этом роде. Сим извещаю юбилейный комитет, что я решительно отказываюсь от всяких чинов и наград...» — писал он председателю правления Госиздата¹. А переименование Нижнего Новгорода возмутило Горького, он запрещал в своем присутствии называть город по-новому.

По мнению В. И. Баранова, трагедия Горького состояла в том, что он искал если не путей сотрудничества с советской системой, то путей воздействия на нее. Колебался между «да» и «нет» («“Да” и “нет” Максима Горького» — так названа статья В. Баранова²), но искал «равнодействующую» — то, что найти в принципе было невозможно». Горьковская двойственность проявилась в отношении к ряду животрепещущих вопросов современности: в частности, к коллективизации, а также к судебным процессам над так называемыми «врагами народа»³.

Известны многочисленные факты заступничества Горького за писателей, попавших под пресс жестокой критики: он не дал в обиду «Серапионовых братьев», осадил самого Буденного, выступившего с грубыми нападками на Бабеля. А в 1930-е годы он пытался облегчить участь ряда писателей, против которых выдвигались политические обвинения, среди них — Б. Пильняк, М. Булгаков, А. Платонов, Е. Замятин, С. Клычков, Н. Клюев. Е. Замятин свидетельствует, что Горький нередко использовал свои встречи со Сталиным на даче для того, чтобы смягчить, исправить многие «перегибы». «Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии», — писал он⁴.

И в то же самое время Горький — автор статьи «Если враг не сдается — его уничтожают», которая стала одним из лозунгов политического террора. Неслучайно Сталин распорядился издать эту статью трехмиллионным тиражом. Такую же роль сыграли и выступления писателя, поделившегося своими восторгами после посещения в 1929 году концлагеря на Соловках и строительства

¹ Цит. по: *Баранов В.* Горький без грима. Тайна смерти. — М., 1996. — С. 94. К. Чуковский в своем дневнике приводит свидетельство Лидии Сейфуллиной, которой Горький посоветовал: «Всюду меня делают почетным. Я почетный булочник, почетный пионер... Сегодня я еду осматривать дом сумасшедших... и меня сделают почетным сумасшедшим, увидите» (Запись 31 августа 1928 г. // *Чуковский К.* Дневник. 1901—1929. — М., 1991. — С. 453—454).

² Советская культура. — 1989. — 1 апреля. — С. 10.

³ Оказывается, именно Горький «уговорил Сталина написать статьи «Головокружение от успехов» и «Ответ товарищам-колхозникам», осуждающие перегибы насильственной коллективизации» (*Спиридонова Л.* Горький и Сталин // Урал. — 1993. — № 3. — С. 224). А. Орлов в книге «Тайная история сталинских преступлений» приводит факты заступничества Горького за оппозиционеров, Л. Б. Каменева и др. (Огонек. — 1989. — № 5. — С. 22).

⁴ *Замятин Е. М.* Горький // *Замятин Е.* Сочинения: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. 4. — С. 193.

Беломоро-Балтийского канала. И, хоть теперь известно, какие спектакли разыгрывались перед делегацией, возглавляемой Горьким, всей ответственности с него это не снимает. Нельзя не согласиться с выводом В. Костикова о том, что Сталин хотел и в какой-то мере сумел сделать писателя «одним из главных символов сталинских “побед”»¹.

В чем же причина столь очевидной противоречивости сознания и поведения Горького? Писатель уезжал из страны, разоренной Гражданской войной, умирающей от голода, с замершими фабриками и заводами. А вернувшись в Россию на рубеже 1920—1930-х годов, побывав на стройках социализма, да еще представленных в декорациях «потемкинских деревень», да еще при крайне ограниченном доступе правдивой информации о реальном положении дел, Горький скорее всего стал испытывать традиционный «комплекс русского интеллигента»: что-то вроде раскаяния за непонимание того, что переделку мира невозможно осуществлять в белых перчатках, что прогресса не бывает без жертв. И когда в стране пошел процесс усиления репрессий, когда стал назревать Большой Террор, Горький не набрался решимости принципиально ему противостоять. Но все же «приручение» писателя шло и не так быстро и не столь успешно, как того хотелось Сталину и его окружению. Л. Спиридонова полагает, что «вплоть до 1934 года Горький верил, что можно смягчить политику вождя, не допустить перерождения Советского государства в тоталитарную диктатуру. Этим объясняется поддержка им любых попыток либерализации и демократизации режима, а отсюда — порой неуклюжее заигрывание со Сталиным и его единомышленниками»².

Горький возлагал надежды на создаваемый Союз писателей СССР как на возможный оплот духовной оппозиции режиму. Так, Л. Флейшман, автор книги «Борис Пастернак в тридцатые годы», считает, что «...Созданием Союза писателей и организацией писательского съезда <...> Горький воспользовался для неуклонных попыток оттеснить выдвигаемых партийным руководством литераторов. По-видимому, в идеале он мыслил себе Союз писателей как объединение не партийных (разрядка. — *Авт.*), хотя безусловно лояльных советской власти, писателей и съезд как их форум»³. Однако после Первого Всесоюзного съезда писателей (август 1934 г.), который стал апофеозом Горького, свидетельством его огромного общественного авторитета, отношения писателя с режимом стали ухудшаться. К не прирученному

¹ Костиков В. Иллюзия счастья // Огонек. — 1990. — № 1. — С. 10—14.

² Спиридонова Л. Горький и Сталин // Урал. — 1993. — № 3. — С. 224.

³ Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. — Jerusalem : The Magness Hebrew University. — 1984. — С. 229.

до конца художнику были применены самые жесткие меры воздействия — вплоть до полной моральной изоляции. В. И. Баранов сообщает поразительный факт: «Ограниченный в передвижениях, Горький <...> набрасывался теперь на газеты. Он не знал, что «Правду» стали печатать для него в одном экземпляре»¹. Все, так или иначе общавшиеся с Горьким в эти последние годы, рисуют его «пленником в своей стране», «старым медведем с кольцом в зубах» (выражения принадлежат Р. Роллану)².

Если в конце 1920-х годов Сталину нужен был живой, активно выступающий Горький для упрочения своего авторитета, для создания мифов о процветающем под его водительством рабоче-крестьянском государстве, то, похоже, в конце 1930-х годов для тех же самых целей более подходил другой Горький — канонизированный, но не протестующий, лучше — молчащий³. Но канонизированный образ Горького действительно на протяжении десятилетий искажал подлинную личность и подлинного художника. Освобождение от этого помпезного мифа началось в годы «перестройки», не обходится оно и без шараханий в противоположную крайность, но все же сделано немало для того, чтобы можно было увидеть истинные масштабы творческой деятельности Горького и объективно оценить его роль в литературе XX столетия⁴.

¹ Баранов В. «Да» и «нет» Максима Горького // Сов. культура. — 1989. — 1 апреля. — С. 10.

² Гнетущая атмосфера вокруг Горького охарактеризована в воспоминаниях И. Шкапы, который был в 30-е годы личным секретарем писателя. См.: *Шкапа И. Семь лет с Горьким.* — М., 1966. — С. 383 и далее.

³ На этом основании некоторые исследователи (В. И. Баранов и др.) выдвигают версию о насильственной смерти писателя. Однако эта версия убедительно опровергается недавно опубликованными материалами. См.: *Вокруг смерти Горького: документы, факты, версии.* — М., 2001.

⁴ Имеются в виду и регулярно проводимые в Нижегородском госуниверситете «Горьковские чтения», и серия материалов «Неизвестный Горький», издаваемая Институтом мировой литературы РАН, и антология критических статей «Максим Горький: pro et contra» (СПб., 1997), а также ряд книг, сосредоточенных на разных аспектах жизни и творчества писателя, среди них — «Заблуждение и прозрение Максима Горького» С. И. Сухих (Н. Новгород, 1992), «Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов» Н. Примочкиной (М., 1996), «Феномен Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование» А. Б. Удодова (Воронеж, 1999); «Гибель Буревестника. М. Горький: последние двадцать лет» А. Ваксберга. — М., 1999; «Максим Горький: подлинный или мнимый» В. Баранова (М., 2000), «Горький: новый взгляд» Л. М. Спиридоновой (М., 2004). В 2006 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга П. Басинского «Горький», новая биография писателя». Авторы этих работ, не сглаживая всей сложности исканий Горького, стремятся рассматривать феномен писателя в его противоречивости и полноте, понимая, что и сами эти противоречия характерны для минувшей эпохи.



ЧАСТЬ VII

«ГРОТЕСКНЫЙ РЕАЛИЗМ»

Глава 29

ГРОТЕСК И ЕГО АКТУАЛИЗАЦИЯ В 1920-е ГОДЫ

Концепция гротеска восходит к Ренессансу, когда были открыты римские орнаменты, состоящие из причудливых комбинаций животных, растительных и человеческих черт. М. М. Бахтин связывал гротеск с карнавальной культурой и проследил эволюцию этого художественного приема от Рабле до романтизма, в котором гротеску придавалось особое значение. Если в карнавальной и возрожденческой традициях сочетания противоположностей — смерти и рождения, высокого и низкого, красоты и безобразия — воплощают «противоречивое единство умирающего и возрождающегося мира», то в романтическом гротеске на первый план выдвигается кричащий диссонанс, выражающий трагическую несовместимость идеала и действительности, омертвление, автоматизацию жизни, искажение ее сущностных черт. Семантика романтического гротеска оформилась образами двойника, маски, тени, манекена, ожившей куклы, вещи или части тела, замещающей человека и некоторыми другими мотивами, сохраняющими гротескный ореол даже вне романтического контекста (например, в рассказах С. Кржижановского).

В русской культуре особая роль в формировании гротескной эстетики принадлежит Гоголю, который, как показал в своих исследованиях Ю. В. Манн, соединил свойства карнавального и романтического гротеска. По мнению этого исследователя, для гоголевского гротеска характерны такие черты, как «универсализация», связанная с нагнетанием однородных искажений здравого смысла и невероятных комбинаций в пределах одного образа: «Углубление смысла происходит за счет того, что “глупость”

следует за “глупостью”. И тогда в какой-то момент читателю открывается, что лиц и событий иного порядка не будет и не может быть и что это унылое течение пошлости и “называется жизнью”. В этот трудно уловимый, но объективно непреложный момент “смешное” оборачивается “грустным”¹. Другим важным свойством гоголевского гротеска является «логика обратности», при которой «недостойный счастливее достойного; словом, моральные нормы также ставятся с ног на голову... Все происходит наоборот не по отношению к моральным достоинствам лица, а по отношению к сознательно поставленной им и сознательно преследуемой цели»².

Русские модернисты, безусловно, испытывали воздействие таких мастеров гротеска, как Гоголь и Щедрин. Влияние Гоголя отчетливо дает о себе знать уже в прозе Федора Сологуба («Мелкий бес») и Андрея Белого («Петербург»), а затем доходит до таких прямых парафразов гоголевских сюжетов, как, например, у Булгакова («Похождения Чичикова»), Эрдмана («Мандат» как перифраз «Ревизора»); мотивы гротеска Щедрина узнаются в образе Фиты из «Большим детям сказок» Е. Замятина, «История одного города» отзывается и в «Необыкновенных историях из жизни города Колоколамска» (1928 — 29) Ильфа и Петрова. Гротескная поэтика позволила выразить фантазмагорическую, противоестественную и уродливую природу советского социального устройства и советской психологии, этим устройством отштампованной.

Обращение к гротеску в литературе русского модернизма 1920-х годов объясняется и более фундаментальными его свойствами. Известный эстетик XIX века Джон Рескин видел в гротеске форму сопротивления социальному порядку: по его мнению, все формы гротеска непосредственно связаны с игрой и тем самым воплощают волю к свободе от каких бы то ни было социальных, эстетических или логических ограничений. Гротеск в философском смысле выражает болезненное ощущение пределов познания, мучительно суженной перспективы, отсутствия трансценденции. Чувство предела находит воплощение в мотивах смерти, насилия, а также неадекватности знака, слова, языка, человеческого сознания в целом по отношению к страшному и таинственному миру вокруг³. Современный исследователь Джеффри Харфем, развивая этот взгляд на гротеск, отмечает, что гротескная эстетика регулярно актуализируется в моменты культурных «интервалов», «парадигматических кризисов», «когда накопилось уже достаточ-

¹ Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. — М., 1996. — С. 347 — 348.

² Там же. — С. 351.

³ См.: *Ruskin John. Stones of Venice (Chapter 3) // Ruskin John. Selected Writings. Ed. by Philip Davis. — London: J.M.Dent, 1995.*

ное количество аномалий для того, чтобы прежняя парадигма или модель познания была дискредитирована настолько, что в нее нельзя было верить, но до того, как происходит общее принятие новой парадигмы»¹.

С этой точки зрения понятно, что гротеск является почти неизбежной и уже, во всяком случае, естественной и необходимой чертой многих модернистских и авангардных стилей. Гротескные мотивы отчетливо обнажают внутренние противоречия как старых догм, верований и культурных мифов (Маяковский, Вагинов), так и новых утопий (Замятин, Аверченко), разрывы между романтическими революционными ожиданиями и кровавой реальностью как Гражданской войны (Бабель, Пильняк, Вс. Иванов), так и советского быта (Зошенко, Кржижановский, В. Катаев), оксюморонные сплавы несовместимых дискурсивных, социальных и психологических элементов как в нэповской, так и в сталинской (Булгаков, Эрдман, Ильф и Петров) и даже эмигрантской культурах (Тэффи, Б. Поплавский, Дон Аминадо). Гротескная ностальгия по трансценденции согласуется с модернистскими поисками индивидуального сакрального: сочетание гротеска с формированием индивидуального мифа показательно, например, для Велемира Хлебникова, Даниила Хармса, Александра Введенского, Сигизмунда Кржижановского, Бориса Поплавского.

Однако в литературе 1920-х гротеск является не только стилизованным принципом, объединяющим самые разнообразие литературные феномены. Гротескное искусство 1920-х во многом было рождено раздвигающимися «ножницами» между социально-идеологическим языком и непосредственными впечатлениями реальности, сотканной из кричащих — подлинно гротескных — оксюморонов старого и нового: языков, жизненных укладов, социальных отношений, ценностей и т. п. Двадцатые годы, и особенно период нэпа, представляли собой чистый, почти лабораторный пример той ситуации, когда «прежняя парадигма или модель познания дискредитирована настолько, что в нее нельзя верить, но до того, как происходит общее принятие новой парадигмы».

На этой почве в русском модернизме формируется тенденция, которую можно обозначить как *гротескный синтез*. Гротескная оптика, фокусирующая на сопряжении противоречий, на трагикомических оксюморонах, определяет взгляд писателя и диктует отбор художественного материала. Гротескные оксюмороны доминируют в репрезентации языка, характеров, их психологии, предметного мира, социального устройства. В итоге возникает *резонанс противоречий*, который и создает эффект синтеза. Этот

¹ *Harpham Geoffrey G.* On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1982. — P. 17.

синтез, конечно, парадоксален, поскольку «рифмуются» как раз диссонансы и алогизмы — разнопорядковые, но однотипные. Как отмечала Н. Е. Васильева: «Гротеск всегда, при всей своей пестроте, склонен к повторяющимся узорам...»¹. *Монотонное разнообразие или пестрое однообразие* — такова формула гротескного синтеза.

Вместе с тем, гротескные произведения К. Вагинова, Н. Эрдмана, М. Зощенко, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова представляют собой синтез экспрессионистский, романтической и реалистической тенденций: именно гротескный принцип соединения несочетаемых элементов выступает в качестве «клея», работая и на уровне поэтики текста. Используя бахтинский термин, мы будем называть эту тенденцию «гротескным реализмом».

Важно подчеркнуть, что в творчестве писателей этого направления, как правило, сочетаются черты романтического и карнавального гротеска. Так, если карнавальные формы гротеска восстанавливались в фантастике А. Ремизова, «Блохе» Е. Замятина, «Мистерии Буфф» В. Маяковского, то синтез карнавального и романтического гротеска отчетливо виден и у М. Булгакова (особенно в сатирических рассказах, «Собачьем сердце», «Дьяволиаде», «Роковых яйцах», «Багровом острове» и позднее — в «Мастере и Маргарите»), и у М. Зощенко (карнавальные мезальянсы и метаморфозы, сопряженные с мотивами исчезновения, стирания личности), у Н. Эрдмана (синтез эстетики балагана с мотивами тени, двойника, маски), и у К. Вагинова (карнавальность и мотивы поглощения жизни тенями, медленного умирания цивилизации). Если карнавальный гротеск раскрывает в гротескных оскюморонах источник обновления жизни и общества, то романтический гротеск склонен интерпретировать карнавальные мезальянсы как свидетельства распада, монструозности и антиидеальности. Сочетание двух этих модальностей в «гротескном реализме» 1920-х годов позволяло писателям этого направления «проскальзывать» между формирующимися идеологическими «метанарративами», сохраняя позицию относительной независимости и амбивалентности.

Вместе с тем еще одна важная черта «гротескного реализма» 1920-х годов — сосредоточенность на оскюморонах и мезальянсах, косвенно или прямо связанных с *проблемой власти* — *символической или политической*. Так, Константин Вагинов в своих романах создает гротескный анализ дискурсов и позиций, репрезентирующих высокую культуру, ее символический авторитет — от ученого, хранителя знания, до коллекционера и автора-создателя

¹ *Васильева Н. Е.* Об идейно-художественном своеобразии советской прозы первой половины 1920-х годов. — Пермь, 1974. — С. 46.

литературного текста — и трагикомическую деградацию этих персонажей и их дискурсов, отражающую гибель мифа о великой культуре. Так, Михаил Зощенко строит свои новеллы 1920-х годов вокруг парадоксов власти и безвластия, не только сталкивая в речи своих персонажей властные дискурсы с их комической апроприацией, но и демонстрируя взаимные превращения позиции символической власти гегемона-пролетария в безвластного «маленького человека», лишенного лица и слова. Николай Эрдман, наоборот, ставит своих «маленьких» персонажей в позицию символической (чаще всего — мнимой) власти, чем запускает машину карнавальных превращений, раздувающих локальную ситуацию комической путаницы в глобальную гротескную метафору пореволюционного общества. Ильф и Петров выдвигают на первый план пародийного двойника власти — трикстера, способного артистически использовать языки власти для собственной пользы, а больше — для свободной индивидуалистической самореализации, несмотря на неблагоприятные социальные условия. Ранний Булгаков постоянно сталкивает носителей традиционного символического авторитета (ученого, интеллигента) с монстрами, порождаемыми гротесками советской власти-безвластия (змеи, выросшие до драконов, в «Роковых яйцах»; ускользающие братья Кальсонеры в «Дьяволиаде»; Шариков в «Собачьем сердце»)¹.

Традиция гротескного синтеза, заложенная на рубеже 1920—1930-х годов, получит дальнейшее развитие в послевоенной литературе 1960—1980-х годов — как в неподцензурной прозе Абрама Терца и Николая Аржака (Андрея Синявского и Юлия Даниэля), поэзии Александра Галича и Владимира Высоцкого, драматургии Андрея Амальрика, рассказах Владимира Марамзина, романах Владимира Войновича, монологах Михаила Жванецкого; так и в текстах, проникавших на страницы советских изданий — «Затоваренной бочкотаре» Василия Аксенова, главах из «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера, «Понедельник начинается в субботу» и «Сказке о Тройке» братьев Стругацких, пьесах Григория Горина.

Глава 30

КОМЕДИИ НИКОЛАЯ ЭРДМАНА

Николай Робертович Эрдман (1900—1970) родился в Москве в семье выходцев из Балтики (его отец, всю жизнь работавший

¹ Творчеству И.Ильфа и Е.Петрова и М.Булгакова будут посвящены главы в следующем томе учебника.

бухгалтером, с ненаигранно-сильным немецким акцентом исполнил роль учителя Кости-пастуха в фильме «Веселые ребята»). Николай был призван в Красную Армию в 1919м году — в соответствие с одной из эрдмановских автобиографий, не окончив реального училища, в соответствии с другой — с первого курса Археологического института. Служил в войсках, подавлявших восстание казаков под водительством знаменитого Ф. К. Миронова (описанного Ю. Трифоновым в романе «Старик»), а через год по болезни был переведен в железнодорожную охрану. Эрдман, явно приукрашивая, писал в своей автобиографии в 1927 году: «Учился я в Петропавловском реальном училище. С первого класса начал писать стихи. Кончив реальное училище, напечатал свое первое стихотворение и поступил в Археологический институт, но вскоре карандаш ученика и перо стихотворца сменил на винтовку красноармейца. 1919-й и 1920-й грозные и прекрасные годы провел на фронте. Во время стоянок придумывал песни, а во время походов распевал их вместе со своей ротой. Неповторимое время, когда каждому поющему казалось, что ему подпевает вся Россия. Вернувшись в Москву, присоединился к группе поэтов-имажинистов»¹. Еще будучи в армии, он начал публиковать стихи в московских альманахах, а вскоре после демобилизации Эрдман вместе со своим братом Борисом, впоследствии известным художником-оформителем, становятся заметными фигурами среди артистической молодежи Москвы.

Уже в 1920 году он присоединяется к группе имажинистов, подписывает ряд деклараций, публикует поэму «Автопортрет» в имажинистской антологии «Конский сад. Вся банда» (1922) и стихотворение «Хитров рынок» в «Гостинице для путешественников в прекрасное» (1923). Тогда же, в начале 1920-х, он завоевывает репутацию блестящего остроумца. Он, например, входит в круг молодых талантов, которые должны были развлекать публику в кабачке «Нерыдай»: «Возле эстрады стоял длинный стол, за которым собирались начинающие и уже известные молодые артисты, драматурги, поэты. Их там бесплатно кормили, а они за это должны были развлекать богатых посетителей остроумными репликами, песенками, танцами, стихами, конферансом. Среди этой молодежи были Рина Зеленая, Сергей Мартинсон, Вера Инбер, Виктор Ардов, Борис Бабочкин, Николай Эрдман»². Он становится автором пародий и скетчей для эстрадников — от Рины Зеленой до В. Хенкина, а также сочиняет комедийные сцены и целые спектакли для многочисленных кабаре и экспериментальных

¹ Цит. по: Шенталинский В. Охота в ревазповеднике // Новый мир. — 1998. — № 12. — С. 185.

² Масс А. Конец дачи Эрдмана // <http://www.pahra.ru/chosen-people/erdman/konec.htm>

театров, расцветших во время нэпа. Он также пишет интермедии для возобновленного в театре Вахтангова водевиля «Лев Гурыч Синичкин». Комедийное обозрение «Москва с точки зрения» (1924), одним из ведущих авторов которого был Эрдман (вместе с Д. Гутманом, В. Массом и В. Типотом), завоевывает ошеломительную популярность и становится первым спектаклем Московского театра сатиры.

Кроме того, Эрдман уже тогда много работает для кино (впоследствии сочинение киносценариев станет его основной профессией). Он — обычно в соавторстве — писал сценарии для ранних (еще немых) фильмов И. Пырьева, Н. Охлопкова, Б. Барнета. В частности, Эрдман вместе с А. Мариенгофом, В. Шершеневичем, В. Шкловским и Б. Зорич участвовал в работе над сценарием для известного фильма «Дом на Трубной» (1928). А сценарий спектакля «Музыкальный магазин», написанный Н. Эрдманом и В. Массом для джаз-оркестра Л. Утесова, приобретает настолько шумный успех, что позже, когда Г. Александров будет снимать музыкальную комедию с Утесовым и его джазом (после многих вариантов она станет называться «Веселые ребята» [1934]), сценарий для нее напишут все те же Эрдман и Масс.

В начале 20-х годов Эрдман пишет свою первую, полномасштабную комедию «Мандат». По предположению Д. Фридмана, Масс, служивший завлитом театра Революции (будущий Московский театр им. В. Маяковского), где тогда работал и Мейерхольд, познакомил начинающего драматурга со знаменитым режиссером. В результате «Мандат» Эрдмана оказался второй премьерой открытого в 1925 году Театра им. Мейерхольда (первой был «Учитель Бубус» А. Файко)¹.

30.1. «Мандат»

Эта каскадная комедия (1925), явно опирающаяся на водевильную традицию, ускользает от интерпретации, или, вернее, подозрительно податлива для противоположных интерпретаций. С одной стороны, она вписывалась в востребованную советской культурой «сатиру на мещанство» и тайных врагов нового режима. С другой — пьеса была наполнена политическими остротами, вроде: «А вдруг, мамаша, меня не примут [в партию]? — Ну

¹ Подробная биография Эрдмана представлена в монографии о писателе: *Freedman John. Silence's Roar: The Life and Drama of Nikolai Erdman.* — Oakville, Canada: Mosaik Pres, 1992; а также в библиографическом очерке М. Каневской, опубликованном в: *Dictionary of Literary Biography: Russian Prose Writers Between the Wars.* — Vol. 272. — Detroit: Gale Group, 2004. — P. 46 — 55. В своем изложении биографии Эрдмана мы опирались, главным образом, на материалы, опубликованные в этих двух работах.

что ты, Павлуша, туда всякую шваль принимают», или «Нынче сумасшедших домов нету, теперь свобода», или «Народ безмолвствует. — Не дай бог, опять закричит». С одной стороны, в «Мандате» прочитывалась пародия на ленинское «и кухарка будет управлять государством». С другой — этот сюжет разыгрывался одновременно и самозванным коммунистом Гулячкиным, и кухаркой Настей, принимаемой за княжну Анастасию Романову. С одной стороны, «Мандат» — классическая комедия положений, не брезгующая балаганными приемами (фотография императора, приклеившаяся к заду героя, и т.п.), и актуализирующая, как показал Ю.К.Щеглов¹, традиции фольклорного театра. С другой стороны, «Мандат» остроумно сплетает воедино мотивы, восходящие к классической традиции. Сюжетная линия самозванца, в сочетании с монархическими фантазиями и бракосочетанием с наследницей трона, не может не напомнить о «Борисе Годунове». Страх, вызываемый мандатом Гулячкина, и то социальное значение, которое придает ему бумажка, удостоверяющая лишь то, что он проживает по своему собственному адресу, вызывает ассоциации с «Ревизором». А комические перипетии свадьбы с приданным (несмотря на то что в качестве приданного требуется родственник-коммунист) явственно отсылают к комедиям Островского и Сухово-Кобылина.

Наконец, ценимая современниками как социальная сатира, пьеса Эрдмана представляет собой, пожалуй, ярчайший в русской драматургии пример карнавального театра. В «Мандате» разыгрывается целый ряд карнавальных метаморфоз высокого в низкое, и наоборот. Конечно, острее всего это выражается в превращении Гулячкина в коммуниста с мандатом, а кухарки Настьки — в великую княжну. Однако карнавальность «Мандата» не ограничивается этими метаморфозами: недаром в пьесе упоминается полковник, который был настолько близорук, что как-то раз принял себя за генерала; младший Сметанич, женившись на Настьке, воображает себя «супругом всея Руси»; а портрет Николая II, приклеившийся к заду Гулячкина, вызывает благоговейный восторг среди публики («Маменька, чье у меня лицо, мое?» — спрашивает Павел Сергеевич. «Нет, наше», — отвечают ему). Все это в окружении карнавальных переодеваний, подслушиваний, подмен, а также многочисленных каламбуров и шуток на темы «телесного низа». В действии даже принимает участие совершенно шекспировская группа уличных актеров (шарманщик, человек с барабаном и женщина с бубном), выдающих себя, разумеется, за

¹ Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. — № 33 (5:1998). — С. 118—160. Роль карнавально-балаганной традиции в драматургии Эрдмана также подробно анализируется в кн.: Шевченко Е. С. Театр Николая Эрдмана. — Самара, 2006.

родственников-большевиков. Примечателен и постоянный обмен функциями между человеком и вещью (отсылающий одновременно и к традиции романтического гротеска, и к карнавальной клоунаде): Гулячкин должен стать приданым для своей сестры, Иван Иванович заявляет: «Я человек холостой и сожительниц, как вот у других, у меня нет, а если я с керосинкой живу, так ведь каждому человеку надо»; мамаша-Гулячкина «вдвоем с граммофоном молятся»; «в простом сундуке помещается все, что от России осталось», и в конечном счете бумажка-мандат и царское платье фантастическим образом преобразуют Гулячкина и Настьку, вызывая к ним всеобщее почтение и страх.

Карнавал, разворачивающийся в «Мандате», заразителен, но он важен и как социальная метафора постреволюционного мира, потерявшего какую-либо устойчивость, находящегося в состоянии непрерывных метаморфоз и порождающего самые невероятные (с прежней точки зрения) мезальянсы. Этот мир, несмотря на «реалистическую достоверность», по своей природе глубоко фантастичен: в нем может случиться все, что угодно. Как точно указал Ю. К. Щеглов:

«В глазах персонажей «Мандата» и «Самоубийцы» мир предстает в фольклоризированном, освобожденном от реалистических бытовых форм виде. <...> Фольклорное начало сказывается прежде всего в том, что сложнейший континуум советской жизни представляется героям в виде дискретных монументальных блоков, связанных друг с другом самыми простыми, непосредственными отношениями. Реальность нэпа и первой пятилетки моделируется как своего рода сказочное пространство, где все сущее — от элементарных бытовых отправок до высших манифестаций престижа и власти — отлито в серию крайне обобщенных стереотипов, система которых внешне отличается полной четкостью и ясностью: «коммунисты», «жулики», «старое время», «милиция», «партия», «Россия», «Кремль», «арестовать», «расстрелять», «фаворитка» и проч. Единицы эти организуются в столь же крупно вырубленные оппозиции и альтернативы: либо коммунисты, либо жулики, либо арестуют, либо пустят в Кремль без доклада, и т. д. <...> Элементы эрдмановского мира обладают повышенной дискретностью и легко поддаются перестановкам, сдвигам, рекомбинациям и т. п., вызывая представление скорее об упрощенном механическом агрегате, чем о живом континууме действительности, пронизанном взаимосвязями и зависимостями»¹.

С равным успехом в нем можно утонуть в чашке молочной лапши, найти в сундуке дочь расстрелянного императора и, от-

¹ Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н.Эрдмана. — С. 138—139, 150.

крыв утром занавесочку, увидеть, что советской власти больше нет («Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть! — Нет, говорю, еще держится. — Ну что же, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим завтра как»). Впрочем, последнее ожидание, несмотря на общий комический тон, не так уж фантастично, и, скорее, прямо связывает гротескное мировосприятие персонажей Эрдмана с опытом исторических катастроф, которые и впрямь происходят неожиданно, подобно стихийным бедствиям, враз обрушивающим весь привычный строй жизни. Именно это *историческое* состояние общества и массового сознания разыгрывается в «Мандате» как фарс — а могло бы как трагикомедия (что собственно и произойдет в «Самоубийце») или как трагедия (в «Днях Турбиных» и «Беге» Булгакова).

Каждый из персонажей «Мандата» наделен определенной «программой» — а вернее, определенным набором символов, должствующих представлять цели и ценности их жизни, но, увы, не справляющихся с этой задачей. Так, Гулячкин на наших глазах, в первом же явлении, по наущению мамыши, задается целью стать партийным начальством: «А что тебе делать: разве у начальства какие дела бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего». Аналогичным образом сама мамыша запрограммирована на то, чтобы жить, как прежде, а главное — молиться (заглушая молитву граммофоном); сестра Павлуши, Варвара Сергеевна, любой ценой должна выйти замуж; кухарка Настька мечтает о красивой жизни из романов про «принцесскую жизнь», Иван Иваныч желает возмездия Гулячкиным, из-за которых на него пролилась молочная лапша; Тамара Леопольдовна и Сметаничи с компанией «спасают Россию». У каждого есть свой «символ веры», причем, всегда достаточно сомнительный. У Гулячкина это самопальный мандат. У мамыши — картинка «Верую, господи, верую!» с портретом Маркса на обратной стороне. У Варвары — девичья краса, плохо совместимая с ее душераздирающим голосом («Никак, говорит, вашу Варвару Сергеевну режут, потому что она не своим голосом кричит. — Как это не своим голосом, во-первых, у меня такой голос, а во-вторых, ты дура»). Для Ивана Иваныча доказательством перенесенных страданий становится кусок лапши, застрявший в усах. Для Настьки — сказка делается былью благодаря царскому платью, внезапно превращающему ее в сказочную принцессу, причем, превращение это подрывается подозрением в том, что ее хотят сделать «фавориткой» — «кухаркой для удовольствий». Для Сметаничей и компании в качестве символа их веры выступает сама Настька, принимаемая за последнюю из Романовых.

Фиктивный и фарсовый характер этих моделей идентичности лежит в основе комизма «Мандата». Здесь часто возникают гибридные совмещения противоположных символов, типа: «Пусть

же он в милиции на кресте присягнет, что он коммунист». Постоянно символическое подменяется буквальным: «Подумать только, что сейчас перед нами предстанет вся наша будущность. — Дядюшка, открывайте, скорей, а то она вся вытечет»; «Подумать только, что раньше таких людей вся Россия переносила, а теперь только пять человек переносят»; «Вот оно — оплот империи, трехэтажное “Русское слово”»; «Дядюшка, я самодержца уже помазал, на что же его наклеивать?».

Вся эта символическая «каша» свидетельствует прежде всего о том опустошении, которое вызвала в мире героев «Мандата» революция. «Все люди не настоящие», — восклицает в финале Сметанич-старший. — Она ненастоящая, он ненастоящий, может быть, и мы не настоящие». При этом «ненастоящность», «химичность» персонажей выражается даже не столько в том, как искрят при столкновения различные, пришедшие из прошлого и из настоящего, сценарии власти и благополучия, но прежде всего в том, как эти «программы» мирно, хотя и комично, уживаются и совмещаются друг с другом в фрагментарных сознаниях героев пьесы. Например, в следующем — ключевом — диалоге между Гулячкиным и его мамашей:

Павел Сергеевич. За что пенсию?

Надежда Петровна. За спасение России.

Павел Сергеевич. Как за спасение России? Во-первых, коммунисты Россию спасти не позволяют.

Надежда Петровна. Кто же их, Павлуша, будет спрашивать. Когда не сегодня-завтра французы в Россию царя командируют.

Павел Сергеевич. Как царя? Вы понимаете ли, мамаша, о чем вы говорите. Если в Россию на самом деле какого-нибудь царя командируют, то меня тут же без всяких разговоров повесят, а после доказывая, что ты не коммунист, а приданое.

Надежда Петровна. Но, Павел, пенсия.

Павел Сергеевич. Ну зачем же мне в мертвом виде ваша пенсия? <...> Значит мне, маменька, в партию вступать нельзя.

Надежда Петровна. Как — нельзя? А с чем же мы Вареньку замуж выдадим?

Павел Сергеевич. Не забывайте, маменька, что при старом режиме меня за приверженность к новому строю могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если у тебя платье [царицы]?

Павел Сергеевич. Ну, стало быть, при новом режиме за приверженность к старому строю меня могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если ты в партии?

Павел Сергеевич. Мамаша, значит, я при всяком режиме бессмертный человек. Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться. Скажем, придут в Москву иностранцы: «Где у вас лучшее украшение в городе? — Вот, скажут, лучшее украшение в городе. — Уж не Петр ли это Великий? — Нет, скажут, поднимай выше, это Павел Гулячкин».

Эрдман, кажется, не испытывает к этим героям никакой симпатии. Но дело не в том, что он смотрит на них с точки зрения советской идеологии. Скорее, его взгляд *невольно* вписывается в логику «борьбы с мещанством и приспособленчеством». Если официальная советская культура (в лице Маяковского, рапповцев и даже Горького) рисовала «мещан» как недобитых врагов, как остатки вражеской армии, чей исторический срок отмерен, то Эрдман рисует своих жалких героев как *победителей*.

Абсолютная беспринципность героев комедии оборачивается великолепным конформизмом, формулы которого то и дело украшают страницы пьесы. Недаром «Мандат» начинается сценой, в которой Павлуша обучает мамашу переворачивать картинку в зависимости от того, кто приходит в дом: «Верую, Господи, верую!» — для одних, Маркс — для других. Впрочем, требование коммуниста в качестве приданого, рассказы шарманщика о привязанности младенца Павлушеньки к пролетариату («Сейчас же сосать перестанет и скажет: “Люблю, говорит, дяденька, ой как люблю”, — и даже весь затрясется»), ничем не отличаются от «монархизма» младшего Сметанича: «Молодой человек, вы в бога верите? — Дома верю, на службе нет», или: «Значок у меня, папа, есть, а вот убеждений у меня никаких нету. Я анархист». Кульминацией этой темы становится финальный монолог Гулячкина, в котором он — прекрасно зная, что Настя никакая не великая княжна — «героически» оскорбляет «заговорщиков»: «Женщины и мужчины и даже дети, вам не удастся задушить революцию пока существуем мы... Я и моя мамаша... Вы думаете, товарищи, что если у меня гастрономический магазин отняли и вывеску сняли, то меня уничтожили этим? Нет, товарищи, я теперь новую вывеску вывешу и буду под ней торговать всем, что есть дорогого на свете. Всем торговать буду, всем!.. Силянс! Да вы знаете, на что я способен? Я когда до идеи дойду, я на все способен», — говорит Гулячкин, и он донельзя убедителен.

В финале пьесы Эрдман не только публично разоблачает самозванца Гулячкина, но и объявляет всех — «самозванцев» и «заговорщиков» — настолько малозначительными фигурами, что ими даже не интересуется милиция: «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?» — восклицает Гулячкин. Скорее всего, этот финал под-

сказан требованиями «проходимости» пьесы, чем ее внутренней логикой. Для человека без идентичности и без принципов, легко жонглирующего символами веры в качестве средств выживания, хождение в новую власть оказывается *самым естественным и самым веским путем социальной реализации*.

Мало того, трансформация Гулячкина в партийное начальство подсказана логикой постреволюционного карнавала: кто был ничем, тот станет всем. Однако существеннее то, насколько легко он претерпевает *психологическую трансформацию*. Усвоивший всего одну фразу: «Силянс! Я человек партийный», — Гулячкин действительно весьма эффектен в роли представителя власти. Сначала он устанавливает диктатуру пролетариата в семье («Если я в нашем семействе жертва, то я требую, чтобы меня все в доме боялись»), потом обещает выжить жильца, затем терроризирует «монархистов». Его слова: «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую!» — звучат как мрачный социальный диагноз. Самоутверждение ничтожества, лишеного революцией всех возможных тормозов (социальных традиций в первую очередь), убеждает Эрдман, не может не привести к террору. И то обстоятельство, что у этого Гулячкина мандат не настоящий, ни в коем случае не означает, что у другого Гулячкина нет партбилета или что Павел Сергеевич не выбьется в недалеком будущем в «председатели домового комитета». Его органический конформизм действительно бессмертен и победителен, и нет сил, способных его остановить. Как замечает Дж. Фридман, «сама обыкновенность Гулячкина — зло банальности, если угодно — придает этой до-сталинской и до-гитлеровской комедии ее глубину...»¹.

В «Мандате» формируется принципиально новая, по своему существу, модернистская концепция личности. Не только Гулячкин, но и практически все остальные участники действия представляют сознания, раздробленные на мелкие, почти не связанные друг с другом, фрагменты. Герои «Мандата» способны реагировать только на ближайшие «возбудители», но их поступки по большому счету бессвязны, и их характеры лишены какой бы то ни было целостности, а потому своими словами и действиями вписываются в противоположные друг другу интерпретации. Вместе с тем обозначившийся в «Мандате» разрыв с более или менее традиционными представлениями о социальной, психологической, культурной целостности, лежащей в основании человеческого характера, столь же авангарден, сколь и реалистичен. Созданные Эрдманом комические персонажи, не знающие кто и

¹ *Freedman John. Silence's Roar. The Life and Drama of Nikolai Erdman.* — P. 78 — 79.

что они и цепляющиеся за первые попавшиеся и неизменно фиктивные доказательства своей значительности, многим похожи на героев Зошенко: их гротескное бытие укоренено в той пропасти, что образовалась после революции на месте устойчивых отношений, бытовых традиций и социальной культуры — всего того, что было закреплено большинством на бессознательном, едва ли не на рефлекторном уровне. Новый тип личности, встающий на страницах «Мандата», хоть и отзывается едкой пародией на авангардные эксперименты по моделированию нового человека, действительно представляет собой один из первых портретов того и впрямь нового, массового человека, лишенного почвы традиционной культуры и ошеломленного сложностью, подвижностью и катастрофичностью модерного общества. Именно от этого нового массового человека исходит социальный заказ на тоталитарное «упрощение» культуры и социума, именно Гулячкин и компания становятся главными потребителями и охранителями тоталитарных мифологий власти. Как справедливо отмечает Ю. К. Щеглов: «Идеи героев Эрдмана об устройстве окружающего мира носят во многом мифологический и сказочный характер. Но ведь именно в этом направлении, идя по пути расшатывания логики и здравого смысла, все более проникаясь духом мистики и легенды, развивалась коллективная психика сталинской эпохи. Атмосфера повседневной жизни страны все более насыщается ожиданием чудес, откровений и апокалиптических перемен, от мировой революции до нападения на СССР держав Антанты. <...> Вера в то, что повседневная жизнь полна тайн, и на каждом шагу чревата головокружительными разоблачениями <...> ярко проявилась в мифотворческой стихии показательных процессов конца 1930-х годов, которые были лишь концентрированной формой, пароксизмом этих поветрий»¹.

Несмотря на критические нападки, «Мандат» заслужил хвалу многих авторитетов — от Луначарского до Станиславского и Горького, и оставался самым успешным и кассовым спектаклем в репертуаре ГосТИМа (только в течение первого года было дано 100 представлений) вплоть до сезона 1931/32 года, когда пьеса была фактически запрещена — «Мандат» был снят с репертуара вслед за запретом на «Самоубийцу».

30.2. «Самоубийца»

«Самоубийца» (1928), одна из самых блестящих пьес в русской литературе как двадцатого, так и девятнадцатого веков, при жизни автора шла на советской сцене только однажды: во время

¹ Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана. — С. 153.

закрытого прогона спектакля в Театре Мейерхольтда 12 августа 1931 года, после которого пьеса была запрещена на пятьдесят с лишним лет. Ее дальнейшая судьба мало чем отличается от истории многих других вершин неофициальной русской литературы XX века: первые публикации — в Западной Европе и Америке, первые постановки — там же¹, возвращение на родину только в годы «перестройки».

Пьеса о мнимом самоубийстве безработного Семена Семеновича Подсекальникова, самоубийстве, вырастающем из смешных обмолвок и не менее смешных поражений главного героя, обернулась социальной трагикомедией, сопоставимой по своему масштабу с «Шинелью» и «Смертью Тарелкина». Думается, запрет на эту комедию был вызван не только прямыми политическими выпадами (они исходили от комических персонажей и могли бы быть сокращены), не только нежелательным резонансом с волной самоубийств (начатая после самоубийства Есенина, пьеса Эрдмана была уже закончена, когда застрелился Маяковский), но и главным образом глубокой идеологической несовместимостью этой комедии с внутренней логикой советской культуры.

Комический сюжет «Самоубийцы» и великолепные, иной раз самодостаточные по своему остроумию, монологи персонажей, непосредственно обнажают и одновременно подрывают главную «тайну» советской культурной вселенной: ориентированность этой культуры на смерть как на высшую (трансцендентальную) ценность и вырастающее из этой ориентации превращение самопожертвования и героизма в категорический императив существования *обыкновенного* человека. Причем Эрдман демонстрирует обязательность героизма в качестве свойства *неофициальной* советской культуры: ведь те, кто требуют от Подсекальникова жертвы во имя высоких идеалов, представляют, в сущности, репрессированные слои — интеллигенцию, священнослужителей, лавочников. Этот ход позволял драматургу, с одной стороны, представить пьесу как «сатиру на обывателей», а с другой — осмеиваемые персонажи, как ни странно, обладали куда большей свободой слова, чем «положительные герои». Ведь все, что производит комический персонаж, должно вызывать смех. И монологи интеллигента с напыщенным именем Аристарх Доминикович Гранд-Кубик, действительно, вызывают смех, что, правда, не отменяет их вполне серьезного содержания.

Вместе с тем зритель и читатель конца 1920-х — начала 1930-х годов, времени первой пятилетки и первых лет коллективизации,

¹ Впервые постановка «Самоубийцы» была осуществлена в 1969 году в Швеции за несколько месяцев до смерти драматурга. В СССР попытка поставить «Самоубийцу» была предпринята В. Плучеком в 1982 году. Спектакль был закрыт после нескольких представлений, а затем возобновлен в 1988-м.

не мог не соотносить предъявляемые Подсекальникову требования с идеологией советского героизма (общее выше личного!), придавшей новые тона христианским архетипам жертвенности и мученичества. Эрдмановская карикатура на бурное и массовое производство героев из обыкновенных людей — от Стаханова и стахановцев до Павлика Морозова и его последователей — обнажала в ядре этих кампаний лицемерное пренебрежение обыкновенной человеческой жизнью, если она, эта жизнь, не освещена высокой целью (социальной и коллективной, а не индивидуалистической), если она не представляет собой процесс непрерывного самопожертвования и, на худой конец, если она не оправдана геройской смертью. И хотя в пьесе, казалось бы, нет представителей официальной советской идеологии (за исключением курьера-доносчика Егорушки, скорее, желающего стать таковым), формулами советской «новоречи» пронизана вся *речевая ткань* пьесы:

«Только я тебе *в тесном семейном кругу* говорю: Мария — ты сволочь»; «Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь, пожалуйста, *как общественник*»; «Не забудь что ты носишь фамилию Подсекальникова. *Это все-таки с чем-то сопряжено*»; «Я на нее, Серафима Ильинична, *с марксистской точки зрения смотрел*, а в этой точке никакой порнографии быть не может... Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость, я вам передать не могу»; «*Таким пятном в половом отношении является Александр Павлович Калабушкин... Пусть редактор своею железной рукой вырвет с корнем его половую распущенность*»; «*Вы сейчас человеку неграмотность ликвидировали*. А на что? На свою, Александр Петрович, голову», «Пусть покойник *льет воду на нашу мельницу*... вы хотите сказать — на нашу... Да, на нашу, но не на вашу... *Вы же все с одной мельницы*, что вы спорите», «Вдохновляйтесь *согласно постановлениям*».

Интересно, что и речь оппонентов советского режима почти полностью состоит из советских же штампов:

«Защитите интеллигенцию и *задайте правительству беспощадный вопрос: почему не использован в деле строительства такой чуткий, лояльный и знающий человек*, каковым, без всякого спора, является Аристарх Доминикович Гранд-Скубик»; «Выстрел ваш — он *раздастся на всю Россию. Он разбудит уснувшую совесть страны*»; «В настоящее время интеллигенция — это *белая рабыня в гареме пролетариата*... В таком случае в настоящее время торговля — это *черная рабыня в гареме пролетариата*... В таком случае в настоящее время искусство — это *красная рабыня в гареме пролетариата*»; «Любимый Семен Семенович! *Вы избрали прекрасный и правильный путь. Убежденно и смело идите своей дорогой, и за вами пойдут другие*» (о самоубийстве);

«Говорят, что вы были за рубежом? — *Был в рабочих кварталах Франции*»; «Где остался лежать? — *На дороге истории*, Серафима Ильинична. — Это где же, далеко от нас? — Да, довольно порядочно»; «*Мы заменим вам мужа*, Мария Лукьяновна, *общими силами*»; «*Выстрел грянул, пускай его слышат тысячи*. — Значит, вы *упоаете на большой резонанс*? — Уповать-то уповаю, отец Елпидий, но немного боюсь... Если б вместо него и на тех же условиях, застрелился бы *видный общественный деятель*, скажем, Горький или какой-нибудь нарком. Это было бы лучше, дорогие товарищи»; «Нужно помнить, что *общее выше личного — в этом суть всей общественности*».

Карнавальные подмены жизни смертью, а смерти жизнью, лежащие в основе многочисленных шуток и гэгов «Самоубийцы», приобретают отчетливо сатирический смысл: подчиненная требованиям повседневному самопожертвованию, сама жизнь «маленького человека» оказывается трудноотличимой от смерти. Так, например, слушая описание собственных похорон, Подсекальников восклицает: «Елки-пали. Вот это жизнь!» А потом добавляет: «Вот когда наступила, товарищи, жизнь. За тридцать минут до смерти». Потенциальный покойник Подсекальников сразу же становится «любимым героем современности»: ведь «в настоящее время... то, что может подумать живой, может высказать только мертвый». О нем говорят: «Муж ваш умер, но труп его полон жизни, он живет среди нас, как общественный факт». А сам он — после разоблачения — признается: «Мысль о самоубийстве скрашивала мне жизнь. Мою скверную жизнь, Аристарх Доминикович, нечеловеческую жизнь». Аналогичным образом и другие персонажи пьесы постоянно подменяют жизнь смертью и наоборот. Так, сосед Подсекальниковых вдовец Калабушкин и его любовница Маргарита Ивановна замешают свои сексуальные игры уклончивым эвфемизмом: «Мы сидим здесь в глубоком трауре и беседуем о покойнице [жене Калабушкина]»; «Ну пойдем, побеседуем о покойнице». Тот же Калабушкин формулирует: «К жизни суд никого присудить не может. К смерти может, а к жизни нет». Теща Подсекальникова с презрением говорит ему: «Где уж вам застрелиться, Семен Семенович, вы бы чайник лучше поставили». Пришедшие мальчики из похоронного бюро спрашивают Подсекальникова: «Что, покойник, здесь живет?» А на вопрос Подсекальникова: «Откуда?» — отвечают: Мы из Вечности. — Как из вечности? — Из бюро похоронных процессий «Вечность»».

Проблематизируя языки социально-культурной «танатологии», «Самоубийца» представляет собой пародийного, перевернутого с ног на голову, «Гамлета». Недаром одна из речей на похоронах Подсекальникова начинается словами: «Не все спокойно в

королевстве Датском», — а заканчивается следующим бодрым заявлением: «Итак, товарищи, в Дании беспокойно, тем не менее, умер один из нас. Но утритесь, товарищи, и смело шагайте вперед, в ногу с покойником». Как и Гамлет, Подсекальников ошеломлен встречей со смертью, как и Гамлет, он бьется над вопросом о смысле и тщете существования и по-своему производит гамлетовскую переоценку гуманизма. Блистательный монолог Подсекальникова про секунду (действие II, явл. 28), обращенный к глухонемому собеседнику, в сущности, представляет собой комический перифраз знаменитого «Быть или не быть?..» В этом монологе, подобно Гамлету, герой Эрдмана задумывается о том, «какие сны в том смертном сне приснятся», и мучается «страхом чего-то после смерти»: «Ну, а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Как тогда? Как по-вашему? Есть загробная жизнь или нет?»

Подсекальников, конечно, представляет собой лишь травестию Гамлета. Но в серьезно-смеховом мире Эрдмана, пародия становится формой *позитивного* высказывания. С одной стороны, Подсекальников кажется слишком ничтожным, чтобы не то что решать, а просто даже понимать гамлетовские вопросы. Гамлета, например, не занимает вопрос, о том, есть ли у него душа — его мучает неискоренимость зла. А Подсекальников в наличии у себя души далеко не уверен. До «самоубийства» его человеческое достоинство не выходило за пределы мелкого тиранства и мнимых трагедий, вроде: «А когда я с тобой на супружеском ложе голодаю всю ночь безо всяких свидетелей, тет-а-тет под одним одеялом, ты на мне колбасу начинаешь выгадывать». А с другой стороны, Подсекальников, в отличие от Гамлета, решительно выбирает жизнь, даже в ее физиологическом, эгоистическом и «бездуховном» обличье как самодостаточную ценность, стоящую выше любых высоких идеалов — тем самым, впрочем, возвращая читателя и зрителя «Самоубийцы» к *базовой* идее гуманизма в его ренессансной версии (недаром так возмущавшей неоплатоников, вроде А. Ф. Лосева).

Эта двойная окраска персонажа порождает кардинальную разницу между Подсекальниковым в начале и во второй части пьесы, что нередко оценивается как признак слабости и внутренней непоследовательности «Самоубийцы»¹.

В начальных сценах пьесы Эрдман не жалеет комических красок для изображения героя: Подсекальников будит уставшую жену вопросом об оставшейся с вечера ливерной колбасе («Знаешь, Семен, ты во мне этой ливерной колбасой столько убил, столько убил»), затем запирается в уборной, вызывая панику во

¹ См.: Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана. — С. 121.

всей коммунальной квартире — именно тут и возникает мысль о самоубийстве от отчаяния жизни (слух о несуществующих планах Подсекальникова распространяет его сосед Калабушкин). Наконец, запугав жену и тещу угрозами самоубийства, Подсекальников получает желанный «бейный бас» и, уже сосчитав миллионы, которые он запросто заработает своим нечеловеческим искусством, приходит в ужас, прочитав в самоучителе, что для дальнейших занятий надо бы купить «самый дешевый рояль». Разочаровавшись и в этом гениальном плане, Подсекальников устраивает скандал с битьем посуды. Собственно, и для самоубийства у Подсекальникова нет ровным счетом никаких причин — обида безработного мужа на жену (работающую на него «как лошадь или муравей») не вызвана ничем, кроме идиотского желания Семен Семеныча научиться играть на «бейном басы».

Вместе с тем Подсекальников в буквальном смысле *по ходу пьесы*, не без подсказки интеллигентов, желающих придать политический смысл его самоубийству, впервые задумывается о том, зачем он живет и достаточно ли плоха его жизнь для того, чтобы ею красиво пожертвовать. При этом он проходит через временную смерть (с похоронами и оплакиванием), а затем на наших же глазах воскресает. Эти ситуации — даже разыгранные фарсово, как у Эрдмана — не могут не вызвать эволюции персонажа. Именно о радикальной эволюции и свидетельствует разрыв между Подсекальниковым, дующим в «бейный бас», и Подсекальниковым, произносящим монолог о том, что не «может быть ничего ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота».

Каковы же фазы трансформаций Подсекальникова?

Сначала соблазненный рассказами Аристарха Доминиковича и прочих «общественников» о резонансе, который вызовет его самоубийство, Семен Семенович ошеломлен открывающимися перед ним масштабами собственного величия. Герой явно заморожен фантазмами: приписываемое ему значение как раз свидетельствует о желании манипуляторов использовать его смерть и его жизнь в посторонних Подсекальникову целях, т. е. в сущности подтверждает то, что его жизнь не имеет самостоятельной ценности. Несмотря на это, Подсекальникова поражает страшный вопрос: а есть ли в его единственной жизни действительно хоть что-нибудь важное и уникальное? Именно этим вопросом он задается в уже упоминавшемся монологе о секунде: «Как же я без себя? Понимаете, я? Лично я. Подсекальников. Че-ло-век». Иными словами, именно вопрос о том, есть ли в нем нечто неповторимое, и запускает процесс *самосознания героя* — процесс, который в свою очередь ведет к формированию личности.

Далее, в карнавальной сцене пиршества перед запланированным самоубийством, Семен Семеныч, с одной стороны, охвачен

чем-то подобным мании величия («Я достигну таких грандиозных размеров, что вы с каждого места меня увидите. Не жизнью, так смертью своей возьму»). А с другой — ему открывается действительно поразительная свобода:

В первый раз за всю жизнь никого не боюсь... Вот в Союзе сто сорок миллионов, товарищи, и кого-нибудь каждый миллион боится, а я никого не боюсь. Никого. Все равно умирать. Все равно умирать. Ой держите, а то я плясать начну. Я сегодня над всеми людьми владычествую. Я — диктатор. Я — царь, дорогие товарищи. Все могу. Что хочу, то и сделаю. Что бы сделать такое? Что бы сделать такое со своей сумасшедшей властью? Что бы сделать такое для всего человечества... Знаю. Знаю. Нашел. До чего это будет божественно, граждане. Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. Прямо в Кремль. Прямо в красное сердце советской республики. Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному. (*Снимает трубку.*) Все молчат, когда колосс разговаривает с колоссом. Дайте Кремль. Вы не бойтесь не бойтесь, давайте, барышня. Ктой-то? Кремль. Говорит Подсекальников. Под-се-каль-ни-ков. Индивидуум. Ин-ди-ви-ду-ум. Позовите кого-нибудь самого главного... Передайте ему от меня, что я Маркса прочел, и мне Маркс не понравился. Цып! Не перебивайте меня. И потом передайте ему, что я их посылаю... Вы слушаете? Боже мой (*остолбенел, выронил трубку.*)... Для чего я жил? Для чего? Для статистики. Жизнь моя, сколько лет издевалась ты надо мной. Сколько лет ты меня оскорбляла, жизнь. Но сегодня мой час настал. Жизнь, я трубую сатисфакции.

Это подлинно трагикомический монолог. Последняя свобода героя («Никого не боюсь... Все равно умирать... Все могу») соединяется с предельным *безвластием* маленького человека (несмотря на декларируемую Подсекальниковым «сумасшедшую власть»). Даже его звонок в Кремль — это инфантильная и комически-бессмысленная попытка компенсировать невозможность какого-либо осмысленного действия. Это же состояние передается и всей логикой сцены: ведь окружающие Подсекальникова персонажи ждут его самоубийства, назначенного на 12 часов, а он сам даже не знает до последней минуты, что будет написано в его предсмертной записке (заготовленной для него коллективом заинтересованных авторов). Совершенно очевидно, что Подсекальников уже не распоряжается своей смертью, так же точно, как он не распоряжался и своей жизнью. Потому-то последние слова об обиде на жизнь звучат одновременно горько и смешно.

И только после мнимой смерти Подсекальникова — после того как все его принимают за покойника, а он не в состоянии нажать на курок — Эрдман не резко, но достаточно радикально меняет точку зрения на своего героя: из «паразита», «клопа»,

«обывателя», Семен Семеныч в последней сцене превращается в жертвенную фигуру, того самого «человечка», который непременно расплачивается за глобальные социальные проекты, высокие идеалы и «будни великих строек». В своем последнем монологе Подсекальников оборачивается новым Акакием Акакиевичем, презренным и ничтожным козлом отпущения, раздавленным и выброшенным за ненадобностью той самой системой, которой он сформирован.

Недаром свой последний монолог Подсекальников произносит после того, как в буквальном смысле *восстает из гроба*, в котором он, притворяясь покойником, провел «ночь, и еще ночь, и еще день». Трагикомическая окраска этой сцены опять-таки очевидна: с одной стороны, на глазах происходит воскрешение личности у человека, «разжалованного в массу», а с другой — вся эта сцена поставлена как травестия мистерии страстей и воскресения Христова. И тут нет никакого противоречия: «воскресший» как личность Подсекальников действительно проповедует то, что решительно не согласуется ни с христианской, ни с интеллигентской, ни с коммунистической моралью. Он согласен, «как угодно, но жить... Что же вы толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, — вы думаете, о чем спрашивает человек, вы думаете, человек спрашивает — с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?” И он прав, этот человек». То, о чем говорит Подсекальников, на языке эпохи называлось «обывательскими разговорами», «животным инстинктом самосохранения» и «буржуазным индивидуализмом». И действительно, он признается: «Я Марию заставлю на вас работать, тещу в шахту пошлю. Ну, хотите, я буду для вас христарадничать, только дайте мне жить». Он просит «право на шепот. Вы за стройкой даже его не услышите... Мы всю свою жизнь шепотом проживем». Он декларирует: «Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания — все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, тихую жизнь и приличное жалованье».

Но отказываясь от самоубийства, Подсекальников совершает единственный в своей жизни *самостоятельный* поступок. Несмотря на неизбежный позор и несмотря на высокие идеалы, ради которых ему надлежит умереть, он *отказывается подчиниться чужой воле*. Он отказывается от самопожертвования. И его трусость оказывается тождественна его свободе — той самой, возможность которой он почувствовал в «пиршественном» монологе! В этом смысле робкий бунт Подсекальникова, отказавшегося от самоубийства, — это подрыв фундаментальной логики советской культуры, *требующей* от разжалованного в массу человечка постоянного самопожертвования. Впрочем, бунт Подсекальникова

оказывается окрашен в тона почти трагического одиночества: в конце пьесы обнаруживается, что вдохновленный примером Подсекальников, некто Федя Питунин застрелился, оставив записку: «Подсекальников прав. Жить не стоит». Иначе говоря, социально-культурная машина жертвоприношений, несмотря на кратковременный сбой, в целом продолжает исправно работать.

«Самоубийца» полемизирует не только с официальной идеологией, но и с «Мандатом». Как отмечает Д. Фридман: «Внутренний мир протагониста ... раскрывается в “Самоубийце” куда в большей степени, чем в “Мандате”, и хотя Гулячкин представлен как потенциальный тиран, сходные качества обнаруживаются и у других персонажей пьесы. Подсекальников не только менее склонен к тиранству, чем Гулячкин, но и в отличие от, скажем, Аристарха Доминиковича и писателя Виктора Викторовича его тиранство носит подчеркнуто мелочный характер»¹. Кроме того, безобидность Подсекальникова подчеркивается соседством такого, действительно угрожающего персонажа, как Егорушка, который уже строчит доносы на Калабушкина в газету и гордо пророчествует: «Между прочим, при социализме и человека не будет. — Как не будет? А что же будет? — Массы, массы и массы. Огромная масса масс». Егорушка — такой же двойник Подсекальникова, как и Федя Питунин. Но Подсекальников отвергает как Егорушкин путь циничного карьеризма, предполагающего «сдачу» всех и каждого встречного, так и Федин путь героического самопожертвования.

Смена взгляда на «обывателя» весьма показательна: если в «Мандате» Эрдман обнаруживает в растерянности «массового человека» вектор, устремленный к тирании и террору; то Подсекальников, напротив, представляет ту слабую, но по-своему могущественную силу, которая *единственно* может противостоять зловещему наступлению «огромной массы масс». Это сила эгоизма, витальный инстинкт, способность массового человека выживать и приспособливаться даже к самым неблагоприятным обстоятельствам.

Бунт Подсекальникова с этой точки зрения приобретает значение бунта витальности против «танатологии», бунта инстинкта самосохранения («Я влюблен в свой живот. Я безумно влюблен в свой живот») — против служения сколь угодно высоким и благородным идеям. Подсекальников отстаивает свое *право не быть героем*, т. е. право не идти на самопожертвование, напоминая, что подвиг не может быть нормой жизни, прежде всего потому, что предполагает отрицание жизни: «А р и с т а р х Д о м и н и к о в и ч. Вы хотите сказать, что на свете не бывает героев. Се мен Се-

¹ *Freedman John*. Silence's Roar: The Life and Drama of Nikolai Erdman. — P. 125.

менович. Чего не бывает на свете, товарищи. На свете бывает даже женщина с бородой. Но я говорю не о том, что бывает на свете, а только о том, что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете». Именно право не быть героем предстает в «Самоубийце» как основополагающее право личности и главный — забытый за грехом социальных революций — принцип гуманизма.

Такой взгляд предполагал и глубокую переоценку представлений о «мещанах» и «обывателях». Именно «мещане» и «обыватели», якобы скрывающиеся от требований эпохи за дверями коммуналок и горшками с геранью, оборачивались хранителями этого принципа. Причем хранителями не идейными, а практическими, доказывающими его правоту своим упорным *выживанием*, своим пассивным сопротивлением диктату самопожертвования во имя символических ценностей, своим предпочтением прагматическим ценностям перед символическими.

При этом важно заметить, что, заменяя официальный лик советской «танатологии» неофициальным, Эрдман преследовал не только тактические цели: таким образом, он вольно или невольно устанавливал связь между террором советского героизма и культурной традицией русской интеллигенции, с ее пафосом самопожертвования во имя высоких целей и вытекающей из этого пафоса ненавистью к «мещанским», «обывательским», т. е. прагматическим, индивидуалистическим, а главное, не возвышенным ценностям. С этой точки зрения весьма показательна притча о курице и утятах, рассказываемая Аристархом Доминиковичем:

Под одну сердобольную курицу подложили утиные яйца. Много лет она их высиживала. Много лет согревала своим теплом, наконец, высидела. Утки вылупились из яиц, с ликованием вылезли из-под курицы, ухватили ее за шиворот и потащили к реке. «Я ваша мама, — вскричала курица. — Я сидела на вас. Что вы делаете?» «Пльви», — заревели утки. Понимаете аллегорию? <...> Кто, по-вашему, эта курица? Это наша интеллигенция. Кто, по-вашему, эти яйца? Яйца эти — пролетариат. Много лет просидела интеллигенция на пролетариате, много лет просидела она на нем. Все высиживала, высиживала, наконец, высидела. Пролетарии вылупились из яиц. Ухватили интеллигенцию и потащили к реке. «Я ваша мама, — вскричала курица. — Я сидела на вас. Что вы делаете?» «Пльви», — заревели утки. «Я не плаваю». — «Ну, лети». «Разве курица птица?» — сказала интеллигенция. «Ну, сиди». И действительно посадили.

Если Гранд-Скубик рассказывает свою аллегорию, чтобы подчеркнуть неблагодарность «высиженных» интеллигенцией пролетариев, то в контексте пьесы в целом это притча приобретает несколько иное значение. Интеллигенция слишком долго приносила

себя в жертву так называемому народу, чтобы последний не усвоил императивность жертвоприношения. И поэтому, став жертвой большевистского террора, интеллигенция пожинает плоды собственной идеологии: ведь «революционный народ» действительно *воспитан* идеалистами-интеллигентами, и интеллигенция столь же цинично использует «обывателя», требуя от него непременно-го самопожертвования, как и «пролетариат» — интеллигенцию. Созвучие между ключевыми словами аллегории: «высиживала» и «сиди» — лишь подчеркивает эту преемственность.

30.3. Судьба писателя — юмористический стоицизм

Сценическая судьба пьесы «Самоубийца» оказалась крайне драматичной. Начатая по просьбе Мейерхольда еще в 1926 году, она была закончена только в 1928-м. Пьеса вызвала восторженную реакцию не только Мейерхольда, но и Станиславского (который, как сообщают мемуаристы, так смеялся во время авторской читки, что попросил сделать перерыв, опасаясь сердечного приступа). «Самоубийцу» сразу принимают к репетициям три московских театра — Театр Вахтангова, МХТ и Театр Мейерхольда. Одновременно начинается сложная кампания по «пробиванию» пьесы. Первыми терпят поражение вахтанговцы: 28 сентября 1930 года выходит официальное запрещение Главрепеткома на постановку пьесы. Однако Станиславский и Мейерхольд, надеясь на свои высокие связи, продолжают репетиции «Самоубийцы». Станиславскому удается даже получить уклончиво-одобрительную записку от Сталина: «Я не очень высокого мнения о пьесе «Самоубийство» (показательная описка. — *Авт.*). Ближайшие мои товарищи считают, что она пустовата и даже вредна. <...> Тем не менее я не возражаю против того, чтобы дать театру сделать опыт и показать свое мастерство. Не исключено, что театру удастся добиться цели»¹. Мейерхольд же, опережая Станиславского в репетиционном процессе, в августе 1931-го приглашает Сталина на генеральную репетицию. Сталин посылает вместо себя Кагановича, который, по-видимому, выполняя негласные указания, добивается полного запрета «Самоубийцы»; запрета, который чуть позже распространится и на «Мандат».

Несмотря на «вегетарианские» времена, автор крамольной пьесы не остался безнаказанным. Наказание последовало, хоть и с задержкой и под другим предлогом. В 1933 году находившиеся в Гаграх на съемках «Веселых ребят» Эрдман и Масс были арестованы. Поводом для ареста стали басни, написанные Эрдманом и Массом и прочи-

¹ Цит. по: *Эрдман Н. Р.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. — М., 1990. — С. 283 — 284.

тантные актером МХТ Василием Качаловым на высоком приеме (по одним сведениям, в Кремле, по другим — в японском посольстве) в присутствии Сталина и Ворошилова. Все произошло точно по сценарию, описанному (предсказанному?) в одной из басен Эрдмана и Масса: «Однажды ГПУ явилось к Эзопу./ И хватить его за жопу!/ Смысл этой басни ясен:/ Довольно этих басен».

Неизвестно, какая именно из басен, прочитанных Качаловым, вызвала особый гнев Сталина. Среди сочинений Эрдмана и Масса, гулявших в списках по Москве, были, например, такие маленькие шедевры:

Вороне где-то Бог послал кусочек сыра...
— Но бога нет! — Не будь придира:
Ведь нет и сыра.

Или:

Мы обновляем быт
И все его детали.
«Рояль был весь раскрыт
И струны в нем дрожали...»
— Чего дрожите вы? — спросили у страдальцев
Игравшие сонату десять пальцев.
— Нам нестерпим такой режим,
Вы бьете нас — и мы дрожим!..
Но им ответствовали руки,
Ударивши по клавишам опять:
— Когда вас бьют, вы издаете звуки,
А если вас не бить, вы будете молчать.
Смысл этой краткой басни ясен:
Когда б не били нас,
Мы б не писали басен.

Известно, впрочем, что высокоморальные вожди были возмущены «хулиганством» и «пошлостью» баснописцев. После месячного содержания в тюрьме на Лубянке все, арестованные по этому делу (а к Эрдману и Массу «присоединили» известного остроумца Эмиля Кроткого), были отправлены в трехгодичную ссылку, которую Эрдман отбывал сначала в Енисейске (в течение года), а затем в Томске, где ему разрешено было работать в театре. В ссылке Эрдман не только не терял связи со своими друзьями (сохранилась его любовная переписка с Ангелиной Степановой, известной актрисой МХТ, впоследствии женой А. Фадеева¹), но

¹ Впервые опубликована в кн.: *Эрдман Н. Р.* Самоубийца: Пьесы, интермедии, переписка с Ангелиной Степановой. — Ann Arbor: Ardis, 1980. Перепечатана в кн.: *Эрдман Н. Р.* Самоубийца: Пьесы, интермедии, переписка с Ангелиной Степановой. — Екатеринбург, 2000. — С. 303—582.

и начал писать новую пьесу «Гипнотизер», которая дошла до нас только во фрагментах.

В этой пьесе в провинциальный городок приезжает иностранец-гипнотизер, вызывая панику среди местных жителей: от визитера невозможно скрыть ни одну тайную махинацию, ни одну крамольную мысль. По характеристике Н. Я. Мандельштам, эта пьеса должна была строиться на «смене обычного и казенного языков. В какой момент служащий, отсидевший положенное количество часов, сменяет казенные мысли и слова на обычные, общечеловеческие?»¹. Явно ориентированная на «Ревизора», эта пьеса вместе с тем невольно перекликается с еще не дописанным романом Булгакова — с последним Эрдман был очень дружен (а Булгаков в свою очередь писал Сталину с просьбой облегчить участь ссыльного Эрдмана²). Однако не возможные переклички, а полное отсутствие перспективы опубликовать или поставить подлинно сатирическую пьесу стали препятствием для осуществления этого замысла.

С 1936 года Эрдман живет в Калининне — на «101-м километре» от Москвы, традиционном месте поселения бывших ссыльных и заключенных, которым было запрещено проживание в десяти крупных городах страны (так называемые «минус десять»). Именно в Калинин к Эрдману приезжают Г. Александров и В. Нильсен, задумавшие снимать фильм «Волга-Волга». Эрдман вместе с другим ссыльным М. Вольпиным, который впоследствии станет его постоянным соавтором, пишет сценарий для фильма, который не только в буквальном смысле разойдется на цитаты, но и станет любимым фильмом Сталина. Создателей «Волги-Волги» (впрочем, за исключением арестованного и уже убитого Нильсена) осыпают потоком наград и привилегий — однако на судьбе Эрдмана сенсационный успех картины никак не отражается: в титрах «Волги-Волги», как и в титрах вышедших во время его сибирской ссылки «Веселых ребят», не упоминалось имя опального драматурга. Эрдман в конце 1960-х рассказывал о том, как Александров объяснял ему это умолчание: ««Понимаешь, Коля, наш с тобой фильм становится любимой комедией вождя. И ты сам понимаешь, что будет гораздо лучше для тебя, если там не будет твоей фамилии. Понимаешь?» И я сказал, что понимаю...»³.

Как только начинается война, Эрдмана отправляют в новую ссылку — в Саратов, на этот раз как «лицо немецкого происхождения». Пройдя через безоружное ополчение, случайно

¹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. — Нью-Йорк, 1970. — С. 347.

² Письмо Булгакова опубликовано в книге: Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. — С. 293 — 294.

³ Смехов В. Эрдман на Таганке // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. — С. 435.

встретившись с эвакуированными мхатовцами, Эрдман — с помощью друзей — попадает в ансамбль песни и пляски НКВД на должность литературного консультанта. Помимо Эрдмана, в этом ансамбле трудились и такие знаменитости, как Д. Д. Шостакович, кинорежиссер С. Юткевич, театральные режиссер Рубен Симонов, балетмейстер А. Мессерер, молодой актер Юрий Любимов... Впоследствии Эрдман говорил друзьям: «Нет, это только в нашей стране могло быть. Ну кому бы пришло в голову ... создать ансамбль песни и пляски гестапо? Да, никому! А у нас — пришло!» Эрдман не только сочинял либретто для выступлений этого ансамбля. Вместе с Вольпиным они пишут сценарии для «Боевых киноборников», а также для таких фильмов, как «Сердца четырех» (1942) и «Актриса» (1943). В 1950 году выходит фильм, за который Эрдман и Вольпин как сценаристы получают Сталинскую премию Второй степени — это «Смелые люди» К. Юдина с Сергеем Гурзо в главной роли; фильм, якобы снятый по прямому заказу Сталина, пожелавшего перенести эстетику вестерна на советскую почву.

И хотя в годы оттепели Эрдман был наконец принят в Союз писателей, все попытки опубликовать и поставить «Мандат» и «Самоубийцу» в СССР заканчивались неудачей. Тем не менее след, оставленный Эрдманом в русской культуре XX века, значительнее, чем может показаться на первый взгляд. Хотя имена Гулячкина и Подсекальникова не вызывают у массового читателя воспоминаний и ассоциаций, подобных тем, что выскакивают в мозгу, когда звучат слова «Хлестаков», «Тарелкин» или «Присыпкин», да и собственное имя драматурга, увы, не входит в круг имен, незнание которых считается признаком невежества, тем не менее, Эрдман невидимкой повлиял на язык, юмор и даже стиль нескольких советских поколений, причем повлиял сочинениями, которые он сам считал поденщиной, литературным заработком, и только. Среди фильмов, поставленных по его сценариям, помимо уже упомянутых «Веселых ребят», «Волги-Волги» и «Смелых людей», были «Шведская спичка» (1955), «Рассказы о Ленине» С. Юткевича (1957) и такие фильмы-сказки, как «Морозко» (1964) и «Огонь, вода и медные трубы» (1968) А. Роу, «Город мастеров» В. Бычкова (1965), «Каин 18-й» Э. Гарина (1966). Эрдманом написаны и сценарии таких классических мультфильмов, как «Братья Лю», «Федя Зайцев», «Человечка нарисовал я», «Приключения Буратино» А. Иванова-Вано, «Двенадцать месяцев»... Даже из этого неполного перечня видно, насколько популярными и обаятельными оказались герои, к созданию которых приложил руку Эрдман, не всегда выступая в качестве их творца, но всегда окрашивая их своим остроумием и выдумкой. Лишившись возможности писать так, как он мог и умел, Эрдман даже в узких рамках официального искусства оставался примером высокого артистизма — иронич-

ного, легкого, веселого, слегка циничного, ощутимо горького, но главное — не позволяющего опускаться до отчаяния и потому представляющего собой парадоксальную, юмористическую форму интеллектуального стоицизма.

Глава 31

РОМАНЫ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

Константин Константинович Вагинов (Вагенгейм¹, 1899—1934) поражает множеством едва ли совместимых в одном человеке характеристик. Сын бывшего жандармского полковника и наследник миллионного состояния, впрочем, экспроприированный сразу после революции. Красноармеец, в 1918 году мобилизованный в Красную армию прямо с первого курса юридического факультета Петроградского университета, и кокаинист (правда, недолго). Знаток эллинизма и барокко, страстный библиофил и нумизмат, собиратель безвкусицы, коллекционер старинных кулинарных книг и сонников. Беззубый поэт (зубы выбиты прикладом), прошедший в 1920-е годы едва ли не через все существовавшие в Петрограде группы — от гумилевского «Цеха поэтов» до ОБЭРИУ: его имя стоит под манифестом группы, Вагинов даже участвовал в знаменитом представлении «Три левых часа» (и изобразил его в «Трудах и днях Свистонова»). Друг таких несхожих литераторов, как М. М. Бахтин, Николай Чуковский, Николай Тихонов и Сергей Колбасьев, он рассорился со многими (в частности, с Л. В. Пумпянским), после того как выпустил свой первый роман «Козлиная песнь», в котором не без жестокости «вывел» своих добрых знакомых. Эстет, умевший танцевать менуэт и экосез, писавший гусиными перьями, предпочитавший свечи электричеству и умерший от туберкулеза в возрасте 34 лет...

Вагинов представляет собой экзотический для советского контекста тип *чистого* модерниста, даже и не пытавшегося встроиться в новые социально-культурные институции². Вместе с тем его романы, на первый взгляд, камерные и описывающие око-

¹ «Кое-где можно прочесть о том, что фамилия “Вагинов” — псевдоним. Но это не так: подобно многим военным с немецким происхождением, К. А. Вагенгейм [отец писателя] пересиначил свою фамилию на русский лад во время Первой мировой войны» (*Герасимова А.* О собирателе снов // *Вагинов К.* Стихотворения и поэмы. — Томск, 1998. — С. 4).

² Подробную биографию Вагинова см.: *Никольская Т. Л.* К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения. — Рига, 1988. — С. 67—88.

лолитературную среду, хоть и печатались в советских журналах и издательствах, вызывая дежурный гнев «пролетарских» критиков, предложили принципиально новое видение культуры, причем не только и даже не столько советской. Вагиновские прозрения не поддавались прямой политической интерпретации. Видимо, именно этим объясняется относительно позднее «открытие» писателя после традиционного для советской культуры периода забвения. В отличие от Мандельштама, Булгакова, Бабеля, Цветаевой, Платонова, Замятина или Набокова, которые возвращаются в литературу — если не советскими публикациями, то сам- и тамиздатом — с 1960-х годов, Вагинов-прозаик привлекает к себе внимание только во второй половине 1970-х¹. Но его значение неуклонно возрастает, о чем свидетельствует не только количество научных работ и переизданий, но и переклички с Вагиновым, то и дело возникающие в современном искусстве (И. Кабаков, М. Харитонов, П. Улитин, Л. Богданов, и др.).

Пожалуй, первым о Вагинове напомнил М. М. Бахтин. В беседе с В. Д. Дувакиным Бахтин, знавший Вагинова лично, отзывается о нем как о «совершенно уникальной фигуре в мировой литературе»: «С одной стороны, детализация, тончайшие оттенки, а с другой стороны, необычайная широта горизонта, почти космическая»². В чем-то перекликаясь с Бахтиным, Н. Чуковский в посмертно опубликованных мемуарах писал о поэзии Вагинова:

...Стихи его с помощью условных символов опирались на грандиозный всемирно-исторический миф, им самим созданный. Он писал стихи, как бы исходя из предположения, что миф этот известен всем... Вагинов считал, что победа революции над старым миром подобна победе христианства над язычеством, варваров над Римской империей... Впрочем, в целом его миф был оптимистическим. Он полагал, что культура подобна мифологической птице

¹ «Козлиная песнь» впервые переиздана нью-йоркским издательством «Серебряный век» в 1978 г., то же издательство переиздает «Труды и дни Свистонова» в 1984 г. В американском издательстве «Ардис» в 1983 г. впервые выходит роман «Гарпагоняна». Первое русское издание трех романов: «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада» — относится к 1989 году (М.: Худож. лит. / под ред. и с комментариями А. И. Вагиновой, Т. Л. Никольской и В. И. Эрля). Подготовленное и тщательно прокомментированное тем же коллективом исследователей полное собрание прозы Вагинова выходит в петербургском «Академическом проекте» в 1999 г. Поэзия Вагинова возвращается несколько раньше: репринт сборника «Путешествие в Хаос» выходит в «Ардисе» в 1972 г., а уже в 1978 г. Л. Чертков выпускает в мюнхенском издательстве Отто Загнера «Собрание стихотворений». Первое научное издание поэзии Вагинова в России под редакцией А. Герасимовой выходит в Томске в 1998 г. Первая монографическая диссертация о Вагинове была защищена в 1985 году (*Anthony Anemone. Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde, 1921—1934.* — University of California-Berkeley, 1985).

² Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. — М., 1996. — С. 197—198.

Феникс, которая много раз сгорает на огне и потом возрождается из пепла и, следовательно, бессмертна... Поэтому существует задача: тайно донести подлинную культуру до нового возрождения Феникса. Люди, на долю которых пало выполнение этой задачи, обречены на полное непонимание, на оторванность от всего окружающего и живут почти призрачной жизнью... Кроме Феникса был в его мифологии еще и Филострат. Это был весьма неясный образ прекрасного античного юноши с мидалевидными глазами, из стихотворений попавший в первый роман Вагинова. В вагиновском мифе Филострат — любовник Психеи, т. е. души...¹

Действительно, многие мотивы этого поэтического мифа находят отражение в самом знаменитом романе Вагинова «Козлиная песнь» (журнальный вариант выходит в «Звезде» в 1927 году, первое книжное издание в ленинградском «Прибое» в 1928 году), как, впрочем, и в более ранних (полу)прозаических сочинениях: «Монастырь господа нашего Аполлона» (1922) и «Звезда Вифлеема» (1922) и драматической поэме «1925 год».

Однако показательно, что эти мотивы совершенно исчезают из творчества Вагинова после «Козлиной песни». Остается только Психея и на первый план выходит мотив слова. Но как безнадежно звучат эти мотивы! Уже в стихотворении «*Ленинградская ночь*», включенном в «Козлиную песнь», Психея превращается в гоголевскую ведьму: «Пусть, пусть Психея не взлетает — / Я все же чувствую ее / И вижу, вижу — вылезает / И предлагает помело <...> / И плеч костлявых завитки, / Хребет синеющий и крылья / И хилый зад, как мотыльки...» Поэтическое звукоподобие — важнейший, по Вагинову, инструмент поиска новых смыслов — превращается в пугающий автомат, своего рода Франкенштейна: «Сегодня вставил ты глаза мне / И сердце в грудь мою вогнал. / Уже я чувствую желанье, / перехожу в разряд людей <...> Я ухожу, меня проклянешь / И постарайся отнять / Глаза Психеи, сердце вынуть / И будешь в мастерскую звать» (1931). Более того, в поздних стихах Вагинова выживают только «слова из пепла слепок». Именно они ответственны за мутацию, а затем и смерть Психеи: «Он боязлив и страшен, / *Мертва его душа*, / Невинными словами / Она извлечена». А без Психеи умирает все остальное, и прежде всего музыка: «Какою прихотью глупейшей / Казалась музыка ему...»; «Зачем ты музыку прервал?» На место музыки приходит пустота: «Он, как и все, был утомлен разлукой / С своей душой, / Он, как и все, боролся с зябкой скукой / И пустотой». И даже посмертное возрождение души не обещает возвращения музыки:

В аду прекрасные селенья
И души не мертвы.

¹ Цит. по: Вагинов К. К. Стихотворения и поэмы. — С. 156.

Но бестолковому движенью
Они обречены.

Они хотят обнять друг друга,
Поговорить...
Но вместо ласк — посмотрят тупо
И ну грубить.

(Последнее стихотворение Вагинова, февраль 1934 г.)

Кажется, о том, как изменил романский опыт его мировосприятие, сам Вагинов написал в стихотворении 1930 года: «Прекрасен мир не в прозе полудикой, / где вместо музыки раздался хохот дикий», — и добавил в другом стихотворении того же года: «Хотел тебя я вознести, / В высокий храм перенести, / Но на пути ты изнемог, / От смеха адского продрог...» Можно предположить, что индивидуальная поэтическая мифология не выдержала романского «испытания идеи». Так ли это? Или, может быть, кризис поэтической философии вызвал к жизни романскую поэтику? В любом случае, важно понять что происходит с вагиновским мифом в его романах? Как на основе этого мифа вырастает его *прозаическая* философия культуры?

31.1. «Козлиная песнь»: карнавал или трагедия?

С одной стороны, прямое значение названия романа, а с другой влияние бахтинских идей, помноженное на биографическую близость Вагинова к кругу Бахтина, определили две, в сущности, противоположные интерпретации романа: трагическую и карнавальную.

Трагическую интерпретацию «Козлиной песни» предлагает Д. М. Сегал. Он подчеркивает «постоянное сочувствие автора к своим картонным героям, сочувствие пронзительное, искреннее и безоглядное. Автор — один из немногих, кажется, в современной ему прозе — видит в своих нелепых и ненужных, на первый взгляд, героях *людей*, людей, загнанных в угол и безнадежно страдающих»¹. Хранители «чистой прекрасной мелодии» петербургской (да и мировой) культуры понимают, что «единственный способ остаться верным прежнему двухтысячелетнему циклу культуры, единственный, если угодно, способ сохранить ее в настоящем — это смерть, стоическая смерть, которую избрал «неизвестный поэт», который (как Есенин) кончает собой в пе-

¹ Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. — 1981. — № 5 — 6. — С. 206 — 207.

троградской гостинице, вскоре после того, как текст раскрывает его имя: Агафонов»¹.

Вагинов действительно изображает деградацию и гибель *лучших*: тонких и изысканных петербургских интеллигентов, людей с «филологическим образованием и филологическими интересами», без всяких гипербол, последних хранителей духа умирающей культурной эпохи. И в этом отношении многие оценки трагического аспекта «Козлиной песни» вполне справедливы. Подлинным трагизмом исполнена сцена, когда Тептелкин, подняв кубок времен Возрождения, пьет за гибель XV века. Амбивалентность этого жеста подчеркнута авторской ремаркой: «Прохрипел он, растопырил пальцы и выронил кубок»². Да и Петроград середины 1920-х годов (время нэпа!), встающий со страниц «Козлиной песни», выглядит как город, переживший (или переживающий) *конец света* («Неизвестный поэт за последние годы привык к опустошенному городу, к безжизненным улицам, к ясному голубому небу»), «пустой перерождающийся город». Явственным завершением темы *конца света* становится сцена смерти жены Тептелкина Марии Петровны Далматовой. Эта сцена страшна своими символически насыщенными подробностями: «Он подносил ее к каждой вещи, и она, одной рукой обняв его за шею, другой ощупывала предметы, ножички для разрезания книг, книжечки, спинки стульев, цветы на окошке, пепельницу с цветочками, затем она требовала, чтобы он вращал ее, ей не хватало воздуха». Это описание странно переключается и со стилем романа, не упускающим ни одной предметной детали, и с темой коллекционирования мелочей, которая, возникнув в этом романе, пройдет через всю прозу Вагинова.

Однако если перед нами апокалипсис, то особого рода — *глумливый*. Так, например, показательно обрамление программного монолога Тептелкина: «Мы последний остров Ренессанса, — говорил Тептелкин собравшимся, — в обставшем нас догматическом море; мы, единственно мы, сохраняем огоньки критицизма, уважение к наукам, уважение к человеку; для нас нет ни господина, ни раба. Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока». Сразу после этой речи следует детальное описание «избранных»: «дама в шляпе со страусовыми перьями, собачка рядом с ней на стуле; старичок, рассматривающий ногти и делающий тут же маникюр... три вечные девы и четыре вечных юноши»; тут же появляется Костя Ротиков (собиратель барочного искусства и китча) с местным комсомольцем: «У комсомольца были глаза херувима. Комсо-

¹ Там же. — 213.

² Все цитаты из прозы Вагинова приводятся по следующему изданию: *Вагинов К. К.* Полн. собр. соч. в прозе. — СПб., 1999.

молец играл на балалайке». Исключение, кажется, составляет философ Андрей Иванович Андриевский¹, играющий на скрипке и видящий «Марбург, великого Когена и свою поездку по столицам западноевропейского мира», однако это видение быстро сменяется другим: «Видел себя великолепно одетым в цилиндре с тросточкой, гуляющим с молодой женой». Немногим позже, в аналогичной сцене, философ все на той же скрипке играет «кафешантанный мотив, отбивая такт ногой». Завершает этот парад хранителей ренессансного огня последняя вдова Заэфратского (прозрачный шарж на Гумилева) — Екатерина Ивановна, ищущая любовников, влекомых репутацией великого поэта. Ничто в этих персонажах не напоминает о духе «критицизма, уважения к наукам, уважения к человеку». Эти громкие слова служат оправданием для вполне банального, ничуть не предосудительного, но и ничем не выдающегося гедонизма. Отсюда совсем недалеко до финального откровения Тептелкина, вдруг понимающего, «что нет бездны между ним и бухгалтером, что все они, в общем, говорят о культуре, к которой они не принадлежат». Недаром Неизвестный поэт обвиняет своего двойника «Автора романа» в «великой подлости»: «Вы разрушаете труд моей жизни. Всю свою жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые; вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством».

Да и трагическая окраска сцены смерти Марии Петровны подчеркивается авторскими послесловиями (в журнальной редакции). Во-первых, в них сообщается нечто новое о Тептелкине:

Автор все время пытался спасти Тептелкина, но спасти Тептелкина ему не удалось. Совсем не в бедности после отречения жил Тептелкин. Совсем не малое место занял он в жизни, никогда его не охватывало сомнение в самом себе. <...> Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а напротив — он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением.

Оказывается, сцена смерти Марии Петровны, отчаяние и одиночество Тептелкина — это всего лишь авторские попытки «спасти» героя? Отсюда — во-вторых — следующий жест Автора: все описанное лишь иллюзия, игра, театральное представление, где и жизнь, и смерть понарошку:

Но пора опустить занавес. Кончилось представление. Смутно и тихо на сцене. Где обещанная любовь, где обещанный героизм? Где обещанное искусство?

¹ Прототипом этого персонажа, как считают Т. Никольская и В. Эрль, послужил Бахтин.

И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается.

— Смотри, Митька, какие уроды, — говорит зритель, — ну и ну, экий прохвост, какую похабшину загнул. <...>

Автор машет рукой, типографщики начинают набирать книгу.

— Спасибо, спасибо, — целуется автор с актерами.

Снимает перчатки, разгримировывается. Актеры и актрисы выпрямляются и тут же на сцене стирают грим.

Помещая свой роман в театральную рамку, Автор сознательно подрывает трагический катарсис — ему нет места в атмосфере тотальной иллюзии.

В свою очередь, отталкиваясь от комической составляющей «Козлиной песни», О. В. Шиндина развивает *карнавальную интерпретацию* романа, опираясь при этом, кроме Бахтина, на символистскую версию дионисийства (Вяч. Иванов). По мнению исследовательницы, «Козлиная песнь» строится как мистерия смерти и возрождения культуры: повествуя о гибели культурной эпохи, сам текст романа, «накапливающий, компрессирующий в себе общекультурную информацию, становится средством преодоления распада универсума культуры и искусства»¹. Эта интерпретация находит поддержку прежде всего в высказываниях Неизвестного поэта, в частности, в таком монологе: «...Мы давно — я искусственно, вы — литературно — пережили гибель, и никакая гибель нас не удивит. Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, не в одной эпохе, а во многих, и может избрать любую гибель, он не грустит, а ему просто скучно, когда гибель его застает дома, он только промычит: еще раз с тобой встретился, — и ему станет смешно». И в другом месте: «Если вы думаете, что мы погибли, то вы жестоко ошибаетесь, — продолжал неизвестный поэт, играя глазами, — мы особое, повторяющееся периодически состояние и погибнуть не можем. Мы неизбежны».

Но что подтверждает эти гордые декларации? Превращение Тепелкина в главу жилтоварищества и в «видного, но глупого чиновника», заменившего всемирный масштаб микроскопическим садиком и квартирой, пахнувшей обезьянами? Утрата музыки Неизвестным поэтом и его самоубийство? Распад всех связей между бывшими друзьями-«островитянами»: «Ясно почувствовали, что их ничего больше не связывает, что, в сущности, они совершенно разные люди, что возобновить старую близость невозможно»? Еще более показательна в данном контексте трансформация образа Филострата — «своеобразной ипостаси Орфея и alter ego лирического героя, носителя мифопоэтического сознания, одновременно

¹ Шиндина О. В. К интерпретации романа Вагинова «Козлиная песнь» // Russian Literature. — 1993. — № 34: 2. — С. 221.

находящегося в прошлом и настоящем»¹. Если в начале романа «все воочию увидели Филострата: тонкий юноша с чудными глазами, в ниспадающих одеждах, в лавровом венке — пел, а за ним шумели оливковые роши. И, качаясь как призрак, Рим вставал», — то затем мы, читатели, наблюдаем, как Филострат осыпается «вместе с последними осенними листьями... разрушается вместе с прежними людьми»: это он зовет Неизвестного поэта слиться с собой в безумии, он стареет вместе с Тептелкиным (которому всего-то 37 лет!) и исчезает еще до смерти последнего: «Теперь он [Филострат] стал для Тептелкина сухоньким бритым старичком с болтающимися кольцами на пальцах, составителем придворного романа. Еще некоторое время слабенькая и ненавистная тень следовала за Тептелкиным, наконец, и она пропала».

И хотя Тептелкин появляется в начале романа, «окруженный нимфами и сатирами», хотя он чаще других «жаждет возрождения», говорит об эллинизме, Филострате и Фениксе культуры — именно он, его образ, труднее всего соотносим с карнавальным дионисийством. Показательно, что Вагинов подчеркивает ужас Тептелкина перед всем, что касается тела: до тридцати с лишним лет он блюдет свою девственность и боится с ней расстаться, даже любя Марию Петровну; ротиковская же коллекция порнографии вызывает в нем священный ужас. Страх телесного плохо совместим с карнавальным цинизмом или с дионисийским экстагическим отношением к «телесному низу». И дело даже не в том, что Тептелкин постоянно поминает Аполлона, но никогда — Диониса; важнее другое: сравнивая погибающую культуру с античным язычеством, а большевизм с христианством, сам Тептелкин оказывается ближе к христианской догматике, чем к карнавальной игре амбивалентных смыслов. Недаром, даже принимая солнечную ванну и сидя нагишом, он держит в руках шатобриановский «Дух христианства» и невероятно смущается, когда Ротиков внезапно застает его. В неотправленном письме Неизвестному поэту Тептелкин уговаривает того отказаться от язычества и принять «христианскую благодать», «соединить христианство с верой в прелестных богов и ощущать особую тишину мира». Недаром и его главное, хоть и не законченное, сочинение называется *«Иерархия смыслов»* — а есть ли что-нибудь более чуждое карнавальному кругообороту высокого и низкого, смерти и жизни, чудовищного и прекрасного, чем идея данной навеки иерархии смыслов? Может, потому Тептелкину и не дано закончить этот труд, что культура сопротивляется такому насилию?

В практическом отношении это означает, что Тептелкин религиозно (по-христиански, а не по-язычески) *абсолютизирует* культуру, сводя ее только к «высоким» смыслам:

¹ *Никольская Т. Л.* К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества). — С. 74.

Тептелкин читал фолианты, которые некогда так сильно волновали человечество. Боже мой, ведь книги всегда волнуют человечество. И чем лучше новые книги старых? И они станут когда-нибудь старыми. И над ними когда-нибудь будут смеяться. А в старых книгах солнце и душевная тонкость, и смешные чудачества, и невежество, и чудовищный разврат: все есть в старых книгах. *Но Тептелкин видел только солнце и душевное изящество, разврат и невежество для него как-то темнели и становились случайным явлением... Для него одно лицо было у мироздания, и Возрождение для него сияло одной своей стороной. Вполне светоносным было для него Возрождение»* (курсив наш. — Авт.).

Абсолютизация культуры и облегчает для Тептелкина переход на позиции марксистской или какой-либо иной ортодоксии: его поклонение культуре изначально основано на репрессии против всего, что не вписывается в идеализированный образ вечного, духовного и прекрасного. Эта репрессия заложена в классической парадигме культуры: «Прекрасное должно быть величаво!» — и Тептелкин со всей своей необъятной эрудицией лишь многократно усиливает этот, неочевидный до поры, догматизм.

Говоря о Л.В.Пумпянском как о прототипе Тептелкина, Ник. Чуковский отмечает, что именно резкий поворот к марксистской догматике вызвал смену отношений между Вагиновым и Пумпянским, в прошлом довольно близкими друзьями: «Пумпянский был пылким поклонником стихов Вагинова. В ненапечатанной вагиновской поэме “1925 год” Тептелкин разговаривает с Филостратом, и разговор этот безусловно передает подлинные разговоры между Пумпянским и Вагиновым. <...> Таков был Пумпянский до осени 1925 года. Осенью в течение одного месяца с ним произошел крутой переворот — он стал марксистом. Произошло это не без некоторого шума: целому ряду своих старых друзей написал он письма, в которых рассказывал о случившейся с ним перемене и просил с ним больше не знаться, потому что они идеалисты, фидеисты и мракобесы. <...> С непостижимой быстротой прочел он всю марксистскую литературу, и не только прочел, но и запомнил, потому что память у него была удивительная. Все дальнейшие его доклады и выступления — после идейного переворота — были переполнены цитатами из классиков марксизма. Он как-то мгновенно, без всяких переходов превратился в готового ортодокса, в типичнейшего начетчика и цитатника»¹.

Нет, Вагинов не умаляет заслуг своего героя. Показательно, например, как полунищий Тептелкин дает *бесплатные* уроки «египетского, греческого, латинского, итальянского, французского, испанского, португальского языков; надо было поддерживать

¹ Цит. по: *Вагинов К. К.* Стихотворения и поэмы. — С. 158.

культуру». Или как он среди Гражданской войны в некоем южном городке читает лекции о Новалисе, Гомере, Данте, Вячеславе Иванове — вызывая в слушателях дионисийский восторг: «Всю учащуюся молодежь охватила физическая жажда юности, любви и смерти». И все же в итоге — по Вагинову — Тептелкин оказывается так же далек от сложной, противоречивой, страшной и далеко не всегда возвышенно-величавой культуры, как и пошляк, не знающий и сотой доли того, что знал Тептелкин: «Все конторщики так же чувствовали мир, лишь различно варьируя...»

Если Тептелкин озабочен поклонением «старым словам», то Незнакомый поэт («последний лирик») ищет «нового слова». Его судьба и подавно не вписывается в карнавальную интерпретацию романа, однако ее нельзя и в полной мере определить как трагедийную. Его самоубийство, хоть и окрашенное в трагические тона, вместе с тем, в отличие от классической трагедии, демонстрирует не принятие «высшего смысла», вопреки бессмысленным обстоятельствам, а как раз наоборот: обнажает несостоятельность героя, свидетельствуя о его философском поражении. Ведь творчество Незнакомого поэта подчинено реализации определенной философской программы. По мысли поэта, «поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься в ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой — искусством и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство. Средства изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие...». Он стремится «вергнуть себя в то священное безумие (*amabis insania*), в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям». Незнакомый поэт, в отличие от Тептелкина, не исключает хаотическое из культуры, а постулирует неразделимость искусства и хаоса. Это, так сказать, жизнестроительный аспект программы.

А вот собственно поэтический: «Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглянуть, почувствовать в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего, ибо *каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего*» (курсив наш. — *Авт.*). Эта концепция, конечно, свойственна не одному только Незнакомому поэту — неслучайно она во многом продублирована Автором. В ней отзываются и романтическая философия трансцендентального, и символистское дионисийство, и обэриутская «война со смыслами», и сюрреалистическое «автоматическое письмо». В известной степени, это общемодернистская программа преобразования хаоса («Путешествие в Хаос» — так назывался один из поэтических сборников Вагинова). И Незнакомый поэт идет

в своем эксперименте до конца — он сходит с ума. Но, вернувшись из безумия, он перестает быть поэтом: «Музыка, которую он слышал, когда писал их [свои прежние стихи], давно смолкла для него». Перестав быть поэтом, он превращается в обыденного Агафонова.

Почему это происходит? Автор в главе «Появление фигуры» так формулирует близкую к программе Неизвестного поэта философию творчества: «...Сопоставляя слова, я познал вселенную и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир *совпал удивительным образом с действительностью*». Если приложить эту формулу к поискам Неизвестного поэта, то кажется, что его мир «совпал удивительным образом с действительностью» тогда, когда поэт погрузился в безумие, в полную бессмыслицу — именно она и оказалась свойственной эпохе «формой или сознанием окружающего». Поэтому вместо Эвридики — нового слова в пространстве ада — новый Орфей обретает банальную идентичность Агафонова, неотличимого от толпы «новых людей», живущих без всякого смысла после конца света. Ад, безумие и обыденность *совпали* друг с другом, приведя Неизвестного поэта к трагическому фиаско.

Вагинов дает своему герою возможность осознать смысл поражения его проекта. Поэт пишет свое последнее стихотворение: «Снова, как коробочки, для него раскрывались слова. Он входил в каждую новую коробочку, в которой дна не оказывалось, и выходил на простор и оказывался во храме сидящим на треножнике, одновременно и изрекающим, и записывающим, и упорядочивающим свои записи в стих». Но о чем это стихотворение? О капитуляции: «Мы пронесли высокий звон» «старых слов», но потеряли себя, превратившись в живых мертвецов («И милые его друзья/ Глядят на рта его движенья./ На дряблых впадин синеву,/ На глаз его оцепененье»), — и вместе с тем не нашли никакого «нового слова», созвучного эпохе: «По улицам народ идет./ Другое бьется поколенья./ Ему смешон наш гордый ход/ И наших душ сердцебиенье». Держа, «словно пропуск», листок с этим стихотворением, Неизвестный поэт входит в гостиницу, чтобы там застрелиться.

Последнее стихотворение Неизвестного поэта схоже с хором «старых» и «молодых» слов из «Песни слов» (1927-й — год завершения журнальной редакции «Козлиной песни») Вагинова:

Пусть спит купец, пусть спит игрок,
Над нами тяготее рок.
Вкруг Аполлона пляшем мы,
В высокий сон погружены,
И понимаем, что нас нет,

Что мы словесный только бред
Того, кто там в окне сидит
С молочницею говорит.

В этом стихотворении на смену опустошенным старым и молодым словам приходит «слово в театральном костюме»: «И вижу, вижу маскарад. Слова на полочках стоят — одно одето, точно граф./ Другое — как лакей Евграф,/ А третье — верный архаизм —/ Скользит как будто бы трюкизм...» Тяготением Вагинова (и его Автора романа) к «слову в театральном костюме» объясняется и театральное обрамление «Козлиной песни», как говорилось выше, снимающее трагедийный катарсис, но и — добавим — не обещающее карнавальное возрождения. Более того, в отличие от «Песни слов», «Козлиная песнь» уточняет: за свой выбор, за уклонение и от тептелкинской религии «старых слов», и от поиска «молодых слов» в пучине хаоса, за путь игры словами Автор платит страшную цену, превращаясь в монстра: «Я дописал роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре». Монструозность в этом контексте оказывается метафорой свободы и в то же время открытости для всего, отторгаемого высокой («тептелкинской») культурой — в том числе и для хаоса эпохи, и для китча: «На пальце кольцо с бирюзой, люблю я это кольцо как безвкусицу».

Из всех персонажей «Козлиной песни» именно Автор романа наиболее непосредственно воплощает игровую стратегию «слова в театральном костюме». Недаром он прямо говорит о том, что все персонажи его романа — это фрагменты или, вернее, *роли* его собственной личности: «Я по-тептелкински прекрасендушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына. Я сделан из теста моих героев...» Может быть, более развернуто эта философия выражена в романе «Бамбочада», устами ее героя, Евгения Фелинфлеина, так же, как и Вагинов, умирающего от туберкулеза: «Если нет гармонии, если человек несовершенен, если его природа не доделала и если он осознает это, — что он должен делать? Он должен разбить себя на обломки, на осколки, на отдельные чувства и дать каждому чувству самостоятельное существование; сделать из себя несколько людей, т. е. стать актером».

Эта стратегия позволяет понять, почему «Козлиная песнь» не вписывается ни в трагедийную, ни в карнавальную интерпретации. Роман Вагинова представляет собой постсимволистскую попытку *барочного гротеска* (недаром слово «барокко» так часто встречается на его страницах). Это синтез на основе неразрешимого противоречия, которое как раз и воплощено столкновением

карнавала и трагедии культуры. О барокко напоминают такие черты романа, как представление о мире-театре, иллюзорности и тщетности всех устремлений к абсолюту, мотивы конца света и коллекционирования пустяков, и в особенности конфликт между «собой» и «не-собой», разыгрываемый и Тептелкиным, и Неизвестным поэтом, и Автором, и другими персонажами, претерпевающими *развоплощение*, утрачивающими себя по ходу повествования. В целом роман Вагинова разворачивает перед читателем барочную аллгорию культуры, представляющую «не-бытие того, что репрезентируется» (В. Беньямин), и в этом отношении превосходит куда более поздние, постмодернистские, пути русского модернизма.

«Абсолютное знание барочного поэта, в сущности, есть знание *ни о чем* — у него нет камертона, нет основания, поскольку его объекты, в ничтожестве своем уподобляемые праху, в то же время завораживают поэта простотой своего (не)бытия, превращаясь в таинственные аллегорические указки... Субъективность, вынужденная иметь дело с “не-бытием того, что она репрезентирует,” сама в конечном счете опустошается и аннулируется»¹. Вагинов осознает эту опасность, скрытую в барочной стратегии, уже в финале «Козлиной песни»: «Но вышел ли я окончательно из книги? Освободился ли я от моих героев, изгнал ли я их в мир потусторонний по отношению ко мне, что станет со мной, если я действительно изгоню, может быть, появится пустота, огромное ничто, и в эту пустоту бросятся другие существа, не менее печальные, и в ней поселяется?» Этот вопрос, в сущности, уже содержит в себе конспект следующего романа Вагинова — «Труды и дни Свистонова» (1928 — 29).

31.2. «Труды и дни Свистонова» — драма играющего сознания

Металитературная зеркальность вагиновского романа (роман о современном писателе, пишущем роман «из современной жизни») усложняется тем соотношением, которое возникает между Свистоновым, главным героем романа, и собственно биографическим автором. Т. Никольская и В. Эрль в своих комментариях к роману отмечают множество скрытых текстовых отсылок к литературным обстоятельствам жизни Вагинова и переключек с «Козлиной песнью». А. Герасимова полагает, что «Труды и дни» вообще «можно назвать метатекстом по отношению к “Козлиной

¹ *Weber Samuel*. Genealogy of Modernity: History, Myth, and Allegory in Benjamin's "Origin of the German Mourning Drama" // *Modern Literature Notes*. — 106:3 (Apr. 1991). — P. 498 — 499.

песне»¹. Она же считает, что этот роман, как и «Козлиная песнь», отражает вагиновские представления о трагичности искусства как такового: «Труды и дни Свистонова» — роман о победе. О победе искусственного, выдуманного, созданного мира, о победе искусства — как в финале «Козлиной песни». Но там, в том финале, еще не ясно, чем оборачивается эта победа, что она несет на самом деле, чем является победивший искусственный мир. А ведь он является смертью. Так обманываются герои «Трудов и дней...» и прежде всего сам Свистонов. <...> Он даже не метафизический злоумышленник; он — орудие искусства и должен принести “в жертву Аполлону” всех кругом и себя в первую очередь.. Учитывая сказанное о «Козлиной песне», логичней, впрочем, будет предположить, что в следующем романе Вагинов окончательно разрывает с трагическим аспектом первого. «Труды и дни», по законам греческого театра, представляют ситуацию «Козлиной песни» исключительно в комическом свете. Отсюда вытекает предположение об этом романе как о полемическом «римейке» «Козлиной песни», причем гротескному выворачиванию подвергаются не только центральные герои (Куку — Тептелкин, Надя — Марья Петровна Долматова, Психачев — Асфоделиев, Трина Рублис — Наташа, Паша — Костя Ротиков и т. п.), но и в первую очередь фигура автора, соотносимая в «Козлиной песне» с Автором романа и Неизвестным поэтом, а в «Трудах и днях», разумеется, с заглавным характером — Свистоновым.

Свистонов выступает в качестве «директора кунсткамеры», который коллекционирует для своего романа «интересных уродов и уродцев». Но его героев и всех, кто его окружает, отличает то, что они живут «ненастоящей», заимствованной из литературы жизнью. Примеры «книжного бытия» встречаются буквально на каждой странице романа Вагинова. А писатель Свистонов потому и читает своих героев, как книги, что они живут по книге. Но Вагинов не оставляет сомнений: жизнь «ненастоящих» героев, парадоксально воплощающая их принадлежность культуре, — это даже не тептелкинское поклонение «высокой культуре», а китч: дешевая имитация культурных моделей. Симулякры культуры — это то, что *остается* от культурной вселенной после ее трагической гибели, описанной самим Вагиновым в «Козлиной песне».

Нельзя сказать, что роман Вагинова впервые вводит в русскую литературу тему симулякра и симулятивного существования: эта тема начинается уже у раннего Чехова, заново осмысливается символистами («домино» у Белого, мотивы «балаганчика» у Блока) и устойчиво звучит у постсимволистов (в особенности у Набокова, Зошченко и Булгакова). Однако именно Вагинов придает этому

¹ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова. — С. 152.

мотиву значение универсального принципа современного (квази)культурного бытия, именно у него симулякры «культурности» выступают как *заместители* погибшей культуры, и именно он впервые задается вопросом о том, что происходит с творчеством, когда культура замещается симулякрами «культурности».

Анализируя этот процесс, Вагинов в первую очередь фиксирует размывание такой фундаментальной оппозиции модернистской культуры, как *свое/чужое*. Основа личности, якобы неповторимая идентичность, оборачивается монтажом цитат, набором заимствований. Причем это справедливо не только по отношению к «героям» Свистонова, но и к нему самому: высшее в модернизме проявление индивидуальной свободы — творчество представляет собой процесс переписывания («писал, т. е. читал»), смещения, импровизации на полях уже существующих («чужих») литературных и «человеческих» текстов: «...Все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен». Характерно при этом, что если люди, которых Свистонов выбирает для своего романа, следуют практически анонимным моделям «культурности», то и тексты, которые Свистонов переписывает, также принадлежат к какому-то энному, полуанонимному ряду литературы, тем самым практически сливаясь с внелитературными заметками в газете, записными книжками и конфетными фантиками. И в том и в другом случае «свое» строится не просто из чужого, но и из неиндивидуального, «обобщенного» чужого: именно эти элементы и выступают в качестве гротескных симулякров культуры.

Вместе с тем, бытие Свистонова, недаром сравниваемого с Мефистофелем, Вергилием и легендарным Крысоловом, отмечено печатью *подлинности*: в нем нет имитации, он играет всерьез. Все его «персонажи» существуют, следуя моделям, заданным *традиционной* культурой, строят каждый свою персональную утопию и не замечают, что этой культуры, т. е. фундамента для утопии, больше нет, что их конструкции бесплодны и бесплотны — а следовательно, неадекватны и симулятивны. Свистонов же не питает никаких иллюзий («был трезвый человек») и обнажает в своем творчестве, в соответствии с новой культурной логикой, условный, фиктивный и симулятивный характер всего и всех. Характерно, что из этого процесса он не исключает и своего собственного творчества: показательно, например, как он переделывает текст из журнала А. О. Ишимовой «Звездочка» за 1842 год сначала для описания «старушки», а потом для описания своей собственной «книжки» — самоироничность этого жеста совершенно очевидна! Когда же он надевает какую-либо культурную маску (например, знаменитого писателя или «барона» в мистическом ордене Психачева), то не принимает и не

выдает ее за свою «сущность» и, кстати, именно поэтому не «шарлатанит» и не боится разоблачения, как Психачев, а наслаждается игрой («Он любил импровизированные вечера. Ему повезло в тот вечер»). Многочисленные параллели соединяют Свистонова с его героями. Но сама подлинность Свистонова парадоксальна — она состоит в принципиальном отказе от подлинности, в принципиальном осознании подлинности как фикции и в превращении сознательной симуляции («писал, т. е. читал») и в способ существования, и в «творческий метод». Именно в парадоксальной «подлинности» Свистонова — подлинности, адекватной новой культурной реальности, — может быть найден ключ к вагиновской интерпретации мотива *творчества как смерти*.

Если попытаться определить, что же приходит на место уничтоженной традиционной культуры, то большинство расставленных Вагиновым сигналов в «Трудах и днях», как и в «Козлиной песне», вновь указывают на барокко. Кроме мотивов кунсткамеры, «собраний интересных уродцев», мира-театра, в «Трудах и днях» отчетливо прослеживается и такая присущая барокко черта, как замороженность смертью и смертностью и восприятие смерти как «интегрального фактора», ценностного центра и единственного доказательства онтологической прочности. Герои Свистонова являются при жизни *теньями* — теньями культурных моделей, как и теньями самих себя. Мотив тени вызывает ассоциацию с греческим Аидом. Вот почему о Свистонове говорится, что «он любит мертвеньких». Впрочем, в другом месте подчеркивается, что «так как он (Свистонов) обладал талантом и так как для него не было принципиального различия между живыми и мертвыми, и так как у него был свой мир идей, то получалось все в невиданном и странном освещении». «Подлинность» и адекватность Свистонова новой культурной реальности выражается именно в его способности не делать различия между живыми и мертвыми, добиваясь таким образом художественной оригинальности. Во фрагменте, не вошедшем в финальную версию романа, сам Свистонов изображал себя Вистоновым, «писателем, одержимым мыслью, что литература — загробное существование». Эта концепция наиболее полно развернута Свистоновым в монологе, обращенном к глухонемой Трине Рублис:

— Поймите, — продолжал Свистонов, глядя руку глухой, — я потом перенесу их в мир более реальный и долговечный, чем эта минутная жизнь. Они будут жить в нем и, находясь уже в гробу, они еще только начнут переживать свой расцвет и изменяться до бесконечности. Искусство — это извлечение людей из одной сферы и вовлечение их в другую сферу <...> искусство — это совсем не празднество, совсем не труд. Это борьба за население другого мира, чтобы и тот мир был плотно населен, чтобы была

и там полнота жизни, литературу можно сравнить с загробным существованием. Литература по-настоящему и есть загробное существование. <...>

— Вообразите, — продолжал он, вежливо склоняясь, — некую поэтическую тень, которая ведет живых людей в могилку. Род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведет их в ад, а дачники, вообразите, ковыряют в носу и с букетами в руках гуськом за ним следуют, предполагая, что они отправляются на прогулку. Вообразите, что они видят ад за каким-нибудь холмом, какую-нибудь ложбинку, серенькую, страшно грустенькую, и в ней себя видят голенькими, совсем голенькими, даже без фиговых листочков, но с букетами в руках. И вообразите, что там их Вергилий, тоже голенький, заставляет плясать под свою дудочку.

В этом рассуждении смерть действительно предстает как цель творчества и как синоним вечности. В модернизме, в соответствии с романтической традицией, образ, созданный художником, трансцендентен времени и пространству — ибо творческий акт создает вечность. Свистонов просто доводит это уподобление до логического конца, приравнивая вечность к не-жизни, т. е. к смерти. Так реализуется барочное понимание смерти как единственной онтологически прочной категории и ценностного центра искусства. При этом если Неизвестный поэт мечтал о временном погружении в ад потустороннего не-существования и бессмыслицы с тем, чтобы вынести из него Эвридику нового смысла, Свистонов отправляет в ад своих героев, и не временно, а навсегда.

Однако оказывается, что и Свистонов, в отличие от Орфея, не может возродиться: он «заперт в своем романе», то есть именно в том пространстве смерти, куда он уводит своих персонажей. Однако почему свистоновское творчество «переводит» героев не просто в смерть, а — в ад?

Ответ на этот вопрос может быть найден в одной из центральных сцен романа, описывающих трагедию Куку, узнавшего себя в написанном Свистоновым Кукуреку. Характерно, что первоначально Куку, слепо отождествлявший себя с моделями традиционной культуры, приходит в восхищение, когда узнает, что Свистонов включил его в свой роман: «Наконец-то он попал в литературу... Наш друг Свистонов меня *обессмертил!*» Ужас Куку после прочтения страниц о себе связан не с тем, что Свистонов над ним посмеялся, оскорбил и унизил его. Нет, трагедия Куку связана с тем, что Свистонов «уже за него прожил его жизнь», «отнял у него жизнь». Именно это состояние и определяется как *ад*: «Иван Иванович спустился в настоящий ад».

Ад в этом описании создается *повторяемостью* — или, иначе говоря, невозможностью новизны и непредсказуемости. Что,

собственно говоря, похищено у Куку Свистоновым? Ничего индивидуального, поскольку ничего индивидуального у Куку не было. Все, что составляло «тайну личности» Куку, в свою очередь было «похищено» им из различных текстов культуры. Предрешенность всех реакций, жестов и поступков, обнаженная в романном изображении героя, обесценивает существование для Куку. Свистоновский образ Куку не только вбирает в себя все возможности симулятивного бытия, но и *стирает* их, оставляя в качестве итога пустоту. Ведь симулякр тем и отличается от, предположим, маски или личины, что за ним *ничего нет*, и разрушение симулякра не открывает «подлинного» лица: симулякр и появляется как знак тотального исчезновения индивидуального и неповторимого, «своего», одним словом. Вот почему, Иван Иванович, лишившись своего симулятивного образа, чувствует себя получеловеком, а Свистонов признает, что совершил «духовное убийство». Ад героев Свистонова создается благодаря глубине его проникновения в существо их симулятивного бытия, в существо симуляции как таковой.

В парадоксальном и блистательном финале романа Вагинов опрокидывает логику на самого Свистонова. Если герои попадают в ад повторяемости после того, как Свистонов выявляет инвариант симуляции, лежащий в основании их жизни, то сам автор попадает в ту же ловушку в большем масштабе. Вагинов неоднократно подчеркивает, что Свистонов в своем романе создает мир, в котором есть все, что и в «настоящем» мире. Однако созданный Свистоновым мир оказывает на него тот же эффект, что и описание Кукуреку — на Куку:

Он шел по улице, утомленный работой, с пустым мозгом, с выветрившейся душой.

Роман был окончен.

Свистонову начинало казаться, что он находится в своем романе. <...> Город производил впечатление игрушечного, деревья казались не выросшими, а расставленными, дома не построенными, а поставленными. Люди и трамваи — заводными. <...>

Каждый его герой тянул за собой целые разряды людей, каждое описание становилось как бы идеей целого ряда местностей. <...>

Наконец он почувствовал, *что он окончательно заперт в своем романе.*

Где бы Свистонов ни появлялся, *всюду он видел своих героев. У них были другие фамилии, другие тела, другие волосы, но он сейчас же узнавал их.*

Таким образом Свистонов *целиком перешел в свое произведение.*

(Курсив наш. — Авт.)

Точно так же, как и Куку теряет интерес к жизни, так и Сви-стонов теряет интерес к миру; точно так же, как и Куку незачем жить — так и Свистонову больше незачем и не о чем писать. И то, что Свистонов оказался «окончательно заперт в своем романе» и «целиком перешел в свое произведение», в общем контексте романа имеет вполне четкое значение: Свистонов перешел в созданную им самим смерть и оказался заперт в будничном аду бесконечных повторений. Тот факт, что мир претерпевает ту же трансформацию в глазах автора, что и жизнь персонажа в его/ее глазах, указывает на симулятивную природу реальности вообще. Метод Свистонова, способного выявлять инвариант симуляции, может оказать столь губительное воздействие только на мир, в котором симулякры уже полностью вытеснили «оригиналы». В этом и состоит существо той новой культурной реальности, которой адекватен Свистонов. Тут, кстати, проступает и различие между Свистоновым и художником барокко: последний через языковую игру бросает вызов Богу, Свистонову некому бросать вызов, и потому он оказывается одновременно творцом и жертвой своей собственной игры с симулякрами, вернее, творцом своей смерти и жертвой своего творчества.

Симулятивность существования персонажей Свистонова и само его творчество, которое, так сказать, возводит эту симуляцию в квадрат, создавая ад повторяемости — есть прямая манифестация невозможности новизны, что с точки зрения модерности равнозначно концу истории, смерти и пустоте. Вагинов, таким образом, создает металитературную антиутопию, возможно, единственную в своем роде.

31.3. «Бамбочада» и «Гарпагогиана»: метафоры коллекционирования

«Четыре романа Вагинова условно можно разделить на две дилогии», — отмечает Т.Л. Никольская¹, имея в виду явную соотнесенность «Козлиной песни» и «Трудов и дней Свистонова», с одной стороны, и общность тем (коллекционирование) и персонажей (Торопуло и «Общество собирания мелочей»), объединяющую «*Бамбочаду*» (1929) и незаконченный роман «*Гарпагогиана*» (1932 — 1933) — с другой. В то же время и Никольская, и ряд других исследователей отмечают, что тема коллекционерства присутствует во всех четырех романах. Не только Костя Ротиков в «Козлиной песне» собирает порнографические открытки, разнообразный китч, а также

¹ Никольская Т. К. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К.К. Полн. собр. соч. в прозе. — С. 11.

надписи на стенах общественных уборных, но и все другие персонажи этого романа увлечены коллекционированием: от библиофила Тептелкина до коллекционера личных вещей и автографов поэтов Троицына, от Далматовой (коллекция кукол) до Миши Котикова, собирающего все, что касается Заэфратского (Гумилева), включая его жен и любовниц. Особого рода коллекционером выступает и Свистонов, собирающий для своей кунсткамеры человеческие курьезы — в виде документов, вырезок из газет или реальных характеров (этим увлекался и сам Вагинов). Герои «Бамбочады» уже объединяются в «общество собирания мелочей», и их коллекции включают старинные кулинарные рецепты (Торопуло) и современные конфетные обертки, рекламу, этикетки, меню, эпитафии и многое другое. В «Гарпагониане» один из героев Жулонбин созидает масштабную коллекцию всего — от огрызков ногтей и окурков до воровского жаргона, писем, записок и проч. А другой герой, Локонов, принимается собирать сны. Более того, два последних романа сами явно тяготеют к «жанру» коллекции разнообразных осколков культуры: большое место в них занимают разнообразные тексты городской культуры — надписи на стенах, уличные песни, стишки, байки, легенды и т. п. (впрочем, уже в «Труды и дни» были включены газетные вырезки).

Масштабы коллекционирования растут от романа к роману, и то внимание, которое уделяет этой теме Вагинов, заставляет предположить, что она непосредственно связана с его гротескной философией культуры. Д. Угрежич полагает, что вагиновские коллекционеры, сосредоточенные на бытовых мелочах, таким образом сопротивляются советскому наступлению на быт — так называемой «борьбе с мещанством», ставшей важной частью утопического дискурса¹. Э. Анемоне видит в деятельности вагиновских коллекционеров сопротивление антимодерным тенденциям в советской культуре, подменившей частное коллекционирование государственным патронажем искусства (правда, с этой точки зрения не совсем ясно, почему коллекционеры Вагинова не ограничивают свою деятельность эстетическими артефактами)². А. Герасимова интерпретирует систематизаторскую деятельность Жулонбина как форму сопротивления хаосу советской действительности (*Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова*). О. В. Шиндина комментирует коллекционирование в романах Вагинова, с одной стороны, как попытку героев музеифицировать умершую «двухтысячелетнюю культуру»), а с другой, как суррогатную культуру, заполняющую

¹ См.: *Ugrešić Dubravka*. Авангард и современность (Вагинов и Кабаков: типологическая параллель) // *Russian Literature*. — 27 (1990). — P. 83 — 96.

² См.: *Anemone Anthony*. Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov // *Russian Review*. — 59 (April 2000). — P. 252 — 268

пустоту, оставшуюся после гибели подлинной культуры¹. Напротив, В. Н. Топоров видит в «бессмысленном, выморочном вещеведении» вагиновских персонажей завершение важного для «Петербургского текста» мотива «культурного хаоса», энтропии, порождаемой материальной культурой, принявшей на себя функции природы². Вагинова явно не устраивает шпенглеровская гипотеза о смерти культуры, вытесняемой цивилизацией (над которой он прямо насмешничает в «Козлиной песне»). Он недвусмысленно придает отчетливый культуростроительный смысл тому, чем занимаются его герои-коллекционеры — собиранию фрагментов материальной культуры прошлого и настоящего, безвкусицы, курьезов и таких, казалось, эстетически неважных феноменов, как, допустим, кулинарные рецепты. По-видимому, так реализуется вагиновское представление о полноте культуры — включающей в себя высокое и низкое, прекрасное и отвратительное, ничтожное, наряду с величественным, — культуре бесконечно противоречивой и разнообразной. Именно по отношению к этой концепции культуры тептелкинский культ только и исключительно «высокого» обнаруживает свою догматическую сторону. Напротив, когда инженер Торопуло из «Бамбочады», кулинар и собиратель мелочей, пылко говорит о конфетных обертках: «Я хотел бы спасти от забвения интересную сторону нашей жизни; ведь все эти конфетные бумажки пропадают бесследно; между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще, эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография», — то здесь формулируется новая, щедрая и открытая, концепция культуры, противоположная и тептелкинской идеализации культуры, и той симуляции культурности, которая обсуждается в «Трудах и днях Свистонова».

Праздничный аспект этой нео-барочной философии культуры воплощен в «Бамбочаде», прежде всего, фигурами Торопуло и Евгения Фенифлеина, эпикурейца и трикстера. Торопуло, занимающий высокооплачиваемую и почтенную инженерную позицию, все свои заработки и сбережения тратит на устройство роскошных пиров с экзотическими блюдами, каждое из которых сопровождается захватывающим историко-культурным комментарием, для своих друзей, которые, собственно, и составляют основанное им Общество собирания мелочей. Торопуло не случайно возводит кулинарию к жречеству. Реализуя найденные в старинных книгах рецепты, эстетизируя еду и сопутствующее ей общение, он переносит себя и своих гостей «в мир гиперболиче-

¹ См.: Шиндина О. В. О некоторых содержательных особенностях романа Вагинова «Гарпагогиана» // *Russian Literature*. — 53 (2003). — P. 451 — 469.

² Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — С. 317.

ского счастья, не всем доступного на земле... в атмосферу никогда не существовавшего золотого века». В этом отношении Торопуло напоминает о Тептелкине до его превращения в «видного, но глупого чиновника». Впрочем, определенный догматизм сквозит и в Торопуло — во всяком случае его «прочтение» классиков литературы сквозь призму их отношения к еде добавляет саркастическую краску к его портрету.

Фенифлеин, принадлежащий к кругу друзей Торопуло, вместе с тем, более ироничен, чем Торопуло. Он, как и Автор в «Козлиной песне», воплощает игровое отношение к жизни и культуре. Но в отличие от Автора Евгений играет в жизни — он «был греком по профессии, как понимали это слово в XVIII веке, то есть веселым обманщиком». Актер, игрок, мелкий вор и импровизатор, эрудит и многоженец, он, как и другие трикстеры (от Гермеса до булгаковских Коровьева с Бегемотом), воплощает свободу от всех социальных иерархий и культурных ограничений. Эта свобода (наряду с праздничностью) — важная составляющая развернутой в прозе Вагинова модели культуры: ведь и в ней, в этой модели, размываются освященные традицией оппозиции между высоким и низким, музеем и уборной.

Но Евгений внезапно узнает о том, что неизлечимо болен туберкулезом, и роман, забыв о других персонажах, следует за этим героем, сначала бегущим из Ленинграда в провинцию, а затем угасающим в царскосельском санатории. Евгений пытается «обыграть смерть... он чувствовал ее в себе самом; это-то и составляло трудность; приходилось перенести игру во внутренний план, во внутренний мир». Игра со смертью — распространенный барочный сюжет. Но в контексте романов Вагинова — это еще и «испытание идеи»: ведь культура — это всегда попытка бессмертия. Удастся ли Евгению переиграть смерть? С одной стороны, да, удастся: собирая курьезные эпитафии, надписи на стенах зданий санаторного парка, он погружается в «мир игры. Среди мира игры он чувствовал себя первым игроком, игроком по природе. Каждый день стал для Евгения интересен по-своему...» С другой стороны, Евгения преследует мысль о недоовоплощенности его творческих возможностей: «Иногда во сне я плачу, и мне кажется, что я мог бы быть совсем другим. Сейчас я не понимаю, как я мог так жить. Мне кажется, что если бы мне дали новую жизнь, я иначе прожил бы ее. А то я, как мотылек, попорхал, попорхал и умер». И тем не менее, в отличие от смерти Марии Петровны Далматовой и от деградации Тептелкина, в отличие от «духовной смерти» Куку — смерть Фенифлеина окрашена в удивительно светлые тона.

Герои «*Гарпагоняны*» — это своего рода теневые двойники героев «Бамбочады». Если Торопуло посредством коллекционирования мелочей преобразует обыденность, раскрывая в ней источ-

ники праздничной культуры, то главный герой «Гарпагонианы», преподаватель голландского языка Жулонбин, суперколлекционер и систематизатор всего и вся, наоборот, смотрит на жизнь исключительно как на источник материалов для своей коллекции. Он примиряется с рождением дочери только тогда, когда понимает, что та будет постоянно поставлять ему ногти, волосы, выпавшие зубы, а также фантики, спичечные коробки и проч. Он крадет у дочери ботиночки, чтобы, продав их, купить китайский футляр для ногтей. Он спит с незнакомой девушкой только ради того, чтобы пополнить свою коллекцию пучком волос, носовым платком и чулком. Жена испытывает к нему отвращение, когда замечает, как он отрезает у маленькой дочери «предмет восторга жены — детский локон». Его коллекция источает постоянный, гнетущий смрад. Если коллекционеры празднично преобразуют повседневность, то Жулонбин, превращая коллекционирование в монашеское служение («я духовно оскопил себя, но все это для великого дела систематизации»), умерщвляет все живое; огораживаясь классификациями от страшной и бессистемной реальности, он не создает, а хоронит. Однако жулонбинское систематизаторство доводит до абсурда эскапистский потенциал, минимальный в изображении круга Торопуло, но все-таки присутствующий и там. В этом смысле Жулонбин воплощает те противоречия, которые скрыты в предлагаемой коллекционерами модели культуры.

Аналогично и обаятельный трикстер Фенифлеин расщепляется в «Гарпагониане» на два, совсем не симпатичных характера: «старого юношу» Локонова и опустившегося пьяницу и игрока, «выпоротого» торговца мелочами Анфертьева. Локонов подобен Фенифлеину тем, что он тоже ведет свою борьбу со смертью, правда, его метод лишен игрового изящества, но по-своему последователен: Локонов коллекционирует сновидения, пытается укрыться от старости и безнадежной тусклости повседневности в мире своих и чужих иллюзий. Анфертьев же воплощает предельный цинизм, вызванный пережитым им унижением, но в своем поведении и он многим уподобляется Евгению: он так же хорошо разбирается в «мелочах», так же «уходит в народ», так же поет и «гастролирует». Цинизм Анфертьева — это обратная сторона трикстерской свободы Евгения; точно так же, как и туповатый эскапизм Локонова — это пародия на фенифлеиновскую стратегию игры. Но здесь, как и в случае Жулонбина, главное различие между героями «Бамбочады» и «Гарпагонианы» состоит в том, что первые противостоят смерти и энтропии, а вторые порождают смерть: в финале «Гарпагонианы» упившийся Анфертьев убивает Локонова, за что — по ошибке — арестовывают Жулонбина.

Таким образом, разрабатывая в своих романах неклассическую, игровую и разомкнутую философию культуры Вагинов не пытается идеализировать ее, а, напротив, подвергает ее жестким художественным экспериментам, выявляя тем самым собственные внутренние противоречия, опасности и тупики. Два последних романа представляют собой две, взаимодополняющие и взаимопротивоположные, стороны этой модели культуры: праздничную («Бамбочада») и макабрную («Гарпагониана»). Вместе с тем все четыре романа Вагинова, прочитанные как единый цикл, складываются в необарочный театр гротескных метаморфоз. В этом театре масштабные сдвиги культурных парадигм изображаются в виде ироничных и глумливых аллегорий, при том что участники этих аллегорий одновременно оказываются марионетками неподвластных им процессов и мыслителями, пытающимися заново ответить на вопрос о том, что такое культура и как она справляется (и справляется ли?) с хаосом истории и ужасом смерти. Опыт поэтики Вагинова, осуществленный им синтез барокко и гротеска далеко выходит за пределы культуры 1920-х годов, предвосхищая и эстетику постмодернизма, и такие гуманитарные дисциплины 1980—1990-х годов, как культурная археология М. Фуко или *cultural studies* (исследования культуры в целом, включая практики и артефакты повседневности, китч, и т. п.).

Глава 32

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

М. М. Зощенко (1894—1958) достаточно подробно описал свою биографию в «Возвращенной молодости». В частности, там упоминаются следующие факты: «Мой отец — украинец (Полтавской губернии), художник, дворянин. Он умер рано — сорока с чем-то лет. Он был талантливый художник-передвижник. Его картины и сейчас [1932 г.] имеются в Третьяковской галерее, в Академии художеств и в Музее революции. <...> Моя мать русская. В молодые годы была актрисой. Я кончил гимназию в Ленинграде. Учился весьма плохо. И особенно плохо по русскому — на экзамене на аттестат зрелости я получил единицу по русскому сочинению. <...> Эта неуспеваемость по русскому мне сейчас тем более странна, что я тогда уже хотел стать писателем и писал для себя рассказы и стихи. Скорей от бешенства, чем от отчаяния я хотел покончить со своей жизнью. Осенью 1913 года я поступил в университет на юридический факультет. Мне было тогда 18 лет». Когда началась Первая мировая война, он, прослушав ускоренные курсы прапор-

шиков, отправился на фронт, где был награжден пятью орденами за храбрость, ранен и отравлен газами. В Февральскую революцию был комендантом Главного почтамта в Петрограде, но опять-таки долго не выдержал и уехал в Архангельск. Уже после Октябрьского переворота, в 1918 году, у Зошенко была возможность уехать за границу. «В последний момент я передумал», — пишет он, не объясняя причин. С июля 1918 года Зошенко служит на разных военных постах на стороне большевиков — сначала в пограничной охране, а потом и в Красной армии, из которой он, впрочем, был уволен через полгода по здоровью: отравление газами вызвало у него болезнь сердца, от которой он страдал всю жизнь. После этого Зошенко испробовал множество профессий, из которых одни (агент уголовного розыска, инструктор по кролиководству и куроводству, старший милиционер) принесли обильный материал для будущих рассказов, а другие (сапожное и столярное дело) пригодились на черный день. В начале 1920-х Зошенко так суммировал главные события своей жизни:

«Арестован — 6 раз,
к смерти приговорен — 1 раз,
ранен — 3 раза,
самоубийством кончал — 2 раза,
били меня — 3 раза.

Все это происходит не из авантюризма, а “просто так” — не везло. Нынче же я заработал себе порок сердца и потому-то, наверное, стал писателем¹.

В 1920—1921, еще работая конторщиком в Ленинградском военном порту, Зошенко занимался в литературной студии Корнея Чуковского при Петербургском Доме Искусств (знаменитом ДИСКе). Тогда же он познакомился с Замятиным, Ремизовым, Шкловским, Маяковским, Блоком, Есениным, многими другими писателями. На занятиях студии он прочитал свой первый цикл «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова» (вышел книгой в 1922 году), который принес Зошенко первую литературную известность. Там же, в ДИСКе и его окрестностях, складывается и группа «Серрапионовы братья», к которой Зошенко принадлежал со дня основания — с 1 февраля 1921 года. «Серрапионы» были близки Зошенко принципиальным отказом от идеологизированного письма, гротеском вниманием к сюжету и к сказу, игровой стилистике, имитирующей устную речь далекого от традиционной культуры персонажа. Однако Зошенко нашел свою форму — короткого комического рассказа — и свой стиль, звучавший как

¹ Цит. по: *Рубен Б. Алиби Михаила Зошенко. Повествование с документами.* — М., 2001. — С. 142.

городской сказ, которые очень скоро принесли ему сенсационную популярность.

Его рассказы печатались практически во всех, многочисленных, массовых изданиях Москвы и Ленинграда: «Смехаче», «Красном вороне», «Бегемоте», «Бузотере», «Мухоморе», «Дрезине», «Красном журнале для всех» и, наконец, в журналах «Звезда» и «Ленинград». Постоянно выходят и почти сразу же переиздаются сборники рассказов. В 1926 году выходит первое «избранное» — «Уважаемые граждане», сборник, «который выдержал за четыре года 10 изданий (5 изданий только в 1927 г.)»¹. Зошенко много ездит по стране с концертами, его рассказы читают лучшие артисты (И. Ильинский, В. Хенкин, В. Яхонтов), ему подражают эпигоны, появляются даже самозванцы, «дети лейтенанта Шмидта», выдающие себя за Зошенко. В 1928 году издательство Academia выпускает сборник научных статей, посвященных его творчеству: в эту книгу вошла статья самого Зошенко «О себе, о критиках и своей работе», статья В. Шкловского «О Зошенке и большой литературе», а также исследование В. В. Виноградова «Язык Зошенки». С 1929 по 1931 год ленинградское издательство «Прибой» публикует его шеститомное собрание сочинений. Одним словом, в 1920-е и первую половину 1930-х годов Зошенко — это, бесспорно, *самый популярный советский писатель*.

32.1. Рассказы 1920-х годов

32.1.1. Критические подходы

Взгляд на рассказы Зошенко претерпел значительные изменения с момента их первого появления. Поначалу они, казалось бы, вписывались в контекст советских кампаний против «мещанства» и «некультурности», проходивших под лозунгами культурной революции и борьбы с «пережитками прошлого». Переоценка новеллистики Зошенко во многом была спровоцирована атакой на писателя в 1946 году.

Именно позднесталинские гонения, сопровождавшиеся к тому же длительным запретом на публикации Зошенко, придали его новеллистике остро-политическое звучание. Как ни странно, ждановская интерпретация Зошенко непосредственно повлияла на восприятие его рассказов в 1960-е годы — при этом, конечно, негативные оценки трансформировались в позитивные, а Зошенко из «безыдейного клеветника» превратился в антирежимного сатирика. В среде «шестидесятников» утвердился взгляд на зо-

¹ Рубен Б. Алиби Михаила Зошенко. Повествование с документами. — С. 77.

шенковского героя-повествователя как на двойника булгаковского Шарикова — люмпен-пролетария, получившего в результате революции власть, символическую и реальную, и излагающего свои, пошлые и примитивные, взгляды на общество и мироустройство как истину в последней инстанции. Именно в этом типе сознания угадывались черты уродливого «ложного» сознания, выдвигающегося на «руководящие» позиции в советскую эпоху и внедряющего соответствующие фантомы «новой культуры» (на деле — антикультуры) и «новых человеческих отношений» (на деле — торжествующей дикости) в качестве общеобязательной нормы¹.

В семидесятые годы начал формироваться несколько иной взгляд на Зощенко-новеллиста — как на одного из крупнейших русских модернистов, реализовавшего в своих рассказах совершенно новую концепцию авторства и слова. По мысли М. О. Чудаковой, Зощенко далеко выходит за пределы «сказа», игравшего значительную роль в литературе 1920-х. Он лишь начинает со сказа («Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова») и только в раннем творчестве четко разграничивает сознание автора и повествователя, носителя «некультурного» сознания. Однако уже в середине 1920-х годов Зощенко создает нечто небывалое — гротескный образ «некультурного» автора: «Рассказчик, сохранивший прежнюю языковую маску, отождествлен с «автором», литератором, заговорившим от первого лица. <...> Речевая граница между ними размывается композиционно-фабульными средствами; автор выдает голос рассказчика за свой собственный»². В литературе о Зощенко часто цитируется программное заявление писателя из статьи «О себе, критиках и о своей работе» (1928): «Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях и в теперешней жизни. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысится во всех отношениях». Именно голос зощенковского «автора» и есть чистый голос «народной массы». Зощенко как бы материализует революционную утопию

¹ Эта точка зрения представлена, например, в следующих работах: *Хода-севиц Вл.* «Уважаемые граждане» // *Возрождение* (Париж). 5 мая 1927 г. // Липо и маска Михаила Зощенко / сост. Ю. Томашевский. — М., 1994. — С. 140—148. *Щеглов Ю. К.* Энциклопедия некультурности // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. — Тенесси, NJ: Эрмитаж, 1986; *Erlich Victor.* The Masks of Mikhail Zoshchenko // *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition.* Cambridge: Harvard UP, 1994; *Белая Г. А.* Экзистенциальная проблематика творчества Михаила Зощенко // *Литературное обозрение.* — № 1. — 1995. — С. 4—13; *Сарнов Б.* Пришествие капитана Лебядкина: Случай Зощенко. — М., 1993. — С. 53—84.

² *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979. — С. 61.

освобождения от «груза прошлого», давая слово сознанию, не обремененному никакими «предрассудками прошлого» и «мелкобуржуазной рефлексией». Причем созданный Зошенко «автор» рисует не только окружающую его «народную жизнь», ее быт и нравы, представляя в качестве естественной нормы жизни то, что с «культурной» точки зрения оценивалось бы как дикость и абсурд; его амбиции поистине безграничны — так, в «Голубой книге» он создает с «народной» точки зрения масштабную, но угнетающе однообразную картину мировой истории.

Вместе с тем было бы неточным оценивать весь художественный проект Зошенко как исключительно сатирический. По-видимому, вопрос о создании новой культуры не сводится Зошенко к плоским идеологическим клише и не воспринимается им однозначно как заведомо тупиковая затея. Неслучайно начальные эстетические вкусы писателя были во многом сформированы философией Ницше — философией, резко обозначившей кризис христианской культуры и артикулировавшей важнейшие стратегии модернистского бунта против ее фундаментальных ценностей и институтов¹. Так, например, в одном из ранних своих эссе Зошенко, явно подражая стилю Ницше и развивая его идеи, пишет: «Я люблю человека и нежную тайну его.// Я люблю умирающего зверя, ибо он будет побежден.// Я боюсь кричащего зверя, ибо он победит». «Кричащий зверь», он же Сверхчеловек, впоследствии находит свое воплощение именно в новом, «пролетарском», авторе. Такая трансформация ницшеанства вполне типична для русского модернизма. Как отмечает А. Эткинд: «Популяризация Ницше в русском духе заканчивается его полным переворачиванием: индивидуализм отжил свое <...> Антииндивидуализм естественно сопряжен с антиинтеллектуализмом»². Насколько он нов, этот автор и его сознание? Насколько вообще возможно новое слово и новая культура? — вот вопросы, на которые ищет ответ Зошенко во всей своей прозе и особенно в рассказах. При этом кризис старой культурной парадигмы — не дореволюционной, а именно традиционной европейской культуры, сформированной христианством и Просвещением — кажется, принимается писателем как аксиома, и сам голос «грядущего хама», ставшего в прозе Зошенко носителем авторской власти (иначе говоря, логоса) внятно свидетельствует о непридуманности этого кризиса.

¹ Еще в марте 1920-го года он пишет другу: «Посылаю тебе две любимейшие мои книги — конечно, Блок, и, конечно, Ницше» (цит. по: *Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зошенко.* — С. 11).

² *Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России.* — М., 1994. — С. 52, 53. О «ницшеанстве» Зошенко см. также: *Кадаш Т. «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зошенко // Литературное обозрение.* — № 1. — 1995. — С. 36 — 38.

Более того, как показывает, например, А. К. Жолковский в своей книге «Михаил Зощенко: Поэтика недоверия» (1999), сходство между «затекстовым» автором и его новеллистическим «заместителем» глубже, чем казалось. Предложенный Жолковским метод анализа восстанавливает единство творчества Зощенко: выясняется, что одни и те же мотивы проходят и через его рассказы, и через поздние автобиографические книги. Но главное: социально-политическая интерпретация творчества писателя замещается экзистенциальной. В интерпретации рассказов Зощенко, разработанной Жолковским, принципиально важным представляется акцент на *травматической природе* разворачивающегося в рассказах Зощенко дискурса — индивидуальные травмы (писателя и его героев) на наших глазах переплавляются в масштабную метафору культуры и сознания, проживающего непрерывный опыт страшной травмы и по мере сил обустривающегося посреди руин, оставленных длящейся исторической катастрофой¹.

Очевидно, что интерпретация рассказов Зощенко с течением времени непрерывно расширяется: бытовые зарисовки вырастают в политическую сатиру (или клевету), а затем преобразуются в парадоксальные экзистенциальные притчи, чей смысл далеко выходит за пределы исторического и биографического фона. При этом нельзя сказать, что один тип интерпретации полностью отменяет альтернативные прочтения. Скорее, *взаимоналожение* бытового (ситуативного), социально-речевого (характерологического), и экзистенциально-символического планов и образует сложную многоуровневую структуру зощенковских рассказов 1920-х годов.

В качестве примера подобного взаимоналожения рассмотрим одну из самых известных новелл Зощенко — «*Баню*» (1925). «Баня» соперничала по успеху только с «Аристократкой»: «Кто-то сверху кричит: — “Баню” давай... “Аристократку”... Чего ерунду читаешь!» («Перед заходом солнца»). Этот рассказ, по позднему свидетельству автора, был написан по заказу из «Красной газеты» как ответ на «письма трудящихся». Бытовая сатира на «некультурность»: отсутствие шаек и номерков, грязь и путаница — такой, вероятно, была тема заказанного Зощенке фельетона. Но Зощенко пишет не фельетон, а рассказ: повествование идет не от безличного автора-журналиста, а от лица «пролетарского писателя» (он же — герой), делящегося личным опытом посещения бани. По существу, вместо того чтобы отвечать на «письма трудящихся», Зощенко создает свое собственное «письмо трудящего-

¹ Подробно история рецепции Зощенко в литературоведении и критике прослеживается в кн.: *Carleton Greg. The Politics of Perception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko.* — Evanston: Northwestern UP. — 1998.

ся» — и благодаря этому, казалось бы, незначительному, сдвигу в перспективе, «мелкие недостатки» приобретают совершенно иной смысл и масштаб.

Примечательно, что безымянный автор-герой явно не принадлежит к новым хозяевам жизни — его убогое пальтишко («Один карман рваный, другого нету. Что касаето пуговиц, то, говорю, верхняя есть, нижняя не предвидится») выдает в нем наследника «маленького человека», несмотря на революцию, так и оставшегося в самом низу социальной иерархии. Желая всего лишь помыться герой чуть не получает шайкой по голове; украв, наконец, шайку, обнаруживает, что вымыться в этой бане невозможно из-за тесноты и грязи; утратив смытые водой бумажные номерки, он получает чужое, впрочем, не менее рваное, чем его собственное, белье, едва не лишается пальто и в отчаянии отказывается от попыток вернуть забытое им мыло. В итоге его банные мытарства, уместившиеся на двух страницах текста, превращаются в горькую и смешную метафору нового социального порядка.

В этом новом порядке униженный и оскорбленный, вопреки революционной риторике, так и остался униженным и оскорбленным, только теперь унижения исходят не от «эксплуататоров», а от своего «братишечки»-пролетария, а именно — от банщика. При этом сам созданный революцией порядок устроен так, что он *не может не быть нарушен*. Так, в сущности, единственное упорядочивающее действие — выдача номерков — заведомо абсурдно: «Голому человеку куда номерки деть? Прямо сказать — некуда. <...> Снял штаны, ишу номерок — нету номерка. Веревка тут, на ноге, а бумажки нету. Смылась бумажка».

Не забудем, что перед нами не только герой, но и «автор» прочитанного текста. И за трагикомической историей неудачной помывки, вырисовывается масштабный образ сознания, мучительно пытающегося совместить новое слово (утопическую, идеологическую риторiku) с новыми же унижениями. Повествовательная ткань «Бани» обнаруживает несколько стратегий подобного «примирения» — неизменно проваливающихся и потому вызывающих комический эффект. Начинается рассказ с рассуждений о качестве бань в Америке. На первый взгляд, здесь отзывается популярный в 1920-е годы «американизм», ставший символом современного рационализма и эффективности. Но значение этого мотива шире — перед нами микромодель утопического сознания: герой-повествователь, мечтая об идеальном мире, не замечает, что даже в воображении он не в состоянии покинуть пределы собственной реальности: «Помоется американец, назад придет, а ему чистое белье подадут — стираное и глаженое. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!» Есть ли бани в Америке, или нет, обходятся ли американцы

без портянок, не имеет значение — Америка в данном контексте оказывается чистой утопией (страной вне пространства), а точнее, «наоборотный» экстраполяцией «здешнего». Вместе с тем эта утопия саморазоблачительна: ведь мир без воровства («Беспокоиться даже не будет — мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмет»), мир чистоты и комфорта — не только вынесен за пределы социалистической утопии и даже за пределы России, но и, так сказать, «отдан на откуп классовому врагу». Чувствуя, что его положительный пример заводит слишком далеко, герой-повествователь пытается свести различие между утопией и реальностью к мелким недостаткам: «А у нас бани тоже ничего. Но хуже. Хотя тоже мыться можно. У нас только с номерками беда». Однако по ходу повествования выясняется, что как раз мыться в этой бане и нельзя, а «беда» с номерками лишь один из эффектов главного, «системного», недостатка.

Другой, хотя и во многом сходный, риторический ход героя-повествователя представлен таким оборотами, как «Не царский, говорю, режим шайками ляпать», «Не в театре, говорю». Последний оборот повторится и в речи банщика (переданной повествователем, конечно): «Мы говорит за дырками не приставлены. Не в театре, говорит». Удаленный от утопии, реальный мир радикально противостоит культурным конвенциям — символически представленным театром (ср. в других рассказах аналогичные обороты: «Не узоры писать!», «Не в гостиной!»). Культурные же конвенции, в свою очередь, отождествляются с царским режимом, то есть с «угнетением». Иначе говоря, антиутопический мир советской бани — это в то же время мир свободы от культурных (и прочих — этических, легальных, социальных) «условностей». Показательно, что приведенный оборот всякий раз появляется как оправдание беспорядка: к нему повествователь прибегает, когда пытается украсть у жадного соседа шайку, а банщик оправдывается им, выдав герою чужое белье. Несмотря на сходство с антикультурными призывами булгаковского Шарикова, зощенковский герой скорее автоматически проборматывает эти фразы, чем действительно вдохновляется ими. Мир дикой свободы весьма мало приспособлен для жизни — в бане невозможно мыться! И именно он, этот малокультурный герой, в полной мере испытывает те тяготы и унижения, что порождены отказом от «старорежимных» конвенций, и те, что вызваны новыми, глупыми и непродуманными, правилами.

Впрочем, повторение одного и того же оборота в речи героя-повествователя и «братишечки»-банщика указывает на важнейшее свойство установившегося «свободного порядка»: взаимозаменяемость тирана и жертвы, их зеркальное подобие. Недаром и герой, после неудачной попытки украсть шайку у «гражданина»,

который «в трех шайках моется» — то есть у социально сильно-го — обращает свой взор на слабого, и не сомневаясь ни на секунду в своем праве, уводит у того единственную шайку: «Через час гляжу, какой-то дядя зазевался, выпустил из рук шайку За мылом нагнулся или замечтался. А только ту шайку я взял себе». Не равенство и братство, а жестокая и не знающая жалости борьба за существование оказывается важнейшим принципом нового мира — вот что тщетно пытается скрыть (и от самого себя) автор-герой с помощью риторических отсылок к официальному дискурсу.

Наконец, в этом рассказе формируется и уровень символических смыслов. Ведь баня — это бытовой вариант чистилища. А мотивы чистилища, чистки, очищения от «пережитков прошлого» отчетливо присутствуют в идеологической риторике 1920—1930-х годов, простираясь от политических «чисток» до «Бани» Маяковского. Чистилище должно преобразить грешника, готовя его к раю. В этом контексте баня Зошенко вырастает в многозначный символ всего пореволюционного общества, в соответствии с официальным дискурсом представляющего собой «переходную ступень» на пути к коммунистическому раю. В зошенковской бане не происходит главного — очищения. Наоборот, чистилище превращается в болото: «А кругом-то, батюшки-светы, стирка самосильно идет. Один штаны моет, другой подштанники трет, третий еще что-то крутит. Только, скажем, вымылся, — опять грязный. Брызжут, дьяволы». Упоминание дьяволов и четырежды повторенное «грех один», вдобавок, конечно, к выразительным подробностям банных мытарств, подменяют чистилище бытовым адом, а очищение — загрязнением.

Отказ героя от того, ради чего он пришел в баню — от мытья, — весьма показателен: «Ну их, думаю, в болото. Дома домоюсь». Во многих других рассказах Зошенко встречается аналогичная сюжетная схема: либо задуманное преобразование заканчивается возвращением к исходной ситуации («Живой труп», «Семейное счастье», «Нервы», «Сильное средство», «Лимонад», «Царские сапоги», «Зеленая продукция», «Что-нибудь особенное»), либо никакого преобразования и не было — а только одна «индустрия из пустого в порожнее» («Обезьяний язык», «Светлый гений», «Столичная штучка», «Ростов», «Необыкновенное происшествие»). Трудно не увидеть в этой постоянной коллизии сознательную или бессознательную реакцию Зошенко на революционные преобразования. Однако в «Бане» ярче, чем где бы то ни было, проступает важнейшее условие этих преобразований.

А именно — *антропологическая нагота*.

Полное освобождение от всякого рода социальных и культурных одежд и создает тот банный ад, в котором оказывается герой

рассказа. И те трагикомические отношения, которые складываются в «чистилище», в сущности, моделируют возвращение к некой внесоциальной и внекультурной природе человека. В «Бане» задаются лишь самые общие параметры этого возвращения к «естественному человеку»: оно предполагает звериную борьбу за существование (насилие и воровство), оно автоматизирует выбор между позицией тирана и жертвы, оно лишает человека последних следов индивидуальности (стертый номерок, чужое исподнее), оно практически опровергает свои собственные цели (грязь вместо чистоты). При этом поразительно, как герой, в общем-то никакими индивидуальными особенностями не отмеченный, держится за свои «дыры» — за минимальную, пускай даже мнимую, социальную оболочку, защищающую (вряд ли реально) от полного слияния с «большим народным телом» (Бахтин). Коллективная антропологическая нагота вызывает у героя такой ужас, что он предпочитает пожертвовать своим кровным мылом, но не раздеваться в третий раз.

«Баня» в известной степени представляет собой метатекст всей зощенковской новеллистики 1920-х годов. Синонимом банного хронотопа становится в прозе Зощенко топос коммунальной квартиры, где физиологические потребности и бытовая теснота сплавивают жильцов в перманентном банном чистилище. Антонимическое пространство представлено (кино)театром («Аристократка», «Прелести культуры», «Сильное средство», «Сила таланта», «Случай в провинции», «Кинодрама», «Прискорбный случай», «Монтер», «Актер», «Мелкий случай» и др.), где антропологически нагой человек внезапно оказывается в пространстве культурных конвенций. Однако не случайно в нескольких рассказах «театральная» коллизия связана с необходимостью раздеться — в «Прелестях культуры» герой, попав в театр, снимает пальто и оказывается в одной грязной нижней рубашке, а в «Мелком случае» отказывается платить за гардероб и из-за этого пропускает спектакль. В других же рассказах коммунальные («банные») законы беззастенчиво врываются в пространство, казалось бы, регулируемое иными, культурными, принципами: так, в «Актере» разыгрываемая сцена ограбления оборачивается реальными воровством и дракой, впрочем, с восторгом встречаемыми публикой, пораженной реализмом исполнения; а в «Кинодраме» безобразная драка при входе в кинозал, по существу, заменяет собой фильм. Несмотря на внешнюю контрастность хронотопа театра хронотопу коммуналки, «театральными» рассказами Зощенко лишь парадоксально демонстрирует универсальность «банной» коллизии, доказывая иллюзорность надежд на возможность сохранения островков культуры посреди всеобщей антропологической наготы.

Однако, развивая во многих рассказах метафору антропологической наготы как главного продукта революции, Зошенко убеждается в том, что человеческая природа не существует вне социальности и культуры, он демонстрирует как антропологическая нагота порождает свою собственную социальность и свою особенную, вульгарно-материалистическую, культуру и свой небывалый гротескный язык.

Каковы параметры этой новой, «нагой», социальности и нового, якобы внекультурного, языка?

32.1.2. Язык

Язык зошенковского квази-автора всегда привлекал внимание исследователей (начиная с классической статьи В. В. Виноградова, написанной для сборника 1928 года). Зошенко оказался одним из тех писателей, кто пронизательно осознал ту роль, которую язык играет в создании реальности — или, вернее, того, что воспринимается как реальность. Именно эта функция языка приобретает особо важное значение в тоталитарной культуре, манипулирующей посредством языка коллективными представлениями о действительности. Но Зошенко демонстрирует власть языка не абстрактно, а наглядно-зримо: в сущности, в его прозе именно язык героя-повествователя порождает в сознании читателя образ этого героя — вне языковой оболочки он утрачивает всякую конкретику. Язык героя-повествователя позволяет писателю проникнуть в логику «реального» глубже, чем простое реалистическое описание. Именно в языке острее всего раскрывается «наивная», а главное, им самим часто не осознаваемая философия массового человека — философия, определяющая его реакции и поступки.

Показательно, что через рассказы 1920-х годов проходит несколько речевых лейтмотивов. Первый: связан с нестандартным употреблением повествователем слов «скучно» и «скучать». Приведем несколько примеров: «Эх, скучно! До того мне, товарищи, с этой теперешней валютой скучно, так и сказать нельзя. Я, товарищи, вообще иду теперь против капитализма и денежного обращения. Я стою за денежный порядок восемнадцатого года» («Твердая валюта»); «Шесть червонцев драть за такую квартиру — это же прямо скучно» («Американская реклама»); «А скучаю я братцы по настоящему герою! Вот бы мне встретить такого!» («Мелкота»); «В течение нескольких лет, когда я вспоминал об этой истории [о рукопожатии прокаженного], мне делалось скучно и худо, и я осматривал свои руки» («Рука ближнего»); «И зачем я об этом узнал? Может, как раз от этого мне теперь жить скучно?» («Очень

просто»). Этот лейтмотив отчетливо выражает свойственную зощенковским героям (и воплощенную в языке) *витальность*. «Скучно» — это то, чего герой рассказов старается избежать любой ценой — это иссякание некой жизненной силы, связанное либо с болезнью, ранением, иными словами — с натуралистическими причинами; либо же — с причинами социального характера (бедностью или же усложнением социальности).

Вместе с тем витальная жажда самовыражения исключает все, что не вписывается в круг откровенных материальных интересов — отсюда другой, отмеченный выше, речевой лейтмотив рассказов: «Не узоры писать», «Не в театре» и т. п. вплоть до «Не Андреевский рынок». Этот лейтмотив связан с настойчивым противопоставлением реальности и нравов новой эпохи каким бы то ни было культурным конвенциям, правилам. Он также предполагает априорную дискредитацию любых нематериальных интересов и занятий. Вместе с тем речевой строй рассказов Зошенко предполагает и почтительный страх героя перед «культурностью» — отсюда комические обороты, вроде: «Кисловодск. Высшее человеческое парение» («Веселая жизнь»); «Подышайте, говорит, без помощи научных сотрудников» («Плохой обычай»); «Этого кролика ешь и на зубах прямо чувствуешь культуру и цивилизацию» («Суконное рыло»); «Человек, можно сказать, совсем сбился в этом тумане просвещения» («Туман»); «Осчастливил, дескать, жилплощадь своим нестерпимым гением <...> Это же утопия, если жильцов выселять» («Пушкин»). Герой стремится «укрепить» свое шаткое слово якобы культурным словом, которым он, понятно, не владеет и употребляет, как правило, неверно. Но в самом этом неверном употреблении сквозит признание авторитетности недоступного повествователю «культурного» языка.

Третья группа речевых лейтмотивов формирует отношения массового языка к языкам власти. Хотя социальное устройство и доставляет героям Зошенко немало огорчений, они не устают повторять: «Я беспорядков не нарушаю» и «Когда жизнь засияет в полном своем блеске...» — и уверяют, что все сказанное «не может оскорбить даже самой ураганной идеологии».

Натужная — и, как правило, опровергаемая контекстом — позитивность мировосприятия героя определяет и функционирование идеологизированного слова советской «новоречи»: «Гражданка уже поставила корзинку возле себя, рассчитывая дать достойную отповедь зарвавшейся торговке» («Острик-самоучка»); «Женский вопрос — это, говорят, таперича три кита нашей жизни» («Точка зрения»); «Вижу, стоит какой-то ренегат. И в руках что-то держит. Какое-то тупое орудие» («Мокрое дело»); «Да что же это происходит в рабоче-крестьянском строительстве? Без манишечки, говорит, человеку пожарть не позволяют. Тут под-

нялась катавасия. Потому народ видит — идеология нарушена... Кто бутылкой машет, кто стулом» («Рабочий костюм»); «То есть никакого в нем не было горения и мирозерцания» («Кузница здоровья»); «Через эту конъюнктуру я довольно часто на работу опаздываю» («Дырка»). В этих и многих других случаях идеологическое или бюрократическое слово также употребляется с видимым смещением — комический эффект безошибочно маркирует его. Смещение же возникает от диалогического функционирования идеологически маркированного клише, по своей природе агрессивно монологического: с помощью этого слова герой, с одной стороны, пытается усилить свою сомнительную правоту, а с другой — в превентивном порядке защититься от возможных, заранее предполагаемых подозрений в политической нелояльности своих витальных порывов.

Таким образом, слово героя стиснуто между двумя страхами: страхом культуры и страхом власти. При этом у витальности героя нет своего языка — она может артикулировать себя, лишь комбинируя осколки авторитетных языков с «подножным» просторечием и скабрёзностью. Складывающийся в итоге язык персонажного автора пронизан тавтологиями («мертвая падаль», «сосун млекопитающий», «выставил кандидатуру лиц») и гротескными оксюморонами («ужасно святой жизни старец», «влюблена в него как муха», «серый цвет бордо»). Более того, искаженное употребление «чужого слова» порождает смысл, полностью противоположный тому, что герой хотел бы сказать, — но выбалтывает именно то, что он хотел бы скрыть:

«В три месяца ликвидировали всю грамотность» («Ошибочка»);

«И такой прелестный ребенок восьми с половиной фунтов, что даже посторонним людям от зависти смотреть противно» («Драма»);

«Полное раскрепощение, к свету нога об руку с наукой и техникой» («Светлый гений»);

«Хотела по морде его лупцевать да сдержалась. Дворник Иван сдержал» («Нервы»);

«...Сердце не так аритмично бьется, как это хотелось бы <...> Цвет лица — отчаянный бордо, и морда кирпичика просит» («Четыре дня»);

«Две недели отлично прожил. Побили его там за что-то такое. Вернулся назад — не узнать. Карточку во как раздуло на правую сторону. Вообще все, вижу, отдыхают, и все поправляются...» («Чудный отдых»);

«Его признали отцом с обязательным отчислением третьей части жалованья. Горе молодого счастливого отца не поддается описанию» («Папаша»);

«...Произошло некоторое оживление, так сказать, небольшая стычка семейного характера. После чего Катя собрала свои ве-

щички. <...> Плюнула в своего фактического подлеца. И пошла себе» («Семейный купорос»).

Таких оборотов немало в любом из рассказов Зошенко. «Народный» язык, распираемый витальной энергией и одновременно отталкивающийся от языков культуры и с опаской прислоняющийся к языкам власти — оказывается наиболее адекватным *языком абсурда*. Любые смыслы, попадая в его поле, либо выворачиваются наизнанку, либо опровергают себя самих, либо совершенно опустошаются. Этот язык не сохраняет и тем более не производит смыслы, — он служит топкой, сжигающей все привнесенные смыслы — как культурные, так и идеологические. Однако, сжигая их, язык производит энергию для неуклонной борьбы за выживание, которую герой-повествователь должен вести каждую секунду.

32.1.3. «Чем отличается человек от бобра?»

В рассказах Зошенко разворачивается множество сюжетов, связанных с воровством и жульничеством. В этом нет ничего особенного: новелла, от Боккаччо до О'Генри, находит самые яркие сюжеты в криминальной хронике. Однако новизна зошенковских коллизий определяется ситуацией антропологической наготы, которая на все накладывает отпечаток специфического цинизма. У героев Зошенко не просто нет ничего святого — они довольно часто сознательно придают «духовному» грубо практический смысл. Так, в «Силе таланта» театральный поклонник, с обожанием целующий сапог и лиф актрисы, крадет и то и другое, прихватывая вдобавок «коробку с гримом, парик и — что всего ужасней — один сапог комической старухи, другого поклонник не нашел». В рассказе «Неизвестный друг» письма романтического тона и содержания нужны для того, чтобы выманить и мужа, и жену из квартиры, в которой супруги «сидят, как сычи». В «Последнем рождестве» трогательный «божественный старичок», в рождественскую ночь вызвавшись сбегать в деревню и принести еды и свечечек для застрявших на полустанке попутчиков, исчезает вместе с их деньгами: «Сейчас я к религии отношусь как-то скептически», — добавляет рассказчик.

Но в этих и подобных ситуациях реализуется *общий принцип* «нагого» мировосприятия, демонстрируемый самыми разными социальными типами. «Полуинтеллигент» Вася Чесноков, искренне влюбленный в свою Машеньку, ужасно обижается на напавших на них грабителей: «Даму не трогаете, а у меня — сапоги снимай <...> у ей и шуба, и калоши, а я сапоги снимай» («Любовь»). Старый капельдинер, «не чуждый культурного просвещения», ставит гром-

кого Кириллыча выше Шаляпина, согласен с тем, что Глазунов крупный композитор на том основании, что в том девять пудов весу, и бранит Вагнера за украденный во время «Тангейзера» театральные бинокль («Мемуары старого капельдинера»). Рассказ «Драма» о смерти ребенка в результате крещения заканчивается так: «Горе родителей не поддается описанию. Горе крестного тоже не поддается описанию — родители не вернули золотого крестика <...> Горе горем, а крестик вернуть бы надо». Пролетарий Володька Гусев, пытаясь оспорить алименты за ребенка, развивает глубоко механистический, а точнее, сугубо меркантильный взгляд на человека: «Носик действительно на меня похож. За носик, говорю, я всегда способен три рубля или три с полтиной вносить. А зато, говорю, остатный организм весь не мой. Я, говорю, жгучий брюнет, а тут, говорю, извините, как дверь белое» («Папаша»).

Более того, в контексте антропологической наготы все сложное неизменно редуцируется до примитивного и грубо-материалистического. Невежество квалифицируется как болезнь («Пациентка»), а болезнь, в свою очередь, объясняется тем, что герой четыре дня не мылся («Четыре дня»). Колдовство, вызвавшее болезнь скота, происходит от того, что «колдун» просто-напросто поранил телку, воткнув ей в ногу булавку («Колдун»). Скандальный характер героя вызван глистами и изменяется к лучшему после лечения, и вообще «у человека нету никакого характера, а человек — это есть, по последним научным данным, восемнадцать фунтов угля, сорок шесть золотников соли, три фунта картофельной муки и определенное количество жидкости» («Очень просто»). Лучше всего об этом сказано не в одном из рассказов, а в «Сентиментальных повестях»:

- Вася, как вы думаете, о чем поет этот соловей?
- На что Вася Былинкин обычно отвечал сдержанно:
- Жрать хочет, оттого и поет» («О чем пел соловей»).

Однако у этого цинизма, неотделимого от витальности героев, есть и оборотная сторона: персонажи, нарисованные Зошенко, могут произносить какие угодно слова и могут служить какой угодно идеологии. Но на самом деле они всегда остаются безразличны ко всему, что выходит за пределы интересов их тел — более того, любую доктрину они с легкостью низводят на материально-предметный уровень (см., например, рассказ «Жертва революции»). На языке времени такая позиция определялась как «мещанство», и Зошенко не мог не воспользоваться этим удобным клише. «Ошибки нет. Я пишу о мещанстве. Да, у нас нет мещанства как класса, но я по большей части делаю собирательный тип. В каждом из нас имеются те или иные черты и мещанина, и

собственника, и стяжателя. <...> Я пишу о мещанстве и полагаю, что этого материала хватит еще на мою жизнь. Для кого я пишу? Я пишу, я, во всяком случае, имею стремление писать для массового советского читателя» («Возвращенная молодость»).

Соседство указаний на универсальность свойств мещанства с «массовым советским читателем» предполагает логику, отличную от официальной. «Мещанство» определялось Горьким и другими идеологами как все то, что противоположно социальному активизму, революционному горению и энтузиазму «нового человека». В изображении же Зощенко, «мещанин» — это антропологически нагой человек, то есть, в сущности, «новый человек», чья природа освобождена от социальных и культурных одежд революцией и последовавшими за ней историческими катастрофами. Впрочем, этот человек столь же «нов», сколь и «стар» и даже вечен, как следует из «Голубой книги».

Сравнивая *«Голубую книгу»* (1933) с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова, романом, создававшимся в те же годы, М. О. Чудакова отмечает: «Зощенко стремится описать историю в категориях и слове современника, разрывающего с прежними ее истолкованиями быта. <...> Культура — главным образом, память, и если в романе [Булгакова] показано усилие памяти <...>, то в «Голубой книге» — усилие ее стирания»¹. Это действительно так, но только на первый взгляд.

Зощенковский квази-автор с бюрократической обстоятельностью сортирует по разделам анекдоты минувшего и современные рассказы (частью уже публиковавшиеся Зощенко, но переписанные; частью новые): деньги, коварство, любовь, неудачи, удивительные истории. При этом события легендарной давности нарочито излагаются тем же языком, которым написаны «бытовые» новеллы, что, конечно, стирает какие бы то ни было различия между прошлым и настоящим. К примеру, рассказывая о том, как Сулла назначил высокую цену за головы своих политических соперников, Зощенко «воображает» такой диалог:

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу.

— Позволь! — говорит Сулла. — Ты чего принес? Ты что мне тычешь?

— Обыкновенно-с... Голова... <...>

— Какая-то, видать, посторонняя голова, — говорит секретарь, — не могу знать ... голова неизвестного происхождения, видать отрезанная у какого-нибудь мужчины.

Убийца робко извинялся:

— Извиняюсь... Не на того, наверно, напоролся. Бывают, конечно, ошибки, ежели спешка. Возьмите тогда вот эту головку.

¹ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. — С. 93.

Вот эта головка, без сомнения, правильная. Она у меня взята у одного сенатора.

— Ну, вот это другое дело, — говорил Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора. — Дайте ему там двенадцать тысяч... Клади сюда голову. А эту забирай к черту. Ишь, зря отрезал у кого-то.

— Извиняюсь ... подвернулся.

— Подвернулся... Это каждый настрижет у прохожих голов — денег не напасешься.

Несмотря на уверения автора в том, что «у нас произошли изрядные перемены», и «в общем счете, публика, что и говорите, заметно исправилась к лучшему», параллели между «окоммунальным» прошлым и настоящим выходят за пределы дозволенного. Хотя «коммерческий расчет почти прекратился», оказывается, что в советское время можно продать мужа за 50 рублей («Рассказ про одну корыстную молочницу») или победить скупостью смерть («Рассказы о том, как жена не разрешила мужу умереть»), биться не на жизнь, а на смерть за богатую жилплощадь невесту («Последний рассказ под лозунгом “Счастливый путь”») или идти на неравный брак, если только у семидесятилетнего суженого есть полкомнаты в коммуналке, которую предприимчивая супруга быстро превратит в отдельную квартиру для себя и конуру для ставшего ненужным старика («Рассказ о старом дураке»). А уж розыгрыш со звонком якобы из ЦК вызывает ужас, перед которым меркнут костры инквизиции («Интересный случай в гостях»).

Более того, исторические рассказы, вроде анекдота про Суллу, о многообразных пытках и провокациях, унижениях художников, императивном «веселии у приговоренных людей», а также лицемерии и предательстве друзей и близких — не могли не вызвать у читателя параллели с современным опытом¹. Разумеется, этот опыт прямо не отражается в книге Зошенко. Несмотря на демонстративную «забывчивость» (искажая цитаты, путая сочинителей и даже называя Екатерину II «Васильевной, или как там ее»), некоторые вещи автор помнит слишком хорошо — и рассчитывает на памятьливость читателя. Так, по меньшей мере дважды цитируется прочно запрещенный в 1930-е годы Гумилев: один раз раскавыченно — «при нотариусе и враче», а другой — напрямую из «Заблудившегося трамвая»: «Но все же навеки сердце угрюмо,/ И трудно дышать, и больно жить». Причем эта цитата из одного из последних стихотворений убитого большевиками поэта, возникает рядом с описанием исторических примеров «бешеной жестокости по отношению к своей же подчиненной публике» и сопровождается саркастическим комментарием: «Насчет боли —

¹ Этот аспект «Голубой книги» особенно акцентируется Б.Сарновым. См.: Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зошенко).

это он, конечно, поэтически усилил, но какой-то противный привкус остается. Будто, извините, на скотобойне побывали...» Так возникает «эзопово» измерение «Голубой книги». Более того, выясняется, что *эксцессы* прошлого вполне вписываются в *бытовые нормы* настоящего. Настолько вписываются, что автору приходится подстегивать читателя, рассказывая об ужасах якобы изжитого прошлого: «Не беспокоит? Тогда пойдем дальше».

В этом контексте совершенно иной смысл приобретает часто цитируемое заявление Зошенко о том, что, «не отказываясь от сатиры, решили мы с этого момента слегка, что ли, переменить курс нашего литературного корабля <...> решили мы уже и на этот раз попробовать свои силы не в качестве желчного сатирика прежней формации, из таких, которые заламывают руки, стыдят и восклицают, а решили мы попробовать себя в качестве ну вроде бы члена коллегии защитников» («Коварство»). Речь здесь идет не о примирении с советской действительностью, как может показаться, а об *отчаянии писателя*: ведь в советском человеке, оказывается, оживают вполне классические пороки — а значит, сатирик должен винить не социальные обстоятельства, а человеческую природу (если таковая существует, конечно).

Недаром, в «Голубой книге» Зошенко приходит к ошарашивающему выводу о том, что животные *моральнее* людей: «Звери, например. Предположим, животные... Или даже в крайнем случае взять — дикие звери. Слоны там. Отчасти жирафы. И так далее. Так, у этих зверей, согласно учению Брема, ничего подобного вроде того, что у нас, не бывает. Они, как это ни странно, коварства почти не понимают. И там у них этого нету. И это, вообще говоря, отчасти даже курьезно, что у людей это есть, а у остальных этого нету. А люди как бы все-таки, чего бы там ни говорили, в некотором роде есть венец создания, а не наоборот». Антропологически нагой человек и в самом деле оказывается ближе к миру животных, чем к цивилизации и культуре, но неожиданным образом он превосходит зверей своим зверством. «Человек — животное довольно странное. Нет, навряд ли оно произошло от обезьяны. Старик Дарвин, пожалуй что, в этом вопросе слегка заврался», — пишет Зошенко в рассказе «Больные». Ведь животное ограничено инстинктом, а «венец творенья» свободен от всех, кроме страха, ограничений и потому страшнее зверя. Именно эта привычная для рассказов 1920-х годов тема, в значительно смягченном виде, будет повторена в злополучных «Приключениях обезьяны» (1945).

32.1.4. Коммуникативное насилие

Вместе с тем отношения между антропологически нагими телами также редуцированы: лишённые связного языка, оперирующие

осколками чужого слова, герои Зошенко тем не менее нуждаются в социальной коммуникации. Что же обеспечивает коммуникацию? По Зошенко — насилие. Показателен в этом отношении рассказ «*Нервные люди*» (1924).

Драке в коммунальной кухне здесь с первых же строк придаются характеристики эпического сражения: «Недавно в нашей коммунальной квартире драка произошла. И не то, что драка, а целый бой. На углу Глазовой и Боровой. Дрались, конечно, от чистого сердца. Инвалиду Гаврилову последнюю башку чуть не оттяпали. <...> Оно, конечно, после Гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются». В этом описании, как и в подобающем историческом источнике, заданы: топография («На углу Глазовой и Боровой»), масштаб («последнюю башку чуть не оттяпали») и исторический контекст битвы («после Гражданской войны»). Но особенно важной представляется парадоксальная характеристика драки: «от чистого сердца». Она указывает на смысл драки как особой, глубинной, *душевной* коммуникации между ее участниками.

Пространство драки в этом рассказе сплетает воедино коммуникацию, телесность и витальную энергию. Примечательно складывающееся здесь соотношение между словом и действием — слово немедленно переводится на язык насилия. «“Что это, говорит, за шум, а драки нету?” Тут сразу после этих слов и подтвердилась драка. <...> “Мне, говорит, сейчас всю амбицию в кровь разбили.” А ему действительно в эту минуту кто-то по морде съездил. Но не уходит, накидывается. Тут в это время кто-то и ударяет инвалида кастрюлькой по кумполу». В ходе драки формируется единое коллективное тело: «А кухонька, знаете, узкая... Тесно... Хочешь, например, одного по харе смазать — троих кроешь». Все уравниваются в возможностях: «Не то, что, знаете, безногому инвалиду — с тремя ногами устоять на полу нет никакой возможности». Вместе с тем исключенность из драки понимается как скука — понятие, как отмечалось выше, противоположное жизни в языке героев Зошенко: «Инвалид — брык на пол и лежит. Скучает. <...> Лежит, знаете ли, на полу скучный. И из башки кровь каплет».

Логике «душевной» коммуникации, ведущей к построению эпического «мира», подчинена и сюжетная динамика рассказа. Круг участников битвы расширяется по ходу повествования: сначала из-за ежика для чистки примуса, «шум, грохот... треск» поднимается между Дарьей Петровной Кобылиной и Марьей Васильевной Шипцовой, затем в дискуссию вторгается «муж, Иван Степаныч Кобылин, чей ежик». На следующем этапе в конфликт включаются двенадцать жильцов квартиры, среди которых по имени назван только «инвалид Гаврилыч». Затем появляется «мильтон», который, в отличие от других участников драки,

вооружен: он останавливает побоище сверхугрозы, обращаясь к соседям на понятном им языке насилия: «Запасайтесь, дьяволы, гробами, сейчас стрелять буду!» Наконец, последним участником драки становится судья: «А нарсудья тоже нервный такой мужчина попался — прописал ижицу». «Нервность» судьи указывает на его родство с драчунами, а многозначный оборот «прописал ижицу» становится обобщающей формулой насилия. Драка, возникшая по пустяковому поводу, объединяет коммунальную «ячейку общества» с «вертикалью власти» и завершается обретением всеми участниками общей судьбы и взаимного согласия: «Вот те, думают, клюква, с чего ж это мы, уважаемые граждане, разодрались?»

Такая логика насилия прочитывается во многих рассказах Зошенко. Насилие в мире его антропологически нагих героев привычно и нормально. Нормальность как раз вытекает из коммуникативной функции насилия. О персонаже здесь можно сказать: «Трепач, одним словом. Чуть что, в морду поленом лезет. Дерется» («Точка зрения»). Драться — значит общаться. И наоборот. Невозможность отличить одно от другого — постоянный комический мотив у Зошенко. Так, милиционер, прогуливающийся с барышней, интерпретируется окружающими неоднозначно: «Вижу — действительно: волокет милиционер какую-то вредную гражданку. А та вроде как сильно упирается, мелко-мелко шагает и с испугом на граждан поглядывает — самосуда, может, боится. Даже к конвоиру жметса — защиты просит в случае чего» («Уличное происшествие»). Поход к врачу — предполагающий, разумеется, общение — предваряется оговоркой: «Могу, товарищи, с гордостью сказать: за всю свою жизнь ни одного врача не убил. Не ударил даже» («Гипноз»). Вечеринка с гостями, если не приводит к драке, то заканчивается шумным скандалом с последующими судебными разбирательствами («Стакан») или же включает повальный обыск всей компании («Гости»). Яростная драка, происходящая в непосредственной близости от «своего», соседского милиционера, понятно, завершается тем, что все участники в обнимку уходят с места побоища («Драка»). В известном рассказе «Гримаса нэпа» публика возмущена тем, как «тип со своими усиками» эксплуатирует и унижает старуху и «ейное старушечье достоинство», но быстро успокаивается, узнав, что старуха — это не домработница, а «всего-навсего мамаша». Обычно пишущие об этом рассказе обращают внимание на общепринятое лицемерие: то, что запрещено в социальной сфере, разрешено в домашней. Но характерно и другое: именно насилие принимается за *естественную*, от века завещанную норму отношений между матерью и взрослым сыном. Зато разговор в тюрьме между матерью и заключенным (за драку, конечно) сыном сводится к бессмысленным между-

метиям — без помощи насилия они не в состоянии общаться («Родные люди»).

Вместе с тем именно такое общение воспринимается героями Зошенко как насыщенная и *здоровая* жизнь. Так, в рассказе «Веселенькая история» вагонную скуку можно развеять только скандалом: незнакомец засовывает зевнувшей попутчице палец в рот («Ну, это часто бывает — кто-нибудь зевнет, а ему палец в рот»), а та кусает его за палец: «и крови-то почти не было — не больше полстакана», зато скуки как не бывало! Не однажды у Зошенко встречается история трансформации в нового человека «дряблого меланхолика и беспочвенного интеллигента, утомленного своим средним образованием» или же «расхлябанной личности», «мракобеса», который, вернувшись с работы, книжку читает, «конечно, не пьет, не курит, женским персоналом не интересуется». Высшей степенью перерождения героя для «полной жизни» становится обретенная им способность к агрессии: «Раньше, бывало, этот человек мухи не тронет. А тут не успел приехать, в первый же день дворнику Федору морду набил. <...> Совершенно поправился. Починили человека. Отремонтировали капитально. Пить даже начал от полноты здоровья. Девуцу ни одну мимо себя не пропускает. Скандалов сколько с ним было — не сосчитать!» («Кузница здоровья»). Развлекательный, даже театрализованный характер насилия приобретает в таких рассказах, как «Актер», «Кинодрама», «Остряк-самоучка». А в «Бешенстве» коммуникативное насилие естественно преобразуется в оргию террора.

Герои Зошенко живут в ожидании насилия, они всегда готовы дать отпор и довольно часто их собственная агрессия носит, как было отмечено А. К. Жолковским, превентивный характер («На живца», «Честный гражданин», «Мокрое дело», «Рабочий костюм», «Мещанский уклон»). Они нападают для того, чтобы не стать жертвой нападения. В этом отношении зошенковские персонажи гротескно совмещают риторику власти и позицию безвластия. Риторика власти подсказана официальной идеологией — это может быть борьба с мещанством или идея равенства, указание на принадлежность к «восходящему классу» или же просто ритуальное заклинание типа: «Прошло то время, чтоб днем народ пихали. Напихались». Но социальная и бытовая реальность, несмотря на идеологию, устроена совершенно иначе, и массовый человек не только не обладает реальной властью, но даже минимальным контролем за ситуацией. Так, например, в рассказе «Тормоз Вестингауза» Володька Боков, «маленько окосевши», стал «проявлять себя»: козыряя «отличным происхождением», стал доказывать, что «ему все можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, за него заступится». В качестве демонстрации своей безнаказанности он решает остановить поезд на полном ходу и

дергает за ручку аварийного тормоза — «А поезд между тем идет и идет себе»: «Тормоз-то, говорит, кажись тово... неисправный».

На подобном разрыве между риторической властью и реальным безвластием персонажа строятся такие рассказы, как «Жертва революции», «Аристократка», «Человеческое достоинство», «Туман», «Монтер», «Необыкновенная история» и многие другие. Но и повседневная агрессия, и официальная риторика едины в главном — в признании незначительности человеческой жизни и достоинства: «Человек — не блоха, ко всему может привыкнуть».

32.1.5. Метафора социального бессознательного

Чтобы по достоинству оценить исторический масштаб открытого им типа, Зошенко постоянно создает ситуации, в которых его антропологически нагой человек вступает в столкновение с элементами современной цивилизации.

Телефон, по которому некому звонить, становится инструментом хулиганства или ограбления («Европеец», «Телефон»). Диктофон не выдерживает обрушившийся на него поток брани — впрочем, другого употребления заграничной игрушке все равно не находится («Диктофон»). Опять же заграничное средство от клопов используется в качестве пудры для лица даже после того, как истинное назначение волшебного порошка проясняется («Качество продукции»). Коммунальная ванная превращена в жилую комнату, в которую герой приводит жену, рождает ребенка, селит тещу и ждет гостей («Кризис»). Железнодорожный флажок оказывается до того грязным, «что за двадцать шагов нет возможности разобрать: или он красный, или зеленый» («Мелкое происшествие»). Дырка в полу, заменяет часы и приводит к опозданию на час — из-за того, что пол осел «по причине жучка» («Дырка»).

Эти забавные анекдоты про «некультурность», в сущности, отражают центральный конфликт советской цивилизации, стремившейся осуществить радикальную модернизацию путем не менее радикального (насильственного) упрощения социума и культуры. Разрешение же этого конфликта у Зошенко неутешительно. Его антропологически нагой человек пуше всего боится сложности и стремится упростить мир, с которым он сталкивается, даже ценой отказа от комфорта. Именно поэтому герой «Прелестей культуры» так тоскует по простоте времен военного коммунизма: «...При военном коммунизме куда как свободно в отношении культуры и цивилизации». Как минимум дважды («Летняя передышка» и «Электрификация») встречается у Зошенко ситуация, когда жильцы коммунальной квартиры отключают («обрезают»)

электричество — во-первых, потому что слишком сложно достичь договоренности об оплате между всеми жильцами, во-вторых, потому что при свете бросаются в глаза грязь и ужас коммуналки, а в-третьих, потому что «не узоры писать!».

Принятие дикости как нормы, или, иначе говоря, победа архаики над утопией и модернизацией — вот зощенковский диагноз, вытекающий из этих повторяющихся ситуаций. Едкую пародию на советский цивилизационный проект можно увидеть в многочисленных рассказах Зощенко о неудачных, как правило, попытках ремонта дома или квартиры. Так, в «Свободном художнике» капитальный ремонт дома сводится к покраске фасада: «Раньше, бывало, прохожему противно было под ворота зайти по своим надобностям. А теперь ничего. Очень уж приятный домик вышел после окраски». Правда, перила не поставили и в квартирах полов нет, и туалеты не работают. Но управдом успокаивает: «На что в летнее время ватер или, скажем, входная дверь? <...> Скажите, пожалуйста, до чего народ стал капризничать!»

Зощенко не пытается брезгливо отстраниться от этой новой человеческой породы. Напротив, как отмечалось выше, новизна его писательской манеры состоит в том, что его квази-автор — это принципиально Другой, как мы видели, даже антропологически отличный от традиционного, принадлежащего культурной среде, автора. Смысл этого приема становится понятен в контексте эстетики модернизма, который в разных своих версиях искал пути артикуляции бессознательного — как личного, так и коллективного — в то же время напряженно исследуя роль бессознательных факторов в индивидууме, культуре и истории.

Фрагментированный язык, неразличимость символического и материального, коммуникативное насилие и редукционизм — все это черты бессознательного. И зощенковский герой живет, повинаясь исключительно бессознательным импульсам. Показательно, что у этого героя в принципе нет «внутренней жизни», нет «глубины». Так, в рассказе «Врачевание и психика» персонаж приходит к психиатру с жалобами на бессонницу. Врач принимается отыскивать психическую травму в прошлом пациента, однако выясняется, что причина бессонницы не в прошлом, а в настоящем героя: «...Завсегда спал отлично. А как сестра приехала из деревни и заселилась в моей комнате вместе со своими детьми, так я и спать перестал. <...> Детишки бегают, веселятся, берут за нос. Чувствую — не могу заснуть. <...> Только я начал засыпать, соседка несет тушилку с углями. Оступается и сыплет на меня угли. Я хочу спать и чувствую — одеяло тлеет. А рядом на мандолине играют. А у меня ноги тлеют». Коммунальная квартира — это и есть сцена бессознательного, овнешненного и материализованного бытовыми ужасами. Другого бессознательного у этого героя

нет — и он не один: «Все больше пролетарии лечатся. Очень расшатанный класс».

Характеристики зошенковского антропологически нагого человека позволяют понять его как коллективный образ *социального бессознательного*. Присваивая точку зрения и речь этого героя, Зошенко напрямую впускает бессознательное в литературу, причем не индивидуальное, а коллективное и, более того, формирующее психологическую «фактуру» социальной жизни. С этой точки зрения понятно, что революция и пореволюционная действительность для Зошенко — это мощный выплеск социального бессознательного, как лава сжигающего все на своем пути и затвердевающего в парадоксальных формах новой социальности и «культуры». Важнее другое: для Зошенко *индивидуальное и социальное изоморфны друг другу, и методы индивидуальной психотерапии «переводимы» на язык социальных практик*. Эта гипотеза непосредственно определяет поздние поиски писателя.

32.2. «Сентиментальные повести» и «Мишель Синягин»

Однако между рассказами 1920-х годов и примыкающей к ним «Голубой книгой», с одной стороны, а с другой — стилистически нейтральными психоаналитическими книгами «Возвращенная молодость» (1933) и «Перед восходом солнца» (1934) — располагается цикл *«Сентиментальных повестей»* (1923—1930) и повесть *«Мишель Синягин»* (1930), которые совмещают голос ролевого автора (ему даже присвоено имя — И. В. Коленкоров) с исследованием «культурного» сознания «дряблого интеллигента». Впрочем, квазиавтор этих повестей, с чьей точки зрения реализуется сложное, пародийно-сочувственное отношение к традиционной культуре, этой культуре уже не принадлежит. Перед нами, в лучшем случае, голос «полуинтеллигента» со средним образованием, все время сбивающегося на вульгарное просторечие и комически не совпадающего с принятой литературной ролью. Этот «промежуточный» автор демонстрирует кризис «культурного» языка, не менее глубокий, чем тот, который обнажает речь антропологически нагого квазиавтора.

Стилистическая сложность «Сентиментальных повестей» и «Мишеля Синягина» прямо соотносится с тем, что здесь писатель пытается найти ответ на вопрос о причинах поражения культурного сознания, оказавшегося неспособным противостоять напору социального бессознательного и социальным катастрофам, вызванным революцией. Или же, по формулировке И. В. Коленковой, предварающей повесть «Люди», но относя-

шейся и ко всем другим повестям цикла: «Это будет несколько грустная повесть о крушении всевозможных философских систем, о гибели человека, *о том, какая, в сущности, пусть-ковая вся человеческая культура, и о том, как нетрудно ее потерять*» (курсив наш. — Авт.). Зошенко пишет о слабости и о маленьких трагедиях средних людей, казалось бы, воспитанных традиционной культурой, при этом люди, пережившие революцию, и старинный родственник Зошенко, умерший задолго до революции, уравниваются в правах — речь идет не о социальных, а о культурных типах. Социальная типичность здесь заменяется интертекстуальностью — не всегда конкретными, но всегда ощутимыми параллелями между героями и ситуациями этих повестей и почти клишированными моделями литературы XIX века («маленький чиновник», «лишний человек», помещик-либерал, провинциальные бонвиван, тапер, ловелас, любовь между жильцом и хозяйской дочкой и т. п.).

Но сам этот анализ судеб персонажей оказывается не социальным и не историческим, а экзистенциальным. Все герои этих повестей переживают острый экзистенциальный кризис. При этом даже социальные потрясения совершенно не обязательны для того, чтобы жизнь потеряла смысл. Вполне благополучный петербуржец Иван Александрович Зошенко после бурной жизни, на десять лет, без всякой видимой причины, теряет вкус к жизни: «Знали только, что жил человек и вдруг все в жизни показалось ему жалким и ненужным. Все лучшие человеческие качества, как, например, благородство, гордость, тщеславие, показались смешной забавой и бирюльками». А герой повести «Страшная ночь», музыкант Котофеев, играющий на треугольнике в симфоническом оркестре, живущий тихой семейной жизнью, не затронутый ни пожаром в местечке, ни революцией (событиями для него равнозначными), внезапно поражен тем, что «он всегда боялся случайности и старался этого избегать, но тут ему показалось, что жизнь как раз и наполнена случайностью»: «А если случай, — думал Борис Иванович, — значит, все на свете непрочно. Значит, нету какой-то твердости. Значит, все завтра же может измениться».

Осознание — а вернее, ощущение непрочности и случайности миропорядка, иными словами, открытие экзистенциального хаоса лишь предельно обостряются эпохой социальных потрясений. «Для чего существует человек? Есть ли в жизни у него назначение, и если нет, то не является ли жизнь, вообще говоря, отчасти бессмысленной? <...> В какой мере жизнь человека важнее жизни кукушки, птицы, которая могла бы и не жить и мир от этого не изменился?» — так формулирует мучительный вопрос фельдшер Федор Перепенчук, живший в XIX веке, а его потомок, Аполлон

Перепенчук, пережив войну и революцию, потрясен открывшимся ему ответом на этот вопрос: «Нету, значит, никакой души. И у человека нету. Человек — это кости и мясо... Он и помирает, как последняя тварь, и рождается как тварь... Только что живет по выдуманному. А ему нужно по-другому жить». По-другому — значит как кукушка, подчиняясь не культурным и моральным, а биологическим и бессознательным законам.

Печальный вывод о необходимости животного существования — это последовательное продолжение мысли о непрочности, случайности и катастрофической изменчивости миропорядка. Он радикально сближает бывших интеллигентов, Аполлона Перепенчука, Белокопытова, Мишеля Синягина, с персонажами рассказов Зошенко 1920-х годов. Недаром экзистенциальный кризис героев повестей сопровождается их социальной маргинализацией и люмпенизацией — один становится могильщиком, другой уходит в лес, третий просит милостыню, а главное — все они полностью отказываются от своего «я» и от того, что связывало их с культурным сознанием.

В сущности, все эти повести по-разному разыгрывают коллизию обретения и утраты смысла жизни. Но герои «Сентиментальных повестей» резко делятся на две группы. На тех, кого экзистенциальный кризис расплющивает: Забешкин в «Козе», Белокопытов в «Людях», Зошенко в «Мудрости», Котофеев в «Страшной ночи» — они не могут продолжать жить, утратив смысл. И на тех, кого этот кризис лишь слегка задевает: в животной борьбе за существование, в которой герои второго типа (Былинкин из повести «О чем пел соловей», Петухов из «Веселого приключения», Володин из «Сирень цветет») преуспели, сложные смыслы в общем-то без надобности. Если первые персонажи становятся жертвами, но не причиняют вреда никому из окружающих, то «победители» компенсируют экзистенциальный кризис прямым или косвенным насилием над другими. Интересно, что Мишель Синягин из одноименной повести объединяет в себе черты жертв и победителей.

Спрашивается, какое отношение к этим историям имеют культура и культурное сознание. В том-то и дело, что *никакого*. Культура, собственно, и призвана отвечать на те вопросы, которые ошеломляют героев, никак не влияя на их представления и поступки. В «Сентиментальных повестях» обнаруживается, что культурное сознание — эта одна из одежд, которая слезает с героя вместе со сменой социального уклада или под влиянием иных, всегда катастрофических, причин. Неслучайно мотив утраты всего гардероба или каких-то его существенных деталей, переодевание из «приличной» одежды в лохмотья, так настойчиво повторяется в повестях. В сущности, перед нами каждый раз разворачивается

страшный процесс рождения антропологически нагого человека — тем более драматичный, что его претерпевает человек с достоинством и взращенными культурой представлениями о смысле собственной жизни.

Автор же повестей, совершенно в духе героев рассказов и «ураганной идеологии» времени, пародийно придает сугубо материалистический смысл всей культуре и культурности. Разглядывая древнюю скифскую вазу, он поражается сходству между «трудящимся скифом» и «нашими дореволюционными мужиками. Ну, скажем, тысяча девятьсот тринадцатого года»: «Стало быть, за полторы тысячи лет не имели возможности получше приодеться. Поскольку заняты были — работали на других». А высокая культура, соответственно, — это-де продукт праздности. Пришлось «интеллигентской прослойке» работать, бороться за существование в поте лица — вот и не стало и культуры.

В том, что это рассуждение пародийно, убеждает другой фрагмент из авторских отступлений:

Автор запомнил на всю жизнь одно небольшое событие, случившееся совсем недавно. И это событие буквально режет автора без ножа. Вот один милый дом. Гости туда шляются. Днюют и ночуют. В картишки играют. И кофе со сливками жрут. И за молодой конячкой почтительно ухаживают и ручки ей лобызуют. И вот, конечно, арестовывают хозяина-инженера. Жена хворает и чуть, конечно, с голоду не околевает. И ни одна сволочь не заявляется. И никто ручку не лобызает. И вообще пугаются, как бы это не кинуло на них тень.

Но вот после этого инженера освободили — никакой особой вины за ним не нашли. И все снова завертелось. Хотя инженер стал грустный и к гостям не всегда выходил, а если и выходил, то глядел на них с некоторым испугом и удивлением.

Ну что? Может быть, это клевета? Может быть, это есть злобное измышление? Нет, это именно так и наблюдается в каждую минуту нашей жизни. <...> А то все, знаете, красота, да величие, да звучит гордо. А как до дела дойдет, так просто, ну, пустяки получают.

(«Сирень цветет»)

Нет надобности доказывать, насколько актуально звучал этот фрагмент на фоне нарастающего политического террора. В этом рассуждении не случайно язвительно перефразируется горьковский афоризм о человеке, который «звучит гордо». Человек, как следует из этого примера, звучит гордо, только если он ведет себя *вопреки* животной логике выживания любой ценой. А антропологически нагой человек звучит так, как персонажи рассказов 1920-х годов — смешно, страшно, но совсем не гордо.

Нет, концепция Зощенко не сводится к «материалистическому» уравниванию праздности с принципами культурного поведения,

противостоящими логике животной борьбы за существование. Его взгляд гораздо сложнее. «Сентиментальные повести» и «Мишель Синягин» обнаруживают экзистенциальную слабость традиционной — а точнее, романтической — культуры в том, что она, воспарив над бытом в поиске трансцендентальных ценностей, *не выработала доступных среднему, негениальному и заурядному интеллигенту механизмов одиночного выживания во время катастрофы, когда все традиции и защиты сметены хаосом. Выживания на человеческом, а не на животном уровне — вот что принципиально важно.* Именно этой масштабной задачей вдохновлена экспериментальная диалогия Зощенко, состоящая из книг «Возвращенная молодость» (1933) и «Перед восходом солнца» (1943). Но времена изменились, и свою социокультурную философию и программу писателю пришлось разыграть на материале индивидуальной психики, используя ее как аналог, а вернее, аллегорию социального мира¹.

32.3. Трагедия разума в условиях тоталитарного безумия

В тридцатые годы, впрочем, манера Зощенко меняется: язык его прозы все больше тяготеет к безликой норме, рассказы становятся все более соцреалистическими. Его главные поиски в это время связаны с большими циклическими структурами («Голубая книга», «Книга о читателе», состоящая из писем читателей к Зощенко с авторским комментарием) и повестями (начатый в 1920-е цикл «Сентиментальные повести», «Мишель Синягин», «Шестая повесть И. П. Белкина», а также биографические книги «Возмездие», «История одной жизни», «Черный принц», «Керенский», «Тарас Шевченко»). Он участвует в организованной НКВД поездке писателей на Беломоро-Балтийский канал в 1933 году и пишет для итогового тома повесть «История одной перековки» — о еврее, международном авантюристе, ставшем в концлагере ударником соцтруда. А в 1939-м пишет «Рассказы о Ленине» (продолжение в 190-м) и ряд великолепных детских рассказов о Леле и Миньке. Особняком стоит повесть с комментариями «Возвращенная молодость» (1933) — первая часть задуманной, но не осуществленной до конца «психоаналитической» трилогии — «Ключи счастья».

Казалось бы, Зощенко ведет жизнь более чем благополучного «совписца», умерившего свой сатирический талант в соответствии с императивными требованиями времени. Зощенко подписывает несколько позорных статей против «троцкистских извергов» и

¹ Диалогия Зощенко будет рассмотрена в следующем томе.

других «врагов народа», но тайно помогает семьям репрессированных коллег. Во время войны, сначала в блокадном Ленинграде, а потом в эвакуации в Алма-Ате Зошенко пишет множество киносценариев и скетчей для фронтовых киножурналов, фельетоны, документальную (и лубочную) книгу о партизанах, урывая время для «главной книги» — «Перед восходом солнца»: второй части задуманной им трилогии.

С нее и начинаются его беды.

Публикация книги в журнале «Октябрь» за 1943-й год была прервана по приказу из Управления пропаганды ЦК, а по многим признакам лично от Сталина. (Последняя, неопубликованная часть увидела свет только в 1972 году под названием «Повесть о разуме».) Вскоре после этого глава Союза писателей, А. Фадеев выступил с разгромным докладом, а в «прениях», разумеется, не оспаривавших, а развивавших негативную оценку книги, отметились, среди прочих, С. Маршак и В. Шкловский. Затем появилось специальное постановление Президиума ССП «О журнале “Октябрь” за 1943 год», где публикация повести определялась как грубая политическая ошибка, а Зошенко (еще до постановления 1946 года) клеймился как «владеющий пером обыватель»: «Тряпичником бродит Зошенко по человеческим помойкам, выискивая что похуже»¹. Наконец, журнал «Большевик», официальный орган ЦК, посвятил Зошенко редакционную статью «Об одной вредной повести» в феврале 1944 года. После такой атаки редко кто оставался на воле, а тем более — в литературе. Однако почему-то Зошенко «всего лишь» выводят из редколлегии «Крокодила», выбрасывают из плана издательства «Советский писатель» его новую книгу и почти на год лишают журнальных публикаций. (Деньги быстро кончаются, и семья Зошенко живет продажей вещей.) Может быть, какой-то эффект возымели письма писателя, отправленные в различные инстанции, в том числе и Сталину — а может, уже планировалась кампания 1946 года. «Так или иначе, — констатирует Ю. В. Томашевский, — в конце 1944 года опала была снята. Публикации Зошенко появились в газетах “Известия” и “Комсомольская правда”, в журналах “Звезда” и “Ленинград”. В 1946 году вышло три книги. 25 июня 1946 года решением Ленинградского горкома ВКП(б) Зошенко был введен в состав редколлегии журнала “Звезда”»².

А уже 14 августа 1946 года было принято известное постановление ЦК «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», сопровождаемое печально знаменитым докладом секретаря по идеологии

¹ Цит. по: *Рубен Б.* Алиби Михаила Зошенко. — С. 258.

² *Томашевский Ю. В.* Судьба Михаила Зошенко // Зошенко М. М. Собр. соч.: в 5 т. — М., 1994. — Т. 5. — С. 350.

А. Жданова. В постановлении и докладе Зошенко называли «подонком литературы», хулиганом и пошляком, а Ахматова определялась не иначе как блудница. Вслед за яростной кампанией в прессе, уже 4 сентября 1946 года Зошенко и Ахматова были исключены из Союза писателей. Это означало не только литературную смерть — это обрекало на полную нищету.

Что же послужило толчком к этой яростной атаке на писателя? Безобидный детский рассказ «Приключения обезьяны», опубликованный в 1945-м в журнале «Мурзилка», трижды входивший в детские сборники Зошенко, но почему-то перепечатанный в майском и июньском номерах журнала «Звезда». Этот беспрецедентный случай в журнальной практике указывает на то, что рассказ был использован как повод для широкомасштабного наступления на интеллигенцию. А Зошенко в качестве козла отпущения был избран еще в 1943-м. Показательно и то, что Сталин испытывал к Зошенко очень сильные чувства. Как замечает Ю. В. Томашевский, участники заседания Оргбюро ЦК в связи с готовившимся постановлением «стали свидетелями черной ненависти Сталина и его окружения к Зошенко, одно имя которого вызывало у них поток грязной брани»¹.

Обвинения, выдвинутые против Зошенко, были не только нелепы, но и откровенно противоречивы: с одной стороны, ему «шили» проповедь «гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности», — а с другой, клеветническое изображение советской действительности и советского человека (т. е. идеологию). С одной стороны, сам Зошенко уличался в мещанстве (т. е. в изоляции от социальной жизни), в том, что он «не видит ничего, кроме своего болота», — а с другой, в злополучном рассказе «Приключения обезьяны» обнаруживался весьма масштабный социальный смысл, впрочем, не тот, который «вложил» в рассказ А. Жданов: «Изображение жизни советских людей нарочито уродливое, карикатурное и пошлое, понадобилось Зошенко для того, чтобы вложить в уста обезьяны гаденькую, отравленную антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке дышится легче, чем среди советских людей»..

Зошенко опять пишет многочисленные письма Сталину, Фадееву, Маленкову, Щербакову, но добивается лишь того, что ему разрешают заниматься переводами с финского и украинского (хотя книги выходят без указания его имени), затем печатают несколько рассказов и, наконец, в июне 1953 года, вскоре после смерти Сталина, заново принимают — как новичка! — в Союз писателей. Но уже в 1954-м Зошенко вновь становится мишенью

¹ *Томашевский Ю. В.* Судьба Михаила Зошенко. — С. 352.

политической кампании. На этот раз за то, что «на встрече с английскими студентами, пожелавшими увидеть живых Ахматову и Зошенко, ответил отрицательно на вопрос, согласен ли он с обвинениями Жданова — имея в виду оскорбительные для него эпитеты»¹. И опять возвращаются рукописи, выкидываются из плана книги. Однако на собрании ленинградских писателей, несмотря на то что Зошенко ясно дали понять, что от него ждут покаяния, он произнес яростную речь, меньше всего похожую на униженную мольбу о пощаде. В частности, он говорил: «Мне сказали <...> что я трус и окопался в Алма-Ате. Я дважды воевал на фронте, я имел пять боевых орденов в войне с немцами и был добровольцем в Красной армии. Как я мог признаться в том, что я трус? <...> Что вы хотите от меня? Что я должен признаться в том, что я — пройдоха, мошенник и трус?!»

Только в 1956 году, через несколько месяцев после XX съезда, объявившего борьбу с тем, что осторожно было названо «культуром личности Сталина», стараниями старых друзей Зошенко — К. Чуковского, Вс. Иванова, В. Каверина и других — выходит первый за долгие годы том избранной прозы Зошенко с 1923 по 1956 год. Но сам Зошенко в эти годы почти ничего не пишет. Свое состояние он диагностирует так: «Привык к мысли, что обойдусь без литературы» (письмо к К. Федину), «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации. Снова возьмусь за литературу, когда у меня будет на книжке не 100 тысяч. Впрочем, прежнего рвения к литературе уже не чувствую» (письмо к К. Чуковскому). Десятилетие травли сделало свое дело. Умер Зошенко в 1958 году от резкого спазма сосудов.

¹ Рубен Б. Алиби Михаила Зошенко. — С. 283.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА В 1920-е ГОДЫ

Двадцатые годы представляются периодом во многом уникальным для истории русской культуры. По количеству мощных самобытных и остро современных талантов, заявивших о себе и расцветших в этот период, двадцатые годы сравнимы не только с Серебряным веком, но и с первой четвертью XIX столетия. Поразительное *художественное разнообразие* — так можно охарактеризовать литературную картину 1920-х годов. Само состояние времени, когда спор о путях, по которым пойдет Россия, шел буквально во всех сферах общественной жизни, давало повод для выдвижения множества «идей времени». Этот период отмечен почти одновременным плодотворным существованием ряда мощных художественных тенденций — романтизма, модернизма и авангарда — с явной доминантой экспрессионизма, традиционного реализма и эстетике гротеска. В 1920-е годы каждая из этих художественных тенденций выкристаллизовалась в целостное литературное направление.

Как говорилось выше, под направлением в литературе мы понимаем систему, образуемую динамическим взаимодействием определенного творческого метода со «сродственными» ему жанровыми семьями и стилевыми тенденциями. Художественные системы такого масштаба не сводятся только к набору формальных признаков; они вызваны к жизни поиском и эстетическим освоением новых концепций человека и мира; *художественная значимость* литературного направления свидетельствует об *эвристической* эффективности некоей целостной художественной философии.

Таким образом, сосуществование разных литературных направлений в относительно кратком хронологическом «отрезке» длиной всего в десять лет свидетельствует о масштабности и страшной напряженности спора между разными художественными философиями: каждая предлагала свое объяснение и оценку произошедшей в России исторической катастрофы, каждая пыталась создать новые мифологемы социального развития и человеческого существования в целом. Наблюдая за процессами развития и взаимодействия литературных направлений в двадцатые годы, мы пришли к следующим историко-типологическим выводам.

1. Если в годы Гражданской войны драматургия литературного процесса определялась борьбой между *романтической* и

авангардной стратегиями, в равной мере претендовавшими на выражение революционного мироотношения и миропонимания, то начало периода 1920-х годов было отмечено не столько борьбой, сколько параллельным движением «*космографической*» и «*хаографической*» стратегий: романтизм разделился на целую гроздь течений (поэзия романтиков Октября, «поэмы в прозе», «старомодный» романтизм А. Грина и др.), и рядом с ним выдвинулся на литературную авансцену и вырос в мощное направление *экспрессионизм*.

Но исторические судьбы этих соседствовавших стратегий разнятся. Если романтизм, в котором всегда космографическая модель конституируется идеализирующим пафосом, уже к середине 1920-х годов сходит с авансцены под напором пародирования и внутренней самокритики, то экспрессионизм, набрав силу к середине 1920-х годов, затем стал «растекаться» — он терял свою специфику, но зато проникал в иные, космографические, модели, передавая им «память о хаосе».

Даже между типологически родственными художественными тенденциями обнаруживалось полемическое противостояние. Так, если поэзия прямых «наследников Серебряного века», последних акмеистов (Волошина, Гумилева, Ходасевича и др.) пыталась сопротивляться исторической катастрофе сохранением культурной и исторической памяти, то авангардисты после буйной «апологии хаоса» первых послеоктябрьских лет пришли к идеям упорядочивания хаоса посредством умозрительного конструирования должноствующего мира, «искусства-жизнестроения», монтажа документов («литература факта»).

Наконец, очевидный для всех процесс восстановления авторитета *реалистической традиции*, выразившийся не только в актуализации форм реалистического постижения мира (типизация, психологизм), но и в вышеназванных тенденциях, расшатавших модернистскую и авангардную стратегии, тоже сопровождался весьма едким скепсисом относительно совместимости с реалистическими моделями порядка и гармонии человека с миром той исторической действительности, в которую волею судьбы был погружен человек советской эпохи. Ведь иначе не объяснить происходившую параллельно с классическим реализмом актуализацию «гротескного реализма» — традиции, которая на рубеже 1920 — 1930-х годов творчески развилась и дала мощный «выброс» подлинных художественных шедевров.

2. Разумеется, между художественными тенденциями никогда не бывает «китайской стены», никакие умозрительные теоретические декларации не могут управлять стихией индивидуального художественного сознания. Но 1920-е годы в этом отношении — явление особое — в этот период творческое *взаимодействие*

приобрело невиданно интенсивный характер. Случалось, что один и тот же художник в разных своих вещах опирался на принципы разных литературных направлений. Так, А. Малышкин одновременно с романтической повестью «Падение Даира» пишет реалистические произведения («Ночь под Кривым Рогом», «Комнаты»). А Борис Лавренев романтический «Сорок первый» писал почти одновременно с реалистическим «Рассказом о простой вещи», а позже — написал психологическую драму «Разлом» (1927). А. Грин после романтической феерии «Алые паруса» пишет «Крысолова», экспрессионистскую стилизацию под «готическую повесть».

На «стыке» разных миромоделирующих систем порой возникали оригинальные, семантически емкие художественные сплавы. Неслучайно бабелевские новеллы подводили под обозначение «натуралистический романтизм». Пример сплава романтической и экспрессионистской поэтик — «партизанские повести» Вс. Иванова. В прозе Б. Пильняка экспрессионистская доминанта подчиняет себе романтическую стилистику. Взаимопроникновение реалистической стратегии (психологизм), натурализма и экспрессионистского гротеска (используемого как инструмент психологического анализа) мы наблюдали в прозе К. Федина, В. Зазубрина, В. Катаева.

Такое взаимопроникновение тоже было свидетельством напряженности и сложности работы художников, искавших способы постижения и объяснения новой действительности, стремившихся найти новые духовные ориентиры.

3. Как мы видели, в процессе своего существования каждая из художественных стратегий, выступавших в начале 1920-х годов с претензиями на превосходство, приходит к *кризису* в той или иной форме: в одних случаях она угасает, точнее — сходит с авансцены (как романтизм), в других — из нее выламываются наиболее сильные и активные дарования в поисках иных эстетических ориентиров, более адекватных авторскому сознанию (творческая эволюция Маяковского, Замятина, Цветаевой), в третьих — как бы раздваиваются на сопутствующие, но различные по стилистике и эстетическому пафосу ветви (классический реализм и «гротескный реализм»).

Сходство траекторий всех ведущих художественных стратегий свидетельствовало о том, что к концу 1920-х годов назрел *новый кризис художественного сознания в целом*. Главными факторами, породившими его, были, с одной стороны, исчерпанность «хаографических» моделей мира и эстетики хаоса (со временем редуцировавшейся до стилистической игры), а с другой — потребность сознания отдельного человека и всего общества, уставшего от катастрофических потрясений и неопределенности, в уравновешивающих и дающих некие устойчивые ориентиры (пусть

даже утопические) эстетических концепциях, иначе говоря — в «космографических» моделях мира и человека.

Такой вектор художественного процесса — к «космографическому» моделированию мира — вовсе не означал движение к «монизму», то есть к диктату одного, пусть даже и «космографического», творческого метода¹. Но эту объективную тенденцию умело использовали кремлевские «руководители литературного процесса», когда с начала 1930-х годов стали насильственно насаждать социалистический реализм в качестве самого передового и единственно правильного творческого метода.

4. Чтобы оценить объективную меру происходивших в конце 1920-х годов художественных процессов и увидеть их место и роль в масштабах истории русской литературы, следует оглянуться назад. Конец историко-литературного *периода*, хронологически располагающегося в пределах одного десятилетия (1920 — 1929 гг.), — это одновременно и финал большого историко-литературного *эпана*, охватывающего почти сорок лет (с начала 1890-х годов). Как известно, в начале эпохи и родился модернизм, а вслед за ним и его крайняя ипостась — авангард, внедрившие в художественную культуру новые «хаографические» модели мира.

Первый кризис «хаографических» моделей наметился уже в 1910-е годы, тогда были вновь востребованы космографические модели (имеются в виду процессы, которые в критике назвали «возрождением реализма», первые пробы неореализма как синтеза реализма с символизмом, явление акмеизма с его устремленностью к бытийным и культурным константам.) Однако Первая мировая война и Русская революция 1917 года с ее братоубийственными последствиями вновь погрузили человеческое сознание в бездну хаоса, а значит, в искусстве вновь стали востребованными «хаографические» модели, и они явились — в еще более радикальных формах. В свете этих процессов наблюдающееся на рубеже 1920 — 1930-х годов очевидное стремление художественного сознания к выработке новых «космографических» моделей было симптомом завершения всего сорокалетнего цикла, начатого в 1890-е годы.

Следующий историко-литературный цикл (этап), с рубежа 1920 — 1930-х и примерно до середины 1950-х годов, начнется именно с такого, взыскующего, состояния художественного сознания. Но об этом пойдет речь в следующем томе нашего пособия.

¹ Этим термином М. М. Голубков обозначил тенденцию, возобладавшую в литературе. См.: *Голубков М. М. Утраченные альтернативы (Формирование монистической концепции советской литературы. 20 — 30-е годы)*. — М., 1992. Однако автор недооценивает объективные кризисные явления в литературе рубежа 1920 — 1930-х годов, которыми воспользовались организаторы насильственного «единства» советской литературы.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Критика 1917—1932 годов / автор-составитель Е. А. Добренко. — М., 2003.

История русской литературы XX века (20—90-е годы): Основные имена / отв. ред. С. И. Кормилов. — М., 1998.

История русской советской поэзии. 1917—1941 / отв. ред. В. В. Бузник. — Л., 1983.

Литературные манифесты: от символизма до Октября / составители Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров (печатается по изданию 1924 года). — М., 2001.

Мусатов В. В. История русской литературы первой половины XX века (Советский период). — М., 2001.

Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов / сост. Г. А. Белая. — М., 2001.

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — М., 2001. — Кн. 2.

Русская литература XX века: в 2 т. — Т. 1 (1920—1930-е годы) / под ред. Л. П. Кременцова. — М., 2002.

Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М., 2000.

Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. — М., 2001.

Чудакова М. О. Избранные работы. — Т. I: Литература советского прошлого. — М., 2001.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

- Авербах Л. 222, 261
Аверченко А. 286, 446
Агапов Б. 53, 54
Адамович А. 295
Адамович Г. 42 - 44, 340
Адмони В. 71
Адорно Т. 4
Адуев Н. 53, 54
Аксенов В. 448
Аксенов И. 53
Акульшин Р. 286
Алданов М. (Ландау М.) 293, 312, 313,
323-333
Алексиевич С. 295
Алешковский Ю. 252
Алтаев А. 350
Амальрик А. 448
Дон Аминадо 44, 446
Амфитеатров А. 256
Ангарский И. 316
Андреев Д. 27
Андреев Л. 257, 267, 276, 310, 402, 407,
413, 428
Андреева М. 394
Андроникашвили-Пильняк Б. 157
Анемоне Э. (Anemone A.) 490
Аникст А. 173
Анпилова Л. 117
Апполинер Г. 41
Арватов Б. 58
Ардов В. 54, 449
Аржак Н. (Даниэль Ю.) 252, 448
Аросев А. 286, 294
Арто А. 100
Архангельский А. 268, 269
Асеев Н. 57, 60-63, 114, 249, 253, 440
Асмус В. 53
Ахматова А. (Горенко А.) 3, 11, 13,
15-17, 33, 38, 39, 73, 101, 245, 523,
524
Бабель И. 4, 207, 247, 248, 275, 286,
339, 377, 378, 441, 446, 472
Бабушкина С. 108
Багрицкий Э. (Дзюбин Э.) 53
Баевский В. 71, 72
Балашов Н. 25
Бальмонт К. 42, 44, 82
Баранов В. 441, 443
Барковская Н. 73
Барсуков М. 264
Басинский П. 443
Баскер М. 34, 41
Бауман З. (Bauman Z.) 6, 227
Бахметьев В. 265
Вахтерев И. 66
Бахтин М. 6, 31, 122, 166, 167, 193-
196, 285, 295, 335, 370, 444, 471, 472,
474, 476, 477, 503
Безыменский А. 118
Белая Г. 147, 150, 497, 529
Белинков А. 345
Белинский В. 312
Белый А. (Бугаев Б.) 3, 14, 44, 56,
113-115, 119, 122-143, 148, 151,
248, 268, 284, 349, 445, 484
Бенуа А. 6
Беньямин В. (Benjamin W.) 9, 483
Бергер П. 4
Бердяев Н. 122, 172
Бергсон А. 14, 18
Бехер И. 251
Битов А. 270
Блок А. 14, 21, 41, 45, 73, 74, 111, 129,
164, 273, 399, 401, 402, 413, 484, 495,
498
Блюмбаум А. 347
Бобко Е. 332
Боборыкин П. 256
Богданов А. 51, 52
Богданов Л. 472
Богомолов Н. 33 — 35, 38, 41
Бодлер Ш. 41
Божнев Б. 43
Боккаччо Дж. 507
Борисова И. 177
Борхес Х. 173
Бочаров С. 49
Бретон А. 100
Брик О. 10, 59, 372-375, 383

- Бродский И. 13, 245
 Бройтман С. 3
 Брызгалова Е. 169
 Брэдбери Р. 228
 Брюсов В. 14, 333
 Бубер М. 193
 Будберг М. 394
 Бунин И. 44, 243, 244, 257, 267, 301, 324, 354, 355
 Булгаков М. 4, 118, 119, 121, 123, 207, 228, 245, 246, 264, 283, 286, 287, 294, 441, 446-448, 453, 469, 472, 484, 509
 Буслакова Т. 306
 Быков Д. 407, 408
 Быстрова Т. 73

 Вагин Е. 34
 Вагинов К. (Вагенгейм К.) 8, 446, 447, 471-494
 Ваксберг А. 443
 Ван-Баак Й. (Van Baak J.) 182
 Васильева Н. 447
 Васильева О. 335
 Вахитова Т. 34
 Введенский А. 9, 66, 68, 71, 446
 Вейдле В. 45, 48
 Венцлова Т. 73, 92
 Вересаев В. 21, 262, 264, 312—316
 Вернадский В. 179
 Веселый А. 247, 286, 414
 Виноградов В. 496, 504
 Винокуров Ф. 237
 Владимиров Ю. 66
 Войнович В. 252, 448
 Войтоловский Л. 408
 Волков С. 13
 Волошин М. 13, 14, 16—32, 62, 211, 257, 333, 526
 Волинский А. 371
 Вольпин М. 470
 Вольтер Ф. 118, 173
 Воронский А. 143, 144, 222, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 271, 316, 352, 354, 408
 Воррингер В. 113
 Высоцкий В. 448

 Габриак де, Ч. (Дмитриева Е.) 17
 Габрилович Е. 53
 Галич А. 448
 Гальцева Р. 223
 Гартман Н. 14

 Гаспаров М. 42, 75, 79, 87, 101, 102, 135, 136
 Гастев А. 226
 Гауф В. 208
 Герасимова А. 471, 483, 484, 490
 Гессе Г. 173
 Гете И. 259
 Гиляровский В. 256
 Гингер А. 42
 Гинзбург Л. 340, 345, 346, 353
 Гиппиус З. 12, 42, 44
 Гладков Ф. 283, 388
 Глоцер В. 295
 Гоголь Н. 123, 164, 167, 185, 208, 271, 306, 428, 445
 Голубков М. 117, 121, 147, 528
 Горбачев Г. 362, 390
 Горбов Д. 266
 Горин Г. 448
 Горький М. (Пешков А.) 44, 208, 212, 256, 257, 264, 268, 276, 284, 287, 327, 348, 352, 354, 371, 388, 391-443, 455, 457, 460
 Горюнова Р. 306
 Готье Т. 18
 Гофман В. 143, 144
 Гофман Э.Т.А. 183, 208
 Гранин Д. 295
 Григорьев А. 125
 Григорьев В. 78
 Грин А. (Гринеvский А.) 121, 526, 527
 Гройс Б. (Groys В.) 9, 10
 Гроссман-Рошин И. 270
 Груздев И. 52
 Гуль Р. 299, 300-305, 311, 312
 Гумилев Н. 13, 14, 17, 32-42, 476, 510, 526
 Гумилевский Л. 286
 Гуро Е. 113
 Гутман Д. 450
 Гюго В. 334
 Гюнтер Х. 388

 Давидсон А. 34
 Давыдова З. 17
 Давыдова Т. 257
 Данте А. 41, 49, 314, 480
 Дарвин М. 285, 511
 Дарьялова Л. 117
 Дашевская О. 27
 Декарт Р. 331
 Делич И. 34, 38, 40
 Державин Г. 50

- Деринг-Смирнова И. 3
 Джованьоли Р. 334
 Дзержинский Ф. 316
 Дзуцева Н. 3
 Дикушина Н. 383
 Добренко Е. 388, 529
 Добычин Л. 195 — 208, 252
 Доронченков И. 266
 Дос Пасос Дж. 295
 Достоевский Ф. 6, 185, 199, 208, 227,
 256, 271, 376
 Дрозда М. 392
 Дронова Т. 333
 Друскин Я. 71
 Дувакин В. 472
 Дуганов Р. 116
- Енишерлов В. 38
 Ермаков И. 266
 Ермилов В. 263
 Есаулов И. 3
 Есенин С. 12, 118, 132, 263, 271, 335,
 413, 414, 458, 474
- Жаккар Ж. 68
 Жванецкий М. 258, 448
 Жданов А. 523
 Жирмунский В. 33
 Жолковский А. 497, 499
- Заболоцкий Н. 66, 249
 Заградка М. 364
 Зазубрин В. 277-282, 293
 Зайончковский Е. 316
 Зайцев Б. 146, 238, 257, 267
 Замятин Е. 4, 10, 30, 118-121, 146,
 157, 161, 167, 208-245, 248, 257, 283,
 287, 354, 441, 445-447, 472, 527
 Зелинский К. 51, 53
 Злобин С. 350
 Злобин Ю. 34
 Зобнин Ю. 38, 391
 Зозуля Е. 264
 Золя Э. 256
 Зонин А. 389
 Зорич Б. 450
 Зошенко М. 4, 207, 246, 286, 287, 354,
 446-448, 457, 484, 494-524
 Зубова Л. 97
- Ибсен Г. 256
 Ибсч Э. (Ibsch E.) 4
- Иванов Вс. 247, 270-274, 371, 446,
 524, 527
 Иванов Вяч. 12, 17, 42, 44, 132, 141,
 142, 477.
 Иванов Вяч.Вс. 34, 122, 274
 Иванов Г. 4, 42, 43
 Иванов-Разумник Р. 167, 211
 Иванова Н. 14
 Иваск Ю. 40
 Ильф И. 4, 445 - 448
 Инбер В. 53-55, 449
 Ичин К. 39
- Каверин В. 119, 196, 253, 524
 Кабаков И. 472, 490
 Кадаш Т. 498
 Казаков Ю. 270
 Калинеску М. (Calinescu M.) 7
 Калинин М. (Каринян А.) 257
 Каменев Л. 32, 316, 441
 Каменский В. 113, 335, 350
 Кампанелла Т. 249
 Кандинский В. 113
 Кант И. 174, 176, 189, 349
 Карпов А. 61
 Карпов В. 33, 39
 КассекД. 171
 Катаев В. 264, 276, 277, 339, 440, 446,
 527
 Кафка Ф. 173
 Кацис Л. 98
 Квятковский А. 53
 Келдыш В. 236, 257
 Кин В. (Суровикин В.) 258, 259
 Кирсанов С. 57
 КисловаЛ. 169
 Кларк К. (Clark K.) 379
 Клинг О. 12, 39, 72
 Клычков С. 132, 441
 Клюев Н. 118, 441
 Кнут Д. 42, 43
 Кобринский А. 68
 Коган П. 440
 Коллинз Ч. (Collins Ch.) 241, 243
 Коллонтай А. 227
 Колтоновская Е. 211
 Кондратьев С. 44
 Копер Д. 268
 Коркина Е. 92
 Костиков В. 442
 Кочеткова Н. 264
 Кржижановский С. 118, 119, 121,
 172-195, 246, 444,446

- Кроль Ю. 39
 Кроткий Э. 468
 Крученых А. 57, 113, 121
 Куйбышев В. 316
 Кузмин М. 42, 268
 Кузьмина-Караваева М. 39
 Кузьминский К. 57
 Кузнецов Н. 364
 Куприн А. 33, 267
 Купченко В. 17, 20
 Курелла А. 265
 Кушнер Б. 59
 Кьекергор С. 176
- Лавренев Б. 6, 247, 527
 Лавров А. 124, 142, 148
 Лакруа Ж. 177
 Левин Ю. 15, 41
 Лежнев А. 62, 270, 284, 372, 382
 Лежнев И. 284
 Лейбниц Г. 176
 Лейдерман Н. 244
 Лейкин Н. 256
 Ленин В. 57, 329, 393, 406, 417-420, 438
 Леонов Л. 6, 264, 284, 286, 434, 440
 Лернер Н. 335
 Лесков Н. 402
 Лившиц Б. 113
 Лидин В. 264
 Липавский Л. 71
 Лихачев Д. 116
 Лосев А. 461
 Лотман Ю. 123
 Луговской В. 53
 Лукач Г. 113, 335
 Лукницкий С. 33
 Луначарский А. 264, 335, 425, 457
 Лунц Л. 371
 Ляшко Н. 286
- Магуайр Р. 334
 Маканин В. 245
 Маковский С. 34, 44
 Малашкин С. 264
 Малкина В. 335
 Мандельштам Н. 469
 Мандельштам О. 4, 13, 15 — 17, 72, 245, 283, 472
 Мандельштам Ю. 42
 Манн Ю. 88, 92, 165, 444, 445
 Марамзин В. 448
 Мариенгоф А. 450
 Маслова В. 75
- Масс В. 449, 450, 467
 Маяковский В. 4 — 7, 10, И, 57, 59, 78, 113, 115, 122, 212, 249, 440, 446, 447, 450, 455, 458, 495, 527
 Медарич М. 122
 Мейерхольд Вс. 11, 122, 450, 458, 467
 Мейкин М. 108, 111
 Мейлах М. 68
 Мережковский Д. 166, 256, 312, 333, 335, 392
 Метченко А. 117
 Мирошкин А. 33
 Мирская Л. 100
 Михайлов А.И. 34
 Михайлова М. 310
 Мор Т. 249
 Мордовцев Д. 350
 Мочульский К. 129
 Мстиславская Е. 34, 35
 Мунье Э. 177
 Мусатов В. 529
- Набоков В. 4, 8, 11, 44, 122, 472, 484
 Неверов А. 248
 Недзвецкий А. 226
 Недошин Г. 116
 Несмелое А. 42
 Нива Ж. 38
 Никитин Н. 287, 288, 292
 Николаев П. 14, 529
 Никольская Т. 117, 471, 472, 476, 478, 483, 489
 Никоненко Ст. 209, 222
 Никонова Т. 389
 Ницше Ф. 6, 7, 138, 175, 199, 232, 498
 Ничипоров И. 74
 Новалис 183
 Новиков В. 340
 Нольде В. 316
- Овчаренко А. 438
 Огнев Н. 53
 Одоевцева И. 36
 Озеров Л. 19
 Окунев Я. 286
 Олейников Н. 71
 Олеша Ю. 4, 339
 Опарин П. 29
 Орлов А. 441
 Орлов В. 34
 Оруэлл Д. 228
 Осипова Н. 98, 104—106
 Осоргин М. (Ильин М.) 312, 313, 316-323

Оцуп Н. 34

Павловский А. 34,39, 101
Панкеев И. 39
Пастернак Б. 3, 12—15, 72, 78, 87, 95,
115, 122, 123, 245, 264, 268-270,
284, 425, 442,
Перельмутер В. 173
Пестова Н. 120, 251
Петров Е. 4, 446—448
Петрове. 117, 335,336
Петрова М. 435
Пигулевский В. 100
Пиксанов Н. 440
Пильняк Б. 4, 6, 117—119, 143—172,
238, 248, 251, 275, 283, 441, 446, 527
Пинаев С. 17
Пискунова С. 231
Платонов А. 4, И, 167, 207, 228, 249,
472
По Э. 41
Поволоцкая Е. 196
Подшивалова Е. 298
Поливанов К. 123
Полянская И. 270
Поплавский Б. 42, 243, 244, 446
Потапенко И. 256
Прибрам К. 179
Примочкина Н. 443
Присманова А. 42
Пришвин М. 257, 284, 335, 361, 394
Прокофьев В. 34
Пумпянский Л. 479
Пушкин А. 17, 39, 41, 44, 109, 185, 200,
203, 266, 312, 340-344, 505
Пшеничнюк Т. 404, 412

Раевский Г. 42
Раков В. 82
Ревзина О. 103
Рембо А. 41
Ремизов А. 56, 114, 115, 251, 257, 355,
371, 406, 445, 447
Рескин Дж. (Ruskin J.) 445
Рильке Р. 87, 95, 102
Роднянская И. 223
Розанов И. 296
Розенталь Э. 32
Роллан Р. 323, 394, 425
Романов П. 262, 286
Роттердамский Э. 118
Рубен Б. 495, 496, 522, 524
Рыжиков К. 271

Саакянц А. 108
Садовников Д. 350
Салтыков-Щедрин М.Е. 173, 218
Сарнов Б. 497, 510
Свифт Дж. 118, 173, 184
Святополк-Мирский Д. 13, 21, 22
Северянин И. 44, 113
Сегал Д. 15, 41, 474
Селивановский А. 32
Сельвинский И. 51, 54—56, 62—66,
119, 253
Семенов С. 265, 529
Сергеев-Ценский С. 275
Серман И. 38
Серова М. 74, 77, 110
Силард Л. 122, 123, 127, 128, 136
Скатов Н. 34
Скобелев В. 147
Скороспелова Е. 121
Скрипова О. 249
Сливкин Е. 39
Слонимский М. 143, 264
Смехов В. 469
Смирнов И. 3, 266
Смирнова Л. 39
Смоленский Вл. 42
Смолин Д. 335
Соболь А. 275, 339
Соколов И. 115, 116
Соколов-Микитов И. 355
Солженицын А. 306
Соловьев В. 128
Сологуб Ф. 12, 119, 257, 371, 445
Спивак М. 121, 124, 126, 431
Спиваковский П. 39
Спиноза Б. 176, 183
Спиридонова Л. 419, 441, 442
Станиславский К. 457, 467
Старков А. 367
Степной Н. 147
Степанов Н. 196
Степанова А. 468
Столица Л. 44
Стрелкова И. 116
Струве Г. 33, 38, 42, 43, 300, 324, 362
Струве Н. 38
Струве П. 309
Стругацкие А. и Б. 448
Суриков И. 350
Сухих И. 390
Сухих С. 439, 443

Тарер Е. 275, 409

- Тарасов-Родионов А. 260, 261
 Телешов Н. 286
 Терапиано Ю. 42, 44
 Терехина В. 116, 117
 Терц А. (Синяевский А.) 252, 448
 Тик Л. 183
 Тименчик Р. 15, 39, 41
 Типот В. 450
 Тихонов Н. 354, 371, 471
 Ткаченко П. 384
 Толмачев В. 114
 Толстая Т. 270
 Толстой А. 211, 257, 264, 238, 284, 300
 Толстой Л. 15, 256, 268, 269, 312, 318, 323, 324, 326, 373, 397, 399, 413-418, 422
 Томашевский Ю. 497, 522, 523
 Топоров В. 15, 41, 182, 189, 192, 491
 ТрEDIAковский В. 79
 Тренев К. 257
 Тренин В. 373, 374
 Третьяков С. 59, 60
 Трифонов Ю. 339, 434
 Троцкий Л. 261, 419
 Трубина Е. 177
 Туманный Д. (Панов Н.) 53
 Тынянов Ю. 119, 122, 207, 222, 268, 284, 300, 316, , 336, 339-349, 353, 395
 Тэффи Н. 44, 446
 Тюпа В. 3
 Тютчев Ф. 41

 Угрежич Д. (Ugre i D.) 490
 Удодов А. 443
 Улитин П. 472
 Улицкая Л. 270
 Уфимцева Н. 82
 Ушаков Н. 53
 Уэллс Г. 228, 234

 Фадеев А. 32, 371—390, 522
 Файко А. 450
 Файфман Г. 213
 Фарыно Е. 268
 Фатющенко В. 29
 Федин К. 264, 284, 339, 353-371, 377, 388, 390, 394, 417, 423, 425, 465, 527
 Федоров Н. 249
 Федоров Ф. П. 43
 Федорченко С. 284, 294—298
 Фельдман Д. 261

 Филиппов Г. 34
 Фихте И. 176
 Флаке О. 98
 Флакер А. 3
 Флейшман Л. 442
 Флобер Г. 18
 Флоренский П. 179
 Фоккема Д. (Fokkema D.) 4
 Фоменко И. 294
 Форш О. 120, 121, 247, 284, 286, 336-340, 440
 Франс А. 18, 324, 334
 Фрейд З. 6, 266, 267
 Фридман Д. (Freedman J.) 456, 465
 Фриче В. 440
 Фуко М. 5, 494
 Фурманов Д. 286, 379

 Хаггарт Р. 41
 Хаксли О. 228
 Ханзен-Леве А. 122
 Харитонов М. 472
 Хармс Д. 4, 9, И, 66-69, 71, 252, 446
 Харфем Дж. (Harpham G.) 445
 Хайдеггер М. 179
 Хетени Ж. 240, 243
 Хлебников В. 113—116, 120, 122, 132, 446
 Ходасевич В. 4, 13, 14, 42—50, 341, 526

 Цвейг С. 425
 Цветаева М. 3, 12—15, 17, 20, 27, 28, 31, 42, 71-113, 115, 119, 122, 136, 249, 472, 527
 Цивьян Т. 15, 41
 Циолковский К. 249

 Чапыгин А. 284, 336, 349-353
 Черный А. 44, 191
 Чернышев А. 328
 Чехов А. 256, 267, 355, 373, 383, 392, 399, 413, 484
 Чижевский А. 179
 Чиннов И. 43
 Чириков Е. 299, 306, 309-312
 Чичерин А. 51, 53, 55-57
 Чудакова М. 341, 497, 498, 509, 529
 Чужак Н. 59, 394, 425
 Чуковский К. 17, 33, 388, 441, 495, 524
 Чуковский Н. 471, 472, 479
 Чулков Г. 256
 Чурсина Л. 141

- Шагинян М. 275
Шайтанов И. 169
Шаламов В. 4, 12, 143
Шанько Т. 17
Шапир М. 8
Шаров В. 245
Шейн А. (Shane A.) 221
Шенгели Г. 19
Шенталинский В. 391, 449
Шенье А. 76
Шершеневич В. 450
Шиллер Ф. 176, 183
Шиндина О. 477, 490
Шишкин Б. 306
Шишков Вяч. 286, 425
Шакапа И. 443
Шкловский В. 9, 247, 340, 346, 354, 363, 369, 394, 415, 417, 496, 522
Шмелев И. 238, 299, 305-309, 312
Шмит В. 243, 245, 398
Шолохов М. 258, 284, 286
Шопенгауэр А. 138, 176
Штейнер Р. 123- 126, 128, 130- 133, 136, 138
Штейгер А. 43

Щеглов Ю. 451, 452, 457, 461, 497
Щеголев П. 337
Щербина А. 261

Эдварде Т. (Edwards T.) 229, 231, 236
Эдшмид К. 252

Эйзенштейн С. 8, 11, 122, 254
Эйхенбаум Б. 33, 34, 285
Эльяшевич А. 121, 248
Энгельс Ф. 249
Эрдман Н. 4, 246, 249, 445-471
Эренбург И. 79, 119, 157, 161, 167, 222, 252, 253, 283
Эрлих В. (Erllich V.) 361
Эрль В. 476, 483
Эткинд А. 5, 6, 267, 498
Эткинд Е. 42, 79, 85, 93
Эфроимсон В. 380

Югов А. 293
Юрьин Ю. 335

Яacobсон Р. 58, 222
Янечек Д. 57

Barratt A. 231
Beauchamp G. 228
Brown E. 228
Cooke V. 229, 237
Gregg R. 228
Hosington S. 234
Jackson R. 228
Karlinsky S. 79
Kujunzic D. 6
Richards P. 228
Sicher E. 237
Stites R. 226
Ulph O. 234
Weber S. 483

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть IV. СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА И АВАНГАРДА

Глава 13. Модернизм и авангард: родство и различие	3
Глава 14. Наследники Серебряного века	12
14.1. Максимилиан Волошин: в поисках «целостности».....	16
14.1.1. Масштабы личности и масштабы поэзии.....	16
14.1.2. «Молось за тех и за других»: творчество Волошина в годы Гражданской войны.....	20
14.1.3. Поэмы «миротворчества».....	27
14.1.4. Кредо поэта.....	30
14.2. Последняя книга Николая Гумилева.....	32
14.3. Русская поэзия в эмиграции. Владислав Ходасевич.....	42
Глава 15. Поэтический авангард второй половины 1920-х годов	50
15.1. Конструктивизм.....	51
15.2. ЛЕФ.....	57
15.3. Авангардные «эпосы»: «Семен Проскаков» Н.Асеева и «Улялаевщина» И.Сельвинского.....	60
15.4. ОБЭРИУ.....	66
Глава 16. Марина Цветаева: «безмерность в мире мер»	71
16.1. Раннее творчество.....	72
16.2. Цикл «Лебединый стан».....	75
16.3. Книга стихов «После России».....	77
16.4. Лирические поэмы 1920-х годов.....	87
16.5. Творчество Марины Цветаевой в 1930-е годы.....	107

Часть V. ЭНЕРГИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Глава 17. Экспрессионизм: теория и история	113
Глава 18. Творчество Андрея Белого в 1920-е годы	122
18.1. Место Андрея Белого в литературной жизни советской России.....	123
18.2. Принципы и приемы поэтики А. Белого.....	128
18.2.1. Изоморфизм макрокосма и микрокосма.....	128
18.2.2. Ритмы звукового смысла.....	130

18.2.3. Интонационный жест как основа речевой экспрессии....	133
18.3. Техника лейтмотивов и «орнаментальность» художественной структуры.....	136
18.4. Симфонизм как принцип организации художественного целого.....	140
Глава 19. Борис Пильняк — создатель русской версии экспрессионизма.....	143
19.1. Становление художника: творческие поиски 1910-х годов.....	144
19.2. Роман «Голый год»: хаос истории и стихийный порядок бытия.....	147
19.3. «Повесть непогашенной луны»: новые лики рока.....	157
19.4. В дебрях советского антимира: повесть «Красное дерево».....	162
19.5. 1930-е годы — творческая драма писателя.....	168
Глава 20. Интеллектуальные миры Сигизмунда Кржижановского.....	172
20.1. Существует ли существование?.....	174
20.2. Поэтика «мыслеобразов».....	177
20.3. Жанровые приоритеты С.Кржижановского.....	183
20.4. Космос интеллекта vs. минус-пространство щели.....	188
Глава 21. Формулы стиля Леонида Добычина.....	195
Глава 22. Художественные эксперименты Евгения Замятина.....	208
22.1. Поиски эстетических констант.....	209
22.2. Революция сквозь экспрессионистскую «оптику».....	212
22.3. Роман «Мы».....	222
22.4. Рассказ «Наводнение».....	237
Глава 23. Эволюция экспрессионистской стратегии.....	245
 Часть VI. НОВАЯ ЖИЗНЬ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ 	
Глава 24. Ресурсы реализма.....	255
24.1. Старые и новые дискуссии о реализме.....	256
24.2. Векторы психологического анализа.....	264
24.2.1. «Тайное тайных» Вс. Иванова.....	270
24.3. Ассимиляция опыта натурализма и экспрессионизма.....	275
24.3.1. «Щепка» В.Зазубрина.....	277
Глава 25. Возвращение романа.....	282
25.1. Потенциал жанра.....	283
25.2. Циклизация малых жанров.....	285
25.3. Монтаж «человеческих документов»: «Народ на войне» С. Федорченко.....	294
25.4. Романы-хроники о Гражданской войне.....	299

25.4.1. «Ледяной поход» Романа Гуля: поэтика документальности.....	300
25.4.2. «Солнце мертвых» Ивана Шмелева.....	305
25.4.3. «Зверь из бездны» Евгения Чирикова.....	309
25.5. Историзация современности: романы о революции.....	312
25.5.1. «В тупике» Викентия Вересаева: идеологический роман-диспут.....	313
25.5.2. «Сивцев Вражек» Михаила Осоргина: реалистическое жизнеподобие и условность.....	316
25.5.3. «История государства Российского» в романах Марка Алданова: трилогия «Ключ», «Бегство», «Пещера».....	323
Глава 26. Исторический роман в 1920-е годы.....	333
26.1. «Одеты камнем» Ольги Форш.....	336
26.2. Историческая проза Юрия Тынянова.....	339
26.3. «Разин Степан» Алексея Чапыгина.....	349
Глава 27. Психологический роман в 1920-е годы: сохранение и обновление эвристического потенциала.....	353
27.1. «Города и годы» Константина Федина: личность между жерновами истории.....	353
27.1.1. Сходящиеся крайности.....	353
27.1.2. Система характеров.....	361
27.1.3. Под флером автоиронии.....	368
27.2. «Разгром» Александра Фадеева: личность и социум в экстремальных обстоятельствах.....	371
27.2.1. Проблема личности vs. рефлекс стаи.....	375
27.2.2. Левинсон.....	383
27.3. «Приручение» талантов.....	388
Глава 28. Творчество Максима Горького после Октября.....	391
28.1. «Едва ли не самый неизвестный писатель».....	391
28.2. 1920-е годы — новые горьковские циклы.....	393
28.2.1. «Заметки из дневника. Воспоминания».....	395
28.2.2. «Рассказы 1922— 1924 годов».....	402
28.2.3. Литературные портреты.....	413
28.3. Роман «Дело Артамоновых» и драма «Егор Булычев и другие»: судьба личности и ход истории.....	420
28.4. «Жизнь Клима Самгина»: «адова суматоха» века и ее антигерой.....	427
28.5. «Пленник в своей стране».....	439

Часть VII. «ГРОТЕСКНЫЙ РЕАЛИЗМ»

Глава 29. Гротеск и его актуализация в 1920-е годы.....	444
Глава 30. Комедии Николая Эрдмана.....	448

30.1. «Мандат».....	450
30.2. «Самоубийца».....	457
30.3. Судьба писателя — юмористический стоицизм.....	467
Глава 31. Романы Константина Вагинова.....	471
31.1. «Козлиная песнь»: карнавал или трагедия?.....	474
31.2. «Труды и дни Свистонова» — драма играющего сознания.....	483
31.3. «Бамбочада» и «Гарпагониана»: метафоры коллекционирования.....	489
Глава 32. Михаил Зощенко.....	494
32.1. Рассказы 1920-х годов.....	496
32.1.1. Критические подходы.....	496
32.1.2. Язык.....	504
32.1.3. «Чем отличается человек от бобра?».....	507
32.1.4. Коммуникативное насилие.....	511
32.1.5. Метафора социального бессознательного.....	515
32.2. «Сентиментальные повести» и «Мишель Синягин».....	517
32.3. Трагедия разума в условиях тоталитарного безумия.....	521
Заключение. Основные закономерности литературного процесса в 1920-е годы.....	525
Рекомендуемая литература.....	529
Алфавитный указатель авторов.....	530

Учебное издание

**Лейдерман Наум Лазаревич,
Барковская Нина Владимировна,
Васильев Игорь Евгеньевич,
Липовецкий Марк Наумович,
Анпилова Лариса Николаевна,
Литовская Мария Аркадьевна,
Папкова Елена Алексеевна,
Подшивалова Елена Алексеевна,
Пономарёва Елена Владимировна,
Скрипова Ольга Александровна,
Эйдинова Виола Викторовна,
Меркотун Елена Алексеевна**

**Русская литература XX века
1917—1920 годы**

В двух книгах

Под редакцией Н.Л. Лейдермана

Книга 2

Учебное пособие

*Редакторы С. В. Новикова, Н. М. Тимакова
Технический редактор Е. Ф. Коржуева
Компьютерная верстка: Р. Ю. Волкова
Корректор Н. В. Козлова*

Изд. № 101114221. Подписано в печать 13.09.2011. Формат 60х90/16.
Гарнитура «Ньютон». Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,0.
Тираж 1 000 экз. Заказ № 8622.

ООО «Издательский центр «Академия», www.academia-moscow.ru
125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 266.
Адрес для корреспонденции: 129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1, а/я 48.
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 14964 от 21.12.2010.

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат», 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15.

Home page — www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) — sales@tverpk.ru