

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

НИО Департамента научных исследований и инноваций

Кафедра философии

Международное открытое научное сообщество
«Русская словесность: духовно-культурные контексты»

СМЫСЛЫ ВОЙНЫ И СМЫСЛЫ МИРА (MIRA) В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ XIX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ

Коллективная монография



Ульяновск
УлГТУ
2022

УДК 82 (091) + 821.161.1
ББК 83.3 (4Рос)
С 52

Ответственный редактор:

А. А. Дырдин, доктор филологических наук, профессор.

Редакционная коллегия:

А. Ю. Большакова (Институт мировой литературы
Российской академии наук),
И. И. Плеханова, (Москва, независимый исследователь),
Б. Косанович (Сербия, Нови-Садский университет),
Е. А. Костин (Вильнюс, Литва, независимый исследователь),
Н. С. Цветова (Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета).

Рецензенты:

А.М. Лобин, доктор филологических наук,
М.П. Волков, доктор философских наук.

С 52 Смыслы войны и смыслы мира (міра) в русской литературе и философии XIX – начала XXI столетия [Текст] : коллективная монография / сост., отв. ред. А.А. Дырдин. – Ульяновск: УлГТУ, 2022. – 335 с.

ISBN 978-5-9795-2251-7

Коллективная монография продолжает традицию сборников, выходящих под общим названием «Родное и вселенское» с 2014 года. В неё вошли работы членов Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты» – известных литературоведов и философов Москвы, Санкт-Петербурга, Вильнюса, бывшего в недавнем прошлом одним из крупных центров русской филологии в Восточной Европе, Саратова, Самары, Волгограда, Борисоглебска, Новосибирска, Иркутска, литературоведов и философов Ульяновского государственного технического университета, сотрудников ульяновских вузов, научно-исследовательских учреждений. В четырёх разделах коллективного научного труда представлены статьи и заметки, в которых рассматриваются различные аспекты развития русской литературной классики, художественно-эстетические поиски отечественных писателей двух прошедших столетий и первых двух десятилетий нового века. Публикуемые на страницах коллективной монографии работы посвящены творчеству родоначальников русской литературы (Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин) и их преемников (А.П. Чехов, А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Л.М. Леонов), прозаиков и поэтов, укорененных в национально-духовной традиции, её современных наследников (В.Г. Распутин, В.П. Астафьев, Н.Н. Благов).

Издание адресовано исследователям русской литературы и культуры, аспирантам, студентам гуманитарных специальностей вузов, учителям русской словесности.

УДК 82 (091) + 821.161.1
ББК 83.3 (4 Рос)

ISBN 978-5-9795-2251-7

© Коллектив авторов, 2022
© Дырдин А.А., составление, 2022
© Оформление. УлГТУ, 2022

От редактора



Главную тему коллективной монографии определяют проблемы национальной духовности, развития отечественного литературного слова в переломный момент исторической судьбы России. Открывая собой новое время национальной истории, наступившее десятилетие связано с необходимостью укрепить коренные основания жизни народа и государства, внести существенные изменения в наше общественное сознание, культуру, образование. Коллективный научный труд, подготовленный при содействии Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты», – посильный вклад его членов в это общенародное дело.

Авторы публикуемых работ сосредоточены на идейных истоках, эстетических аспектах и мирозидательном содержании произведений русских писателей XIX – первого двадцатилетия XXI века, их художественной онтологии, отражающей вечную дилемму мир–война. На основе проникновения в мир классики, изучения законов творческого мышления писателей, нравственной глубины произведений советского периода и новейшего эпохи, участники данного сборника выдвигают ряд идей, относительно вынесенной в его заглавие темы.

В первом разделе рекомендуемой читателям книги – «Истоки и смысл противостояния России и Запада: (язык, духовные ценности, эстетика) – представлены исследования, имеющие принципиальное значение для общей концепции издания. Методологические послышки, глубокие теоретико-мыслительные синтезы тут направлены на выявление смыслопорождающей функции русского языка (И.И. Плеханова), роли мифологического мышления, русского «национального мифа», укрупненных способов объяснения «действительности в самых обобщенных категориях» (Е.А. Костин), – как универсальных ценностей, мобилизующих духовные силы народа, определяющих его самобытность и бытийную энергию, константный характер его общения с миром, требующий максимальной духовной самоотдачи. Контрастирует с двумя первыми работами размышление В.Ф. Фарин-

това о философском стиле Ницше, в котором исследователь видит определенное сходство с основными чертами поведения юродивого.

Во второй части книги – «Антитеза света и тьмы в судьбе человека военной эпохи (литература XIX–XX вв.) – на материале произведений войне рассматриваются идейно-эстетические открытия русских художников слова, противостоящих эстетизации зла, попыткам игнорирования законов добра и человечности в западно-европейской литературе. Наглядным подтверждением этой тенденции – последовательно выдержанное в наследии Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, А.П. Чехова, в творчестве М.А. Шолохова, В.П. Астафьева, диалоге деревенской и военной прозы 1960–1990 гг. неприятие крайних проявлений агрессии, захватнических идей, посягательства на доброе начало в человеческой душе, против которых сражаются герои проанализированных в данном блоке статей произведений.

Особое место в структуре издания занимает три статьи, входящие в его мемуарный раздел – «Из истории отечественного литературоведения второй половины XX – первого десятилетия XXI века». Литературоведение в его нынешнем состоянии редко возвращается к аналитическому опыту, размышлениям и находкам предшественников. Редколлегия сборника сочла необходимым обратиться к наиболее заметным явлениям нашего литературоведческого прошлого, к публикациям, в которых многое недосказано, недоговорено. Включение в книгу работ В.А. Беглова, А.Г. Лысова, И.В. Трофимова – не только дань памяти тем, кто поддерживал наше литературоведческое сообщество во всех начинаниях (одним из них было издание по итогам проходящих в Ульяновске с его богатой литературной историей научных конференций, коллективных монографий, сборников, объединяющих ученых-словесников разных стран, российских региональных университетов и столичных академических институтов на духовно-национальной основе, началах православно-христианской антропологии, нравственных и художественных установлений русской – классической и современной – литературы.

Завершается книга работами в малых литературоведческих формах, которые дополняют характеристику самобытного движения отечественного литературного слова.

Авторы статей, собранных под одной обложкой, стремились охарактеризовать не только смысловой мир произведения, но и духовный мир писателя. Опыт изображения трагического и героического в человеке военной эпохи, обусловивший направление, исследовательский фокус сборника, явил особые смысловые горизонты. Художников традиционной реалистической школы, думающих о жертвенности и внутренней силе нашего народа, объединяет идея любви к Отечеству. Представленное вниманию читателя издание проникнуто патриотическим чувством, необходимым для человека, переживающего духовное пробуждение.

А.А. Дырдин

**ИСТОКИ И СМЫСЛ
ПРОТИВОСТОЯНИЯ РОССИИ И ЗАПАДА:
(ЯЗЫК, ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ, ЭСТЕТИКА)**



И. И. Плеханова

ЯЗЫК КАК УСЛОВИЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ (РЕФЛЕКСИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕКУЩЕЙ ИСТОРИИ)



Постановка проблемы

Жизнь показала, что национальный язык – фактор и движитель истории, социокультурной и политической. Литература участвует в этом процессе, но ещё вопрос, как смешиваются в её рефлексии объективное наблюдение и профессиональная апология языка. Абсолютная ценность, материя поэзии, объект восхищения и хлеб филолога – всё это отнюдь не так безусловно значимо для обыденного существования. Влияние экстралингвистических «стимулов» на авторские пристрастия тоже противоречиво.

Культурный контекст XX века изменил установки: философы первой половины в общих рассуждениях о языке онтологизировали его как воплощенное коллективное сознание (М. Хайдеггер), самобытное, но ограниченное познавательным потенциалом (Л. Витгенштейн). Во второй половине столетия лингвисты описывают уже прагматику отдельных дискурсов, исходя из сферы применения, топика, цели коммуникации. Поэзия минимализма, авангарда охотно играет на различии языка и речи, смыслы творят не слова, а знаки в пустоте, во времени-пространстве. Культурный билингвизм стал обиходной нормой, иноязычие – уже не макаронический комизм, оно создает эвристический эффект: «Нарру бездна to you» – название сборника стихов А. Кабанова (2011). Наконец, распад СССР породил не только острые социальные проблемы, но и особые творческие – русское языковое сознание стало заложником национального самоопределения его носителей, как сказано у того же Кабанова: «жил – на языке врага, / умирал – за Украину» [19, 141].

Рефлексия русского языка зависит от напряжения истории и от пассионарности этноса, от поиска духовных оснований и формулы единства. Хрестоматийная тургеневская формула о «великом и могучем», который дан «великому народу», завершается надеждой на силу языка как антитезы «тому, что совершается дома». С конца XX в. изначальное тождество, зафиксированное омонимией «язык=речь+народ», проблематично во всех составляющих, как и возможность преодолеть социальные трудности духовно-творческим усилием родного слова. И всё же «оно вертится» – через язык жизнь выговаривает себя.

Задача предлагаемых рассуждений – проследить, как менялась рефлексия русского языка в исторических обстоятельствах с разным качеством и степенью трагизма. Опыт показывает, что апология языка не переходит в идеологию, не действует сама по себе, если не опирается на другие безусловные факторы – на *почву* (землю) и *волю* (жизнестойкость). Примечательно, что к этим основам не относится *кровь* – родство по биологическому признаку. Поэтому главным вопросом остаётся самобытность языка и его способность оставаться универсальной, творческой, объединяющей, мобилизующей ценностью и силой.

Язык как метаидеология:

ценности, функции, духовный и творческий потенциал

Следует разделить упования поэта и объективное признание социокультурной роли языка. Всё начинается с мифа – с постулирования творящей субстанции слова в Библии, магии поэзии в орфизме, сакрализации стихотворной формы и роли поэта-мистагога. Темы «памятника» и «пророка» переключили мифологическое сознание на утверждение социальной миссии поэзии. Роль поэта-«языкотворца», сознающего «силу слов», всегда высокая – от вождя, «агитатора, горлана, главаря» до искупительной жертвы, отдающей для спасения России всё, в том числе «возвышенный песенный дар». Это статус избранника-распорядителя энергией языка, выразителя идеалов и общих упований, но не рефлексия широкого общественного сознания, когда субъект – многоликий социум, ищущий основания для консо-

лидации. Но поэт говорит за всех «мы», когда сам оказывается в ситуации исторической, идеологической, общественной, творческой неопределённости.

Рефлексия социальной миссии родного языка начинается с Великой Отечественной войны – со стихотворения А. Ахматовой «Мужество» (1942). Название утверждает силу духа, рождённую полнотой общего трагического осознания, «что ныне лежит на весах и что совершается ныне». В отличие от «Молитвы» (1915) поэт закликает не религиозной верой, не личной жертвой, он сознаёт себя голосом всех, заявляя единую жизненную волю: «Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова, / И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово. // Свободным и чистым тебя пронесем, / И внукам дадим, и от плена спасем / Навеки» [1]. Стихи написаны в эвакуации, но не в безопасности – они материализуют трагическое напряжение времени. Ахматовская преданность почве безусловна во все переломные эпохи («Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), «Родная земля», (1961), однако даже этого чувства было недостаточно осенью 1941 года – и «Мужество» прозвучало как разрешение тяжкого жизненного кризиса.

Дневник О. Берггольц свидетельствует о его начальной глубине – об отчаянии и потерянности тех, кому ещё предстоит стать голосом блокадного города, мобилизовав всю стойкость. Исповедь беспощадна к себе, документирует пронзительную правду, открывает подтекст литературной судьбы, реальную цену и масштаб будущего подвига. Пример – описание встречи поэтов 24 сентября, когда кольцо блокады уже замкнулось: «День прошел сегодня бесплодно, но так как времени нет, то все равно. Зашла к Ахматовой, она живет <...> в подвале, в темном-темном уголке прихожей, вонючем таком, совершенно достоевщицком, на досках, находящих друг на друга, – матрасишко, на краю, закутанная в платки, с ввалившимися глазами – Анна Ахматова, муза плача, гордость русской поэзии – неповторимый, большой сияющий Поэт. Она почти голодает, больная, испуганная» [2, 56]. Берггольц пережила репрессии, глубоко презирает власть, не верит пропаганде и ещё не принимает войну как священную. Она приводит слова Ахматовой и солидарна с ними: «Я ненавижу, я ненавижу

Гитлера, я ненавижу Сталина, я ненавижу тех, кто кидает бомбы на Ленинград и на Берлин, всех, кто ведет эту войну, позорную, страшную...” О, верно, верно! Единственно правильная агитация была бы: “Братайтесь! Долой Гитлера, Сталина, Черчилля, долой правительства, мы не будем больше воевать, не надо ни Германии, ни России, трудящиеся расселятся, устроятся, не надо ни родин, ни правительств – сами, сами будем жить” ... <...> Но закричать: “Братайтесь” – невозможно. Значит – что же? Надо отбиться от немцев. Надо уничтожить фашизм, надо, чтоб кончилась война, и потом у себя все изменить. Как?» [2, 56–57]. Ответ пока один: «Надо выжить, и написать обо всем этом книгу...» [2, 57].

Сентябрьский облик «музы плача» достоверен на момент описания, даже если её отречение от «позорной войны» диссонирует с пафосом «Клятвы» (июль 1941), произнесённой от имени народа: «Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!» [1]. Трагизм переживаний пророческий, его отражают стихи о надвигающемся на Ленинград ужасе: «Как из недр его вопли: «Хлеба!» – / До седьмого доходят неба...» («Птицы смерти в зените стоят...». Сентябрь 1941) [1]. Отчаяние начала блокады у самой Берггольц – «Они, наверное, все же возьмут город» [2, 57] – изжито через месяц. Она остаётся в городе и, буквально отождествляя себя со всеми ленинградцами, внушает мужество: «нам декабрьские дни сентября тяжелей. / Все равно не разнимем / слабеющих рук: / мы и это, и это должны одолеть» («Второе письмо на Каму» 29 декабря 1941) [3]. Дневник 28 декабря описывает состояние «высшей свободы и счастья», пережитое прежде в тюрьме: «Ничто – ни голод, ни холод, ни немцы – ничто не в силах отнять желанья жить и быть счастливой» [2, 98]. Выбор судьбы обусловил поэтический подъём, исполнение призвания быть «душой» – камеры, дома [2, 62], города.

Острое национальное чувство, глубина памяти стали открытием войны, источником воли (К. Симонов, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой), но знаменательно, что именно Ахматова объявила главной святыней «русскую речь, великое русское слово». Объединяющую, просветляющую, мобилизующую, животворную силу родного языка сознавали все – но не заявляли, а работали, как объяснил себе

языкотворец А. Платонов: «Я не могу сам воевать, не могу выдумать мину или самолёт, но я могу обнадёжить все души людей и дать им [жизненную] силу правильного понимания жизни» («Записная книжка 1941–1942 года») [29, 218]. Ахматова – по праву родового сознания и точности мышления – назвала то, что сильнее идеологии и религии, что хранит в себе и передаёт по наследству волю к жизни. Язык – в метонимии «речь, слово» – должно освободить от любого плена, в том числе внутреннего, государственного, – этот мотив так же важен, как и противостояние врагу. Язык как метаидеология не нуждается в обосновании, его сила – в генетическом ресурсе, в жизненной воле народа, единого в отстаивании своего существования.

*Социально-художественная рефлексия языка
в условиях пассионарного упадка: поиск правды –
идея органики речи – самобытность языка – субститут Бога*

а) поиск правды в условиях ментального раскола

Послевоенная история – параллельный процесс развития страны, но и разложения государственной идеологии, которое привело в итоге к разрушению СССР. С 50-х годов искусство и литература искали правду – и в социальном выражении, и в обновлении художественного языка. Творческая рефлексия отторгает идейный официоз, но отношение к языку раздваивается – авангард переносит на него ответственность за манипуляции сознанием, тогда как высокая традиция представляет национальный язык природным разумом, вплоть до «обожествления». Авангард стремится разрушить заданность речевых форм – традиционализм уповает на глубинную память слов и миромоделирующий синкретизм синтаксиса. Творческий антагонизм настолько глубок, что в мирных условиях образуется настоящий ментальный раскол – на аналитический и синтетический тип мышления. Он лежит в основе аксиологии гражданских художественных войн – западников и почвенников, эстрадной и «тихой» лирики, городской и деревенской прозы. Раскол проникает во «внутренние ряды», поскольку язык остаётся сверхценностью – пока он ещё объединяет всех на общем пространстве.

Натурфилософское мышление Н. Заболоцкого эволюционировало от авангардных форм к традиционной эстетике, в декларации «Читая стихи» (1948) бывший обэриут высказал недоверие поэтической зауми: «И возможно ли русское слово / Превратить в щебетанье щегла, / Чтобы смысла живая основа / Сквозь него прозвучать не могла?» [16, 286]. Комментатор предполагает, что это пародия на «назидательную риторику официальной критики» [16, 862]. Но стихи были опубликованы не в разгар гонений на «формализм», а в 1956 году, через год позицию автора подтвердят рассуждения «Почему я не сторонник абстрактной поэзии» на диспуте в Италии. Заболоцкий настаивал на герметичности сугубого формотворчества: «Слово вне человеческого общения теряет свой смысл, оно делается необязательным» [16, 606]. В черновике он ещё категоричнее связывал интеллектуальные эксперименты с отчуждением от природы: «Холод одиночества и абстракции пугает меня. <...> Мы – дети мира. Мы – в мире, и мир – в нас. И в этом заключается высокое удовлетворение поэта» [16, 894-895]. В стихах воля природы и стиха отождествляются: «Нет! Поэзия ставит преграды / Нашим выдумкам, ибо она / Не для тех, кто, играя в шарады, / Надевает колпак колдуна. // Тот, кто жизнью живет настоящей, / Кто к поэзии с детства привык, / Вечно верует в животворящий, / Полный разума русский язык» [16, 286]. Целое «животворение – разум – ясность – поэзия» звучит как формула человечности. Поэт убеждён, что абсолютность всех ценностей, их единство обусловлены природой.

Б. Слуцкий тяготел к поэтике формализма, но ригоризм рожденного политрука стремился отождествить поэтический язык с истиной. Её глубину и яркость обеспечивал суровый артистизм обращения с игровой стихией русской речи. Трагическая формула отечественной истории XX века отчеканена паронимом: «Легче было / победить, чем пообедать» («Странности») [37]. Для поэта язык, почва, существование триедины: «В моей профессии – поэзии – / измена Родине несмыслима. <...> Родившийся под знаком Пушкина / в иную не поверит истину <...>, и я не только рубежами, / их расширением прельщен, / но суффиксами, падежами / и префиксами восхищен. / Отечественная история / и широка и глубока / как приращеньем тер-

ритории, / так и прельщением языка» («Родной язык») [38]. Крушение надежд на «откровенный марксизм» оставило поэту единственный символ веры: «Последняя провинция, / сдаваемая войском, – / язык. / Дальше некуда / и некогда отступить» («Слова, слова») [37].

Метафора защиты языка – не условность, когда поэт наблюдает безответственную игру в поэзию – «недовесы, недомеры / своих талантливых коллег» («Когда маячишь на эстраде...») [37]. Поэзия должна найти общий язык с аудиторией, чтобы победить разочарование, побудить «поверить снова, / что обещанное слово / готово кровью смыть позор». Для Слуцкого «назначение» поэта – не устаревшая риторика, а предельно ответственное служение, подобное армейской службе. Полная самоотдача, а не самолюбие стихотворца – условие связи поэзии с жизнью и продолжения жизни поэзии: «И безмолвный еще с Годунова, / Молчаливый советский народ / Говорит иногда мое слово, / Применяет мой оборот» («На экране – безмолвные лики...») [37]. Действительно, в речевой обиход вошла знаменитая формула «физики и лирики», зафиксировавшая противоречие не по роду деятельности, а по менталитету – спор интеллектуального умозрения и сознания с чувствующей доминантой. Поэт видел, что эта трещина ведёт к расколу в обществе.

В описании типов сознания у К.Г. Юнга интеллектуальная доминанта сознания характеризуется как «направленное мышление» [40, 598], которое следует «логическому принципу» [40, 598], тогда как сознание, следующее «принципу чувства» [40, 598], но отнюдь не иррациональное, стремится к восприятию мира в синтезе, а не через анализ. Экспериментальная заумь, которую не принимал Заболоцкий, и эстрадное новаторство, лишавшее, по Слуцкому, слово его достоинства, представляют версии интеллектуального поиска небывалого образа высказывания. В 2002 году в стихах, посвящённых К. Кедрову, А. Вознесенский развернул метаметафору «Демонстрация языка»: «Монстры ходят на демонстрации. / Демонстрирует блядь шелка. / А поэт – это только страстная / демонстрация языка» [9]. Язык в этом контексте – это способ высказывания, новизна знаков и средств, не обязательно лингвистических («видеомы», коллажи, инсталляции). Демонстрация приёмов важнее содержания, ибо дока-

зывает эвристическую природу поэтического мышления, для которого язык – острый инструмент и объект испытания, но не сакральная сверхценность.

Интеллектуальный эксперимент анализирует язык вообще, скомпрометировавший себя в XX веке как средство суггестивного насилия. Речь пропагандиста, идеологическое слово производны от дискурсивной природы языка, и поэт успешно воюет с любой заданностью ради свободной генерации смысла. Неопределённость абсолютизируется как самобытность в действии. Важно, что поэзия «конкретизма», отказавшаяся от грамматики и синтаксиса ради игры знака с пространством-временем, родилась в конце 50-х годов независимо – в немецкой и в русской версии. Красноречиво «Молчание» О. Гомрингера: рамка из 14 слов «молчать» с пустотой внутри [26, 97] – поэтический негатив «Чёрного квадрата» Малевича, то ли медитация, то ли приказ, то ли императив исихазма. Вс. Некрасов визуализировал авторефлексию речи, симметрично размещая по краям страницы дискретные двустишия: «речь / как она есть» и «речь / чего она хочет» («речь») [28, 41]. Авангардные эксперименты Г. Сапгира освобождались от речи, но вовлекали в действие читателей и слушателей («Стихи с предметами», 1999). Концептуальная, акционная поэзия интернационализировалась, разрушая все границы, в том числе коммуникативные. Когда слово автологично и дискретно, тексты не теряют в переводе. Аналитическое сознание генерирует не смыслы, но релятивистские ситуации и отношения, тогда как чувствующее сознание переживает девальвацию слова и встревожено судьбой родного языка.

б) органическо-онтологические концепции языка

В. Распутин (1937–2015) вспоминал, как в молодости (когда начинался и русский концептуализм) его поразила если не полная подмена, то расширительное и безмерное толкование «понятий, которые, казалось бы, должны существовать в твёрдых границах, потому что от того, насколько прочны или не прочны эти границы, зависит в нашей жизни слишком многое». Это «откровение <...> поразило меня сущностью заключённого в нём смыслового удара, и помогло, быть

может, в свою пору стать мне писателем» [31, 151]. Распутин описывал кризис не только советской, но мировой культуры, отмечая ту же тревогу у классиков, от Достоевского до Фолкнера. Искусство заговорило «бесстрастным и отчуждённым языком», для него «всё более абстрагировалось и уходило в недоступные выси то, что было живой плотью человека: честь, совесть, долг, чувство личности и гражданина, верность идеалам и т. д.» [31, 156]. Причиной утраты «живого языка» – а «язык мельчает и пустеет русским словом» [31, 228] – стало оскудение чувств, как следствие, искусство «опростило человека» [32, 191]. Творческий кризис вырос в антропологический.

Творческое кредо Распутина – мышление-чувствование, он объединяет онтологию, антропологию и апологию языка: «Художником человек становится лишь тогда, когда свои собственные чувства он соединяет с общим народным и природным чувствилищем в которые я верю не меньше, чем в совесть и истину, и в которых они, быть может, и проживают» [31, 165–166]. Вера в язык – упование на народ, пока он «говорит, сохраняя свой великий и могучий, точный и меткий, глубокий и крепкий, не требующий пояснений к слову язык» [31, 175]. Писатель верил в благотворную энергетiku памяти и всерьёз опасался засилия иноязычия, ибо «родовое слово пашет, а безродное и беспородное – порожняком бренчит, и мы немало уже подпорчены таким холостым, звенькающим словом, которым можно ничего не сказать» [31, 176]. Подтверждение веры – собственный опыт. Художник признаётся «в грехе: было время, когда я, смущённый университетом, образованием, стал стыдиться своего деревенского языка, считать его несовременным» [32, 506]. Потому писать начал «вычурно, неестественно», ориентируясь на Хемингуэя и Ремарка. Возвращением к подлинному и обретением себя стал рассказ «Василий и Василиса» (1967), «выручила опять бабушка»: «Когда я задумал рассказ о ней, тот самый, где она Василиса, эта самая Василиса решительно отказалась говорить на чужом языке. <...> Пришлось подчиниться. <...> Получив своё слово, Василиса сразу заговорила легко и заставила освободиться от книжной оригинальности и автора» [32, 506]. Творческий идеал Распутина – «чистые чувства в облачении точного и неоспоримого языка» [32, 402] – питает глубокая религиозная вера.

Мышление и вкус писателя настроены на пластичную, длительную, высокую речь, его проповедь обращена к музыкально-гармоничному сознанию читателя.

Апология родного языка не зависит от пассионарности носителя. Разные по эстетическим и волевым установкам авторы единодушны в любви и к ёмкому простому слову, и к развёрнутому синтаксическому синкретизму. Так пафос Распутина: «Где ещё, в каком другом языке из одной фразы может составиться целая история и целая поэма!» [31, 175] – созвучен долгим рассуждениям В. Пьецуха: «Интересно, что кроме всего прочего русский язык умён: у нас потому и серьёзных философов никогда не бывало, что русский язык сам по себе философия, пусть даже философия преимущественно ругательного направления, недаром в одном придаточном предложении, ну, например: “...было так сыро и туманно, что насилу рассвело”, может уместиться небольшое эстетическое учение, недаром нам стоит сказать “ничего” в ответ на вопрос “а тебе не страшно?”, как за этим “ничего” сразу встаёт мировоззрение целой нации» («О течении языка», 1994) [30, VI, 490]. Пьецух цитирует вторую начальную фразу романа «Идиот», в которой, действительно, в свёрнутом виде дана и фабула, и идея книги о явлении божьего человека в грешный мир.

В. Пьецух (1946–2019) – аналитик «Русской темы» (1993) [30, VI, 116]. Он убеждён, что история и психология этноса, его культура во многом обусловлены языком, но в парадоксальной зависимости: богатства языка и культуры обратно пропорциональны вечно бесправному положению народа, избыток стеснённого духа ищет выхода в искусстве. Фактор языка амбивалентен, как стихия, он побуждает действовать, порой во вред себе, но энергия русской речи жизнестроительная и рефлексивная одновременно, и это сочетание буквально провоцирует на творчество. Пример первого – абсурдное побоище из-за перебранки, описанное в рассказе «Центрально-Ермолаевская война» (1986) как иллюстрация «русской загадочности»: «разгадка всё-таки в том, что в русской душе есть всё, а всё в ней есть потому, что она отчего-то совершенно открыта перед природой, в которой есть всё, и, следовательно, дело именно в небесной механике, суховеях и грамматике русского языка» [30, I, 284]. Второе толкование

национальной самобытности неожиданно оптимистично: «...эта самая тайна состоит в том, что русскость – это прежде всего художественность, которая у нас распространяется на всё, от агротехники до судьбы. Русский человек именно что художественно существует, сюжетно, по законам драмы и романтической повести, с коллизией и развязкой, точно он прозу сочиняет, а не живёт» («От Кюстина до наших дней») [30, VII, 238].

Оправдание русскости перед миром, как и сосредоточенность Пьецуха на рефлексии языка в 1990–2000-е годы, имеет, кроме творческих причин, психологические и социальные. Вместе со всеми писатель переживал историческое поражение страны, но, в отличие от того же Распутина, он не обладал ни политическим, ни бойцовским темпераментом. Сын лётчика-испытателя, настоящего героя войны, признавался в самоотверженном пацифизме: «Я бы, если бы Бог сподобил родиться году так в 1922-м, просто встал бы во весь рост из окопа, чтобы меня немедленно пристрелили. Я бы не нашёл в себе никаких сил участвовать в том ужасе. Такой благородный способ самоубийства. Богом прощаемый. То, что творилось тогда, никак не сочетается с понятием “человек”. Мне трудно ударить по лицу, сказать что-то резкое, тяжело неприятное...» [30, XII, 254]. Можно предположить, что общий упадок пассионарности сказался на поведении писателя, но творческая воля искала самореализации в духе безусловных ценностей. Смиренно, в традиции национального самоуничтожения, Пьецух объясняется в любви к языку: «если у нас, русаков, и есть чем повеличаться перед миром, так только нашим удивительным языком, в котором имеется пропасть средств для выражения самых причудливых мыслей, самых микроскопических движений души, самых изящных чувств. Чего стоят одни наши междометия, иной раз содержащие больше смысла, чем основательная политическая программа, а очарование нашей фонетики, похожей на неясное очарование чисто славянских физиономий, а самодовлеющие знаки препинания, а прелесть суффиксов и частиц...» [30, VI, 489-490].

Примечательно, что мотивы апологии языка у Пьецуха совпадают с теологией языка у Бродского, но противоположны в суждениях. Поэт, признававший себя орудием языка, а особенно – сверхсвобод-

ной русской грамматики, негативно оценивал социальную роль инверсий и ссылаясь на пример прозы: «Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее – о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впадшем от него грамматическую зависимость» [7, 74]. Пьецух убеждён, что свобода речи животворна для всех: «на Руси качество жизни и качество языка – это примерно одно и то же, недаром у нас самые жизнерадостные люди – говоруны, будь они хоть чернорабочие, хоть пропойцы. Одним словом, в России язык делает человека, отсюда, видимо, и пошло: русский мужик свободен, до безобразного свободен, даром что он тысячу лет прозябал в рабах; русский язык щедр, и русский мужик щедр, до бессмысленного щедр, несмотря на то что он всегда был беднее церковной мыши; русский язык хитёр, и русский мужик хитёр, до стоицизма домашней выделки хитёр, иначе он не сдюжил бы ига кровавых своих владык; русский язык не любит застывших форм, и русский мужик не любит застывших форм, особенно в области государственного устройства» [30, VI, 491–492]. А доказательства тому очевидны: «Или не мы с вами в семнадцатом году первыми покусились на государственность – в том-то вся и штука, что мы-то и покусились» [30, V, 373].

Бродский (1940–1996) стремился к абсолютной свободе – к отрыву от почвы, от веры, от какой-либо идентификации, кроме статуса поэта. Агностик-эмигрант сам себе сотворил если не кумира, то олицетворение абсолютной силы, для него язык – субститут Бога: «Единственное, во что я действительно верю, что даёт мне опору в жизни, – язык. Если бы мне пришлось создавать Бога для самого себя, кого-то, кто безраздельно правит, это был бы русский язык. Во всяком случае, русский язык был бы его важной частью» (1982) [6, 204]. Пьецух, не заявляя особую религиозность, выстроил объективную теологию исходя из роли языка в познании мира. Обширная цитата демонстрирует лукаво-строгую аргументацию: «Так вот, поскольку ничто не развивается, а язык развивается, разумно будет предположить, что Бог есть. Почему эта гипотеза представляется нам разумной: потому что по умственным возможностям современного человека Бог есть слово, Библия так и речёт, исходя из умственных возможностей че-

ловека, – “Сначала было слово, и слово было у Бога, и это слово был Бог”, потому что нет ничего до такой степени отрешающего нас от живой природы, до такой степени обличающего в нас божественное происхождение, как завещанное нам слово, потому что язык есть магический аппарат, превращающий идеальное в материальное, как Бог превращает в материальные деяния идеальную свою волю. Бог – существо вечное и бесконечное, то есть бытующее вне развития, но зато развивается наше понятие о Боге, от Макоши до Христа, от веры в слово до веры в дело, от Спасителя, понятого как красота, до Спасителя, понятого как смысл. Следовательно, течение языка находится в прямой зависимости от расширения общечеловеческих возможностей познания тайны тайн» [30, VI, 498-499]. Рассуждения замкнулись в кольцо: сначала наличие Бога доказывается развитием языка, в конце развитие языка обусловлено природой Бога. Так уже не Библия, а личный опыт убеждает в соприродности того и другого.

в) язык как опора автономного сознания и модель рефлексии

Идея спасения языком воспринималась в 90-е не умоглядно – в условиях тотальной катастрофы она переживалась как насущная. В. Маканин (1937–2017) противопоставил упадку философию «удара» («Андерграунд, или Герой нашего времени», 1997), прямо связанную с энергией слова. Как духовная сила оно открывается инженеру Гурьеву – внезапно, как когда-то Савлу на дороге: «Он вышел из давки автобуса, еще и не отдышался. Он передернул помятыми плечами, ступил на знакомый тротуар, но только-только поднял голову к синеве, как словно бы коснулся (его коснулись) ... и ударило, укололо током. В тот же миг чувства обострились, глаза Гурьева сделались мокры. И причин нет – ничто не участвует, и никакая мысль еще не успевает выстроиться ни “за”, ни “против”, но общажный человек Гурьев, из 473-й, вдруг понимает, что это оно, это Бог. Слово, короткое, как вдох, пришло просто и без предуготовлений. Без известного расчищения пути, без обрядов и без пения слово попало в заждавшуюся скромно-тщеславную душу самым коротким путем: напрямую» [27]. Хтоническая сила слова побуждает повествователя действовать в ответ на оскорбления наглого кавказца: «– Русские кончились. Уже совсем

кончились... Фук, – произнес он слово, как-то по-особому меня зацепившее. Слово было из моего детства. (Языковая тайна, “лингвистическая бездна” поманила меня.) Пишущий человек, пропускавший через себя потоки слов ежедневно, ежечасно, и вдруг на тебе! – забытое, с легким дымком, слово. Смешное, игровое слово из детства, которое ни разу в своей пишущей жизни почему-то не использовал: не употребил. Оно удивило» [27]. Так профессионально тонко отрефлексирован стимул к действию – и Петрович бьёт ножом, закрепляя удар отвоёванным словом: «– Фук? – спросил я с простенькой интонацией, спросил, не усердствуя голосом, а только как бы легко, житейски укоряя его. Мол, сомневался, а?» [27]. Волевым словом «Сам!» Петрович будил угасающий разум брата.

Духовно-ментальный потенциал русского языка предлагалось использовать как ресурс социального развития. Философ В. Библер (1918–2000) в статье «Национальная русская идея? – Русская речь!» («Октябрь», 1992, №2) предложил заместить рухнувшую идеологию культивированием языка. Утопический замысел проекта должен был вытеснить имперские рефлексии этноса рефлексивно-коммуникативным мышлением, опирающимся на богатство и сложность русского языка. В. Библер признавал контраст внутренней, обиходной речи и языка культуры, в преодолении разрыва видел потенциал внутреннего развития личности и, соответственно, общества: «Такая напряженная двуполюсность речевого строя (тождество жесточайшей лаконичности, сжатости синтаксических оборотов и раскованнейшей, бесконечно длительной усложненности) необходима для русского Одиссея, мучительно преодолевающего имперскую государственную, общенародную, религиозную “привязанность к...”, “зависимость от...”» [4]. По сути, предлагался ещё один вариант жизнестроения на основе культуры, моделью и духовной школой должен было послужить художественное мышление, адогматическое, эвристическое, суггестивно-ненасильственное: «Поэт – действительно, творец нового, незаидеологизированного мировоззрения. Нового разноречия» [4]. Опыт поэтической речи – сплав индивидуализма и коммуникативности поверх барьеров, потому она может стимулировать автономное развитие, ибо «культура растёт корнями

вверх» [4]. Сугубо интеллектуальный проект предлагал тренинг ментальности, оставляя за скобками сферу чувств. Примечательно, что за 6 лет до выступления Библиера Распутин заметил: «Кверху корнем только сажа в трубе растёт» [31, 159]. Надежды на новую идеологию писатель обосновывал культурой чувств: «патриотизм – не любовь к идее, а любовь к отчизне, к родной земле, верность её заветам, почитание праха и слова её, страдание за все её страдания и вера в её очистительный исход. Будет в нас всё это – твёрже будет и идея, с которой согласится душа» [31, 158–159].

На Библиера ссылался лингвист Ю. Караулов, доказывавший описанием идиостиля Достоевского, что «связь национального языка и национального характера, безусловно, существует» [24]. Универсалистский пафос философско-филологических концепций не поддерживают наблюдения писателей. Разноречивость русских типов – классическая для русской литературы тема, она начинается с изображения тяготеющих друг к другу антиподов, но приходит в отчаяние от несовместимости представителей одного народа: «Хорь и Калиныч» И. С. Тургенева, «Баргамот и Гараська» Л. Андреева, «Чульдик и Епишка» А. Платонова, «Плотницкие рассказы» В. Белова, «Чужие» В. Шукшина и др. Дм. Мережковский раскрыл системное противостояние двух гениев-современников («Л. Толстой и Достоевский», 1902). Сопоставление языка и мышления двух ровесников – А. Платонова и В. Набокова – возможно только как сравнение разнородного материала.

Пьецух, наблюдая за языком, приходит к выводу, что «русский человек – чересчур собирательное понятие, почти как млекопитающее или космос, что у нас все по-разному разговаривают в связи с избыточными возможностями языка; ведь в России почти у каждого свой язык, из-за чего мы столетиями и не вылезаем из междоусобиц, и это ещё бабушка надвое сказала – оттого ли у нас наблюдается такой филологический разнобой, что слишком разные русские встречаются среди русских, или как раз в связи с избыточными возможностями языка между русскими водятся в высшей степени люди, политики, шоферня, уголовники и так далее, которые разнятся до такой чуть ли не этнографической степени, что знающие слово “самодовлеющий”

почти не понимают тех своих соплеменников, которые говорят “чирик” или “замочу”» [30, VI, 490–491].

Язык как национальная идеология или орудие национализма?

Распад СССР породил проблему этнического самоопределения русскоговорящих, оказавшихся в инородной среде. Роль языка – отнюдь не решающая в выживании, но может стимулировать осознание политических интересов и культурную самоидентификацию. Критически важно – при каких условиях и до каких пределов. Какой язык отстаивается – привычное средство общения? осязаемая сила самобытности? инструмент мышления? осознание чувств? условие творчества? Первые вопросы – предмет социального анализа в прозе, остальные – больше, чем сфера поэтической рефлексии. Материал – события на Украине. Проза решает вопрос, в чем причина и сущность донбасской трагедии – геополитическое соперничество? гражданская война в форме этнического конфликта? борьба за доминирование через диктат менталитетов? Лирики на Украине вынуждены самоопределяться: остаются они русскими только по языку или считают себя украинскими русскими поэтами? насколько противоречиво такое состояние? как решаются проблемы?

а) проза: русский язык – запал сопротивления или условие существования?

Чудовищность русско-украинской войны требует ответа: была ли неизбежна кровавая схватка или это успех чужой провокации? какова роль языка в том и другом случае – детонатор или мотиватор действий? Оглушительная неожиданность случившегося для большинства населения обеих стран – казалось бы, аргумент против неизбежности войны и, следовательно, не особой значимости для общего сознания фактов притеснения русских и русского языка на Украине. Действительно, население по обе стороны границы не слишком возмутило Закон Украины от 25 апреля 2019 года № 2704-VIII «Об обеспечении функционирования украинского языка как государственного» и Закон Украины от 1 июля 2021 года № 1616-IX «О коренных народах Украины». Первый подтвердил, ссылаясь на Конституцию (1996), что

«единственным государственным (официальным) языком в Украине является украинский язык» и что его действие распространяется на все сферы деятельности, исключая «сферу частного общения и совершения религиозных обрядов» [17]. Второй Закон даровал привилегии развития национального культуры и языка только тем этносам, которые не имеют «собственного государственного образования за пределами Украины» [18]. Слово «русский» в обоих текстах отсутствует. Закон настаивает, что «статус украинского языка как единственного государственного языка обусловлен государственно самоопределением украинской нации» [17], но не даёт определения нации и описания структуры. Таким образом, украинизация исключает равноправие языков в государственной жизни, лишая перспектив развития и русский язык, и русское образование, и русское самосознание. Им должно полностью отождествиться с украинством по языку и мысли.

О неизбежности грядущей войны предупреждала литература, жанр политического фэнтези расцвёл на Донбассе. Авторы с боевым опытом, свидетели распада Югославии и «оранжевой революции» 2004 года, предсказали, что майданный раскол Украины перерастёт в политический и в военный конфликт Запада и России. Задолго до 2014 года эту перспективу описали романы «Эпоха мертворожденных. Антиутопия, ставшая реальностью» Г. Боброва (2007), «Война 2010. Украинский фронт» Ф. Березина (2009), «Поле боя – Украина. Сломанный трезубец» Г. Савицкого (2009). Название романа Боброва указывает на неизбежность войны: СССР распался по искусственным границам, «мертворождённые» государства с надуманной идеологией обречены на этнические конфликты. Персонажи объясняют друг другу правоту восстания против «Хохлостана» Республики Восточная Малороссия, воюющей, при поддержке России, «с половиной мира»: «С тысяча девятьсот девяносто первого как минимум окончательно стало ясно: русские будут воевать с украинцами. Априори! Вопрос лишь – “когда”? После поражения в холодной войне добивание правопреемницы СССР стало неминуемым. Ну, а столкнуть один народ лбами – святое дело» [5, 332]. Причина самого восстания – протест против насильственной украинизации, против идеологии ненависти, лжи и внушаемого убожества: «Вопрос в отрыве, с мясом, целого

куска народа. <...> Всё направлено на отстройку, на отторжение от общности. Любая тема хороша, хоть Мазепа, хоть Голодомор, хоть бандеровцы. Что угодно! Но главное – язык, почему им и задирали сверх всякой меры» [5, 209]. Оценки пристрастны: «Сама “мова” всю жизнь была и остаётся языком села!» [5, 210], – но очевидно, что цель насильственного внедрения «державной мовы» – подавление иного менталитета и сопротивления. О том, как насаждение языка обеспечивает безраздельное и жестокое господство, писал ещё А. Волков в повести-сказке «Тайна заброшенного замка» (1969–1976), в последней части знаменитой книги «Волшебник Изумрудного города» [10].

Украиноязычные авторы после первого майдана не ощущали иной опасности, кроме засилья криминала, как это показал роман «Ворошиловград» (2010) С. Жадана. Уроженец Луганщины, давно уехавший в Харьков, призывает вернуться на родную землю и защитить её от зла в виде деградации власти, экономики и местного социума. Советское имя города в заглавии говорит, что все беды идут от застойного прошлого, а не от языковых проблем.

С. Жадан (1974 г. р.) – поэт, прозаик, рок-певец, лицо новейшей украинской литературы. Сознывая себя голосом первой постсоветской генерации, он испытывает силы родной мовы в адекватном познании новой реальности. Превенная история обесценена провалом 90-х, герои-протагонисты презирают жалкое Сэма, вот что я думаю» [12, 62]. Это единственное «геополитическое высказывание». В нём есть издёвка над советской прозой – романом «Знаменосцы» (1946–1948) О. Гончара, лауреата Сталинских премий. У Б. Рыжего (1974–2001), уральского ровесника, образ потерянного старшего поколения пронзал отчаянием: «До боли снежное и хрупкое / сегодня утро, сердце чуткое / насторожилось, ловит звуки. <...> Где ж песни ваши, флаги красные, / вы сами – пьяные, прекрасные, / меня берущие на плечи?» («7 ноября»)» [33]. Ожесточённость героя Жадана – не обычный возрастной конфликт, но и заявка украинской прозы на новую мову и свободное сознание.

Точка отталкивания – вялый, пустой язык, в том числе русский. Однако нарратив вполне традиционный – путешествие сквозь калейдоскоп лиц с комментариями героя-протагониста. Он действует

как лирический ироник-наблюдатель, сознание настроено на всеприятие: повсеместный абсурд, распад, майдан видятся принадлежностью жизни, но не от особой любви к ней. Протагонист признаётся в автономности существования: «Я никогда не мог по-настоящему почувствовать себя причастным к тем великим и фантастическим событиям, которые происходили вокруг меня на протяжении всей моей жизни, мне всегда необходимо было дистанцироваться от происходящего, иметь свою фору во времени и пространстве» [13, 260]. Сам автор не отрешён от действительности, напротив, включён в глобальный темпоритм электронной музыки. Он называет книги о своём поколении по имени английской группы «Депеш Мод» (2004) или хита «Sex Pistols», добавляя одну букву: «Anarchy in the UKR» (2005). Идентификация с рок-культурой меняет энергетiku родной речи, зажигая отрицанием: в главке «Левый марш» синкретический славянский синтаксис позволяет развернуть одно предложение на 2 страницы текста [13, 197–199]. В этом тоже нет новизны – в русской прозе, эмигрирующей из реальности в язык (С. Соколов, М. Шишкин), речевые периоды захватывают ещё более обширное пространство и время.

Важно другое: Жадану важно космополитизировать украинское сознание. Русский язык остался только рудиментом СССР, в нулевые годы Россия – скучное пространство за условной границей. В Белгороде героев встречает тот же суржик и те же реалии – «так что они выходят через заблёванный вокзал города русской славы и сразу попадают на магазин с огромным количеством алкоголя внутри» [12, 62]. Война 2014 года не изменила нарративную модель, язык по-прежнему остаётся средством коммуникации, но уже служит распознаванию «свой/чужой». Роман «Интернат» (2017) рассказывает о странствиях Паши, учителя украинского языка, по серой зоне в поисках племянника, все встреченные им говорят на одинаково убогом матерном наречии, а сам учитель отключается от державной мовы, как только выходит из класса. Война – кровавый абсурд, катастрофа без видимой причины, однако снаряды прилетают в интернат из-за государственной границы. По мысли автора, школа жизни требует изжить инфантильность советского интерната – доверчивое прекраснодушие, отчуждённость

от политики, желание уклониться от войны. Эти качества демонстрирует физрук Валера, а «речь у него странная: как будто грамотная, русская, без примесей, но какая-то не своя» [14, 63]. Впрочем, рассуждения 30-летней директрисы Нины, авторской протагонистки, призывающей к «свидомости», ничуть не выразительнее, если не скажется качество перевода. Украиноязычный роман о войне в версии Жадана правдив в подробностях, концептуален, выразительные описания сочетаются с риторикой должной оценки событий. Он не антирусский, но конфликт вышел на уровень языка: сама «русская речь какая-то не своя», она изменяет доброму и ответственному человеку Валере, украинский язык должен стать не школьной обязаловкой, а почвой для возрастания нации.

Российские авторы в полной мере сознают глубину и масштаб исторической и национальной трагедии, но не согласны в видении причин и, соответственно, по-разному оценивают роль языка: принципиальный пацифизм – скептически, почвенный – вдумчиво.

Остроумно-оперативный А. Слаповский (1957 г. р.) откликнулся на донбасский конфликт «историческим романом» «Гений» (2016). Изобретатель умозрительных сюжетов смоделировал ситуацию в духе «наивного» гуманизма: причина раскола на государства – историческое недоразумение, потому граница прошла в городке Грежине по улице Мира, людей связывают семьи, любовь, работа, пока не появляются чужие – майор СБУ и авантюрист Стиркин (Стрелков+Гиркин), и тогда неохотно, но неуклонно абсурд перерастает в войну, её не в силах предотвратить даже юродивый Евгений, реинкарнация князя Мышкина. Советское прошлое не вредоносно, благодаря ему для простого населения не существует проблем общения-сосуществования: «люди, съехавшиеся со всех уголков огромной страны, перемешались и говорили на удобопонятном языке, близком к общерусскому. Этот язык переняли и коренные грежинцы, что с точки зрения исторической оправдано, с точки зрения украинской государственности – досадно, а с точки зрения обычной человеческой никому не мешало и никого ни к чему не обязывало» [36]. Язык становится идеологией, когда это нужно персонажам с нестойкой психикой – внушаемому газетчику по фамилии Торопкий и закомплексованной филологине

Арине Ожешко (русское имя + фамилия известной польской писательницы). Простодушный народ радуется игре языка независимо от национальности: «изрядная часть грежинцев зарабатывает на жизнь контрабандой, горделиво именуя себя “контрабасами”, что одинаково звучит на обоих языках» [36]. Ценность языка зависит от красноречия говорящего: наивному гению Евгению удалось, взывая к разуму при свете дня, остановить людей, но слова бессильны перед стихией агрессии, вспыхнувшей тёмной ночью. Слаповский погружён в естество, ему не до геополитики – важно показать, что беда не в национальных ссорах, но в бездарности властей, в агрессии подлости, в отсутствии совести. Игнорирование особой значимости любого языка симптоматично для интеллектуализированного русскоязычного сознания.

Роман «Держаться за землю» (2019) С. Самсонова (1980 г. р.) написан в традиции реалистически-панорамного изображения жестокой истории, но сюжет концептуален: буквально вросшие в донецкие недра шахтёры защищают своё жизненное пространство от насильственной украинизации, родная земля – источник силы, в конце книги она буквально откроет путь к победе. Борьба идёт не на живот, а на смерть, определение сути событий колеблется – от этнического и культурного геноцида до гражданской войны. Шахтёры сначала обсуждают возможность восстания против Киева, потом воюют с карателями. Город со знаковым названием Кумачёв не хочет разрывать с советским прошлым, даже если шахтёрская гордость давно выродилась в самоопределение «бандерлоги». Идея романа – показать без идеализации силу духа и достоинство тех, кого расчеловечила украинская пропаганда. Поэтому герои изъясняются с грубой, но безусловной прямоотой: «Возникшая из огненной пурги Майдана новая, неведомая власть запретила им русский язык. Это кажется только, что язык – это тьфу, поважнее есть вещи... Потому-то и кажется, что язык – это тоже часть тела и, по сути, его только вырезать можно. Про него и не думаешь, как про своё достояние, достижение или достоинство, как про руки и ноги не думаешь, как собака пускает слюну на горяче-пахучую кость. А представь теперь вот, что тебя, мужика, скажем, писать заставили сидя, да и вообще разговлять на чужом языке – это

чисто как сопли ковырять через задницу. Получалось, что новая раса украинских господ объявила с балкона: никогда мы не будем равны, ваше место – внизу, под землёй, там мычите по-своему, мы решаем теперь, где, когда и как громко можно вам говорить на своём языке, а потом скажем, где и кому поклоняться, чьи могилы беречь и кого почитать, где и с кем образовывать семьи, и когда размножаться, и скольких рожать...» [35, 95]. Самсонова можно упрекнуть в многословии, но важно, что рефлексия языка прозвучит не единожды и из уст разных героев: «Вот так они про нас там, в Киеве, и думали: что народ на Донбассе – свинья, ничего, кроме палки и кормушки, не видит. Да мы и сами в это верили – чего греха таить? Если так посмотреть на историю, то веками, веками этот страх послушания в русских впился – не просверлишь его ни хрена. А тут в народе гордость выпрямилась, Витя. Её сильно сжали – она и стрельнула. Мы вдруг не захотели жить для брюха. Ты понимаешь, что это такое? Впервые за всю нашу жизнь. Ты думаешь, мы бы на кухнях по-русски не могли говорить? Или вон под землёй проверяли бы всех, на каком языке они там? Да на том же – сплошным русским матом. Залезайте – проверьте, если жить неохота. Но просто должно быть у каждого человека хоть что-то, что на корм не меняется, что отдать невозможно, разве что вместе с жизнью самой. Вот скажи мне: должно или нет?» [35, 213].

У Богуна, командира нацбата «Тайфун» с криминальным прошлым, тоже свой счёт к языку и к донецкой милиции: «он, казалось, и русский язык позабыл – как язык, на котором решали, сколько он проживёт, где и кем, на котором ему говорили, что он есть ничто, и что никто не найдёт его в яме» [35, 448]. Столкновение языков – не спор об их богатстве, красоте, мелодичности, выразительности и прочих достоинствах. Это противоборство воли – ненависти и стойкости, поэтому экспрессия речи, защищающей свою жизнь, дышит грубой физиологией и матом. Единственный двуязычный – честный полковник Криницкий – будет убит в спину, но перед этим успеет признать, что война – гражданская: «...ничего с нашей родиной, видно, уже не поделаешь – так и будем друг друга считать виновными... горбатые – кривых, а украинцы – русских... убивать будем сами себя» [35, 492].

Роман Самсонова гуманистически-идеологический, политическое украинство показано как нацизм в чистом виде – как уверенность в изначальной культурной, духовной, государственной неполноценности русских. За «вольнoлюбием» стоит злая жажда власти, самоутверждения, архаическая агрессия, единение в ненависти, украшенное вышиванкой. Напротив, шахтёрский инстинкт «держаться за землю», вживление в её хтонические недра – это глубинное чувство родины, корни достоинства, залог стойкости. Природный «примитив» противостоит примитиву эстетизированному, значимость языка в борьбе за право жить по-своему первостепенна, даже если не очевидна – так жажда воздуха осознаётся при перерывах дыхания. Энергия языка духовная, витальная, волевая.

б) поэзия: русский язык – условие самобытности или независимости?

Положение русскоязычной поэзии на Украине – вопрос не двойной лояльности, но духовной самобытности в условиях резервации. Суть даже не в ограниченном культурном присутствии в рамках государственных квот в печати и вещании. Необходима ментальная автономность от давления общего русско-украинского дискурса, который мнит себя революционным – отрекающимся от «совка», освобождающимся от российского влияния вместе с русским менталитетом. Особенно когда русский менталитет переживает духовный кризис везде – в России и зарубежье, теряя эвристическую энергию, волю к независимости от любых навязанных авторитетов – от закосневшей классики до интеллектуальной моды. Самобытность – это правота одиночества, поиск в себе ответа на больные вопросы времени.

Самое естественное, хотя и непростое – независимость от державной идеологии, что в традиции критической русской литературы. Вызов «русской весны», когда солидарность с родиной потребовала определиться в отношении к России, драматичен, но ещё не трагичен, поскольку патриотизм не только органичен, но диктует простые решения и даже гарантирует поэту особое место в общих рядах. Так В. Рафеенко (1969 г. р.), лирик, интеллектуал, автор абсурдистской прозы, уехал в 2014 году с Донбасса, а в 2018 году перешёл в знак

протеста с русского языка на украинский, тем самым расширив круг читателей. Трагичным было бы переформатирование ментальности – в приоритетах чувств, ценностей и открытости иному. Образное мышление, строй стиха не ломаются – меняется самоощущение поэта в социальном пространстве-времени. Встаёт вопрос ценности языка.

Для поэта советской генерации это вопрос не звучал. Б. Чичибабин (1923–1994), всю жизнь числившийся в «антисоветчиках», переживал распад СССР как катастрофу. Харьковский русич не отрекался от братства народов («Я родом оттуда, где серп опирался на молот...», 1992) и пронзительно переживал угрозу общему сосуществованию: «И я тоски не пересилю, / сказать по правде, я боюсь / за Украину и Россию, / что разорвали свой союз» («А я живу на Украине», 1992) [39]. Отношение к национальной культуре у Чичибабина было самым трепетным: «и мне без песен украинских / не быть, не жить, не умирать» [39]. Эмигрант Бродский, напротив, поразил всех категоричностью в оценке мовы, он не видел никаких перспектив в отделении Украины – именно из-за предательства русского языка: «С Богом, орлы, казаки, гетмань, вертухаи! / Только когда придет и вам помирать, бугаи, / будете вы хрипеть, царапая край матраса, / строчки из Александра, а не брехню Тараса» («На независимость Украины», 1991) [8]. Поэт погорячился, но суть в том, что в «строчках» Пушкина дышит та самая «всемирная отзывчивость», в которой видел свойство русского гения и всей национальной культуры Ф.М. Достоевский. Фонетика, мелодика, лексика, гибкая грамматика, свободный синтаксис, чуткая переимчивость, ассимиляция иного и разного обусловили адекватность русского языка как инструмента мышления и способа высказывания, родившего литературу глубоких чувств, великих, трагических тем, непредсказуемых идей и художественных решений.

Украинская поэзия замечательна проникновенным лиризмом чувств. Мартовская публикация стихов С. Жадана в переводе А. Пустигарова, видимо, была откликом на разразившуюся беду. Стихи передают экзистенциальное напряжение, найдена интонация общения-сообщения боли и беспавосного утверждения надежды, она – в сбережении души.

Снега ждуть, словно конца войны.
 Теперь это твой свет – держись за него и храни.
 Теперь привыкай к нему – обними, обними.
 Лишь ветка чернеет средь этой зимы.

Похожа на букву, написанную от руки.
 Мужчины стоят у реки,
 Огонь зажигают, вглядываются в глубину.
 Из этой зимы запомню тебя одну.

[15].

Так чекати снігу, ніби кінця війни.
 Тепер це твоє світло –
 тримайся та борони.
 Звикай тепер до нього, обійми, обійми.
 І лише гілка чорніє серед цієї зими.

Схожа на літеру, писану від руки.
 Зійдуться до озера чоловіки,
 запалять вогні, задивляться в глибину.
 Я запам'ятаю з цієї зими тебе одну.

Херсонский киевлянин А. Кабанов (1968 г. р.) всегда был против агрессивного украинства и не боялся сказать это в лицо: «я бы рукопись сжёг, если рукопись пахнет войной, / Якимчук, Жадана, Рафеенко и прочие книжки» [19, 167]. Тем трагичней его переживание обрушившейся ситуации. Первый отклик на начало СВО опубликован в сети «В Контакте» 27 февраля. Протест высказан ассоциативно – издёвкой над мирным весенним пейзажем А. Саврасова «Грачи прилетели». Игра с хрестоматийным образом выстроена по модели «культуры отмены» – разрыва с общим прошлым, которое видится «миролюбивой колонизацией», и в ней повинны все: «Ты помнишь картину – грачи прилетели / в советском учебнике для папуасов, / я

помню картину – грачи улетели, / грачи улетели, и умер саврасов» [20]. Поэт надеется на разрешение беды, на воскресение души, символ которого – церковь на полотне: «Когда я проснусь в обескровленном теле, / исполненный всех примиряющей силы, / и ты мне напомнишь: грачи прилетели, / а мы их – не звали, а нас – не спросили. // Тогда я надену косуху-шиповку / и вам намалюю другую картину: / грачи возвратились в свою третьяковку – / оставив в покое мою Украину». Стихи, как и у Жадана, выстроены как мысленный диалог с неназванным «ты» – так уходят от публицистики, так заклинаят не столько дорогого сердцу собеседника, сколько самих себя.

Личность поэта раскрывают ответы на болезненные вопросы в интервью 2016 года [21]. Прежде всего он дорожит независимостью от всех – от государственных квот, от западных и российских донаторов: с 1991 года «ни одна институция зарубежная, ни один фонд зарубежный никогда не давали грант русскоязычным авторам в Украине. Напрашиваться на российские гранты для меня в этой ситуации немислимо». Кабанов помнит, что центробежные процессы начались на Украине с объявления независимости, и не видит светлой перспективы: «Мы и поколение наших детей попали в цугцванг, когда любой твой ход только ухудшает ситуацию». Причина – в духовном разноречии этносов, украинизация под лозунгом «єдина мова, єдина нація, єдина країна» не хочет признать: перед ней «иная ментальность, иная культура. У нас очень много своих внутренних разборок по принципу языка и всего остального. Есть нации, которые объединяют, притягивают к себе все хорошее, а мы при том, что страна прекрасная, красивая, и люди хорошие <...> делимся на какие-то гетто по принципу языка, еще на какие-то гетто, и этот разброд и шатание не работают на страну, на развитие государства, на смену качества интеллектуального человеческого материала». Идеологическое ожесточение безумно и бесчеловечно: «Должно быть объединение только по здравому смыслу. Для меня дико и чудовищно, когда в 21 веке люди грызут горло друг другу по принципу языка, находясь в экономической разрухе. Я думаю, достигнув какого-то уровня, какого-то благоденствия, мы уже не будем касаться вопросов языка, потому что люди, которые обретают экономическую свободу, чувство достоин-

ства, уже никогда не опустятся до того, что немецкий язык – это язык нацистов и Гитлера. А русский – язык Путина? Нет, это наш язык». Самобытность поэта обеспечена этикой – ответственностью и отзывчивостью: «Я привык к каждому отдельному случаю подходить с точки зрения собственного понимания о добре и зле. Например, ко мне обращаются наши украинские дети, которые голодают на Донбассе, и если у меня есть какие-то деньги – я могу помочь. И человек, имеющий “жизненную позицию”, тут же мне напишет, что я змеенышам сепаратистским корм в ротик засовываю. Люди, понятно, делятся на умных и тупых. Тупые – у них нет вопросов, они на все знают ответы. Они делятся по принципу религии, языка. Это огорчает. Каждый автор заточен Господом под свои определенные вещи» [21]. Блаженны миротворцы и дела их...

Общественная миссия поэта и редактора – способствовать двуязычию национальной культуры: «Журнал “ШО” публикует сотни прекрасных украиноязычных авторов, платит неплохие гонорары. Я делаю все, чтоб украинский язык стал модным» [21]. Поэт как мог пытался предупредить – предотвратить гражданскую войну до её начала: цикл стихов «Русско-украинская война» написан в 2011-2012 гг. Ощущение надвигающейся катастрофы побудило в журнале “ШО” «поднять тему: “Если к нам придут чужие, что вы будете делать?”». Цикл «На языке врага» (2016) даёт ответ: «Это тексты, связанные с войной, с невозможностью того, что происходит: убийством людей, украинцев, – и там, и там». Кабанов видит творческую и духовную задачу в разрешении проблемы культурной, а не державной идентификации своего сознания: «Есть русский язык, а есть русский российский язык». Конфронтация стран рождает противоречие – борьба за право на язык становится непримиримой, хотя пока сводится к отделению политического дискурса от поэтической правоты: «В России могут говорить и присваивать себе все что угодно. Наше кровное право – не отдавать свое, не отказываться от своего. Как можно отдать России украинский русский язык, неотъемлемую часть украинской культуры? Крым отдали, так теперь еще и язык отдадим? Не бывать этому» [22]. Конечная характеристика звучит категорично – как этническая доминанта сознания: «А я – украинский поэт, пишущий на

русском языке. <...> И это со мной давно, с самоопределением, больше 15 лет. Я так решил для себя» [23].

Русское украинство – вызов русскому простоудию, предполагающему, что язык уже сам по себе основа единства. Национальная всеотзывчивость переварила опыт гражданской войны, приняла разноидейную литературу всех волн эмиграции, но русскоязычие, отрицающее свою русскость, – социокультурный феномен, нуждающийся в осмыслении. Вопрос состоит не в праве на самобытность, а в степени отчуждения и его качестве. Надо признать, что мем «Никогда мы не будем братьями!» (А. Дмитрук) рождён презрением, вдохновенным отрицанием родства, какими бы мелкими не были доводы превосходства, как бы ни были скомпрометированы готовностью отдаться западному гегемону. Для подлинного поэта ненависть самоубийственна, но гнев, ярость, отчаяние – высокие страсти ранимой души и энергия духа. А. Кабанов связал бытие языка с судьбой родной земли – это по-русски, как и безоглядный разрыв со всем, что видится угрозой воли. В том числе отказ от русского языка, декларированный в стихах «Эпоха мщения».

Стихи начинаются с самоиронии по поводу надежд на свободу поэта и неучастие во зле: «Как человек большого срока годности – / я был уверен, что не пропаду / в эпоху тошнотворной безысходности, / с поправкой на словесную руду. // Но в результате – я обрёл потерянность, / двойной войны неумолимый лик, / и не спасла моя самоуверенность – / всех русских, покидающих язык» [20]. Генетическая принадлежность к языку-народу остаётся и переживается как предательство. Отчаяние требует поступка – и поэт пафосно отрекается от всех, кто так или иначе связан с враждебным государством, ненависть победила, она тотальна: «В одном флаконе: гений и посредственность – / вы все с мечом пришли в мою страну, / и ваша коллективная ответственность – / впадает в коллективную вину. // Живых костей и мяса наворочено / и ночью захоронено во рву, / России – нет, она – давно просрочена, / она сгнила – во сне и наяву». Финал соединяет грозный гнев с признанием всё ещё причастности «языку врага», глубина переживания – от понимания безмерности греха: «Уже видна в прицел – эпоха мщения, / народных приговоров без суда: / виновны

– все, но только мне – прощения / за вас за всех – не будет никогда». Вечное, неисполнимое искупление намекает на «иудин грех». Стихи размещены 16 мая, но датированы периодом с начала операции до боёв за Мариуполь: 24.02.–12.04.2022. После них самый свежий текст «Всё то, что может быть стихами...» датирован 07.05.2022, он развивает ту же тему предательства и неразрешимой вины: «Берите всё: поджопник, ляпас, / прощенье в розовом говне, / но эту кровь и этот пафос, / и вашу смерть – оставьте мне» [20]. Поэт готов принять любые поругания от всех («ляпас» на мове – пощёчина), не отрекаясь от вины и страдания.

Стигмат украинства в русских стихах Кабанова рождает два вопроса: есть ли преимущества этнической ориентации поэзии и как они влияют на язык? почему диалог возможен только с самим собой? Первый вопрос – о содержании, второй – об отзывчивости иному. Необходимо сравнение с давними и новыми российскими стихами близкой тематики. Разрыв с советской поэзией очевиден, что отнюдь не говорит о преимуществе. Баллада Кабанова «Казнь сепаратистки» – парафраз «Бандитки» (1946) Д. Самойлова, оба текста – диалог врагов, но у Самойлова каждый силён духом и знает свою правду, у Кабанова они дегероизированы и единодушны в неправоте – таков скепсис гуманизма.

Бандитка

Я вёл расстреливать бандитку.
Она пощады не просила.
Смотрела гордо и сердито.
Платок от боли закусила.

Потом сказала: “Слушай, хлопец,
Я всё равно от пули сгину.
Дай перед тем, как будешь хлопать,
Дай поглядеть на Украину.

На Украине кони скачут
Под стягом с именем Бандеры.
На Украине ружья прячут,
На Украине ищут веры”.

<...>

И я сказал: “Пошли, гадюка,
Получишь то, что заслужила.
Не ты ль вчера ножом без звука
Дружка навеки уложила.

Таких, как ты, полно по свету,
Таких, как он, на свете мало.
Так помирать тебе в кювете,
Не ожидая трибунала”.

Мы шли. А поле было дико.
В дубраве птица голосила.
Я вёл расстреливать бандитку.
Она пощады не просила.

[34]

Казнь сепаратистки

Наутро – объявили чистку,
чтоб ужаснулся враг,
и я повёл сепаратистку
расстреливать в овраг.

Глухой рассвет лакал из миски
подснежники в росе,
и я сказал сепаратистке:
вы наркоманки, все.

Она ответила, не глядя
в глаза своей судьбы:
да, все мы – путинские бляди,
российские рабы.

И звёзды сыпались в карманы
тумана у реки:
да, мы не только наркоманы,
мы – алкоголики.

Мы – злая, выжженная раса
последних горняков,
мы степь, мы хлеб и соль Донбасса
и племя ходоков.

Ну как её не расстрелять бы
в затылок и в живот:
но верю я – до нашей свадьбы –
воскреснет, доживёт.

[19, 140]

Наивный гуманизм – та же идеология, и потому он монологичен, на каком бы языке и с какой бы стороны он ни выговаривался. «Сепаратистка» входит в цикл «На языке врага», но оба персонажа повторяют клише киевских пропагандистов, героиня даже превзошла сама себя в злом красноречии – и выиграла поединок. Самойлов оправдывал казнь кровавыми преступлениями, у Кабанова это акция устрашения, никому не нужная, ужас микширован детским присловьем – простодушная бездумность облегчает расправу.

Игровое обличение текущей войны – вненационально, это общий приём и общее место пацифистской иронической лирики. Т. Кибиров (1955 г.р.) тоже переиначивает классический текст, завершая его матом: «Мы ехали шагом, мы мчались в боях / И гимн михалковский сжимали в зубах. // Мы всех зазывали в наш радостный хор. /

Но медлит с ответом мечтатель-хохол. // Я отпуск оформил, пошёл воевать. / Чтоб геям-злодеям Донбасс не отдать. <...> Я видел – над трупом склонилась луна / И мёртвые губы шепнули: “Крым на...”» [25, 18]. Разница между насмешниками-гуманистами Кибировым и Кабановым только в наименовании страны, которую они представляют. По чувствам, мысли, по художественным решениям они слишком близки. В том числе и по лёгкости соединения разнородного – мастерству обращения с одним языком.

Вольную, раскованную интенсивность языковых игр Кабанова пытаются связать с украинскими корнями: «Бурлеск, фактурность, барочная избыточность вкупе с <...> “химерностью” присущи скорее украинской литературе, нежели русской. В этом смысле стихи Кабанова – тоже своего рода “химера”, поскольку русский язык здесь сочетается с вполне украинскими родовыми признаками» [11]. Сам поэт выводит свой генезис из общей, интернациональной тенденции, уже заявленной в музыке и архитектуре: «То, чем я занимаюсь – это фьюжн-поэзия (fusion-poetry). Скромно считаю себя отцом-основателем этого уникального направления в поэзии на русском языке. <...> Моя авторская Сердцевина – это классическая поэзия на русском языке. Если образно – это всемогущий магнит, который притягивает все остальное, что существовало и существует в поэзии на русском (и не только) языке. Не только притягивает, но и тщательно дробит в пыль, а затем тщательно миксует только то, что я считаю жизненно полезным и новаторским для Кабанова Александра Михайловича» [23].

«Полезность» состоит в единении высокого и обыденного, трагедии со смехом, плоти и тайны – но таким путём сращения с жизнью шла русская поэзия XX века, начиная с авангарда. Современность пользуется новым материалом для метафор, у Кабанова эффект непринуждённости рождается от сочетания свободы речи с традиционной силлабо-тоникой, которая воспринимается как органика стиха. Парадоксальные ассоциации творят эвристическую неопределённость – с взаимоисключающими трактовками. Так отношения с Богом видятся то ли благодатью, то ли богооставленностью: «хозяин дома – бывший плотник, / Господь похож на черный ящик, / а мир –

подбитый беспилотник. // Нас кто-то отловил и запер, / прошла мечта, осталась мрѣя, / и этот плотник нынче – снайпер, / и с ним жена его – Мария» («Война предпочитает гречку...») [19, 139]. В российской версии контаминации высокого и низкого Кибиров использует тот же набор средств, от священных образов до полуукраинской мовы, когда переживает духовное поражение: «Пытаясь прыгнуть выше носа, / Затылком грохнулся об пол. / Ну что, допрыгался, козёл? / Что, доу-прямился, осёл? / Но какова цена вопроса / “Чому я всё же не орёл?” // Так, на лопатках на обеих, / Как труп в пустыне, я лежу / И только вверх теперь гляжу» [25, 33]. Высокое призвание поэта не сбылось, «труп в пустыне» вызывает через пушкинского «Пророка» к библейскому Исаяе с горящим углём в устах [Ис. 6: 6–7], но до очистительной операции дело не доходит. Кибировская игра передаёт отчаяние, кабановская дышит надеждой.

Итоги

Писательские рассуждения о природе и миссии языка, как и философский «лингвистический поворот», – версии авторефлексии культуры, начавшейся в XX веке. XXI век показал жизненную насущность темы. Духовный, нравственный, творческий завет вдумчивого обращения с родной речью, отзывчивого самосознания, сбережения-умножения смыслов, переживания-выстраивания национальной ментальности – залог самостояния в войнах и сопротивления всяческим манипуляциям. Стихотворение «Русский язык» (1882) И.С. Тургенева, написанное вдали от России, стало завещанием – и может быть, это главные слова писателя. Взаимосвязь языка и судьбы народа – данность этиологии и вопрос общего будущего. Состояние языка – индикатор единства воли к самосознанию и энергии существования, в том числе – в литературе.

Библиографический список

1. Ахматова А. Ветер войны / [Электронный ресурс]
URL: <https://ollam.ru/classic/rus/ahmatova-anna/veter-voyny>
(дата обращения: 22.05.2022).
2. Берггольц О. Мой дневник. Т. 3: 1941-1977 / О. Берггольц. – М.: Кучково Поле Музеон, 2020. – 840 с.
3. Берггольц О. Второе письмо на Каму» // [Электронный ресурс]
URL: <https://biography.wikireading.ru/32047> (дата обращения: 1.06.2022).
4. Библер В. С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. 1997 // [Электронный ресурс] URL: <https://scicenter.online/filosofiya-kultury-knigi-scicenter/natsionalnaya-russkaya-ideya-russkaya-132939.html>
(дата обращения: 2.06.2022).
5. Бобров Г. Эпоха мертворожденных. Антиутопия, ставшая реальностью / Г. Бобров. – СПб.: Питер, 2020. – 384 с.
6. Бродский И. Большая книга интервью / И. Бродский. – М.: Захаров, 2000. – 702 с.
7. Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова / Сочинения Иосифа Бродского. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. VII. – С. 72-74.
8. Бродский И. На независимость Украины // [Электронный ресурс]
URL: <https://www.culture.ru/poems/30468/na-nezavisimost-ukrainy>
(дата обращения: 2.06.2022).
9. Вознесенский А. Демонстрация языка // [Электронный ресурс]
URL: <http://metapoet.narod.ru/voznesh.htm> (дата обращения: 4.06.2022).
10. Волков А.М. Тайна заброшенного замка / Волков А. Волшебник Изумрудного города. – М.: Издательство АСТ, 2020. – С. 831-982.
11. Галина М. На линии разрыва // Новый мир. – 2018. – №2. // [Электронный ресурс] URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_2/Content/Publication6_6841/Default.aspx (дата обращения: 4.06.2022).
12. Жадан С. Діпеш мод / С. Жадан. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 270 с.
13. Жадан С. Anarchy in the UKR / Пер. с укр. З. Баблюна. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 271 с.
14. Жадан С. Интернат. Роман / Пер. Е. Мариничева. – Черновцы: Меридиан Черновиц, 2017. – 139 с.
15. Жадан С. Снега ждать, словно конца войны... // [Электронный ресурс]
URL: <https://stihi.ru/2022/03/03/1932> (дата обращения: 4.06.2022).
16. Заболоцкий Н.А. Метаморфозы / Н. Заболоцкий; сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. – М.: ОГИ, 2014. – 954 с.
17. Закон Украины от 25 апреля 2019 года № 2704-VIII Об обеспечении функционирования украинского языка как государственного // [Электронный ресурс] URL: https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=33624660
(дата обращения: 11.06.2022).
18. Закон Украины от 1 июля 2021 года № 1616-IX. О коренных народах Украины // [Электронный ресурс] URL: https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=36748189&pos=3;-71#pos=3;-71 (дата обращения: 11.06.2022).
19. Кабанов А.М. На слонах и черепахах / А. Кабанов. – М.: ОГИ, 2021. – 240 с.
20. Кабанов А. «Дико, когда люди грызут друг другу горло по принципу языка». 03.04.2016 // [Электронный ресурс]
URL: <https://ukraina.ru/interview/20160403/1016059723.html>
(дата обращения: 11.06.2022).
21. Кабанов А. Эпоха мщения // [Электронный ресурс]
URL: <https://vk.com/kabanovsho> (дата обращения: 11.06.2022).

22. Кабанов А. «Оказалось, если ты не любишь Бандеру – ты “шатун” и рука Кремля» // [Электронный ресурс] URL: <https://naspravdi.info/analitika/poet-kabanov-okazalos-esli-ty-ne-lyubish-banderu-ty-shatun-i-ruka-kremlya-tusyachi-lyudey> (дата обращения: 11.06.2022).
23. Кабанов А., Сафронова Е. Патриарх фьюжн-поэзии // [Электронный ресурс] URL: <https://rewizor.ru/literature/interviews/patriarh-fujn-poezii/> (дата обращения: 11.06.2022).
24. Караулов Ю.Н. Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского // [Электронный ресурс] URL: <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200103907> (дата обращения: 4.06.2022).
25. Кибиров Т. Время подумать уже о душе. Книга новых стихов / Т. Кибиров. – СПб.: «Пушкинский фонд», 2015. – 48 с.
26. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах / В. Кулаков. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 400 с.
27. Маканин В. Андерграунд, или Герой нашего времени // Знамя. – 1998. – №1. // [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1998/1/andegraund-ili-geroj-nashego-vremeni.html#makan001> (дата обращения: 4.06.2022).
28. Некрасов Вс. Стихи из журнала / Вс. Некрасов. – М.: Прометей, 1989. – 96 с.
29. Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. – 2-е изд. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – 424 с.
30. Пьецух В.А. Собрание сочинений в двенадцати томах / В. А. Пьецух. – М.: Зебра-Е, 2016–2021. Далее ссылка на источник указывает римскими цифрами том, арабскими – страницу.
31. Распутин В. Что в слове, что за словом? : Очерки, интервью, рецензии / В. Распутин. – Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987. – С. 151-159.
32. Распутин В.Г. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. / В. Г. Распутин. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – 528 с.
33. Рыжий Б. 7 ноября // [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2015/05/10/6608> (дата обращения: 13.06.2022).
34. Самойлов Д. Бандитка // [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.d3.ru/david-samoilov-banditka-1946-1310019/?sorting=rating> (дата обращения: 13.06.2022).
35. Самсонов С. Держаться за землю / С. Самсонов. – М.: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», Издательство «Пальмира», 2019. – 576 с.
36. Слаповский А.И. Гений. Исторический роман / А. И. Слаповский. – М.: РИПОЛ Классик, 2016. / [Электронный ресурс] URL: <https://www.litres.ru/aleksey-slapovskiy/geniy/> (дата обращения: 22.05.2022).
37. Слуцкий Б. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения 1961–1972 / [Электронный источник] URL: <https://www.libfox.ru/478462-boris-slutskiy-sobranie-sochineniy-t-2-stihotvoreniya-1961-1972.html> (дата обращения – 26.03.2021).
38. Слуцкий Б. Родной язык / [Электронный ресурс] URL: <https://ruthenia.ru/60s/sluckij/rodnoj.htm> (дата обращения: 2.06.2022).
39. Чичибабин Б. Собрание стихотворений / [Электронный ресурс] URL: <https://coollib.com/b/344223/read> (дата обращения: 2.06.2022).
40. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг. – М.: М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – 761.

Е.А. Костин

**О ВОЗНИКНОВЕНИИ ИДЕАЛЬНОГО ОТРАЖЕНИЯ
В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА
И ВЫДЕЛЕНИИ ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ
В МИФОЛОГИИ**

**(Анализ некоторых предпосылок антропологического слома
современного человека)**



Говоря и думая о таких художниках, как Достоевский, Толстой, Шолохов, выходишь на основные линии развития национального, прежде всего, искусства. Но не только фигуры, подобные им, влияют на суть культуры, изменяют самые параметры (или же существенно их корректируют) воссоздание реальности, то есть мимесиса. Такие фигуры особенно сильно наследуют национальной, в первую очередь, традиции. Причем, в полной мере обозначить данное обстоятельство, как традиция, нельзя, это гораздо сильнее и глубже, чем передача тех или иных стилевых приемов, принципов изображения человеческого характера, определенной эстетики и т.п. Вопрос заключается в том, что мы сталкиваемся с гораздо более определенными феноменами (в философском смысле слова), ставящими перед нами вопросы о происхождении человеческого сознания, о его отражающих реальность возможностях, о всей сфере идеального, какая, собственно, и делает человека человеком.

Здесь же оговоримся, что мы имеем виду то самое *классическое* понимание человека как существа, созданного по «образу и подобию божьему», с определенной гендерной проявленностью. Оно вовсе не противоречит имеющейся научной картине мира, в которой человеческое существо проходило определенную эволюцию, совмещая себя со всем живым в природе. Вкратце заметим, что разделение челове-

ческого рода на мужское и женское начало, как и всего живого мира в среде млекопитающих, легло в основу по существу чуть ли не главного сюжета мирового искусства – воссоздания любовного чувства, страсти, тяги одного существа к другому, то есть *миф любви и смерти* является одним из самых базовых в мировом искусстве. Так что сегодняшние поползновения либеральных идеологов разделить людей на 30 с лишним половых различий убивают искусство и все, что с ним связано, на корню, от него почти ничего не останется.

Разрыв между материальным существованием человека и идеальными проекциями его сознания являются одним из главных в формировании всей той сферы, какую мы обозначаем как собственно человеческую. Человек (в том высоком смысле, какой мы вкладываем в это *понятие-концепт*) проявляется тогда, когда он выходит за пределы своего рефлекторного, строго физического бытия – сон, еда, естественные отправления, рождение и разложение тела на химические элементы – все это не делает человека человеком, какую при этом особую форму данным процессам ни придавай (к чему, к примеру стремились древние египтяне, мумифицируя фараонов и жрецов и тем самым продлевая, как им казалось, существование высших родов людей в ином состоянии).

Человек *появляется* тогда, когда он отрывается от своей материальности, физичности, когда саму эту физичность он начинает одухотворять и делать осмысленной и содержательно наполненной. Это самый тонкий момент в наших рассуждениях, поскольку слово «одухотворять» является достаточно затертым и во многом потеряло свою определенность. По существу, мы говорим о сложном процессе отражения действительности (причем и слово «отражение» не в полной мере является адекватным для передачи всей сложности психических и когнитивных процессов, какие происходят в голове человека). Процесс мышления, психических состояний можно описать при помощи физиологических представлений о прохождении электрических импульсов по нейронным сетям в головном мозгу человека, но это вовсе не отвечает на вопрос о сути данного феномена.

Во-первых, так остается неясным, почему сами эти импульсы движутся именно таким образом, что они усложняют картину вос-

принимаемой реальности помимо действия инстинктов и рефлексов, а во-вторых, не совсем понятно, почему данные «слепки» реальности имеют аналогию и соответствие тому, что может быть названо объективной стороной жизни. И, в-третьих, возникает вопрос о «базовости», правильности отраженной картины мира: что, в конце концов, является критерием данной объективности и каковы механизмы ее верификации? Мы помним, в общем-то, абракадабру марксизма, который утверждал, что *практика* является критерием оценки мыслительной деятельности человека (точкой нахождения «истины» – говорили классики). Но многие идеальные представления никак не могут быть проверены при помощи той или иной практической деятельности, так как невозможно и вообразить себе, как, к примеру, теория «большого взрыва» может получить свою материальную верификацию. Она подтверждается только другими идеальными утверждениями. Таким образом и живет сегодня мир большой и сложной науки. Он, разумеется, допускает разнообразные выходы к практическим результатам и определяет тем самым развитие новых технологий, но впрямую у нас нет доказательств, что все, что мы придумываем и создаем, связано с правильностью наших идеальных построений. В этом один из парадоксов и одна из тайн современного естественнонаучного знания.

Но, тем не менее, для нас эстетиков и культурологов все еще встает вопрос о том, *что* именно определяет появление искусства. Общим соображением является то, что какие-то жесты, крики, ритмическое звукоподражание способствовали совместному труду, улучшали результаты деятельности человека. Нарисованный буйвол, другое животное на стене пещеры, пусть даже слабо узнаваемые на первых порах, совпадали с удачной охотой и тем самым становились фетишем, знаком, управляющим поведением человека. Но вот, что способствовало отрыву рисунка и пения, жеста и крика от своей материальной связи с действием, поведением человека? Когда оно начало приобретать – нет, не качество эстетического, это более поздний этап, но известную самостоятельность и независимость от человека? Вот этот момент перехода от конкретности к всеобщности, к признанности всеми (родом, племенем, тем или иным сообществом

первобытных людей) и несет в себе момент отвлеченности или идеальности. В сознании человека формируется устойчивая связь между конкретностью и его образом, то есть воображаемым слепком отражения действительности.

Особенно остро эта проблема стоит применительно к искусству слова, то есть к тому способу самовыражения этноса через слово, которое напрямую связано с адекватностью воссоздания бытия, а также его оценкой. Вся эта триада – *эпистемологические* ресурсы и возможности языка, его *познавательные и оценочные* потенциалы – имеют выход к проблеме, связанной с пониманием того, на каком этапе, когда, с какой глубиной проходил данный процесс.

Надо заметить, что *эта история* случается практически с каждой более-менее развитой культурой, реализовавшей себя в том числе и через слово, но особенно это важно для России, у которой существуют сложные отношения со *словом*, являющимся сакральной частью национальной эпистемологии.

И здесь нам для углубления в проблематику, обозначенную в названии статьи, придется обратиться к анализу самых древних, мифологических, структур, формировавшихся в пракультуре восточных славян, к которым имеют прямое отношение русские как этнос. И здесь, как это известно в науке, важнейшую роль в развитии культуры и самосознания народа играют *эпические формы* воссоздания действительности.

Считается, что русский эпос как наиболее архаическая форма воспроизведения реальности в словесном творчестве древнерусского этноса формировался прежде всего в устном народнопоэтическом творчестве. Вместе с тем в русской культуре так и не сохранилось ничего подобного, что было в Древней Греции, у кельтов и скандинавов, других народов Европы, то есть *мифологии*. Достаточно обратиться к такому авторитетному источнику, как «Энциклопедический словарь по славянской мифологии» (Москва. 1995), подготовленному сотрудниками Института славяноведения и балканистики РАН, чтобы на первой странице Предисловия прочесть следующее: «Собственно славянские мифологические тексты не сохранились: религиозно-мифологическая целостность «язычества» была разрушена в период

христианизации славян. Возможна лишь реконструкция основных элементов славянской мифологии на базе вторичных письменных, фольклорных и вещественных источников. <...> Все эти данные относятся в основном к эпохам, следовавшим за праславянской, и содержат лишь отдельные фрагменты общеславянской мифологии» [1, 5] (авторы предисловия Вяч. Вс. Иванов и В.Н. Топоров). Характерно, что один из крупнейших исследователей славянского мира и славянской культуры последних лет А.С. Мыльников свои выдающиеся работы так и формулировал: «Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы», поскольку нашего собственного набора письменных и иных фиксированных свидетельств по всему многообразию древне-славянской, включая славяно-русскую, ойкумены не существует, кроме как европейских и весьма опосредованных к тому же, с прибавлением, пожалуй, ряда труднодоступных византийских источников.

Все это ставит перед исследователем, желающим понять, где, собственно, гнездится то ядро, какое можно отнести по разряду русской уже мифологии, задачу обращения к общеславянской праимфологии, а в конечном итоге, к фольклору, уже следующему этапу развития национальной культуры. В то же самое время очевидно, что рано или поздно работу, какую предпринимали в русской науке А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня, А.Н. Веселовский и продолжили позже Н.И. Толстой, В.Н. Топоров, В.В. Иванов, А.С. Мыльников и ряд других ученых, все же придется делать в перспективе и определяться с матрицами соответствия праславянских мифологических формул в их русском изводе последующей русской словесной культуре. Мы же в настоящих заметках ограничимся некоторыми принципиальными соображениями на этот счет, беря, все же, в качестве известной точки отсчета тот тип мифологического мышления, какой сформировался в европейской культуре на материале древнегреческой цивилизации.

* * *

Хотя, размышляя в пределах самых общих категорий и применительно к Шолохову, становится понятно, что древнеславянские бинарные оппозиции, как-то: *мужское-женское*, *восток-запад*, су-

ша-море, огонь-влага, весна-зима, солнце-луна, близкий-далекий, старый-молодой, жизнь-смерть и т.д., и главное – систематизированное представление древних славян о «мировом дереве», при помощи которого ими конструировался мир вообще, что напрямую соотносится с пониманием и изображением природного мира в частности, – все это, бегло перечисленное, имеет самое прямое отношение к художественной вселенной Шолохова. В той или иной степени, с теми или иными сложными переходами эти древние мифологические элементы мышления и способы создания *моделей мира* (человека, природы, истории, времени и пространства и т.п.) узнаваемы сразу (видны) для проницательного читателя в текстах писателя.

Но становится очевидным, что категории фольклоризма явно не хватает для ответственного анализа, все же это в большей степени интерпретируется как *видимая* традиция, определяющая связь между этапами развития литературы в формах устной народнопоэтической речи и вырабатываемой письменной традиции, имеющей выраженную авторскую окраску. Это больше стиль, формы, особенности эстетики (сказ у Шолохова, сравнения в творительном падеже, *инкюзы*, взятые напрямую из фольклора).

Так что в случае с Шолоховым, если его творчество брать за пример известной мифологизации действительности, это не работает в полном объеме. Что же работает? Работает то, что сразу и не видно. Проявляются более древние и архаические формы словесного отображения действительности. Нам известны периоды, какие были у тех или иных национальных литератур и какие получили в качестве своего предшественника мифологию. Почти все европейские литературы имеют такую предысторию и основу.

Что же такое мифология? Это не просто попытка некоего укрупненного воспроизведения действительности. Вовсе нет. Это единственно возможный на том этапе развития культуры и цивилизации способ растолкования действительности в самых обобщенных категориях. Эти категории, то есть отдельные мифы (о Геракле, Сизифе, Эдипе, Икаре, Тезее и Минотавре, об аргонавтах и т.д. и т.п.), не есть варианты сказок, выдуманных историй о неких существах – царях, героях и т.д., но суть – структуры с *уплотненным* смысловым содер-

жанием, какие дают определенные ответы на существенные вопросы действительности, причем в замаскированном виде. Да так, что миф необходимо разгадать (мы бы сегодня сказали – проинтерпретировать), на него нет прямого ответа. Эти структуры мифа являются отражением, попыткой понять некие узловые противоречия в развитии самого человека, его сознания, психологии, самой судьбы. Прямого ответа через миф нельзя ни дать, ни получить. И задающиеся вопросами, и ищущие ответы на них сознание человека какое-то время обречено блуждать по мыслительному лабиринту мифа, подобно Тезею, если только не найдется путеводная нить, данная ему предусмотрительной Ариадной (употребим здесь удачное выражение А. Мыльникова, использованное по отношению к иным формам исторического знания, но в связи с *мифом* это звучит убедительно: миф обладает *семантической упругостью*, его просто-напросто невозможно понять однозначно, он всегда больше и сложнее сюжета, в нем представленного).

Такой *нитью* будет выступать обязательно запрятанный внутрь конструкции мифа смысл, то есть безусловная связь с явлениями реальности и материально-конкретного мира. Но вначале она (эта связь) должна была выступить перед человеком в виде почти художественного образа, сложной параллели, отчего сам смысл мифа даже не удваивается, но становится многомерным и полным сложного содержания на ближайшие две с лишним тысячи лет. Непрямой, а окольный, да еще и приукрашенный особыми нюансами и деталями общий слепок значительной части действительности становится сконцентрировавшей определенное содержание матрицей, отражающей в себе почти весь смысл мироздания как такового, данного не только древним грекам, но и современному человеку. И большое заблуждение думать иначе.

Может быть сегодня человек в большей степени, чем в древности, окружен мифологическими парадигмами современного происхождения, которые требуют постоянного погружения в себя и получения ответов на вопросы, а что есть культура, цивилизация, судьба человека в новейшую эпоху, каков будет *homo sapiens* в связке с цифрой и всякого рода компьютерами и искусственным интеллектом?

Поиски ответа не носят математического или механистического характера – это все же в большей степени хаотичное *нащупывание* тех смыслов, какие будут определять жизнь людей в самом ближайшем будущем. Сказать, что мы хотя бы определили пути нахождения ответов на эти вопросы, было бы безусловным завышением человеческого самомнения и очередной иллюзией. Мы все еще живем среди мифов и – самое главное – не знаем главных ответов на них. Та спасительная нить Ариадны, о которой велась речь выше, трагическим образом выскользнула из наших рук, и мы судорожно пытаемся обнаружить ее конец среди эпистемологических развалин сегодняшнего нашего (не) понимания мира.

Обобщающая категориальность восприятия бытия, какую мы обнаруживаем в разных мифологиях, говорит о том, что первоначальное в своем развитии сознание человека легче оперирует с абстрактными величинами и обобщенными суждениями, несмотря на то, что они прячутся за конкретными героями, перипетиями их судеб и подробностями их странствий по открывшемуся *миру-вселенной*, который необходимо обживать, в том числе и интеллектуально. Заметим, что во всяких мифологических парадигмах нет не перемещающихся во времени и пространстве героев. Миф не может состояться, концентрируясь вокруг неподвижного мифологического героя: всякий раз он движется и в движении под него упорядочивается и структурируется сама действительность. И это пространство движения героя, время его существования обратным образом *осмысляются*, и именно таким образом эти категории «очеловечиваются» и получают свое *антропное* измерение.

Вот Икар, сын великого изобретателя Дедала, не послушав своего отца, создателя крыльев из перьев голубей и скрепленных воском и медом, поднялся слишком близко к солнцу, отчего воск и мед растаяли, и он упал в морскую бездну. В этом мифе все имеет конкретное выражение и воплощение, включая описание самих крыльев, место заточения Дедала и Икара в горах по воле бессердечных богов, но основной смысл, какой прочитывается нами и сегодня, заключается в воплощении в нем порыва человека к неведомому, нарушение всяческих запретов и ограничений, и представляется нам изумитель-

ным примером мечты и преодоления земного притяжения каждым человеком, поднимающимся над обыденностью жизни.

Миф поиска и обретения истины, миф о тщете жизни, миф о преодолении предусмотренной парками судьбы, о победе над смертью и переходом в состав бессмертных богов, миф о возвращении к родному очагу, о поисках «золотого руна (века)» и т.д. и т.п. Мы продолжаем пользоваться этим наследием, причем оно угнездилося в самых основаниях нашего понимания и аксиологизации действительности, стало чуть ли не основной частью нашей эпистемологии. Но и этого мало, вся наша культура должна была *впаять* в себя совокупность смыслов, выраженных в мифологии, а искусство как таковое невозможно без использования универсальных моделей воспроизведения реальности (тот самый мимесис), какие впервые были определены именно что в мифологических формах идеальной деятельности человека. Чудесно также и то, что верность угаданных смысловых, а стало быть, и человеческих противоречий такова, что мы ничуть не подвергаем сомнению исходную базу нашего понимания человека, природы и космоса.

Внешне кажется, что к Шолохову такой подход не приложим, так как у России (Руси) не было своей мифологии. Но это не так. Как автору представляется, и в своих предыдущих работах, посвященных формированию русской эпистемологии, он старался это доказать, что роль подобной мифологии в русской культуре сыграл процесс особого формирования самого русского языка, какой соединил в себе религиозную мифичность и дописьменные, языческие представления древнерусских людей.

О мифологии у Шолохова впервые и последовательно было сказано в наших работах 80-х гг., в том числе в монографии «Художественный мир писателя как объект эстетики. Очерки эстетики М.А. Шолохова» (Вильнюс. 1989), идеи которых в итоге вошли в текст докторской диссертации «Эстетика Шолохова», защищенной в Пушкинский Доме (ИРЛИ АН СССР) в 1990 году. В самом начале 90-х годов А.М. Минакова обратила на это внимание, подтвердила данное обстоятельство приоритетности, и сама успешно работала в этом направлении. Весьма продуктивным развитием идей мифологиз-

ма творчества Шолохова является ее книга «Поэтический космос М.А. Шолохова. О мифологизме в эпике М.А. Шолохова».

* * *

Тут необходимо *провернуть ленту* немного назад и представить, а что такое *красота и гармония* были для мира, когда в нем еще не было человека разумного, а были только какие-то наши предшественники в виде членистоногих, морских гадов или каких-то иных элементов природного мира. Был ли этот мир прекрасен, как он прекрасен для нас сейчас? Ведь мы воспринимаем планету Земля как некий удивительный феномен уникальности и красоты для нашего человеческого сознания. Так ли это? Не ошибаемся ли мы? Может, это все же нечто вроде *стокгольмского синдрома*, опрокинутого в прошлое, и как заложник начинает любить своего похитителя, так и мы любим землю, поскольку ничто другое нам не ведомо, неизвестно, а космос, окружающий нашу родную землю, кажется нам враждебным и смертельно опасным. Здесь же, на земле, все так нам знакомо и близко, такое голубое небо, синий океан, нежный ветерок обвеивает нашу голову. Даже и для бушмена, зулуса их африканская саванна, как для бедуина пустыня, полны прелести и красоты, несмотря на смертельную жару, отсутствие воды, а все потому, что для них это родной и единственный дом, и в этом вся причина и основание.

Мы даже не знаем, насколько нам было бы комфортно во время царства динозавров или саблезубых тигров или каких-нибудь ящеров, которые знакомы нам только по картинкам палеозоологов с их неумной фантазией или палеонтологов, опирающихся на 2–3 косточки прежних чудовищ, бродивших по земле какие-то несколько десятков, а то и сотен тысяч лет назад, обнаруженных в каких-нибудь горах или степях. Нечего и фантазировать, мы знаем и любим только тот мир, какой мы знаем, как мы любим наших родителей, которые единственны для нас и неповторимы.

И конечно, то, что мир стал истинно прекрасен всего лишь с появлением человеческого оценивающего взора, сознания, какое стало выставлять критерии для оценки всего того, что видит, слышит, чувствует, осязает человек, для нас безусловно. Но и здесь есть загадка

– наши пять природных чувств, почему только пять? Ведь мы знаем о «тепловом» и «инфракрасном» зрении многих зверей, об особых качествах каких-то ничтожных насекомых и примитивных с человеческой точки зрения животных, какие перед тем, как укусить свою жертву, впрыскивают в нее обезболивающую субстанцию, подобно комарам, или отращивают себе хвост на месте прежнего, как ящерицы, или могут видеть на 360 градусов, не поворачивая головы, как многие стрекозы. Много чудес у природы. К примеру, человеческий спектр зрения не совпадает со спектром многих животных, и они видят мир преимущественно в фиолетовом цвете или зеленом (так, по крайней мере, убеждают нас биологи). Так какой цвет является настоящим, больше соответствующим объективным сторонам действительности? Нет ответа.

Но очевиден другой вывод – человек должен исходить из своих собственных физических возможностей и принимать их как некую объективную данность, не сравнивая себя с другими живыми существами, хотя бы и в этом отношении. Говорил же поэт – «Не сравнивай, живущий – не сравним».

Красота появляется там, где появляется человек. Конечно, нам опять, в который раз, придется обращаться к античной сокровищнице духа, когда он, дух, идеальное, стали проявлять себя как мощные движительные начала жизни. Сама реальная жизнь для гомеровского грека вся полна материальной теплоты и прелести, когда сам язык создается почти как прямое отражение предмета, движения, плотности и вязкости бытия, его многообразия в физическом смысле. Изучая античность, я часто ловил себя на мысли, отчего в этом процессе исследования древнегреческой мифологии так завораживающе начинают звучать вот эти строки Мандельштама:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
 Я список кораблей прочел до середины:
 Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
 Что над Элладю когда-то поднялся.
 Как журавлиный клин в чужие рубежи, –

На головах царей божественная пена, –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит,
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Самая знаменитая война в истории человечества – Троянская, с которой все и началось в культурном смысле, велась вовсе не за покорение народов и освоение новых земель, они и так были эллинскими, но с желанием вернуть похищенную *красоту*, божественно прекрасную Елену. Ее власть над собой признали и троянские мудрецы, когда увидели украденную Парисом женщину и согласились с тем, что будущая война и разрушения достойны этой Красоты. В конце концов, гениальность Гомера, сумевшего дать завершённый в своей полноте слепок древней Эллады, заключалась и в выборе этого поразительного сюжета (бывшего в реальности) борьбы, битвы за нечто необъяснимо прекрасное. При всем том, что остальной Элладе необходимо было отомстить дерзкому Парису, наказать Троию за неподобающее поведение. Но все это обертоны, сопутствующие линии глубинного понимания жизни, какое начинает прорезываться у древних греков и превращать их *пластичность* в духовные субстраты описания действительности.

Мандельштам очень точно резюмирует этот переход от «списка кораблей» к «красоте и любви» – «и море, и Гомер – все движется любовью». Нельзя не заметить, что в троянском походе участвовал и величайший герой древности Ахиллес, что только усиливает важность торжества *идеи* (именно что идеи, это важно понять и услышать у Гомера) борьбы за красоту, овладение ею. В этом эпическом повествовании о становлении – ни больше и ни меньше – европейской цивилизации и оформление ее культуры в основных смысловых узлах, данный поворот событий и основная фабула рассказа Гомера являются неоспоримо важнейшими и достигающими смысловых вершин Древней Греции.

То же происходит и в «Одиссее» Гомера – это не просто история жизни царя Итаки и повествование о его возвращении в родные пенаты: иносказательный смысл, какой рвется из каждой строчки великой поэмы, гораздо больше рассказа о встречах Одиссея с разнообразными природными чудесами, циклопами, о чудесном спасении от сирен и многом другом. Все это, по отдельности, также представляет из себя сжатые варианты отдельных мифов, но важнее этих обстоятельств – соединенность конкретных мифологических образований в «Одиссее» – включение их в грандиозный *миф поиска и обретения* человеком смысла жизни. Именно в рамках этого сверх-мифа объясняется, встраивается, соединяется друг с другом все отдельное и частное. Картина мира становится универсальной, обобщенной, содержит в себе примирительное содержание *начала, развития и завершенности* последовательных событий и элементов жизни. Это та же матрица, какую накладывал Аристотель на понятие композиции (речь шла о древнегреческой трагедии), то есть целостную структуру произведения искусства – *начало, середина (кульминация) и конец*.

Мы встречаемся у Гомера с отчетливо видимым процессом формирования эпистемологических механизмов описания и объяснения реальности. Удивительно, но по большому счету мы продолжаем жить в пределах все тех же раз и навсегда угаданных и воспроизведенных слепым гением мыслительных координат осознания человеком действительности, какие были представлены в поэмах Гомера. Конечно, не им одним, тут же находится и Гесиод, и другие древние авторы, тексты которых дошли до нас. А сколько не дошло!

Что же касается «античной» темы в творчестве Мандельштама, можно отметить, что она проявилась у него в поразительно глубоких и точных по выводам теоретических рассуждениях о культуре Древней Греции, о древнегреческом языке в его эссе и статьях. Особняком стоят его гениальные прозрения в стихах этой древнегреческой парадигмы, вроде того текста, на который мы сослались. Но сегодня его творчество в целом и, конечно же, его трагическая, почти в духе античной трагедии, судьба, выступают для нас сложным культурным мифом XX столетия, соединяющим в себе разные художественные эпохи и обнаруживающим свой материал на такой глубине искусства

и философии, что становится не по себе, особенно бросая взгляд на текущий литературный процесс, сплошь и рядом состоящий из сомнительных перлов постмодернистского нарратива.

* * *

Естественный, природный мир самодостаточен, он равновесен сам по себе, и никогда не возникает вопроса, отчего он таков, каким мы его наблюдаем. Мы принимаем его соответствие нам, людям, расселившимся по территории земли, как само собой разумеющееся явление. Вместе с тем возникает существенный вопрос о целесообразности, соответствии мира, его внутренней телеологичности именно применительно к нам, людям. Почему, собственно, мы уверены, что мир должен быть благожелателен по отношению к нам, быть «родственным» *нашей* природе, *помогать*, в конце концов, людям? Мы же уверовали (да если бы и не уверовали бы, то нам деваться некуда в своих размышлениях, настолько это очевидно) в то, что всякая эволюция, проходившая в этом мире, является внутренне обоснованной, есть нечто закономерное и органичное, ориентированной на наше появление в мире, возникновение *человека разумного*.

Этот мир для нас прекрасен, но означает ли это, что кто-то, кто создал и мир, и человека, уверен в том, что мы соответствуем друг другу. Но опять-таки представление о красоте действительности связано с каким-то возвышением мысли, духовным усилием – ведь, если разбираться в самой реальности, то там для человеческого восприятия обнаруживается немало количество явлений и предметов безобразных, отвратительных, ужасных именно для человека. Ведь, змея, крокодил, скорпион, паук и всякая другая гадость сами по себе таковы как они есть. Но для нас они отвратительны, опасны, как непереносима грязь, вонь, элементы тлена и разложения. Для нас (в идеале) ужасна смерть любого органического природного явления – от смерти дерева и бабочки до смерти самого человека с процессом гниения и всякого отчуждения от красоты и чего-то возвышенного. Как будто миру не хватает подтверждения в том, что он прекрасен и уникален, что его разнообразие живой жизни является чудом и об этом необходимо свидетельствовать и «обратным образом», указы-

вая нам на другую, отвратительную сторону реальности, связанную со смертью и разложением. Такое представление кажется абсурдным и не имеющим особого смысла, но тогда возникает реальная онтологическая проблема: возникшее человеческое сознание начинает вносить в этот уже устроенный и определенный природный мир свои изменения.

Во-первых, оно его изменяет физически – человек занимается одомашниванием скота, распахивает земли, сводит леса, чтобы добывать себе пищу, уничтожает определенную часть природного мира. А во-вторых, и это самое главное – он вносит критерии оценки этого мира, он начинает исправлять его по этим им самым придуманным (идеальным – то есть не связанным с естественной эволюцией) критериям. (Мы *спрямляем* этот процесс, он занимал десятки тысяч лет, но не сотни и не миллионы, то есть человек эволюционировал и менял через свое идеальное целеполагание по отношению к миру очень быстро по сравнению с миллионами лет последовательной эволюции живой природы).

Конечно, все меняется, если мы вносим в эту систему некоего высшего судию и творца одновременно – Бога, который все это устраивает по своим правилам и законам. И очень похоже на то, что эволюционное развитие природного – и мира, и человека, в том числе, – не могли продуцировать идеальное целеполагание – этого параметра просто не было заложено в программе развития человека. Более *изящной* является идея, что Богу не хватало собеседника, *оценителя* созданного им мира: жажда стороннего мнения заставила Бога отступить от своих правил и дать разум одному из живых существ.

Как правило, идеальное – это ненужное в потребностях *человека прямоходящего*, кроманьонца. Безусловно, неожиданным и ускоряющим весь этот процесс, является вторжение языка, даже на первоначальной стадии его примитивного оформления. Через звук, междометие, крик, передается дополнительная информация, расширяющая возможности человека. Но между этими феноменами – неосознанным во многом испусканием звуков первобытным человеком и развитой эпистемологической системой древнегреческого языка – даже не пропасть, а бездна. Процесс шел исключительно быстро –

понятия *длины, тяжести, объема, силы* носят столь отвлеченный характер, что непонятен механизм, по какому происходит увязывание таких абстракций и первоначального, сплошь практического, материального опыта человека. Скажем по-другому, ему незачем, этому первобытному человеку, прилаживать к своей жизни данные вышеперечисленные понятия, не говоря уже о таких представлениях, как *бесконечность, космос, божество, смерть* и т.д.

Даже на этапах раннего развития *культуры* (а кстати, что это такое в своем прямом понимании?), она не воспринимается как нечто отвлеченное, как «высокое» понятие, а как хорошо сделанное изделие – *тэхне*. 40 000 скульптур было в Афинах во время расцвета полиса, почти столько же, сколько было свободных граждан. Ваятель – это тоже, что и горшечник. Аристотель в своем трактате «О душе» все чувства человека объясняет строением человеческого тела – «горделивый» имеет расстояние от шеи до пупка больше, чем от пупка до чресел. И дальше подобным образом изъясняется душа человека у великого Стагирита, все можно измерить, объяснить физически. Это не изжитый еще антропоморфизм, но впоследствии он умудрился стать посредством именно что древнегреческой мифологии философией объяснения всего в действительности, и нам с этим приходится мириться.

Собственно, никаких специальных предпосылок к этому не было, но человек единым усилием упорядочил весь видимый и невидимый мир. И в этом мире значительное место заняла мифология, пережившая в дальнейшем трансформацию в различные виды и формы искусства. Хотя и здесь возникают «наивные» вопросы. Ведь, прямой перевод слова *мимесис* значит *подражание действительности*, и не только в слове, но прежде всего через него. Суметь воспроизвести реальность близко к оригиналу, и было целью того, что было названо *искусством* в Древней Греции. (Правда, название сочинения Аристотеля «Поэтика» было придумано в средние века первыми истолкователями и переводчиками ее на латынь, и мы не знаем, как она называлась на самом деле, а поиски утраченной 3 части, в которой, по мнению ряда исследователей, был дан ответ на главные тайны искусства, продолжаются до сих пор. Мы помним, что именно этот сюжет стал предметом одного из романов Умберто Эко).

И когда мы продолжаем мучиться его определением *катарсиса*, что это есть переживание трагического конфликта, *сопровождающееся состраданием и ужасом*, мы забываем, что под состраданием он, да и все древние греки, понимали со-положение, со-четание себя, конкретного человека, с мифическим героем, не желая подобной судьбы, боясь ее. С ними, древними греками, неизбежно происходил катарсис, когда они наблюдали за перипетиями судьбы царя Эдипа, из чего, впоследствии при посредстве культуры модернизма, получилась целая психоаналитическая психология, о чем не мог предположить и гениальный Аристотель, не говоря уже об Эсхиле.

Древние греки больше думали о пользе, о гражданственности, как ни странно, может, показаться сейчас, искусства, чем об отвлеченных свойствах красоты или гармонии. Искусство для них – это ремесло. Представления о гармонии, пропорциях, образности появляются позднее, в основном этим занимаются эстетики и философы эпохи эллинизма, когда древнегреческая цивилизация уходит на второй план в региональном и геополитическом смыслах. Наконец, настоящие критерии красоты и гармонии появляются после создания больших объясняющих систем (религий), и особенно здесь потрудились христианство, причем не только в положительном отношении. (Мы имеем в виду разрушительное воздействие христианской доктрины по отношению ко всему «языческому» искусству, включая древнегреческое, что привело к сознательному уничтожению многочисленных памятников и письменных источников античной эпохи в «темные» средние века, вплоть до наступления Ренессанса).

Что такое *умиление, вера, грех, совесть*, какое они имеют отношение к пропорциям, гармониям? Христианство добавляет к уже существующим, сложившимся *идеальностям и отвлеченностям* свои категории, какие резко выбиваются из ряда прежних дефиниций. Они переводят весь регистр когнитивной деятельности человека из сферы *антропоморфизма* в сферу чистой *антропологии*. Христианская доктрина в Новом Завете заговорила прежде всего не о Боге, но о человеке. Евангелие это не просто жизнеописание Христа, но проповедь о его учении, обращенного к человеку. Да и сам Бог должен был принять облик человека, чтобы сделать этот переход более убедительным. Он уже не просто Бог, но *Человеко-бог*, или *Богочеловек*.

Это поразительно, – Бог должен был не просто вообразить себя в облике человека и *поиграть* (в божественном, конечно, смысле) с человеком, как позволяли себе это древнегреческие божества, но пройти *весь* путь человека – от рождения до смерти, чтобы иметь право говорить о том, что является для человека истинно человеческим. За это заплачено его, Христа, кровью и жизнью.

Переключение, если можно этим слабым словом назвать революционный перелом, какой происходит в сознании раннехристианского человека (то есть в его пока слабых отражающих и интерпретационно-оценочных возможностях), делает, таким образом, главенствующим, основным началом в существовании человека не его материальное жизненное воплощение (жизнь как некая предметность и пластический *слепок* человека), но его идеальные представления о самом существенном в жизни, и обо всем, что подпадает под это определение – мечты, фантазии, идеалы, вся сфера морали, любовь к себе подобным.

Оказывается, с торжеством христианства – не как религии, но новой сферы духовного существования человека – «спрятанный», незаметный внешне, *внутренний* человек становится важнее и существеннее человека предметного и материально воплощенного. Именно погруженность в идеальное и дает человеку возможность обрести жизнь вечную, то есть приблизиться к Богу (богам, посчитали бы древние греки), стать ему равным в самом прямом смысле, так как человек начинает оперировать и управлять эфемерными, как бы несуществующими – идеальными проекциями человеческой жизни. Эти проекции приближают человека к тому бытию, какое не выражается в материальном виде, но включает его в космические характеристики бесконечности, бессмертия, торжества духа над плотью.

Сегодняшнее опрокидывание человека в его предметную вещьественность, замыкание его в скорлупе индивидуалистичности, не есть повторение пройденного и некая похожесть на то, что было в Древней Греции – вовсе нет. Сегодня – это сознательный отказ от идеальности, а стало быть, и от Бога, и от его морали, и от почитания человека равного себя высшему существу в своих намерениях и идеалах (притом, что и самому высшему существу не осталось никакого

приличного места в построениях современного, западного, в основном, человека). Все это оказывается у этого человека выброшенным на помойку, а его внутреннее существование, на развитие которого было потрачено столько усилий духа и принесено человеческих жертв, что он сам превращается в тусклое отражение языческого, примитивного *избывания* жизни, усиленного игрушками сегодняшней цивилизации в плане *утончения* чувственных наслаждений его плоти.

Умиление, вера, надежда, любовь всегда окажутся выше всякой механистической логики, цифры, расчета и, как любил говорить Достоевский, доказательства. «Мадонна в креслах» Рафаэля всегда будет *брать вверх* над «Черным квадратом» Малевича, а «Моисей» Микеланджело над всякого рода актуальным искусством в виде фекалий на площади или уродливо разъятых плоскостей человеческого тела у многих представителей постмодернистского искусства.

Вот и вырисовывается настоящая разность *анализа* Запада и *синтеза* Востока (России), взятых в самой сути решения онтологических задач и сосредоточенных, вроде, в пределах одной и той же иудео-христианской ойкумены. У них *анализ*, у нас *умиление*, у них *доказательство* – у нас *вера*. Соединяя крайности и ими же равняя разные способы отношения к действительности, мы часто заходим на территорию друг друга и оттого выглядим подчас пугающе похожими друг на друга. Но смотреть надо не на совпадение, а на разлом, какой сразу образуется, когда мы начинаем отвечать на главные вопросы бытия человека и осознавать вечность космоса. Здесь как раз компромиссы невозможны. Запад изжил свою мифологию и превратил ее в посмешище для многообразных восточных (включая исламскую) цивилизаций, да и своеобразных именно что по своей *мифичности* культур Латинской Америки. Россия же продолжает жить в пространстве своей уникальной и малопонятной для западного мира мифологии, и она только усиливает свой онтологический тренд.

Последнее замечание может показаться необоснованно дерзким и ломающим стереотипы, связанные с пониманием того, что Россия давно считает себя частью западной цивилизации. Но если бы Запад повнимательнее отнесся к данным утверждениям русских, он увидел

бы, что Россия уверенно освоила и не расстается с тем сегментом Запада, какой уже издревле и упорно отвергается самой западной цивилизации, – великой культурой с ее определенностями гуманизма, общечеловеческих нравственных свойств и идеалов человека. Россия впитала в себя, переработала и продолжила своим собственным образом и христианство, и Возрождение, и Просвещение, и гуманизм, и тонкость философского и психологического объяснения человека – и от всего этого отказываться русская культура, Россия в целом, не собирается.

Запад *оттаптывается* на последних слабых ростках гуманистической и религиозной онтологии, он завернул в яркую обложку масс-культуры последние достижения понятной и близкой всем без исключения ценностной картины мира и оставил на потребу дня совершенно нечто невообразимое для любого мифологизма – то ли древнего, то ли современного, оставил культуру отмены, трансгуманизм, уничтожение половой идентичности мужчины и женщины, семьи, призрачные представления о прошлой истории становления человека. В итоге на первый план вышли агрессивность и радикализм, неверие ни в какие идеалы, в доброту, чистоту, милосердие, все стало *пост*: христианство, культура, человек и его ценности. Запад с ожесточением конкистадоров занимается процессами культурного и антропологического самоуничтожения, на что в свое время только намекали нам Эрих Фромм и Карл Юнг.

Великий антропологизм великой западной цивилизации сменился *антропофагией*, пожиранием людьми этой цивилизации самих себя. Разумеется, что процесс еще не завершен, и вполне вероятно, что поднимется волна сопротивляющихся этой губительной тенденции, но Запад зашел очень далеко – он создал идеологию подобного процесса, некую куклу философского его обоснования, написал соответствующие учебники для школ, чтобы готовить будущих рекрутов своей армии. Есть, правда, основание предполагать, что какая-то часть западного общества вовсе не склонна пускаться в эксперименты такого рода, ей хватает интеллектуальных ресурсов, культурного бэкграунда, чтобы понимать истинные координаты мира человека разумного, но вот организовать основную массу людей в рамках

идеологии трансгуманизма они совсем не против. Они считают, что таким образом будут уничтожены опасности социальных и антропологических конфликтов (Пушкин гениально написал об этом так, отражая данную позицию «Зачем рабам дары свободы, их должно резать или стричь») в будущем цифровом обществе, которые можно будет контролировать не только при помощи вездесущей цифры, но и предлагая «стаду» набор новых социальных, эстетических и чувственных инстинктов.

Задача новой либеральной идеологии заключается в тотальной переформатированности человеческой природы, создании нового человека, но не по лекалам коммунистической утопии, когда предполагалось, что человек в будущем справедливом обществе сможет развивать все свои способности, прежде всего интеллектуальные и творческие, а напротив, убирая из человека почти все, над чем несколько тысячелетий трудились культура, религия, философия, мораль объединенного в духовном смысле человечества.

Это звучит почти как *дурной анекдот*, сказал бы Достоевский, но посмотрим правде в глаза – мы наблюдаем во многих современных обществах одичание человека, превращение его в животное, уничтожение, казалось бы, уже плотно сидевших в нем социальных инстинктов справедливости, свободы и равенства. Страшно вообразить, какой по содержанию может быть мифология этого нового состояния культуры Запада, поэтому историческое движение России на настоящем историческом этапе в свою собственную сторону это не только вопрос сохранения ее мифологии и культуры, но вопрос сохранение русского человека и самого государства.

Библиографический список

1. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Под ред. В.Я. Петрухина, Т.А. Агапкиной, Л.Н. Виноградовой, С.М. Толстой. М., 1995.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу [Текст] : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995.
3. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Изд. «Правда». 1989.
4. Топоров В.Н. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1 / Предисл. Вяч. Вс. Иванова; ред.-сост. А. Григорян. – М.: Языки славянских культур, 2011.
5. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. тр. – СПб: Искусство-СПБ, 2003.
6. Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. – М.: «Индрик», 2003.
7. Иванов В.В. Мотивы восточнославянского язычества и их трансформации в русских иконах // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских культур, 2007, с. 395-405.
8. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.5. Мифология и фольклор. М.: языки славянской культуры. 2009.
9. Мыльников А.С. Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы: этногенет. легенды, догадки, протогипотезы XVI – начала XVIII в. – СПб., 1996 (переизд. 1999).
10. Мыльников А.С. Народы Центральной Европы: формирование национального самосознания. СПб., 1997.
11. Минакова А.М. Поэтический космос М.А. Шолохова: О мифологизме в эпике М.А. Шолохова. – М., 1992.
12. Минакова А.М. Художественный мифологизм эпики М.А. Шолохова: сущность и функционирование. – М., 1992.

В.Т. Фаритов

**КОЩУНСТВО И БОГОПОЧИТАНИЕ:
НЕГАТИВНОЕ УТВЕРЖДЕНИЕ АБСОЛЮТНОГО**

Но такое поучение даю я тебе, шут,
на прощание: где нельзя уже любить,
там нужно – пройти мимо!

Ф. Ницше

◆◆◆

Фридрих Ницше, известный в качестве яростного и непримиримого критика христианской морали, неоднократно обращался в своих размышлениях к проблемам аскетизма и юродства. Казалось бы, здесь позиция мыслителя предельно ясна: он разоблачает, выводит на чистую воду эти идеалы, пытаюсь освободить человеческий дух от «лжи тысячелетий». Вместо фигуры устремленного к потустороннему святого Ницше утверждает в качестве высшей цели образ сверхчеловека, обращенного к земле. Ницше – противник аскетических идеалов, ученик и последователь греческого бога Диониса – по его собственному признанию, «предпочел бы скорее быть сатиром, чем святым» [1, 188]. Однако в этом же своем последнем сочинении, «Ессе homo», Ницше делает следующее заявление: «Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь *святым*» [1, 276]. На это высказывание стоит обратить внимание. Почему Ницше так упорно старается отрицать всякие попытки отождествления собственной персоны с фигурой святого? Да и можно ли было бы всерьез ожидать таких попыток, когда речь идет об авторе сочинения с подзаголовком «Проклятие христианству»? Об авторе «По ту сторону добра и зла» и «К генеалогии морали», наконец, о создателе образа Заратустры-безбожника? Разве не стяжал Ницше этими книгами репутацию нигилиста и воинствующего атеиста? Тем не менее, Ницше едва ли не кричит: «Я не

святой!». Этот жест напоминает поведение пойманного преступника, отрицающего свою вину. Или хитрость вора, кричащего «Держи вора!». С другой стороны, отрицание собственной святости отлично вписывается в канон жития святых подвижников: кто из святых сам признавал себя святым? Был ли вообще святой, который не называл бы себя самым последним грешником? Ставя подобные вопросы, мы вовсе не намерены причислять Ницше к лику святых. В настоящем исследовании мы хотим лишь показать, что проблема святого у Ницше не столь однозначна и проста, как это может представляться на первый взгляд. Ситуация становится еще более запутанной и сложной, если мы обратим внимание на следующее заявление философа: «Я не хочу быть святым, лучше уж шутом... Может быть, я и есмь шут...» [1, 276]. («Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst... Vielleicht bin ich ein Hanswurst...») [2, S. 965]. «Hanswurst» – это «Ганс-колбаса», по-русски Иван-дурак. Ницше пишет: «Я не святой, я – дурак». Здесь высказывание Ницше интегрируется уже в семантическое поле юродства: сознательного принятия образа безумного, глупца в целях спасения человечества. Аскетизм и юродство являются предметами философских размышлений Ницше. Но одновременно фигуры аскета и юродивого выступают и в качестве «концептуальных персонажей» ницшеевского философствования. Видимо, Ницше ощущал в себе тенденцию к самоидентификации с данными персонажами и поэтому старался осуществить процедуру «растождествления», что не всегда ему удавалось. Отрекаясь от «святого», он принимал на себя образ шута, безумца. Но по такой же модели выстраивалось и поведение юродивых.

В «Предисловии Заратустры» заглавный герой встречается в лесу святого отшельника. Старец отговаривает Заратустру от его желания идти к людям, предлагает остаться в лесу, жить, как он, в уединении прославляя Бога. Но Заратустра не принимает предложение старца. Заратустра разоблачает святого отшельника. Но кто такой сам Заратустра? В черновых записях 1883 года Ницше отмечает: «Сам Заратустра – шут» [3, 499]. В лесу встретились аскет и шут. Аскет остался вдали от мира, шут отправился в мир, проповедовать на базарной площади, где его ожидало всеобщее осмеяние.

Шутовство – феномен близкий юродству, хотя и не тождественный с ним. На этот момент указывает А.М. Панченко: «Юродство занимает промежуточное положение между смеховым миром и миром церковной культуры. Можно сказать, что без скоморохов и шутов не было бы юродивых. Связь юродства со смеховым миром не ограничивается «изнаночным» принципом (юродство, как будет показано, создает свой «мир навыворот»), а захватывает и зрелищную сторону дела. Но юродство невозможно и без церкви: в Евангелии оно ищет свое нравственное оправдание, берет от церкви тот дидактизм, который так для него характерен. Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира» [4, 72].

В этом плане следует поставить вопрос, возможно ли охарактеризовать образ Заратустры как хотя бы отдаленно связанный с феноменом юродства? Шутовское начало в нем, безусловно, наличествует [5], но для выявления параллелей с юродством требуются еще и религиозные мотивы. И в Заратустре эти мотивы присутствуют. В последней части книги старый священник говорит: «Что слышу я! – сказал тут старый папа, наострив уши. – О Заратустра! ты благочестивее, чем ты веришь, при таком безверии! Какой-нибудь бог в тебе обратил тебя к твоему безбожию. Разве не само твое благочестие не позволяет тебе более верить в Бога?» [6, 263]. В данной характеристике обращает на себя внимание специфический способ нейтрализации противоположностей: благочестие (*Frömmigkeit*) сочетается с безверием (*Unglauben*), а Бог обращает к безбожию (*Gottlosigkeit*). И наконец: благочестие не позволяет верить в Бога. Подобные соединения несоединимого не поддаются обыкновенной логике и представлениям о причинно-следственных связях. Это характерный признак «обратной перспективы», являющейся отличительной чертой юродства. На этот момент указывает М.М. Бахтин: «Юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком» [7, 269].

В еще больше степени близость к юродству обнаруживает «безумный человек» (*der tolle Mensch*), возвещающий смерть Бога в «Веселой науке»: «Слышали ли вы о том безумце, который в ясный полдень зажег фонарь, выбежал на рынок и все время кричал: «Я ищу

Бога! Я ищу Бога!» [8, 439]. Характерно, что эксцентричная проповедь безумца происходит на рынке, подобно тому, как Заратустра произносит свою речь о сверхчеловеке на базарной площади. Рынок или площадь, согласно Бахтину, представляет собой типичное пространство народно-смеховой культуры: «Площадь была средоточием всего неофициального, она пользовалась как бы нравами «экстерриториальности» в мире официального порядка и официальной идеологии» [9, 201]. Пространство площади и рынка – это характерный топос для всевозможных трансгрессивных и маргинальных феноменов: шутов, скоморохов и юродивых. Значимым моментом является и то обстоятельство, что возвещающий смерть Бога назван безумцем. Это типичный для юродства способ поведения перед публикой: «На людях юродивый надевает личину безумия, “глумится”, как скоморох, “шалует”» [4, 83]. Бахтин отмечает, что «мотив безумия... позволяет взглянуть на мир другими глазами, не замутненными «нормальными», то есть общепринятыми, представлениями и оценками» [9, 58]. Дело в том, что система оценок в погрязшем во гресех мире изначально извращена: ненормальное признается большинством в качестве нормы. Соответственно, всякое отступление от подобной «нормы» будет выглядеть как девиация или безумие. Юродивый своим поведением как бы выворачивает наизнанку уже вывернутый наизнанку мир, тем самым возвращая его в действительно нормальное положение. Извращение и искажению могут быть подвержены и представления о благочестии и богопочитании. Тогда в этой извращенной перспективе указанием на подлинное благочестие может служить кощунство – точнее то, что в перевёрнутом мире будет восприниматься в качестве кощунства. На это указывает Ю.М. Лотман, говоря о ситуациях, когда «именно разрушение нормы создает образ необходимой, хотя и нереализованной, нормы» [10, 159]. В другой работе Лотман замечает: «В этом отношении петербургские анекдоты о кощунственных выходках против памятника Петру I <...>, как всякое кощунство, есть форма богопочитания» [11, 311].

Одной из главных отличительных черт образа жизни юродивого является то, что он кажется, представляется не тем, что он есть на самом деле. Настоящий дурак, настоящий безумец – не юродивый. Юродивый принимает на себя подвиг казаться дураком или безум-

ным, в то время как сам он таковым не является. Таким способом юродивый отрекается от мира и от самого себя в мире, от того состояния, когда его поведение соответствовало нормам и критериям этого мира. Тем самым достигается взгляд на мир из обратной перспективы. Нечто близкое данному образу мысли и поведения мы обнаруживаем и в философии Ницше. Его философствование глубоко лично, но при этом перед читателем он постоянно предстает не тем, кем является на самом деле. Стиль Ницше – это постоянная игра масками и личинами. Тот, кто попытается отождествить Ницше с одной из этих масок, будет обманут. Ницше даже формулирует своеобразный кодекс поведения, дает свод предписаний, как следует себя вести человеку его типа: «– какое-то время не делать, не говорить, не добиваться ничего, что не вызывало бы страха или презрения, что автоматически не ввергало бы людей приличных и добродетельных в состояние войны, – что не ставило бы вне общества... – представляться прямо противоположным тому, что ты есть на самом деле (еще того лучше – не противоположным, а просто другим: это намного трудней)... – какое-то время действовать так, чтобы твои средства противоречили твоим целям, даже дискредитировали их» [12, 431]. Этот свод предписаний вполне подходит для характеристики образа жизни юродивого. С.Е. Юрков определяет подобный образ действий как «анти-поведение»: «юродство, безусловно принадлежит миру анти-поведения, поведения с отчетливо выраженными чертами гротеска. Но считать его принадлежащим собственно антимиру, миру суровой культуры нельзя, его антимир специфический, порожденный не «анти», а сверхрелигиозностью, сверхнормативностью. Это как бы «третий» (в отношении бинарности) мир русской национальной культуры. Его черты: парадоксализм, мистичность, совмещение несовместимого, игра, разрушение нормы» [13, 53].

Наконец, в одном из своих лирических произведений философ проводит прямую параллель с юродством: «Я надел добровольно вериги, // Стал укором проклятой семье...» [14, 531].

Конечно, Ницше не является юродивым в строгом, каноническом смысле этого слова. Но концептуальный персонаж его философской мысли обнаруживает немало общего именно с юродством. Если мы будем последовательно отбрасывать одну за другой маски,

которыми прикрывался в своих текстах Ницше, то придем к шуту: «Я не хочу быть святым, лучше уж шутом... Может быть, я и есмь шут...». Возможно, это еще одна маска, но она в большей степени, чем остальные, соответствует положению Ницше в европейской философии и культуре. К.А. Свасьян в своей вступительной статье к изданию сочинений Ницше справедливо замечает: «Правы те профессиональные философы, которые пожимают плечами, или разводят руками, или делают еще что-то в этом роде при словосочетании «философия Ницше». Он совсем не философ в приемлемом для них смысле слова» [15, 13].

Действительно, положение Ницше в истории европейской философии может быть охарактеризовано как юродство. Его учение формируется в период кризиса европейской метафизики и является самосознанием события этого кризиса. Характерная для западной философии вера в разум, в возможность постичь Бога в категориях разума подвергается отрицанию. Эта убежденность во всемогуществе разума была подвергнута критике уже в кантовской философии, но осуществлялась эта критика средствами самого же разума. В этом и заключалась своеобразная «хитрость разума», который, сохранив себя в качестве орудия критики, впоследствии восторжествовал в философии Гегеля. Притязания человеческого разума на абсолютную значимость не могут быть опровергнуты средствами самого же разума. Ницше это понимал. Он осознал, что для выхода из тупика, в котором западная метафизика оказалась благодаря обожествлению разума, требуется совсем другой путь. Путь этот был указан в древние времена апостолом Павлом: «Ибо написано: «погублю мудрость мудрецов и разум разумных отвергну». Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? Ибо когда мир *своею* мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1 Кор 1:19-21). Святитель Иоанн Златоуст в толковании на это послание апостола Павла пишет: «Что не могли сделать философы посредством рассуждений, то сделано кажущимся безумием» [16, 40]. Кажущееся безумие – это юродство. Данная ситуация, будучи архетипической, повторяется спустя почти два тысячелетия в новых условиях. Разум философов (на этот раз европейских) терпит поражение,

на сцену должен выйти «безумный человек» (*der tolle Mensch*). Нас не должно ввести в заблуждение то обстоятельство, что Ницше активно нападал на апостола Павла в своих сочинениях. Мы уже видели, что ницшевская критика христианства не исключает его близость именно христианству. Здесь можно сослаться хотя бы на хрестоматийную работу К. Ясперса [17]. На близость Ницше учению Павла указывает Дж. Агамбен: «То есть *антихрист* является мессианической пародией, в которой Ницше, облачившись в наряд антимессии, просто разыгрывает по буквам сценарий, от начала и до конца написанный Павлом» [18,146].

В своем философствовании Ницше постоянно отказывается от самого себя, постоянно предстает перед читателем не тем, кто он есть. Он неустанно «ищет из приключений сокровеннейшего опыта узнать, каково на душе у завоевателя и первопроходца идеала, равным образом у художника, у святого, у законодателя, у мудреца, у ученого, у благочестивого, у предсказателя, у пустынножителя старого стиля» [8, 581]. Ницше вполне мог бы применить к самому себе слова апостола Павла: «Ибо, будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести: Для Иудеев я был как Иудей, чтобы приобрести Иудеев; для подзаконных был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; Для чуждых закона – как чуждый закона, – не будучи чужд закона перед Богом, но подзаконен Христу, – чтобы приобрести чуждых закона; Для немощных был как немощный, чтобы приобрести немощных. Для всех я сделался всем, чтобы спасти некоторых» (1 Кор, 9:19–22). Ницше в своей философии стремился быть для позитивистов – позитивистом, для атеистов – атеистом, для нигилистов – нигилистом. Но сам он не отождествлялся ни с одной из этих перспектив. Любую мировоззренческую позицию Ницше доводил до гротеска, до крайних пределов, за которыми начинается ее саморазрушение и переход в противоположность. Таков стиль философской мысли Ницше. В истории европейской философии сложно найти нечто аналогичное. Зато к философствованию Ницше вполне применимы характеристики поведения юродивого: «Его поведение держится на крайностях и парадоксе, разоблачении всего, традиционно считающегося неприкосновенным и даже священным, – это не только разрушение знаковой системы, но обращение ее в собствен-

ный антипод» [13, 55]. Следует учитывать, что такое эксцентричное и экзальтированное поведение юродивого не является проявлением нигилизма и кощунства, но выступает как «отрицательный способ представления нравственного идеала» [19, 61]. Данный тезис – с учетом всего сказанного выше – может быть отнесен и к Ницше.

Таким образом, выявление параллелей в стиле мышления Ницше с основными чертами поведения юродивого позволяет по-новому представить общий смысл учения философа в качестве негативного утверждения Абсолютного.

Библиографический список

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6: Сумерки идолов. Антихрист. Ессе homo. Дионисовы дифирамбы. Ницше contra Вагнер / Ф. Ницше. М.: Культурная революция, 2009.
2. Nietzsche F. Gesammelte Werke / F. Nietzsche. – Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2012.
3. Ницше Ф. Черновики и наброски 1882-1884 гг. // Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 10 / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 2010. – 640 с.
4. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
5. Фаритов В.Т. Элементы народно-смеховой культуры в «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше (Ницше и Бахтин) // Litera. – 2016. – № 3. – С. 60–74. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.3.19305.
6. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 2007. – 432 с.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. М.: 1979.
8. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессианские идиллии. Веселая наука / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 2014. 640 с.
9. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. М.: Эксмо, 2015.
10. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. СПб.: Азбука, 2015.
11. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман. СПб.: Азбука, 2014.
12. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 13: Черновики и наброски 1887–1889 гг. / Ф. Ницше. М.: Культурная революция, 2006.
13. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003. С. 52–69.
14. Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения / Ф. Ницше. Минск, 2000.
15. Ницше Ф. Сочинения. В двух томах: Т. 1 / Ф. Ницше. – М., 1998.
16. Иоанн Златоуст. Полное собрание сочинений. В 12 т. Том X / Святитель Иоанн Златоуст. – М.: Эксмо, 2017.
17. Ясперс К. Ницше и христианство / К. Ясперс. – М.: «Медиум», 1994.
18. Агамбен Дж. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам / Дж. Агамбен. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
19. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. М.: Книговек, 2013.

**АНТИТЕЗА СВЕТА И ТЬМЫ В СУДЬБЕ ЧЕЛОВЕКА
(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВВ.)**



Л.А. Сапченко

ВОЙНА 1812 ГОДА И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ В ПИСЬМАХ И СТИХАХ Н.М. КАРАМЗИНА

Аннотация. Обращение к письмам и стихам Карамзина 1812-1814 годов, предпринятое в данной статье, позволяет осмыслить его отношение к событиям этих лет и получить тем самым более детальное представление о его мировоззрении, о его понимании отношений между литературой и действительностью. В статье показано, что именно победа над Наполеоном повлияла на историческую концепцию Карамзина, сформировала у историографа окончательное представление об особой миссии России в мировом сообществе. Подчеркнуто, что провиденциализм взглядов Карамзина обогатился осознанием человеческого фактора в историческом процессе.

Ключевые слова: Н.М. Карамзин, война 1812-1814 гг., письма, ода «Освобождение Европы и слава Александра I», историческая концепция, миссия России.



Годы работы Н.М. Карамзина над «Историей государства Российского» совпали с «великими происшествиями» [8, 34] его современности. Среди них – отечественная война 1812 года и поход русской армии в Париж, оказавшие принципиальное воздействие на карамзинскую историческую концепцию.

Обращение к письмам и стихам Карамзина 1812–1814 годов позволяет осмыслить его отношение к событиям этих лет и получить тем самым более детальное представление о его мировоззрении, о его понимании отношений между литературой и действительностью, показать, что именно победа над Наполеоном сформировала у историографа окончательное представление об особой миссии России в мировом сообществе, причем провиденциализм взглядов Карамзина обогатился осознанием человеческого фактора в историческом процессе.

К началу 1812 года Карамзин уже 8 лет занимался русской историей, предполагая через исследование минувшего определить направление дальнейшего развития государства Российского, поскольку история, по его словам, есть «изъяснение настоящего и пример будущего» [3, I, IX].

Историограф отрицал путь революционных преобразований. Россия, в его представлении, шествуя путем разумных реформ, должна стать носительницей идеалов Просвещения, развивать науку, культуру, образование и т.д.

Мировая история мыслилась Карамзиным как осуществление «плана» [6, I, 316] Провидения. Понять ход истории означало для русского историографа приблизиться к Истине, т.е. к замыслу Творца. Истина, в понимании Карамзина, – это то, что соответствует цели творения.

В «Мыслях об истинной свободе» Карамзин отвергает пафосное пустословие («настало время истины, истиною всё спасем; истиною всё ниспровергнем») вопрошая: «Но когда же было время не-истины? Когда не было Провидения и вечных Его уставов?» [9, 194].

При этом пути развития человечества пролегают, как считал Карамзин, через борьбу истины и лжи, добра и зла. В 1786 году он издал перевод поэмы Галлера «О происхождении зла». И для поэта, и для переводчика вопрос о происхождении зла был неотделим от проблемы свободной воли человека. В примечаниях Карамзина к переводу сказано: «Свободная воля причинила падение человека, свободная воля токмо может и паки восставить падшего: она есть драгоценный дар творца, сообщенный им тварям избранным» [10, 30].

Проблема происхождения зла оставалась актуальной для русского писателя и историографа в течение всей его жизни.

Так, в «Истории государства Российского», описывая Иоанна Грозного до «ужасной перемены» [3, III, 1] в его царствовании, Карамзин отмечает, что царь искоренял зло примером добра, но далее приводит равные свидетельства добра и зла в деяниях царя, рассматривает ход истории именно в этих категориях.

Карамзину-историографу необходимо было показать, что с воцарением Александра I, преодолев эпохи бедствий, Россия встает на

путь мирных преобразований, истины и добра, культурного и нравственного прогресса, минуя трагический опыт Франции. Насильственные действия – войны, революции и т.д. воспринимались Карамзиным как безусловное зло.

Динамика отношения Карамзина к личности и деятельности Наполеона хорошо изучена исследователями. Что же касается 1812 года, то, веруя в конечное торжество добра, Карамзин с самого начала не сомневался, что Бонапарт будет побежден, однако признавал, что человеческому разумению не всегда ясен «план Провидения» и что нашествие французов – тоже часть этого плана.

Карамзин внимательно следил за действиями и перемещениями Наполеона. В письме к брату Василию Михайловичу от 2 февраля 1799 года историограф сообщает, что корсиканец «возвратился из Египта и сделан первым консулом» и что «везде приготавливаются к войне, которая будет без сомнения очень кровопролитна» [12, 197].

Историограф соединяет информацию с поразительными политическими прогнозами: «...Наше войско, под командою Бенигсона, вошло уже в прусское владение: мы идем опять против французов. Будем ли счастливее? Увидим. Боюсь, чтобы они уже не управились с прусаками до прихода русских. Австрийцы ни с места и дают Бонапарте время раздавить Пруссию. Дела чудные! Бонапарте должен быть помешан, перебьет и перестреляет он еще многих, пока совершенно не сойдет с ума или не взбесится. Такого медведя давно не было в свете» [13, 341].

В письме к брату от 25 января 1809 года Карамзин предугадывает дальнейший ход событий: «Бонапарте оставил Мадрид и поскакал дать сражение англичанам <...>. Он их побьет... а там? Не хочется и говорить о следствиях. Волгу легко запрудить в Тверской губернии, а в Симбирской уже трудно. Чего хочет Провидение, не знаю; но если великий Наполеон проживет еще лет десять или более, то будет много чудес!» [14, 421].

Вступление Наполеона в Москву доказывало непостижимость Божественной воли, но для Карамзина оставались непреложными доверенность к Провидению и необходимость сохранять мужество и достоинство в любой ситуации.

29 июля 1812 года Карамзин, охваченный тревогой о судьбе семьи и любезного Отечества, пишет из Москвы брату, что народ ждёт главного сражения, которое решит участь древней столицы и что всё зависит от предстоящей битвы. Историограф твердо намерен не выезжать из Москвы без крайности, потому что не хочет служить примером робости [15, 485]. Он готов умереть за Москву, если так будет угодно Богу.

Отступление русской армии вселяет в Карамзина тоску и уныние. В то же время он возлагает надежды на Господа, верит, что высшие силы спасут Россию от Наполеона. Между тем в его письмах очевидны и «человеческий фактор», и ситуация нравственного выбора. 23 августа Карамзин пишет жене Екатерине Андреевне, находящейся в это время вместе с детьми в Ярославле [см.: 19, 167-182]: «Хотя пребывание мое здесь и бесполезно для отечества: по крайней мере не уподоблюсь трусам и служу примером государственной, так сказать, нравственности (Подчёркнуто Карамзиным. – Л.С). Наши добрые Москвитяне изъявляют готовность умереть за честь древней столицы» [4, лл. 97–97 об.].

25 августа 1812 год он сообщает жене последние новости: враг атаковал аррьергард в 115 верстах от Москвы, предстоит решительная баталия. Люди готовы умереть за отечество. Для раненых ставят 5000 лошадей от Москвы до Можайска [4, л. 99].

27 августа 1812 года историограф пишет брату, что ему противна мысль быть беглецом и что он не уедет из города, пока всё не решится. Говорит, что 26 августа началось кровопролитнейшее сражение и до сих пор продолжается, что ранены Багратион, Воронцов, Горчаков и Коновницын и что участь Москвы скоро будет решена [15, 485–486].

В письмах Карамзина к жене от 30 и 31 августа 1812 года встают картины покинутой жителями Москвы: «Вижу зрелище разительное: тишину ужаса, предвестницу бури. В городе встречаются только обозы с ранеными и гробы с телами убитых» [15, 102]; «Нынешнюю ночь видны были здесь огни нашей армии. Надежды мало» [15, 102].

Карамзин уехал из Москвы 1 сентября, а на следующий день в город вошли французы.

С женой и детьми Карамзин переезжает из Ярославля в Нижний

Новгород. Граф П.А. Толстой предложил историографу идти с нижегородским ополчением против французов» [11, 165–166], но войско обошлось «без меча историографского» [11, 167].

16 октября 1812 года в письме к брату Василию Михайловичу Карамзин сообщает, что Наполеон ушёл из Москвы, подорвав Грановитую палату, и направился к Смоленску, захватив калужскую дорогу. Карамзин предрекает кровопролитную битву [16, 532], но верит в то, что Бог не оставит Россию.

26 ноября 1812 года Карамзин пишет И.И. Дмитриеву: «... Как ни жаль Москвы, как ни жаль наших мирных жилищ и книг, обращенных в пепел, но слава Богу, что Отечество уцелело и что Наполеон бежит зайцем, пришедши тигром» [11, 167].

Исход событий становится для историографа, в соответствии с летописной традицией, доказательством бытия божия: «С нетерпением жду, чем закончится эта удивительная кампания. Есть Бог! Он наказывает и милует Россию» [11, 168].

В письме к брату от 10 декабря 1812 года Карамзин упоминает о возможной поездке в Симбирск. Тяжёлые мысли, переживания по поводу сгоревшей библиотеки усугубляются отсутствием денег и невозможностью уехать из Нижнего Новгорода.

В письме к И.И. Дмитриеву от 18 декабря 1812 года Карамзин горюет о несчастной судьбе Фёдора Ивановича Дмитриева, брата Ивана Ивановича. «Перед занятием французами Москвы, за разгоном лошадей, он не мог следовать за сенатом в Казань и только что в состоянии был добраться до села Измайлова, отстоящего в семи верстах от столицы. Там нашла его шайка французов, ограбила, и потом один поляк прострелил его из пистолета в глазах жены и малолетних детей» [11, 074].

Впереди историографа ждали тяжелые испытания: возвращение в разорённую Москву, смерть в 1813 году единственного на тот момент сына Андрея, а в 1815 году – дочери, второй Наташи.

В то же время Карамзин благодарит Бога за избавление от Наполеона и начинает прозревать будущее своего отечества: «Российская история может сделаться еще любопытнее» [11, 169–170].

По-особому стали видеться Карамзину историческая миссия

России и её предназначение в человеческой цивилизации: «Бог через нас истребляет всемирного злодея» [11, 169].

Историограф провидчески утверждает, что Наполеон будет смят и что добро и справедливость восторжествуют.

М.П. Погодин сообщает, что в доме графа Ростопчина Карамзина увидел А.Я. Булгаков и затем передал слова Карамзина: «Ну, мы испили до дна горькую чашу.... Но за то наступает начало его и конец наших бедствий. Поверьте, граф: обязан будучи успехом своей дерзости, Наполеон от дерзости и погибнет! <...> У Наполеона все движется страхом, насилием отчаянием; у нас все дышит преданностью, любовью, единодушием... Там сбор народов, им угнетаемых и в душе его ненавидящих; здесь одни русские <...>. Можно ли думать, чтобы австрийцы, пруссаки охотно дрались против нас? Зачем будут они кровь свою проливать? Для того ли, чтобы утвердить еще более гибельное, гнусное могущество всеобщего врага? Нет! Не может долго продлиться положение, соделавшееся для всех нестерпимым!» [18, 99–100].

Постигая, казалось бы, «план» Провидения в отношении России, Карамзин пишет Дмитриеву 30 апреля 1813 года: «Отечество наше, потрясенное бурей, укрепится может быть в корне своем на новое тысячелетие» [11, 172–173].

Карамзин начертил план истории Отечественной войны, но ему не удалось осуществить его. Историограф полагал, что современникам далеко не всегда может быть ясен замысел Творца. Он постигается лишь на огромной исторической дистанции, спустя годы, а может быть, столетия, когда «вечный чертеж творения открывается уму – цель творения открывается...» [1, 205].

Нельзя, однако, не отметить, что провиденциализм в исторической реальности, характерный для Карамзина, сочетался с его отходом от признания Бога единственным фактором истории. Намечалось продвижение деэписателя к историзму, к пониманию духа времени, к осмыслению роли личности и роли народа в исторических событиях.

Эти мысли получили отражение не только в переписке Карамзина, но и в его стихотворениях.

Изначально карамзинская концепция поэтического творчества основывалась на том, что «поэт имеет две жизни, два мира; если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу...» [11, 69], т.е. поэзия и действительность представлялись ему «далековатыми» друг от друга сферами бытия.

Серьезные перемены в жизни и мироощущении писателя привели его к тому, что он оставил стихотворство и обратился к прозе, которая ассоциировалась у него с изображением реальности.

Карамзин испытывал потребность в полной философской системе, в целостном мирозерцании, в осмысленной концепции земного бытия человека. Именно поэтому, разочаровавшись в поэзии как «чародействе красных вымыслов» [5, 150], Карамзин переходит к прозе, к «существенности» [5, 193] с надеждой обрести истину в познании человеческой истории.

Между тем в триумфальном 1814 году, охваченный воодушевлением, он возвращается к стихотворству и пишет оду «Освобождение Европы и слава Александра I», посвященную московским жителям. Заглавие стихотворения представляет собой отсылку к действительным событиям, и потому оно получает продолжение в прозаическом обращении к адресатам. «Примите жертву моей искренности. Счастлив буду, если, пользуясь остатком дней моих и способностей, успею изобразить на скрижалях “Истории” чудесную, беспримерную славу Александра I и нашу: ибо слава Монарха есть народная» [7, 3], – пишет Карамзин в посвящении, вплотную приблизившись к пониманию роли народа в исторических судьбах страны.

Ода вышла отдельным изданием и была преподнесена императрице Марии Федоровне. Карамзин писал: это «...стихи, которые излились из моего сердца более, нежели из моего воображения и, против обыкновения поэзии, содержат в себе, кажется, одну истину» [8, 33].

Заголовочный комплекс стихотворения, включающий посвящение, есть, возможно, самая краткая и емкая формулировка карамзинской концепции истории и одновременно выражение его взглядов на сущность поэзии и прозы. Поэзия основана, по Карамзину, на

воображении и красноречии, а проза – на истине и чувстве. «Истина сильнее воображения», а «чувство разительнее красноречия» [2, 276].

30 марта 1814 года он сообщал Марии Федоровне о работе над эпохой царствования царя Ивана Васильевича как одной из наиболее драматических в русской истории [8, 33]. Между тем императрица и великая княгиня Екатерина Павловна подвигали его к тому, чтобы описать события, происходившие на их глазах.

6 июня 1814 года Карамзин отвечал Марии Федоровне: «Ободряемый Вами, могу смело приступить к замышляемому мною описанию великих происшествий нашего времени, столь удивительных и в особенности славных для России, для ее бессмертного монарха. Знаю трудность говорить о современниках: страсти хотят пристрастия, и людям надобны идолы; а мне желалось бы не смешивать человеческого с божественным (Подчеркнуто мной. – Л.С.). В самом деле, когда Провидение действовало разительнее? Должно найти средину между двумя крайностями: не умничать с излишнею прагматичекою (Разбивка Карамзина. – Л.С.) гордостью и не быть проповедником, ни Боссюэтом¹, ни Бурдалу²: ибо история обязана сохранить свой человеческий характер» [8, 34] (Подчеркнуто мной. – Л.С.).

Карамзин всегда оставался верен установке на то, чтобы писать не «для лавок», а для потомства, основываясь на Истине. Истина для Карамзина – это не только правдивость, достоверность описаний, но и любовь к России, способность постигать в ее исторической судьбе волю и «план» Провидения. «Ободряемый Вами <...>, нахожу еще более прелести в мысли быть историком нашего времени, <...> беседовать с потомством о чудесных действиях Провидения» [8, 35], – писал он Марии Федоровне.

Но теперь – время стихов, считает Карамзин, время прозы – впереди. В заглавии оды отражена определенная Провидением историческая миссия России (спасение мира от зла) и ее исполнитель – Александр, движимый рукою Господа. Особенно важно, что при этом

1 Жак Бенинь Боссюэ (1627–1704) – французский писатель, епископ. Боссюэ утверждал, что возникновение и падение государств зависит от воли Провидения.

2 Бурдалу Луи (1632–1704) – известный французский проповедник, духовный оратор. Был связан крепкой дружбой с Боссюэ.

ода посвящается московским жителям как непосредственным участникам событий.

Прозаическое посвящение, а также примечания автора воссоздают событийный ряд, т.е. стихи («воображение») дополнены «прозой» («истиной»). «Стоит против двоих один!» – читаем в стихотворении. «Уверяют, что французов было 180000, а наших 90000, кроме московского ополчения, не бывшего в деле», – поясняет автор в примечании [5, 303]. Стихотворное воплощение пожара Москвы (жертвы во имя примирения земли и неба) также снабжено примечанием со ссылкой на достоверный источник – на свидетелей происходящего: «Очевидцы рассказывают, что Каретный и Москотильный ряды зажжены рукою самих лавошников, также и многие дома хозяйскою» (304). Строки «бог с седым героем / шлёт казнь из тучи громовой» также конкретно пояснены в примечании: «Князем Кутузовым-Смоленским» [5, 304].

Окончательная победа русской армии («Конец победам») [5, 308] знаменует торжество правды, света, порядка, закона. Отбушевавшие бури возвращают «любовь, добро и стройный чин».

Оду пронизывают образные ряды и бинарные оппозиции, продолжающие эту тему: наступает утро жизни, пробуждение от «безобразного сна». Противопоставляются ночь / утро; сон / пробуждение; безумство / ум; горесть / радость; рабство / свобода; тиран / бог правды; зло / благо; векá варварства / эпоха просвещения; Наполеон / Александр; лютый «тигр» / «отец людей» [5, 301].

Нашествие Наполеона в оде Карамзина предстает не как военно-политическое событие, а как попрание свободы, разума, просвещения, совести, чести, как насилие, оковы, гибель. Не случайно ключевым в заглавии стихотворения является слово «освобождение».

Благословенный же народ России (Карамзин использует традиции древнерусской литературы) – это святая рать, идущая алмазной стеной и блестящим строем, владеющая мечом правды и щитом бога, мстящая за истину и веру: «Россия есть обширный храм» [5, 303].

Наполеон, «влекомый к казни тайным роком» [4, 303], наделенный призрачным величием, скрывающий под лаврами «низкий дух», поставивший в закон одну только силу, характеризуется как «сын хи-

трой лжи» (ложь и зло являются у Карамзина контекстуальными синонимами).

Души, сражающиеся за тирана, мертвы, по мысли Карамзина. Им не одолеть любви «к олтарям (Так! – Л.С.), к свободе, к истинным царям!» [5, 306]. Поэт уверен, что все «хитрости искусства» – ничто против восторга, против чувства правды. Предваряя идеи Л.Н. Толстого, Карамзин пишет:

Толпы героев и вождей
Война народная рождает... [5, 306]

Поэт создает ужасающие картины французского отступления:

В огонь ввергаются от хлада
Себя терзают в муках глада:
Полмертвый мертвого грызет.
Стадами птицы плотоядны
Летят за ними с криком вслед;
За ними звери кровожадны,
Разинув челюсти, бегут
И члены падающих рвут [5, 304–305].

Освобожденной России противопоставляется остающаяся под властью Наполеона Европа: «Свободны мы, но в рабстве мир» [5, 308]. Далее следует описание миролюбивого русского царя, увенчанного лаврами, умильного и смиренного лицом, ведомого богом вышних сил:

Он долго брани не хотел
Спасал от бурь свою державу:
Отец чад подданных жалел
И ненавидел крови славу;
Когда ж меч правды обнажил,
Рек: с нами бог! и победил [5, 306].

История мыслится Карамзин как борьба добра и зла, истины и лжи, света и тьмы, духовного рабства и духовной свободы. Наполеон показан как злодей и тиран – сын лжи и тьмы. Русское воинство – это воинство Бога, вооруженное мечом правды [5, 306].

Победа над Наполеоном завершается всемирным братством народов и уничтожением зла, восстановлением просветительских идеалов. Об истинном величии вещает Мудрость, «глас ума». В духе идей Просвещения определяется предназначение властителя:

Не для войны живет властитель:
Он мира, целостности хранитель.
Пусть каждый собственность блюдет
И чуждого да не коснется!
Тогда спокоен будет свет.
У диких кровь рекою льется:
Там воин — первый человек;
Но век ума гражданский век [5, 309].

Политическим страстям противопоставляется тихий свет истины.

Поэт убежден: воин может мыслиться первым человеком только в эпоху дикости, но в век ума герой времени – это гражданин, и меч дается гражданам только для обороны. «Если бы Наполеон действовал не в Просвещенные, а в варварские времена, он мог бы умереть в величии», – пишет Карамзин в примечании [5, 310], но:

Он пал! в восторге целый свет!
Народы братья! злобы нет! [5, 307].

Снова и снова возвращаясь к проблемам нравственной свободы, добра и зла, силы и правды, Карамзин считает Добродетель залогом побед и основанием величия царя и народа. Эта мысль предварена у Карамзина эпиграфом из Саллустия, звучащим в переводе так: «Все, что создают люди, когда пашут, плавают, строят, служит добродетели» [5, 300].

Мысли о будущем России были неотделимы у Карамзина от судеб всего человечества. Итоги его раздумий прозвучали в Речи, произнесенной на торжественном собрании императорской российской академии 5 декабря 1818 года: «Не завоеватели и полководцы, а великие умы и таланты спасают славу отечества. Не войны и разрушения, а вечные красоты творений «питают душу самого отдаленного потомства» [6, II, 176]. Не возвышение одних держав (за счет низвержения других), а «раскрытие великих способностей души человеческой» [6, II, 176] предстают как смысл жизни и цель творения.

«Для того ли образуются, для того ли возносятся державы на земном шаре, чтобы единственно изумлять нас грозным колоссом силы и его звучным падением; чтобы одна, низвергая другую, чрез несколько веков обширную своею могилою служила вместо подножия новой державе, которая в чреду свою падет неминуемо? Нет! И жизнь наша и жизнь империй должны содействовать раскрытию великих способностей души человеческой; здесь все для души, все для ума и чувства; все бессмертие в их успехах!» [6, II, 176], – восклицает Карамзин.

Очевидно, что патриотизм Карамзина как историка органично сочетался с гуманистическим просветительским проектом. Целью бытия оставались для него торжество добра и всемирного братства людей на основе идеалов Просвещения и общечеловеческих ценностей. «Да сияет Россия всеми блестящими дарами ума бессмертного; да умножатся богатства наук и словесности; да слава России будет славою человечества...» [6, I, 176], – произносит он в конце торжественной речи.

Таким образом, избавление от французского нашествия, поход русской армии в Париж, окончательное низвержение Наполеона как воплощения зла, установление мира в Европе, – всё это способствовало формированию исторической концепции Карамзина как продвижения человечества к Истине и Добродетели. В противостоянии злу на путях добродетели, в опоре на «добрый, добрый народ русский» [17, 237], в служении просветительским идеалам открывалась Карамзину историческая миссия России.

Библиографический список

1. Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. XII. 207 с.
2. Карамзин Н.М. Историческое похвальное слово Екатерине II // Сочинения Н.М. Карамзина. Т. 1. СПб.: Изд-е А. Смирдина, 1848. С. 275-380.
3. Карамзин Н.М. История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 5, выпущенного в трех книгах с приложением «Ключа» П.М. Строева. Кн. I-IV. М.: Книга, 1989.
4. Карамзин Н.М. Письма к Е.А. Карамзиной // ОР РГБ Ф. 488. К. 1. Ед. хр. 1.
5. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. 424 с.
6. Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1984.
7. Карамзин Н.М. Освобождение Европы и слава Александра I. М.: Типография С. Селивановского, 1814. 22 [2] с.
8. Н.М. Карамзин в переписке с императрицей Марией Феодоровной // Русская старина. 1898. № 10. С. 31-40.
9. Неизданные сочинения и переписка Н.М. Карамзина. СПб., в Тип. Н. Тиблена, 1862. Ч. 1. 1862. VI, 240, [2] с.
10. О происхождении зла, поэма великого Галлера. М.: В типографии компании типографической (Перевод с немецкого Н.М. Карамзина), 1786. 78 с.
11. Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб.: Императорская академия наук, 1866. 727 с.
12. Письма Н.М. Карамзина к В.М. Карамзину // Атеней. 1858. № 19. С. 192-204.
13. Письма Н.М. Карамзина к В.М. Карамзину // Атеней. 1858. № 21. С. 339-344.
14. Письма Н.М. Карамзина к В.М. Карамзину // Атеней. 1858. № 22. С. 416-422.
15. Письма Н.М. Карамзина к В.М. Карамзину // Атеней. 1858. № 23. С. 476-486.
16. Письма Н.М. Карамзина к В.М. Карамзину // Атеней. 1858. № 24. С. 532-542.
17. Письма Н.М. Карамзина к А.И. Тургеневу // Русская старина. 1899. Январь-Февраль. С. 211-238.
18. Погодин М.П. Н.М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии с примечаниями и объяснениями. Ч. 1-2. М., 1866.
19. Сапченко Л.А. Письма Н.М. Карамзина к Е.А. Карамзиной: год 1812-й // Вестник архивиста. 2016. № 1. С. 167-182.

А.Л. Казин

ТАИНСТВЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА



Пушкин есть чудо – это знают все. Но в каком именно смысле? Чудес на свете много. Можно сказать, что само бытие чудесно от начала до конца - иначе его просто не было бы. Согласно философской формулировке А.Ф. Лосева, «чудо есть совпадение случайно протекающей эмпирической истории с ее идеальным заданием» [1]. Чудо – именно даровое, а не трудовое и вымученное; оно дается по любви, а не по принуждению, от избытка, а не от недостатка. Однако чудеса бывают и ложными, темными (магия). Наряду с божественно-чудесным, в космосе Пушкина можно найти непостижимое, непознаваемое, неуловимое, фантастическое, даже потустороннее – в общем, *таинственное* [2]. Попробуем, в интересах эстетико-мировоззренческой истины, сопоставить их между собой. В этом плане я разделю бы творчество Пушкина на три больших периода – вольнодумную молодость («Свободы сеятель пустынный»), духовную зрелость («Евгений Онегин», маленькие трагедии) и, наконец, вершину его пути – «Медный всадник, каменноостровский цикл стихов. Остановимся сначала на первом периоде.

Одним из ранних произведений, которые обращают на себя внимание в связи с нашей темой, является пресловутая «Гавриилиада». В связи с недоказанностью принадлежности этого текста юному Пушкину (он лично отрекся от авторства, а оригинала якобы написанного им по этому поводу письма к Государю не обнаружено, оставим его разбор в стороне.

Гораздо более характерной и заслуживающей внимания представляется поэма «Руслан и Людмила» (1818–1820). Достаточно заметить, что поэма эта включается в современных изданиях в круг

православного чтения, хотя поначалу критики также нашли в ней излишние вольности, в том числе эротические, и немало «простонародных», низовых выражений. В сущности, в этом нет ничего удивительного: недавний лицеист, юный гений, полагающий, что ему всё позволено и всё доступно, и только что прочитавший «запоем» 8 томов «Истории» Карамзина, решил написать поэтическую сказку на материале русских былин, соединив в одно целое народное предание, фольклорную повесть о Еруслане Лазаревиче, «Неистового Роланда» Ариосто и «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского. Почти вся сказка – кроме города Киева и фигуры князя Владимира – состоит из *таинственного*, от нападения Черномора на молодых в первую брачную ночь, через встречу Руслана с волшебником Финном (и через его посредство с ведьмой Наиной), сражение с «мертвой» Головой, овладение богатырским мечом, вероломную гибель и последующее воскрешение живой водой, наконец, финальную победу над Черномором и освобождение древней русской столицы от окруживших её печенегов. Особенно значимо в данной поэме «Вступление», написанное несколько позже, но фактически раскрывающее её авторский замысел. Дело не том, что сказку эту рассказывает автору ученый кот (на то и сказка) – дело в том, что темные силы зла в этой сказке радикально побеждены, причем побеждены именно светлой русской силой: «Смирись, покорствуй русской силе, неси меня к моей Людмиле» – требует у колдуна торжествующий Руслан. Властные мировые энергии здесь явно на стороне нашего воина, так что в итоге главный злодей помилован и взят на службу во дворец на должность шута, молодые счастливо соединились, и всё закончилось наилучшим образом, так что автору в самом деле ничего другого не остается, как сидеть под дубом со золотой цепью, слушать кота и мед-пиво пить, как и полагается поэту.

Поэма «Руслан и Людмила» стала первым опытом Пушкина в области сказочно-таинственного. Если воспользоваться традиционным для христианства трехчастным делением мира на сакральный, человеческий и демонический, то в «Руслане и Людмиле» мы отмечаем легкое касание пушкинской лиры к потустороннему, оказывающемуся здесь, в общем, не таким уж страшным, отчасти даже коми-

ческим (чихающая Голова и пр.). Пожалуй, только история Финна и Наины отчасти выделяется из этого круга – по причине противоборства в ней любви (миросозидающей силы) и черной магии заклятия. Однако и седые колдуны, со всей их секретной наукой, бессильны перед любовью: вынужденная любовь оборачивается пародией на саму себя (дряхлая старушка вместо красавицы), мгновенно переходя в ненависть. В дальнейшем духовный опыт Пушкина, конечно, расширился – в том числе в области таинственного и потустороннего, однако его первая сказка вполне может служить камертоном, метафизическим ключом к построенному им духовно-художественному космосу, часть которого, по попущению Бога и самого автора, представлена онтологии зла.

Следующим шагом в интересующей нас сфере будет великий реалистический роман в стихах «Евгений Онегин». Именно этим произведением, законченным в 1831 году, знаменуется зрелый, ценностно отрефлексированный этап творчества Пушкина. Казалось бы, реализм как метод по определению не предполагает потустороннего, никаких «гостей из ничто». Однако русский реализм, что в литературе, что в живописи – это скорее псевдоним особого рода духовной практики, превращенная форма религиозного сознания. Задача такого реализма – не «типический характер в типических обстоятельствах», а обнаружение замысла Творца о человеке и России. «Евгений Онегин» – как раз об этом, при всем том, что он и «энциклопедия русской жизни», и даже просто любовная история, love story, если сказать по-простому. В другом месте я уже писал о том, что в принципе это роман о христианском восхождении героев, Онегина и Татьяны, идущих путями любви-страдания, любви-испытания, и становящихся к концу повествования совсем другим людьми, чем в первых двух главах (он – дитя Летнего сада, она – обожательница «французских обманов»). Однако есть в этих путях и различия, ярко выраженный персонализм судьбы. Не случайно «снится чудный сон Татьяне». Опустим детали это сна, начиная с медведя, уносящего девушку в лес, и кончая описанием явно inferнальных персонажей в хижине, вроде полу-журавля и полу-кота.

<...> дверь толкнул Евгений,
И взорам адских привидений
Явилась дева; ярый смех
Раздался дико; очи всех,
Копыта, хоботы кривые,
Хвосты хохлатые, клыки,
Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Всё указывает на нее,
И все кричат: мое! мое!
«Мое!» — сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась вдруг;
Осталась во тьме морозной
Младая дева с ним сам-друг;
Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо; вдруг Ольга входит,
За нею Ленский; свет блеснул,
Онегин руку замахнул,
И дико он очами бродит,
И незваных гостей бранит;
Татьяна чуть жива лежит.
Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...

Конечно, сон этот – своего рода магический кристалл, содержащий в зерне, в стяжении фабульно-сюжетную структуру первой половины романа. Однако он имеет и более глубокий смысл – он обнаруживает скрытую, двойственную природу Онегина, который

оказывается не только предводителем шайки оборотней, но и готов немедленно обладать Татьяной как пленницей, одновременно убивая ножом своего лучшего друга. Разумеется, это всего лишь сон, но сон вещий. Этого ещё не было в реальном времени, но уже готовилось в иных мирах, и последующая духовная работа автора романа и его главной героини и заключается в том, чтобы предотвратить или, по меньшей мере, смягчить предначертанный кем-то недобрым зигзаг судьбы дорогих ему людей, её недолжную бифуркацию. В конце концов, им обоим – поэту и его героине – это удастся, хотя предотвратить гибель Ленского уже невозможно: «несчастной жертвой Ленский пал». Подчеркну, что это слова самого Онегина, который кается в своём преступлении перед любимой. Но поздно. Татьяна «другому отдана и будет век ему верна».

Как бы то ни было, дивный сон оказался пророческим. С одной стороны, он явил Татьяне душевный изъян «ветхого» Онегина, а с другой – направил её любовь к нему во спасение Евгения и самой Татьяны, предвосхитил преобразование (метанойю) обоих в духовно более высоких существ. Так, несмотря на свой сугубо таинственный и даже потусторонний вид, сон Татьяны оказывается чуть ли не ключевым идейным символом романа. Нечистая сила служит здесь преодолению самой себя в любовном усилии человеческого духа. Фантастическая коллизия ранней волшебной сказки (побежденный злой карла в котомке русского витязя) подтверждается реализмом русской жизни, хотя Пушкин и подчеркивает, что Татьяна – это милый идеал, оказывающийся, тем не менее, сильнее всей нечисти, вместе взятой. А осужденный на одиночество Онегин идет странствовать – искать самого себя и Бога.

Разумеется, не следует думать, что духовное и творческое взросление Пушкина происходило как бы само собой, по ровной непрерывной линии, не требуя от него никаких усилий. Существует немало критических работ, где Пушкину лично и его творчеству вообще приписываются самые невероятные, «немыслимые» грани и качества, от субстанционального язычества, как у Гершензона [3], до субстанционального эротизма, как у Синявского [4]. Как говорится, каждый смотрит со своей колокольни. Но вот есть свидетельства самого поэта, с

которыми не поспоришь, и которые приоткрывают нам его собственное отношение к тому, что можно назвать таинственным в тварном мире, конкретно говоря – бесовским.

<...>

Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин.
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их? куда их гонят?
Что так жалобно поют
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?
Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Страшное стихотворение. Это не наваждение, не кажимость – это бесовидение посреди бесконечной снежной равнины, особая форма «инферноскопии» бури. Она надрывает сердце человеку, она хочет его гибели посреди снегов. Потустороннее здесь персонифицировано – тут и домового хоронят, и ведьму замуж выдают. Трудно дается Пушкину путешествие по зимней России, хотя относится это стихотворение к 1829 году, то есть к зрелому периоду его жизни и творчества, когда поэт уже внутренне готов к встрече с областью безобразных духов. Уже написаны и «Евгений Онегин», и «Борис Годунов» – центральные произведения среднего периода, свидетельствующие о рождении в лице Пушкина мощного бойца с дьяволиадой.

Ещё раньше, в 1828 году, Пушкин высоко оценил духовную помощь, оказанную ему в его невидимой брани московским митрополитом Филаретом (Дроздовым), присутствовавшим, между прочим, вместе с Г.Р. Державиным, на том знаменитом экзамене в Лицее, где юный выпускник впервые читал свои «Воспоминания в Царском. селе». Ознакомившись с «экзистенциальной жалобой» Пушкина – «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?», пастырь Церкви ответил ему такими стихами:

Не напрасно, не случайно
 Жизнь от Бога нам дана,
 Не без воли Бога тайной
 И на казнь осуждена.

Сам я своенравной властью
 Зло из темных бездн воззвал,
 Сам наполнил душу страстью,
 Ум сомнением взволновал.

Вспомнись мне, забвенный мною!
 Просияй сквозь сумрак дум, –
 И созиждется Тобою
 Сердце чисто, светел ум.

Духовно-онтологические опоры у Пушкина и Филарета одинаковы, только это и создает творческое напряжение между ними. Мир есть Божье творение, и вместе с тем мир сей во зле лежит. Такова парадоксальная логика верующего разума, с позиции которого обращается к поэту пастырь Церкви, и которая, если вчитаться в «Дар напрасный...», является имманентной логикой самого Пушкина – иначе ему не на что было бы жаловаться и не к кому свою жалобу обращать. Более того, Филарет видит в приведенных пушкинских строках глубинный вероисповедный путь (эк-стазис) самого их автора, полностью следуя в этом древним отцам: «Праведно гнев посещает высокомудрствующий о себе ум, т.е. оставление его, или попуще-

ние ему потерпеть нападки от демонов, чтобы он пришел через это в чувство естественной своей немощи и в сознание покрывающей его и все доброе в нем совершающей Божьей силы, смирил себя» [5]. Не знаю, читал ли Пушкин «Подвижническое слово» учителя Церкви седьмого века св. Максима Исповедника, но его ответ Филарету доказывает, что он любил – вопреки любой бесовщине – божий мир, и всегда готов был открыться радости и покаянию:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал.

Я лил потоки слез нежданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой, и любовной
Смиряешь бурные мечты.

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе Серафима
В священном ужасе поэт.

Добавить к этому признанию по существу нечего, разве что обратить внимание на икону известного современного иконописца Зинона, где Пушкин изображен исповедующимся перед митрополитом Филаретом.

Обратимся теперь к двум маленьким трагедиям Пушкина – «Моцарту и Сальери» и «Каменному гостю». Обе они написаны в 1830 году, то есть уже после вышеприведенной заочной переписки автора с московским митрополитом. Дальнейшее творчество Пушкина получило в этой переписке своего рода духовное напутствие в борьбе с потусторонним. А его противники с годами становились всё достойнее – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе.

Основная идейная коллизия «Моцарта и Сальери» хорошо известна: «Нет правды на земле, но правды нет – и выше». Вся сквозная линия (внутренний монолог) Сальери – это не только зависть к Моцарту, но и обвинение Бога в неверности и несправедливости, позволившей «гуляке праздному» обладать незаслуженным талантом. Но вот кто такой таинственный черный человек, являющийся Моцарту, причем его замечали и другие люди, так что это не просто видение (галлюцинация) Моцарта? В талантливом фильме М. Формана «Амадей» являющийся Моцарту заказчик Реквиема имеет явное сходство с отцом композитора, но этот момент позволительно отнести к отзвукам фрейдистской трактовки отношений отца и сына. Гораздо существеннее то, что в тексте Пушкина прочитывается скрытая связь Сальери с этой загадочной фигурой, причем именно по линии смерти, точнее, убийства великого композитора, задуманного Сальери. Не случайно будущий убийца немедленно отвлекает Моцарта от мыслей об этом «госте из ниоткуда», предлагая выпить бутылку шампанского или перечесть «Женитьбу Фигаро». Почему Сальери может судить о том, кого не видел, и даже предлагать свои лукавые рецепты избавления от темного незнакомца?

Очевидно, дело в *метафизической близости* Сальери и черного человека как *носителей смерти* в перспективе главного героя. Оба упомянутых персонажа делают одно дело – уничтожают гения, которого Бог «в макушку поцеловал». Свой своего видит издали – даже если это «далеко» уходит в потустороннее, причем в данном случае

явно демоническое, богоборческое. И черный человек, и Сальери хотят разрушить замысел Творца, в лице Моцарта, подарившего земному миру несколько райских песен.

Что же в состоянии противопоставить Моцарт-Пушкин этим козням ада? Как и всюду, этой силой оказывается у него (у них) сила любви к Свету, первичного относительно любой тьмы. Моцарт пишет Реквием – но это не музыка смерти, а музыка жизни, вернее, сверхжизни, превышающей наличное физическое существование и делающей шаг в божественное бессмертие. «Ты Моцарт Бог, и сам того не знаешь» – тут Сальери прав. Вернее, не совсем прав, хотя Моцарт отвечает на это сравнение шуткой. Каждый гений знает о своей избранности – иначе он бы не творил. Сальери стремится утвердить именно демоническое начало в гении – на иное как посланник преисподней он не согласен (его «последняя надежда» в этом плане – Микеланджело Боунаротти). Однако Пушкин, как великий поэт, «по себе знает», что гений и злодейство в христианской вселенной несовместны – и предсмертный Реквием Моцарта, направленный в вечность, это подтверждает. В отличие от романтиков и раннего Шеллинга, Пушкин отвергает «отрицательную потенцию» в Боге, то есть внутреннюю драму Творца. «Моцарт и Сальери» об этом».

В следующей маленькой трагедии – «Каменном госте» – дело снова идет о жизни и смерти, как и полагается в данном жанре, только на этот раз посланцем смерти (если не самой смертью) выступает не черный человек, а человек каменный – статуя убитого Дон Гуаном на поединке Командора. Покоритель женских сердец и воин Дон Гуан встречает Дону Анну на могиле покойного мужа, влюбляется в неё, назначает ей свидание, и тут же с вызовом приглашает на это свидание статую Командора – и смущенно замечает, что статуя в ответ как будто кивнула головой. Такова завязка этой загробной истории, но нас в данном случае интересуют не «тайны гроба роковые», а отношение к ним персонажей, и, не в последнюю очередь, самого автора.

В центре событий, разумеется, Дон Гуан. Этот легендарный герой «бродячего сюжета», в отличие от реального Моцарта, имел ко временам Пушкина по меньшей мере двухвековую историю в качестве действующего лица европейской драматургии – прежде всего у

Тирсо де Молина и Мольера (XVII век). В первом случае он выступал к качестве испанского гранда-«сверхчеловека», стремящегося к славе, во втором – персонажем скорее авантюрного типа...

У Пушкина мы встречаемся с иным Дон Гуаном – человеком немалых внутренних достоинств. Он не просто ловелас, не пропускающий ни одной юбки. Во-первых, он поэт: именно на слова Дон Гуана поёт песню прекрасная Лаура в окружении своих поклонников. Во-вторых, он поэт в любви, ищущий свой абсолютный идеал, своего рода «вечную женственность», если воспользоваться образом Гёте. Подобно Фаусту, Дон Гуан ищет свою прекрасную Елену – и, наконец, обретает её в лице Доны Анны, вдовы убитого им противника. Если Моцарт – это гений музыки, то Дон Гуан у Пушкина – это *гений высокого эроса*, особенно если помнить о том, что «и любовь – мелодия». Кроме того, Дон Гуан – воин, во всяком случае, смелый дуэлянт, не дрогнувшей рукой сражающийся любого соперника (что и происходит очередной раз в доме Лауры). В этом плане возникает известная параллель... с Евгением Онегиным, который ведь тоже оказался убийцей Ленского, полюбил идеальную женщину, и в финале – заслужил наказание одиночеством. Более того, А. Ахматова в своем исследовании о «Каменном госте» доказывает, что в этой трагедии «Пушкин карает самого себя – молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т.е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» [6]. Вот здесь возникают вопросы, в том числе таинственные.

Прежде всего, обратим внимание, что возмездие в облике Каменного Гостя настигает Дон Гуана в момент наивысшего любовного переживания, проще говоря, в момент счастья. Бывший страстный любовник просит у Анны только поцелуй – «холодный, мирный», и получает его – перед гибелью от пожатия каменной десницы. В последние минуты своей жизни Дон Гуан преображается, он ищет души, а не только тела Анны, в этот момент их *соединяет нечто более высокое, чем только телесная страсть*. И тут возмездие – за что? Рискну предположить, что дело идет не столько о загробной ревности, сколько о наказании за *вызов Статuye, за само обращение к потустороннему миру*. Экзистенциальное преображение Дон Гуана пришло слишком поздно, чтобы спасти его от кары со стороны демона, явившегося

на это раз в виде мраморного истукана. Дон Гуан *не принес покаяния перед Богом* – его просветление произошло только на человеческом уровне. Ангел-хранитель не успел его спасти – в отличие от Пушкина, покаявшегося в своих грехах перед пастырем Церкви. Как следует из логики событий, Дон Гуан не заслужил земного счастья, его посмертная участь решается в темном мире – в отличие от автора трагедии, которому принадлежит признание: «В вопросе счастья я атеист, я не верую в него» [7], и который, однако, после женитьбы на любимой Наташе переменял своё мнение: «Я счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» [8]. «Самоказнь» Пушкина – ни в литературе, ни в жизни – не состоялась, он построил свою семью как «малую церковь», и Бог простил его.

Самое «потустороннее» произведение Пушкина, вероятно, «Пиковая дама» (1834). Тайнственное начинается уже в эпитафии: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Во втором эпитафии автор даже просит Бога простить его персонажей-картежников за то дело, которым они занимаются «в ненастные дни», доверяя карте собственную честь и жизнь. Носителем главной тайны является, конечно, старая графиня, открывающая Германну секрет трех карт, обманывающая его и являющая к нему после смерти. Её «трансгуманистическая» природа очевидна – она прямая наследница великосветского колдуна графа Сен-Жермена, который «выдавал себя за изобретателя жизненного эликсира, философского камня, и прочая».

Однако с центральным персонажем повести дело обстоит сложнее. Мало того, что Германн характеризуется как человека с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, как существо, у которого «нет никаких нравственных правил и ничего святого» (эпитафия к IV главе повести) – на похоронах старой графини один из присутствующих (близкий родственник усопшей) намекает, что Германн ещё и побочный сын покойницы, что мгновенно меняет топику рассказа, переводя его в план наследственного рока [9]. Недаром Германну кажется, что убитая им старуха насмешливо подмигнула ему из гроба.

Так или иначе, в «Пиковой даме» мы имеем как бы сдвоенное представление тьмы – инженера Германна и – возможно – его тайной матери, при том, что inferнальное его родство с ней несо-

мненно. Наряду с этим, он расчетлив и рационален, как и полагается немцу – поистине дьявольское сочетание. В сущности, он хочет стать магом, то есть заставить трансцендентные силы служить человеческим целям. Вообще, если присмотреться, почти все действующие лица этой повести (за исключением, пожалуй, Лизы) оказываются причастны той или иной разновидности демонизма, не говоря уже о «вечном жиде» Сен-Жермене, с которого фактически и началась вся цепочка событий в реальном времени. Не говоря уже о том, что сама карточная игра есть пограничная ситуация, дерзкая сшибка с судьбой, то есть искушение Создателя.

Таким образом, в «Пиковой даме» доведена до предела, если позволено так выразиться, степень демоничности происходящего. По сути, читатель встречается здесь с пушкинским изображением ада, как он явлен в начале XIX столетия от рождества Христова в России на уровне светского круга, о представителях которого даже священник говорит с осторожностью (ср. его речь после отпевания о «мирном успении праведницы»). Тем не менее, все «заклинатели рока» получают по заслугам: Германн сходит с ума, а графиня после смерти становится то ли живым трупом, то ли привидением в виде белой женщины с шаркающей походкой. «Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?»

Зло поражено – иначе Пушкин не был бы Пушкиным. Именно так следует понимать слова из дневника Блока: «Пушкин “аполлонический” полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – мага и музыканта, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магизме и кричит Пушкину: «Добро, строитель!» [10]. Аполлоновское у Пушкина – это ясность положения Солнца на небе, даже малое затмение которого в наличном мире ведет к разрушению базовых структур бытия, к падению в бездну, к безумию. Лермонтов падал в эту бездну и с трудом поднимался, Чайковский романтически истолковал мистический сюжет в своей опере с опорой на одну из фабульных линий «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина [11]. Только Пушкин выдержал прямой взгляд бездны, откуда явился ему новый, сатанинский Орест, поднявший руку на собственную мать-ведьму. Древний Орест, как известно, был

оправдан. Пушкин судил его другим судом – судом Бога-победителя смерти и ада.

В заключение статьи рассмотрим в интересующем нас аспекте поэму Пушкина «Медный всадник». По времени она написана несколько раньше «Пиковой дамы», в 1833 году, но, по существу, содержит в себе *синтез темы таинственного* в его творчестве, понятого как *борьба демонического с божественным началом в человеке*. Впоследствии Достоевский скажет: «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Именно так и происходит в поэме, только сердце человека здесь расширено до пределов русской истории, более того, является её собирательной силой, её аттрактором. Это в равной мере касается обоих главных героев поэмы – великого императора (и живого, и медного), и бедного чиновника, сходящего после наводнения с ума.

Вспомним её хрестоматийное начало:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

Великих дум не бывает без участия сердца. Это не мелкие расчеты о приобретении болотистого куска земли – это чертеж будущего России, ведущего страну к встрече в новом метаисторическом соперником. «Здесь будет город заложен на зло надменному соседу» вот что прозревает Петр и в настоящем и в будущем. И когда он говорит о природе, которой суждено нам в Европу прорубить окно, он имеет виду не столько географию, сколько геополитику, выражающую, в конечном счете, скрытое взаимоотношение сакральных цивилизационных идей – России и Запада. В эпоху Пушкина, как и в эпоху Петра, таких слов не употребляли, но *великая дума* императора была именно об этом: с кем будет русское дело и русское сердце? Второе, разумеется, первично относительно первого: «Где сокровище твоё, там и сердце твое будет». Во всей мировой литературе не много, вероятно, найдется столь величественных и искренних гимнов подвигу властителя, поднявшему свою страну на дыбы – не ради наживы-за-

воевания, а ради утверждения Третьего Рима, пусть в форме внешне западной петербургской империи. «Европа нам нужна на несколько десятков лет, а потом мы повернемся к ней задом» – этот апокриф, наверное, был известен Пушкину. «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, береговой её гранит» – здесь «аполлонизм» поэта достигает своего пика, здесь Пушкин всем сердцем с делом Петра, здесь он целиком на стороне русской речи. А что же кумир на бронзовом коне, гонящийся за маленьким человеком?

В начале XIX века, точнее, 13 октября 1806 года знаменитый германский диалектик Гегель, тогдашний лидер европейских интеллектуалов, увидев, как Наполеон, этот воплощенный «мировой дух», въезжает на белом коне победителем в город Иену, записал, что император, сидя на лошади, простирается над миром и господствует над ним» [12]. Потом с этим наполеоновским духом будут бороться и Толстой, и Достоевский – первый в описании Бородинского сражения, второй – через преступление и наказание Родиона Раскольникова. Медный всадник у Пушкина – это не узурпатор власти, положивший, ради самоутверждения, сотни тысяч людей по всей Европе. И это не вставший из гроба мертвец, и не черный человек потустороннего мира – это видение обезумевшего от горя юноши, потерявшего свою любимую, унесенную рекой, которая, «как зверь остервенясь, на город кинулась». «Со стихией царям не совладать» – замечает наследник Петра и победитель Наполеона, император Александр Первый, выйдя на балкон Зимнего дворца. Кумир на бронзовом коне – это символ мирового хаоса, вселенской энтропии как порождения демонического сегмента сущего, враждебного и Богу и человеку, будь то царь или тронувшийся умом молодой влюбленный. В отличие от мелких бесов (вроде того же Германна), пытающихся заковать рок лично для себя, Петр выступает в поэме именно как «мощный властелин судьбы», в союзе с самим Творцом, а не с его темным противником. И вина Евгения здесь в том, что он попытался ему угрожать: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!».

История творения трагична в принципе, и для её спасения – в том числе для спасения того же Евгения – потребовалась крестная

жертва Христа. Конечно, в личности Петра был демонический элемент, как есть он вообще в каждом человеке, способным на титанические свершения. Но дума Петра, его могучая, почти сверхчеловеческая энергия были направлены, в конечном счете, к тому, чтобы русская сила преодолела наполеоновский соблазн, зародившийся в эпоху Ренессанса и Просвещения в Европе – соблазн превращения божьего мира в собственность, в товар (прагматический «постав» твари, по слову Хайдеггера). Тяжелый топот статуи – это оборотная сторона любого человеческого деяния в падшем бытии, и Пушкин вовсе не отождествляет образ строителя чудотворного с привидевшимся безумному Евгению грозным истуканом. «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» – вот основной вопрос, заданный поэтом царю. И одическое вступление к поэме кончается авторским призывом к прощению и взаимному покаянию, казалось бы, непримиримых врагов:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут.

Завершая статью, заметим, что мы, разумеется, не ставили своей целью исчерпать обозначенную в заглавии тему. Она, как и всё, что касается творчества и личности Пушкина, огромна: мы выделили только некоторые её аспекты. В частности, мы не коснулись здесь пушкинских сказок зрелого периода, где господствует *чудесное*: это предмет другой работы [13].

В качестве основного вывода из проделанного исследования подчеркнем отсутствие у Пушкина потустороннего как такового, в его онтологической необъяснимости и субстанциональности. Как православный поэт и писатель-мыслитель, Пушкин трактует потустороннее как *темное демоническое*, противопоставляя его *светлому божественному* и охраняя по возможности от него человеческое. Прав

С. Золян, когда пишет, что соприкосновение с магическим обычно не приносит героям Пушкина ничего хорошего» [14]. Горизонт пушкинской музыки светел, *центром его является первичный Логос (софийность) тварного бытия*. Если в его вселенной появлялись inferнальные существа и силы, они находили в ней свой конец. «А нынче – погляди в окно: под голубыми небесами великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит...». Как сказал бы И.А. Ильин, Пушкин видел мир в божьем луче, у него была своя «ангелоскопия», в отличие, например, от его современников Байрона или Лермонтова, с их углубленным «демоноведением». Пушкин – это Россия, выраженная в слове.

Библиографический список

1. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990. С. 555.
2. Подробный анализ соотношения этих категорий см.: Сурикова А.С. Потустороннее в западной культуре. СПб., Петрополис, 1921.
3. Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1916.
4. Синявский А.Д. Прогулки с Пушкиным. М., 2005.
5. Максим Исповедник. Слово о подвижнической жизни. [Электронный источник] URL <https://somnet.ru/maksim-ispovednik-slovo-o-podvizhnicheskoy-zhizni> (Дата доступа – 12.07.2022).
6. Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17 томах. Т. 14. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. С. 123.
8. Пушкин. А.С. Полное собрание сочинений в 17 томах. Т. 14. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. С. 154–155.
9. Гудимова С.А. Мифологическая структура «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского // Вестник культурологии, 2019. С.77.
10. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.:1963. С. 150.
11. Подробно см. об этом: Климовицкий А.И. «Пиковая дама» Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: Контакты музыкальных культур: Сб. науч. трудов. СПб.: РИИИ, 1994. С. 221–274.
12. Письмо Гегеля Нитхаммеру от 13 октября 1806 года [Электронный источник] URL [https:// http://www.di-mat.ru/node/78](https://http://www.di-mat.ru/node/78) (Дата доступа – 17.07.2022).
13. Казин А.Л. Пушкин и чудо. // Россия и мировая культура. СПб., 2009.
14. Золян С. Магическое у Пушкина (магия текста) // Лотмановский сборник. М., 2014. № 4. С. 3.

Л.П. Якимова

«ТРИ ГОДА» А.П. ЧЕХОВА: ПОВЕСТЬ КАК РОМАН

Аннотация. В аспекте творческой эволюции, явившейся безусловным следствием почти годового путешествия Чехова по Сибири, рассматривается жанровая структура повести «Три года» как результат авторского намерения «написать роман из московской жизни». Сохранив определение повести, по существу «Три года» предстают как произведение, пропитанное и пронизанное жанровыми интенциями романа: эпическое дыхание большого жанра выявляется и в проблематике, и образной структуре, и характерных особенностях поэтического текста, и в том воздействии повести «Три года», которое сказалось на последующих произведениях Чехова, в частности, на пьесе «Три сестры».

Ключевые слова: А. П. Чехов. Повесть «Три года». «Перевальное время». Идеино-поэтические и жанровые искания. «Пишу роман». Московский текст. Образная структура. Гендерный аспект. Мотив «борьбы».



Поездка на Сахалин, воплотившаяся в почти годовое путешествие «конно-пешим способом через всю Сибирь, предстала как необратимый рубеж нового периода творческой жизни Чехова. Прежде всего она необратимо сказалась на характере личной антропологии писателя, его отношении к общим проблемам мироздания, понимании природы человека, смысла человеческой жизни на Земле. Поездка в Сибирь укрепила чеховскую веру в первичность естественно-природного образа действий личности, имманентную силу человеческого характера, его способность силою воли и самостоянья взаимодействовать с любыми условиями среды.

Биографические данные тоже в немалой степени способствовали сознанию творческого обновления. Поездка состоялась в 1890 году, Чехову исполнилось 30 лет, жизнь неотвратимо приближалась к возрасту главных свершений, в связи с чем символика троично-

сти Бытия, восходящая к основам христианской веры, не уходила из творческого сознания, закрепившись затем в специфическом характере писательского текста. К пересмотру творческих позиций подталкивала и специфическая атмосфера общественной жизни страны в 90-е годы, обозначившие перевал столетий – от XIX к XX веку, что закрепилось в знаковом понятии *fin de siècle*, когда накопившаяся в обществе за целый век надежда на обновление жизни обернулась жадным нетерпением перемен.

В общественной жизни России это время отозвалось небывалым всплеском разнообразных форм политико-идеологического движения – от всех видов народничества до разнообразных форм марксизма, как легального, так и подпольно-революционного. Само понятие «борьбы» обретает терминологический смысл, отождествляясь с перманентным состоянием общества: жить – значит «бороться». В полном соответствии с энергичным временем живет и литература. В состоянии подъема пребывает журнально-издательская сфера; национальным пиететом окружено имя Л. Толстого, растет популярность Мамина-Сибиряка: в Сибири, по словам Чехова, о нем «говорят больше, чем о Толстом» [1, 29]. Активно входит в литературу новое поколение писателей: В. Короленко, М. Горький, И. Бунин, Л. Андреев, Ф. Сологуб и др. В общую картину литературной жизни впечатляющий эффект вносит декадентское искусство: в 1894 г. выходят из печати первые выпуски «Русских символистов». Необыкновенно возрастает популярность крупного жанра – романа, настоящими королями которого воспринимаются П. Боборыкин и И. Потапенко, потрясающие своей творческой плодовитостью. Именно П. Боборыкин явился автором романа, в названии которого – «Перевал» (1894) передана переходная, «перевальная» суть 90-х годов как времени *fin de siècle*.

В этой атмосфере общественного и духовного подъема Чехов воспринимается как одна из самых ярких фигур литературного движения. В 1894 году закончилась публикация очерковой книги «Остров Сахалин», читатель и критика полнятся надеждой «дождаться от Чехова крупного произведения общественного характера, где автор развернет свою способность не только живописать внешнюю жизнь, но и понимать ее внутренний смысл» [2, 271].

Такого рода общественные ожидания глубинно резонируют с миром внутренних переживаний самого писателя. От начала творческой жизни сложившаяся привычка к скорописи и многописанию неотвратимо уступает место внешнему замедлению темпов писательской работы, в чем признается он в письмах О.Л. Книппер-Чеховой: «Больше думал, чем писал» (3, 13). Как следствие такого творческого состояния происходят ощутимые перемены в мотивной структуре, образной системе, общей стратегии жанрового выбора. Возникает неотступное чувство дисгармонического разрыва между глубиной философского понимания мира, силой эпического осмысления действительности и издавна сложившимся в творчестве жанровым выбором, основу которого составляет рассказ и повесть. Творческое сознание все чаще и настойчивее возвращается к замыслу создания большого романа, и на протяжении всего 1894 года его переписка полнится сообщениями сначала о намерении, а затем и о воплощении его в реальном произведении: «...пишу роман из московской жизни» [4, 455].

Конечным результатом этой работы стал не роман, а повесть «Три года», появившаяся в январском номере журнала «Русская мысль» за 1895 год. В Полном собрании сочинений и писем в 30-ти томах в «Примечаниях» к повести обстоятельно прослеживается история ее замысла и конкретных путей его претворения в реальность художественного текста, однако вывод авторов о том, как следует воспринимать окончательный итог работы писателя над воплощением намерения написать роман нуждается в серьезной корректировке, как, впрочем, и тот взгляд на историю создания повести «Три года», который выражен в концепции «от романа к повести»¹. Неосуществленность замысла о создании романа чеховеды 70-х годов прошлого века объясняют прежде всего, хотя и важными, но все-таки житейскими внешними обстоятельствами, – необходимостью интенсивной работы ради материального достатка семьи, зависимостью от воли издателей, и в этом есть неоспоримый резон, но при этом не учитыва-

1 См. Полоцкая Э.А. «Три года». От романа к повести. В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.

ется фактор высшего порядка, ментально восходящего к ипостасям духовно-творческой значимости, природной сущности творческого дара писателя, в данном случае его способности экономными средствами повести выразить жанровые возможности романа, благодаря чему «Три года» предстает как повесть в жанровом потенциале романа. И если говорить о тайнах творческой лаборатории Чехова, то в данном случае «лабораторная работа» велась не в направлении освобождения повести от свойственных роману функций, а наоборот, шла путем нагружения повести жанровыми чертами романа, т.е. не «от романа к повести», а «от повести к роману».

Повесть «Три года» открывается читателю как повествование о неразделенной любви ее главного героя Алексея Лаптева к своей избраннице – юной провинциалке Юлии Белавиной, но по мере развития действия, связанного с воспроизведением сложных перипетий их семейных отношений в течении трех лет, оно поднимается на тот уровень исследования «диалектики души», когда романного дыхания произведения не ощутить уже невозможно. При этом финал истории перерождения безумной любви Алексея Лаптева в душевное охлаждение, а внутренней холодности Юлии Сергеевны к мужу в сердечную привязанность к нему, не совпадает с финалом повести: автор оставляет своих героев на перепутье таких поворотов их судьбы, романские варианты которых сюжет повести не исключает: Юлия Сергеевна боится влюбиться в Ярцева, сам Лаптев допускает возникновение любовного чувства Ярцева к Юлии Сергеевне.

Но прежде всего заложенный в повесть романский масштаб повествования проявился в воспроизведении общего колорита общественной жизни 90-х годов – от событий культурной значимости до отражения характерных для этого времени форм идеологической борьбы. Хотя начало повести связано с изображением жизни провинциального города, откуда родом Юлия Сергеевна, основным местом действия в ней является Москва, и в этом смысле вклад Чехова в создание московского текста русской литературы так же велик, как и вклад Гоголя, Достоевского, Мамин-Сибиряка в создание петербургского текста.

К неповторимым особенностям московского текста в повести

«Три года» следует отнести богатую детализированность географической карты столичного города – от дачных его окраин Сокольники, Химки, Бутово до густой сети городских улиц: торговое предприятие Лаптевых – «амбар» и их семейное гнездо расположены на Пятницкой, сам Лаптев живет в «одном из переулков Малой Дмитровки, недалеко от старого Пимена», его друг Ярцев – на Большой Никитской, а свою, оставленную ради Юлии Сергеевны приятельницу Рассудину Лаптев провожает, наняв извозчика, на Остоженку, в Савеловский переулок; сиротой принятый в дом Лаптевых Костя Кочевой годами каждый день ходил в гимназию «с Пятницкой на Разгуляй, с Разгуляя на Пятницкую» и т.д.

Чтобы приглушить взрыв сиротского горя девочек Саши и Лиды, Юлия Сергеевна повезла их кататься по Москве, и создается впечатление, что описание прогулочного маршрута по Московским улицам доставляет автору особое эмоционально-эстетическое удовольствие: «Сначала проехали по Малой Дмитровке, потом мимо Страстного на Тверскую; около Иверской остановились, поставили по свече и помолились, стоя на коленях. На обратном пути заехали к Филиппову и взяли постных баранок с маком» [5, 51]. В поле авторского внимания оказываются не только улицы, но и знаковые для Москвы здания – Благородное собрание, Малый театр и места увеселения – Яр, Стрельна; настоящим именем назван и Бубновский трактир, где происходит встреча Лаптева с доверенным лицом фирмы Початкиным...

Неоспоримый эффект подлинности московскому тексту повести придают реальные события культурной жизни столичного города, на которые откликается семья Лаптевых: однажды они посещают симфоническое собрание, где исполняется Девятая симфония Бетховена, и хотя имя дирижера не названо, но известно, что им был Антон Рубинштейн. В семейно-дружеском кругу Лаптевых обсуждают «Орлеанскую деву» с участием Ермоловой, здесь «говорят о декадентах», и есть реальные основания предполагать, что увиденный Юлией Сергеевной на картинной выставке пейзаж, глубоко запавший в душу, по сюжету и настроению перекликается с живописными полотнами Левитана, входившего в известность именно в эти годы.

Герои повести, независимо от различия авторского отношения

к ним, любят Москву, испытывают к ней чувство глубинной сердечной привязанности. В этом отношении исполнен особого смысла тот диалог, который происходит между Ярцевым и Кочевым по возвращении с дачи в Сокольниках, «когда вышли к заставе» Москвы:

– Москва – это город, которому придется еще много страдать, – сказал Ярцев, глядя на Алексеевский монастырь.

– Что это вам пришло в голову?

– Так. Люблю я Москву (5, 70).

И Ярцев, и Костя родились в Москве и обожали ее ... они были убеждены, что Москва – замечательный город, а Россия – замечательная страна» [3, 70].

Собираясь откликнуться на заказ Юлии Сергеевны написать историческую пьесу для любительского театра, Ярцев исполнен намерения через московский сюжет выразить свое отношение к историческим судьбам всей России, где «все необыкновенно талантливо, даровито и интересно» (5, 71), и это дает реальный повод предположить, что творческие планы героя предстают как проекция намерений самого Чехова в зеркале московской жизни отразить проблемы, важные для российского общества в целом.

Видимые изменения происходят в тематическом векторе творческих исканий Чехова: произведения об угнетающей силе бедности и безудержном хищничестве богатых, о чем свидетельствует появление таких повестей, как «Мужики» и «В овраге», все заметнее уступают место другим, где на первый план выходит изображение хозяев жизни, владельцев богатых состояний – заводов, фабрик, торговых фирм, привлекающее читателей не привычным для литературы критического реализма духом обличения в адрес богатых, а скорее стремлением вызвать здоровый интерес и понимание «другой» жизни. О глубине погруженности Чехова в новую проблематику свидетельствует выход в свет повестей «Бабье царство» (1894), «Три года» (1895) и рассказа «Случай из практики» (1896), составивших в его творческом опыте новое жанровое образование – цельный цикл произведений, объединенных не только сюжетно-мотивным сходством, но и глубокой родственностью человеческих характеров.

При ближайшем рассмотрении, свободном от предвзятости и

предубеждения, эта «другая жизнь» открывается глубиной своих неизбывных проблем и противоречий: богатство не гарантирует ни безоблачного счастья, ни душевного покоя, ни самоудовлетворенной беззаботности. Здесь тоже страдают от неразделенной любви, неизлечимой болезни, сиротства и многих других непредвиденных напастей... Гложущее чувство вины за контраст собственного богатства с нищетой рабочих на принадлежащем ей металлургическом заводе испытывает Анна Акимовна Глаголева, тщетно пытаясь повлиять на сложившуюся ситуацию и посредством щедрой благотворительности и даже путем неравного брака с простым рабочим

Во власти каких-то высших, неподвластных сил оказывается и героиня рассказа «Случай из практики» госпожа Ляликова, владелица фабрики из пяти корпусов, единственная дочь которой, наследница огромного родового состояния страдает неизлечимой болезнью, вгоняющей ее в мучительную бессонницу. Приехавший по вызову доктор Королев прозорливо усматривает истоки ее болезни не внутри организма, а в социальных обстоятельствах ее жизни: «Вы, – говорит он в ночной беседе с пациенткой, – в положении владелицы фабрики и богатой наследницы недовольны, не верите в свое право и теперь вот не спите, это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно...» [6, 85]. Но тот рецепт, который прописывает доктор богатой пациентке, следуя своим представлениям о поведении людей «лет через пятьдесят», которые «побросают все и уйдут», судя по его смеховой реакции, авторской позиции не отражает:

– Куда уйдут?

– Куда?... Да куда угодно», – сказал Королев и засмеялся» (Там же, 85).

Герой повести «Три года» Алексей Лаптев тоже является невольным наследником родового состояния: старческая немощь отца и внезапная болезнь брата в одночасье превращают его в одного из самых богатых людей Москвы, владельца крупной торговой фирмы, известной не только в Москве, но и за границей, однако ни душевного удовлетворения, ни тем более радости он при этом не испытывает. Внезапно «привалившие» миллионы повергают его в душевное смя-

тение. Ему, получившему высшее – университетское образование, глубоко чужда атмосфера бездуховности, холодного расчета, неуважения к человеческой личности, которая царит как в семье, так и в «амбаре» – торговой конторе отца. Проходит долгих три года, прежде чем душевный мир Алексея Лаптева обретет равновесие и над тягостным сомнением воспреобладает чувство ответственности за родовое наследство, за «дело», дающее работу многим людям. Как человек умный, к тому же образованный, не следует он ни совету «все побросать и уйти», ни соблазну легкой жизни на родительские капиталы, подобно многим наследникам исторически известных представителей российского предпринимательства. Читатель видит, как старательно вживается он в наследственное дело: входит в тайны финансовой политики, устанавливает деловые контакты с доверенными людьми; боясь прослыть «плантатором», проявляет заботу об улучшении условий труда и быта работников фирмы, и что немаловажно, не забывает «делиться» своим благосостоянием с бедными людьми.

Отчетливый след замысла в масштабах романа сохраняет вся образная система повести. Являясь одним из самых «длинных» текстов Чехова, она довольно плотно населена: главных мужских образов в ней три, помимо главного героя – это еще и его друзья, Костя Кочевой и Ярцев, Иван Гаврилыч. Благодаря тому, что биография каждого из них открывается не только в непосредственно сюжетном действии повести, но и в фабульном плане, характеры их предстают разносторонне и объемно, выявляя сложную картину общественной жизни России 90-х годов в ее динамике.

По существу Чехов уловил то особое состояние идеологической мысли «перевального» времени 90-х – нач. 900-х годов, когда отношения между богатством и бедностью перешли в состояние перманентной борьбы за передел собственности, когда понятие «борьбы» было переведено в статус социальной нормы, органически приведшей к революции – сначала 1905 года, а затем и Великой Октябрьской социалистической революции. Знаменательно, что ленинский «Союз борьбы за освобождение рабочего класса», идеологически фундаментировавший русские революции, был создан именно в то самое «нетерпеливое» время.

Многократно слышавший в свой адрес обвинения в безыдейности, «равнодушии к направлению», в действительности Чехов в таких своих поздних произведениях, как «Три года» и «Невеста», отразил самые существенные стороны всех социальных революций, передал глубинную суть «борьбы за освобождение». Авторы знаменательно известного сборника «Вехи» (1909), пытаясь осмыслить причины и итоги Революции 1905 года и в основном сохраняя логику обвинения Чехова в пессимизме, тем не менее объективному выявлению связи писателя с трезвым осмыслением «борьбы» во многом способствовали, убедительным свидетельством чего является статья С. Л. Франка «Этика нигилизма». «Современный социальный оптимист, – размышляет известный публицист, – подобно Руссо, убежден, что все бедствия и несовершенства человеческой жизни происходят из ошибок или злобы отдельных людей или классов. Природные условия для человеческого счастья, в сущности, всегда налицо, нужно устранить только несправедливость насильников..., чтобы основать царство земного рая... Стоит отнять эти блага у несправедливо владеющего ими меньшинства и навсегда лишить его возможности овладеть ими, чтобы обеспечить человеческое благополучие... Кто раз был соблазнен этой оптимистической верой, того уже не может удовлетворить непосредственное альтруистическое служение изо дня в день ближайшим нуждам народа; он упоен идеалами радикального и универсального осуществления народного счастья» [7, 158].

В авторском проникновении в скрытые, невидимо потаенные глубины идеологической жизни 90-х годов особой поэтико-смысловой силой полнится образ Кости Кочевого, для разгадки и понимания которого требуются определенные герменевтические усилия. Для создания этого образа использованы не только сюжетные, но и фабульные средства художественного письма: так из рассказа умирающей сестры Алексея Лаптева Нины Федоровны читатель узнает о биографических корнях героя. Сын бедного, пьющего чиновника, часто приходившего в дом Лаптевых за подаянием, он, оставшись сиротой, долго прятался по его углам, пока не попался на глаза грозному хозяину и не был благодетельствован в их семье; его определили в гимназию, затем он поступил в университет: «Алеша за него платил»,

– рассказывает Нина Федоровна, но, получив кров, хлеб и образование, Костя не испытывает к своим благодетелям никакой благодарности: из него выработался тип нигилиста новой формации – времени оформления идей, приведших к революциям XX века. Как и нигилист Базаров, он отрицает классическое искусство изображения высоких чувств, а в новом времени его привлекает установка на «борьбу» как единственно верный путь к торжеству справедливости. Его жизненный принцип: «Не ждать нужно, а бороться» [5, 57]. Его неприязнь к богатым безоглядна и безгранична, так же как и оправдание бедного человека любой ценой, он предтеча идеологии всеобщего равенства, закономерно перетекающего в призыв «отнять и поделить».

Получив образование адвоката, он считает профессиональной честью довести до оправдательного приговора любое судебное дело, если оно касается бедняка, что демонстрирует тот случай оправдания чердачного вора, на судебном слушании которого присутствовала семья Лаптевых. «Подрывную» работу против богатых он ведет даже в семье своего благодетеля, «сбивая» его жену Юлию Сергеевну к принятию основ нигилистической этики, то есть «борьбы» как жизненной нормы: «Такие люди, как ваш любезный Алексис, прекрасные люди, – внушает он ей, – но для борьбы они совершенно не годны. Да и вообще ни на что не годны» [5, 68].

Картину общественной жизни Москвы 90-х годов в ее открыто идущих процессах и скрытых в них тенденциях восполняет глубина авторского внимания к гендерному фактору. Если обратить внимание на номинативный характер произведений Чехова, то обнаружится, что гендерный склад человеческих отношений никогда не уходил из его писательского взгляда на мир: если один ряд произведений составляют «Учитель словесности», «Ионыч», «Иванов», «Дядя Ваня», «Архиерей», «Студент», и т.д., то в другой входят «Жена», «Супруга», «Невеста», «Попрыгунья», «Душечка», «Анна на шее», «Ариадна», «Тина» и т.д.

Как и мужских, главных женских образов в повести «Три года» тоже три. Главная героиня – Юлия Сергеевна – являет в творчестве Чехова пример такого женского образа, в котором заключен богатый потенциал развития разных вариантов женской судьбы: не случайно

сразу после повести «Три года» в 1895 году выходят в свет «Супруга», «Ариадна» и «Анна на шее». Единственная дочь провинциального доктора, не изжив трепетной прелести юных лет, она выходит замуж за богатого москвича. В ее согласии выйти замуж за безумно влюбленного в нее, образованного, богатого, но некрасивого Алексея Лаптева нет жесткого и корыстного расчета, но и безрасчетным этот брак назвать трудно: все-таки какие-то безотчетные соображения относительно предпочтительности богатой жизни в столичном городе скучному провинциальному существованию без надежды сделать приличную партию в ее сознании клубились. В поэтико-смысловом плане ее судьба глубинно соотнесена с судьбой Нины Федоровны – сестры Алексея Лаптева. Охваченная чувством безумной любви к ловцу легкой жизни, красавцу и ловеласу Панаурову, и вопреки воли отца выйдя за него замуж, она покорно смиряется и с долей жестоко обманутой жены, и недоброй славой Панаурова, открыто имеющего на стороне вторую семью, где у него тоже, как и в первой, растут две девочки. Придавленность грузом оскорбленных чувств и отсутствие воли к сопротивлению житейским напастям, неспособность противостоять напору терзающих душу обстоятельств, оборачиваются не только неодолимой болезнью и физическим угасанием Нины Федоровны, но и сиротством двух ее дочерей.

Эта героиня недолго остается на страницах повести, но ее роль в углублении поэтико-смыслового потенциала как всего произведения, так и образа главной героини, значительна. В отличие от Нины Федоровны Юлия не погрузилась в болезненно-разрушительные переживания загубленной жизни с нелюбимым человеком, не ушла в разгульную мстительность ему подобно героиням рассказов «Супруга» и «Анна на шее», не предалась, как Ариадна из одноименного произведения, маниакальной страсти покорять мужчин – «очаровывать, пленять, сводить с ума» [8, 130].

Осознание того, что другой жизни, кроме той, что выпала на долю и которой дано жить человеку, не бывает, что смысл жизни в исполнении долга и предназначения, приводит ее в душевное равновесие. Ей удается войти в доверие к скрытому и жесткому старику Лаптеву, стать «сестреночкой» Федору Лаптеву, милосердной воспи-

тательницей осиротевших дочерей Нины Федоровны, познать горе и радость материнства, войти в роль заботливой хозяйки работников большой фирмы Лаптевых, вдохнуть живой дух человечности в отпугивающий казенным неуютом «амбар».

В отличие от своих предшественниц из «Бабьего царства» и «Случая из практики» – владелицы металлургического завода Анны Акимовны и хозяйки ткацкой фабрики из пяти корпусов госпожи Ляликовой, она, случись оказаться на их месте, повторила бы не их участь растерявшихся от нечаянного богатства женщин, а хозяйственно-рачительной Вассы Железновой.

В гендерном раскладе действующих лиц повести «Три года» до чрезвычайности важен образ третьей героини – Полины Николаевны Рассудиной, «особы», как именует ее Лаптев. Покинутая им ради женитьбы на Юлии, она была его близкой приятельницей, подругой, почти женой, но было нечто, что воспрепятствовало перерастанию их отношений в законный брак. Если жизнь и судьба Нины Федоровны и Юлии Сергеевны открываются как воплощение природных свойств их женского характера, то жизненное поведение «особы» определяется исключительно кодексом идеологически обусловленных правил и предписаний.

Известно, что автор располагает богатым арсеналом художественных средств, чтобы выразить свое отношение к герою: в данном случае Чехов отдает щедрую дань номинативной поэтике, прибегая к эмоционально-смысловой прозрачности имен, которыми наделяет действующих лиц повести. Если Лаптев предстает как человек, незримо связанный фамильными корнями с народной, в данном случае – крестьянской, средой, а друг его Ярцев отчетливо выявляет свою натуру светлого, позитивно настроенного философа, свято верующего в социальный прогресс на основе смены поколений, то так же наглядно в имени Кости Кочевого проглядывает его безродность и социальная неукорененность. Так же значимо в повести и имя «особы».

Полина Николаевна Рассудина – последовательный борец за женскую эмансипацию, абсолютное равенство женщин в правах и образе жизни с мужчинами. Она чуждается проявления естествен-

ных для женщины чувств, привычек и вкусов: «одевается дурно и неряшливо, так что на улице обыкновенно, когда она, торопливо и широко шагая, шла на урок, ее легко можно было принять за молодого послушника» (5, 41), живет исключительно на заработки учителя музыки, в общении с мужчинами избегает малейшего проявления заботы и внимания к себе, как к женщине, гордясь тем, что «она не причисляет себя к слабому прекрасному полу и не нуждается в услугах господ мужчин» [5, 41]. Писатель не скупится на перечисление тех ухищрений, на которые идет Полина в утверждении своей независимости, не позволяя мужчине заплатить за извозчика: «У рабочего класса, к которому я принадлежу, – декларирует она свое идеологическое кредо, – есть одна привилегия: сознание своей неподкупности, право не одолжаться у купчишек и презирать. «Нет-с, – говорит она Лаптеву, в действительности и по существу глубоко уязвленная его женитьбой, – меня не купите!» Я не Юличка!» [5, 43].

Нарративное пространство повести «Три года» как произведения с отчетливо выраженными романскими интенциями оказалось так щедро насыщенным живой плотью идущего времени, его социальной, культурной, бытовой атмосферой, что многие из его мотивно-сюжетных концептов найдут художественное воплощение в последующих произведениях, обогащаясь новыми идейно-эстетическими смыслами и акцентами.

Нагляднее всего в этом убеждает пятью годами позднее созданная пьеса «Три сестры», где не просто повторяется образная конструкция из трех женских судеб, но сама логика жизненных исканий сестер, жаждущих найти ответ на вопрос «как жить надо», во многом перекликается с изображением трех женских судеб, тоже сложившихся «на свой образец», как сложилась судьба Юлии Сергеевны, Нины Федоровны и «особы» Рассудиной.

Откликнулся в пьесе «Три сестры» и мотив сиротства, важный в повести «Три года»: в двух обделенных материнской лаской дочерях полковника Вершинина отсвечивает судьба двух племянниц Лаптева, осиротевших после смерти его сестры.

О романских интенциях повести «Три года» выразительно свидетельствует и то, что она предстает как своего рода корневая основа

и запасник идей, образов, человеческих типов и характеров, не перестававших волновать и интересовать Чехова до конца жизни и творческого пути. В этом смысле не лишено оснований утверждение, что именно из этой повести во многом почерпнут материал для создания одного из финальных образов писателя – «просто Саши» из повести «Невеста» (1904).

Социально-историческая и идеологическая фактура характера Саши созвучна внутренней сути Кости Кочевого. По существу, и тот, и другой – бесы, исповедующие крайние формы радикализма, ненавидящие состояние общественного покоя и провоцирующие состояние «борьбы» как норму человеческого существования. В их родословии много общего. На обоих лежит печать безродности и социальной неукорененности. И тот, и другой облагодетельствованы людьми, имущественно состоятельными. «Вот не пренебрегли человеком, – размышляет на смертном одре Нина Федоровна, – и теперь он за нас, небось, Бога молит...» [5, 47]. «Ради спасения души» принят бабулей в дом Шуминых и Саша. Ни тот, ни другой не испытывают к своим благодетелям и попечителям ни теплых чувств, ни благодарности, в реальности представляя разрушителями их семейного очага: Костя пытается «сбить» с пути верной жены Юлию Сергеевну, с предательским коварством убеждая в том, что ее «любезный Алексис» относится к категории лиц, которые «вообще ни на что не годны» [5, 68], а Саша «сбивает» на тайный уход из дома Надю Шумину, в ближайших же планах его – «сбить» жену своего приятеля: «Хочу, чтоб жизнь свою перевернула» [9, 217], и если Костя покушается лишь на мирный быт Лаптевых, то Саша живет уже в то «нетерпеливое» время, когда объектом желанного перевертывания становится весь мир.

Романно-эпический потенциал повести органично выявляет особая атмосфера неотступной неизбежности, тот особый дух бытийственности, который свойственен ее повествованию. И проведя своего героя через многие жизненные испытания – смерть сестры, оставившей на его попечение двух девочек, страдания неразделенной любви, отчуждение ближайших родственников, отца и брата, трудное привыкание к делу, к которому «не лежит душа», сомнение относительно своего права на не им нажитые миллионы – в фина-

ле повести писатель тем не менее не оставляет у Лаптева чувства напрасно и «не так» прожитой жизни, горького ощущения, что «все было не так», как это случилось с героем Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Как ни изъязвлена внутренним противоречием жизнь в доме Лаптева, она течет по неизбывным законам вечности, приводя героя к мудрому приятию ее: на смену «плохому» приходит «хорошее», меняются лишь лики их. Теперь состояние безответной любви суждено испытать его жене – Юлии Сергеевне, сумевшей понять душевное благородство мужа, ответственность за миллионное дело от отца и брата окончательно перейдет к нему, а воплощением неотступности будущего предстанут две девочки: «Как они выросли! – думал он. – И сколько перемен за эти три года... Но ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет... Что-то еще ожидает нас в будущем! Поживем – увидим» [5, 91].

И вынесенная в самый конец повествовательного текста фраза «Поживем – увидим» в своей привычной для чеховских финалов модальности («быть может...») придает повести «Три года» не только четкую экзистенциальную, но и жанровую завершенность, истоки которой восходят к авторскому намерению написать роман о московской жизни.

Библиографический список

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976. Т. 4. Письма.
2. Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. М., «Наука», 1968 г.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 9. Письма.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 5. Примечания к повести «Три года».
5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 5. Три года.
6. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 10. Случай из практики.
7. Франк С. Л. «Этика нигилизма». «Вехи. Интеллигенция в России». М., 1991.
8. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 9.
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1976, Т. 10. Невеста.

А.А. Дырдин

**ТРАГИЗМ И ГЕРОИКА ВОЙНЫ
В ЭСТЕТИКО-ФИЛОСОФСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ
М.А. ШОЛОХОВА**

И изгнал Адама и поставил на востоке у сада
Едемского Херувима и пламенный меч
обращающийся чтобы охранить путь
древу жизни.
Бытие, 3, 24.

Не будь побеждаем злом,
но побеждай зло добром.
Рим. 12, 21.



Если попытаться найти нравственно-смысловую параллель, наиболее соприродную шолоховскому пониманию «войны в мире» и «мира в войне» [1], то такой может быть второй из избранных нами эпиграфов. В нем сформулировано напутствие человеку, вступившему в схватку с мировым злом: чтобы одолеть врага, необходимо быть твёрдым в своём духе.

Военные сцены у Шолохова выделяются на фоне других произведений, посвященных теме войны, глубоким духовно-этическим содержанием. Миропознающая позиция писателя состоит в раскрытии нравственной и социальной сущности войны, связи событий со смыслами и идеями, обусловленными долгим развитием русского самосознания.

В осмыслении войны русской словесностью – от «Слова о полку Игореве» до «Войны и мира» Л.Н. Толстого, а затем – «Хождения по мукам» А.Н. Толстого, «Цусимы» А.С. Новикова-Прибоя, «Севастопольской страды» С.Н. Сергеева-Ценского, соединяющих черты исторического жанра и эпопеи, наблюдается бросающийся в глаза

последовательность. Тема вооружённого противоборства между государствами уходит на второй план. На первом (такую последовательность можно признать закономерной) – восприятие войны как большого национально-исторического события.

Отмечая сродство национальной топики Древней Руси и России нового времени, А.М. Панченко зафиксировал исходные нравственные принципы присущие русской ментальности: «Россия, если можно реставрировать ее символическое мышление по литературе, ставит героизм выше одоления, а самопожертвование и самоотречение выше силы» [2, 61]. К числу свойств, которые устанавливают единство русской культуры, он относит идею преемственности традиционных морально-этических ценностей и делает вывод: «Россия защищалась, следовательно, была безусловно права. Это сражения на родной земле или на ее рубеже, как Мамаево побоище на Дону. Россия не посягала на чужое, она опять-таки была права. Для нации эти битвы были нравственной заслугой. Без нее символ невозможен. Именно поэтому в качестве символов избирались не легкие, а тяжелые, жертвенные победы: подвиг и жертва» [Там же].

Взгляд А.М. Панченко на систему символических событий в судьбе России, национальную топику – цепь «постоянных мест» народной памяти – оформился на основе сравнительного анализа идеологием русской культуры и цивилизованных идей Востока и Запада. На всем долгом историческом пути своего развития самосознание русских как народности испытывала непрерывное воздействие со стороны Востока и Запада. Сберегая заветы Православия и его устои, отечественная литература творила картину мира, основанную на древних легендах и сказаниях, традициях воинской повести, описаниях сражений с внешним врагом, крестьянских войн и народных восстаний. Отвага и стойкость защитников родной земли, превратились в метаобразы, категории эпико-трагической художественной мысли.

Повествование у Шолохова организовано естественной связью в судьбе человека-воина трагического и героического. Суггестия шолоховского слова и мысли исходит из поразительной способности писателя синтезировать жанровые потенциалы эпоса, драмы и ли-

рики (пейзажная живопись, песенные мотивы), объединять мирные эпизоды безмятежной, мирной жизни с воссозданием высоких качеств духа – бесстрашия, геройства и решительности русского воина. Ниже эпопея Тихий Дон», эпический рассказ «Судьба человека» и незавершенный роман «Они сражались за Родину» рассматриваются по этой шкале. Психологически убедительно автор трёх произведений о «войне в миру» изображает внутренний мир рядового и командира, проявления верности долгу и родине. Здесь можно вспомнить о святости народного отношения к войне. Шолохов нацелен на основное в своей концепции священной войны: «Со времен татарского ига русский народ никогда не был побежденным, и в этой отечественной войне он непременно выйдет победителем...» [3, VII, 72].

Еще одна точка отсчета в наших размышлениях – трактовка смысла войны религиозным мыслителем и литературным критиком В.С. Соловьевым, заявленная в его главном сочинении «Оправдание добра. Нравственная философия» (1897). Русский религиозный философ, автор концепции всеединства указывал на существенную причину ошибочных интерпретаций войны – неразличение трех её сторон: отвлеченно-теоретической, исторической и лично-нравственной. «По-настоящему относительно войны следует ставить не один, а три вопроса кроме общенравственной оценки войны есть другой вопрос – о её значении в истории человечества, *еще не кончившейся* (курсив здесь и далее авторский. – А. Д.), и, наконец, третий вопрос, личный – о том, как я, то есть всякий человек, признающий обязательность нравственных требований по совести и разуму, должен относиться *теперь и здесь* к факту войны и к тем условиям, которые из него практически вытекают?» [4, 463].

Обратимся к образно-смысловому содержанию эпики Шолохова. В движении шолоховской мысли можно выделить несколько субстанциональных идей, которые составляют её идейно-эстетическую основу.

Христианский смысл войны в романе-эпопее «Тихий Дон»

Шолохов, рассказывая о семилетнем периоде войн, и революций, опирался на исторические документы и свидетельства очевид-

цев. Писатель не повторяет ни одну из существующих в военной историографии версий, а выстраивает характеры и обстоятельства согласно собственному продуманному взгляду на войну. У Шолохова война антиномична. Являясь общенародным бедствием, она поражает человека ужасом, сравнимым со страхом, который испытал библейский Иов (ср.: Иов. 4, 14–15.). Приносимые войной несчастья ярко выписаны создателем эпопеи. Здесь картины бомбардировки Каменки-Струмилова (смерть Егора Жаркова), последствия газовой атаки немцев, сцены насилия, расстрелы и казни, особенно многочисленные в двух последних книгах романа-эпопеи. Будучи испытанием героев на человечность, все они фокусируются в их моральном сознании. Вместе с тем, такие пороговые ситуации выявляют подлинный смысл кровавой брани, который не так легко установить. В кульминационные моменты повествования на поверхность вырывается голос повествователя, дающего происходящему нравственную оценку. Вот как мы наблюдаем это в эпизоде, названном в реляции с фронта «подвигом Козьмы Крючкова». Козьма, другие казаки взвода, среди которых был Степан Астахов, вступают в короткую схватку с драгунами. «Озверев от страха, – пишет Шолохов, – казаки и немцы кололи и рубили по чем попало: спинам, по рукам, по лошадям и оружию...» (5, I, 263). Случившееся было преподнесено газетами и журналами в качестве героического деяния, а Крючков оказался едва ли не самым популярным героем тех лет, персонажем лубочных картинок. Авторский комментарий обнажает истинный смысл события: «А было так: столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе катались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, испуганные выстрелом, убившим человека, разъехались нравственно искалеченные» (5, I, 265).

Шолохов не ограничивается показом трагизма войны, её духовно-разрушительного действия на душу человека. Есть в «Тихом Доне» вторая, героическая ее сторона: воинская отвага и подвиг. В отдельных поступках шолоховских героев можно найти не только страдание, но нередко – мужество и жертвенность. Нередко встречаются у Шолохова примеры беззаветного служения человека Отечеству, неза-

висимо от того, какое место в воинской иерархии ему принадлежит. Много сказано о воинах, которые со спокойным мужеством принимают крещение огнем. Здесь простые казаки и солдаты, незаметные труженики войны, подобные Валету, Аникушке или безымянному раненному с «мягким волжским говорком» (5, I, 301), а также офицеры и генералы. Среди них — поручик, «совсем мальчишка, с пухлыми губами и отроческим овалом лица» (5, I, 380), — один из сорока семи офицеров, погибших в наступлении осенью 1916 года, убитый на Дворцовой площади подьесаул Атарщикова. с его близостью донской природе и казачьему жизненному укладу, старый командир сотни, «получивший за войну четыре ранения» (5, I, 445).

Та же антиномичная природа войны обнаруживается позднее, когда Шолохов переходит к освещению четырехлетней борьбы двух начал, расколовших народ надвое. Многие в ситуации испытания русского человека войной объясняют слова «худого, с лицом аскета» (5, I 297) священника, встреченного Листницким на пути в действующую армию: «Русский народ не может без веры. И год от года, знаете ли, вера крепнет. Есть, конечно, такие, что отходят, но это из интеллигенции, а мужик за Бога крепко держится» (5, I, 298). С помощью деталей внешнего портрета и поведения участников кровавой бойни Шолохов вскрывал реальную подоплеку событий, тех исторических потрясений, которые, в конечном счёте, определили национальное своеобразие революции, её стихийно-крестьянский характер. В 1917 году война превратилась в кровавую смуту. Это уже не отечественная война, требующая от воина-христианина жертвы, а междоусобная схватка, на которой, как свидетельствует Новгородская летопись, «всташа сами на ся воевать, и была меж ними рать великая и усобица». «Революция словно разделила нас на овец и козлищ» (5, I, 447), — скажет об этом времени герой «Тихого Дона», намекая не столько на трагическое разделение в обществе, сколько на ситуацию Страшного Суда. С наступлением революционной эпохи резко меняются отношения между классами и сословиями, стремительно разрушаются нравственность и традиционная культура, а с ними — государство. Тот распад, что был порожден моралью войны, охватывает все социальные и духовные связи, приводит общество в

состояние «борьбы всех против всех», к утрате людьми отечества и веры.

По словам есаула Листницкого, пытавшегося со своей стороны разгадать сокровенный смысл революционной эпохи, увидевшего причину стихийного отхода казаков от «культурного слоя», раскола армии, в большевистской агитации: «Большевики вдалбливают им (казакам. – А. Д.) в головы, что надо войну кончать, – вернее превращать её в гражданскую. Они натравливают казаков на нас, а так как казаки устали, в них больше животного, нет того нравственного крепкого сознания долга и ответственности перед родиной, что есть у нас <...>» (5, I, 447). Заметим при этом, данная тирада сопровождается в тексте «Тихого Дона» авторской ремаркой: «Листницкий говорил, подсознательно чувствуя, что слова его не доходят до цели» (Там же).

Начинает сбываться предсказание столетней бабки Максима Грязнова: «В старину не так-то народ жил – крепко жил, по правилам, и никаких на него не было напастей. А ты, чадунюшка, доживешь до такой поры-времени, что увидишь как землю всю опутают проволокой, и будут летать по синю небушку птицы с железными носами, будут людей клевать, как грач арбуз клюёт... И будет мор на людях, глад, и восстанет брат на брата и сын на отца... Останется народу, как от пожара травы» (5, I, 427) (ср.: Мф. 2, 7; 24, 7).

Восприятие войны и революции как последних времён обретает у Шолохова эсхатологическое звучание. «– И на самом деле сбылось; телеграф выдумали, – вот тебе и проволока! А железная птица – еропланы. Мало вон они нашего брата подолбили? И голод будет. Мои вон спротив энтих годов в половину хлеба сеют, да каждый хозяин так. По станицам стар и млад остались, а хлоп неурожай вот и глад вам» (5, I, 78). Внук старой казачки толкует грозное пророчество как наступление конца света.

Если сравнить изображенный писателем лик войны до этого рубежа и после него, то становится заметным усиление трагичности, начиная с момента перехода мировой войны в гражданскую. Казаки, уставшие от кровопролития, надеются на его скорый конец, ведь власти «должны войну прикончить, затем что и народ, и мы войну не хотим» (5, I, 426). Но предстоят еще долгие поиски ответа на вопрос,

заданный Григорием Гаранже: «Войне чем укорот дашь? Как ее уничтожить, раз извеку воюют?» (5 II, 342).

Чтобы понять, чем обусловлено целенаправленное движение мысли писателя и его героев к постижению сущности войны, необходимо вернуться к центральному образу «Тихого Дона». Отношение Григория Мелехова к войне в интересующем нас ракурсе яснее всего выявляется в период 1914–1916 гг. и во время Вёшенского восстания. Февральская революция и октябрьский переворот как бы прошли мимо него, оставив едва заметный след в памяти. Они занимают героя лишь в той мере, в какой способны подтвердить или опровергнуть учение Гаранжи, а также идеи самостийности, овладевшие сознанием Мелехова на некоторое время.

Хотя Шолохов не делает предметом обсуждения социально-историческую правоту воюющих сторон, он, в чем легко убедиться, последовательно приводит своего героя к определенному компромиссу. Григорий способен изжить в себе злобу и ненависть к тем, кто, по его мнению, был виноват в войне, «где сражаются брат с братом, отец с сыном» (5, II, 181). За всеми переменами судьбы центрального персонажа «Тихого Дона» проступает ощущение несправедливости исторических законов, управляющих его жизнью. Прозорливо выявлены писателем попытки Григория Мелехова примирить противоречия в себе и в мире, открыто идя навстречу обстоятельствам. Шаг за шагом шолоховский герой начинает постигать сущность войны. Он видит, где только личина правды, а где она сама, обретает «<...> в душе точку опоры, чтобы остановиться в болезненных раздумьях и вернуть себе прежнее ровное настроение» (5, I, 286).

Трагедия Григория, которому предназначено многое пережить, представлена как отрицательное откровение. Сосредоточиваясь на внутренних противоречиях его человеческой природы, Шолохов позволяет нам увидеть то состояние, когда Мелехов, поставленный лицом к лицу со смертью, начнет различать добро и зло, свет и тьму. Он не хочет оставаться не водоразделе, хотя сам ход истории заставляет казака быть «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их» (5, II, 137), выбирать между белыми и красными, сознавая, что окончательной правды нет ни у одной стороны. Борьба полярных начал, происходя-

щая в душе героя, превращает его жизненный путь в цепь подъемов и падений. Это – известный по русской классике прием проникновения в душевный мир человека. Шолохов изображает непрерывное движение героя от света к тьме и от тьмы к свету, совершаемое в поисках духовной полноты и равновесия. Но долго жить жизнью, которая дробит совесть на мелкие осколки, быть между двух полюсов, невозможно. Победа над злом безусловна, если человеческая личность наполнена светом, что и «во тьме светит» (Ин. 1, 4–5). Поэтому так тянется Григорий Мелехов к свету, а такие проявления светоносной силы, как природа и дети, все более выступают в сюжете бытийными знаками, в которых ему открывается расстояние между собственным существом и миром в его истине и красоте.

На наш взгляд, таким явлен образно-смысловой контекст, реализующий нравственно-философскую концепцию человека у Шолохова. Народно-православная интуиция помогла писателю показать войну через трагедию Григория Мелехова, подвергнутого проверке на прочность своих связей с людьми и исторической реальностью. Шолоховский герой доказывает свою свободу от логики войны, когда берет на себя ответственность за всё происходящее вокруг. Конфликт добра и зла разрешается здесь в готовности Григория противодействовать безнравственному началу в себе самом. У него возникает новое жизненное восприятие. В пространстве русской философско-религиозной мысли его можно истолковать как восстановление внутренней цельности, приобщение к опыту всеединства – опыту сердца. Через потрясение всего духовного строя Мелехов приходит к покаянному выводу: «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый...» (5, II, 255).

В конце эпопеи чувство мирового неблагополучия дополняется у шолоховского героя мечтой о труде на земле, о доме и близких. Он начинает заботиться о простых вещах – пище и крове – и тогда уходит невыносимое чувство раздвоения. Оно преодолено в стремлении к дому и сыну, к тому, «<...> что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей, и со всем огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (5, II, 780).

Мировая и гражданская война побудили Григория отстаивать

себя в борьбе с разрушительной моралью, коллективным эгоизмом воюющей массы. С другой стороны, война совершает в нём переворот. У Мелехова открывается обостренное видение вещей и явлений. «Все в жизни обретало для него какой-то новый, сокровенный смысл, все привлекало внимание. На вновь явившийся ему мир он смотрел чуточку удивленными глазами, и с губ его подолгу не сходила простодушная, детская улыбка, странно изменявшая суровый облик лица, выражение звероватых глаз, смягчавшая жесткие складки в углах рта» (5, II, 563). Так изображает Шолохов это пробуждение у Григория дремлющих, сокрытых где-то в глубине себя душевных сил.

Отвергая все поверхностные объяснения исторической трагедии казачества, Шолохов своим произведением свидетельствует о том, что отказ от утоления сословной ненависти в крови не есть решение всех проблем для героя-казака, увидевшего свою судьбу при свете совести (образ-символ черного солнца в сцене похорон Аксины). Пустота, которая образовалась на месте многовековой жизнестроительной основы – духовной организации человека на традиционных народно-нравственных началах – должна заполниться. Но не безвольным подчинением обстоятельствам, а созданием нового мировидения, имеющего истоки в духовной жизни предшествующих поколений. Для Григория Мелехова эта возможность приготовлена самодиагнозом – мучительным осознанием собственной неправоты, попыткой преодолеть противоречия нравственной природы личности, подняться над трагической сутью войны.

Анализ пороговых ситуаций романа-эпопеи позволяет говорить о народно-христианских интуициях автора. Шолохов разделяет чувство мира и веру своих героев-казаков, исповедуя истину без малейшего искажения, без страха перед ее естественными стихиями. Этим выношенным собственной непростой судьбой убеждением он поделился однажды с сыном: «Веру у людей никто и никогда отнять не может. Отними у него веру в Бога, он станет верить в царя, в закон, в вождя... Высокой только должна эта вера быть. Возвышающей...» [6].

Апокалипсические предсказания, вложенные автором в уста деда Гришаки, и природные знаки (свет – тьма), ассоциируются с ны-

нешним этапом мировой истории. В этом значении, христианскому реализму, принимающему войну в установленных русским национальным сознанием пределах, отдает дань в своих размышлениях о С. Булгаков [7]. Понимание им войны находится в центре его религиозной антропологии. Война – одно из свершений Апокалипсиса, проявление несовершенства земного миропорядка. Булгаков различает две стороны войны: субъективно-человеческую и объективно-историческую. Для него война есть «трагическое действие, в котором проявляется как высшие, так и низшие свойства человечества» [7, 156]. Здесь, по мысли богослова, вступают в противоборство, сверхъестественные силы добра и зла. Философ объяснял причины и смысл войны в категориях религиозного сознания. Поэтому военная эпоха сравнивается с евангельским Страшным Судом. Отвергая пацифизм и толстовское непротивление злу, он обнаруживает в реалиях войны не только страх и страдание, но и присутствие мужественного духа, героизма, раскрытие духовной природы личности: «В войне открываются человеку его глубины, как и во всяком великом испытании» [7, 161].

При всех различиях разных способов осмысления духовной брони – художественного и религиозно-философского – заметно их близость. Шолоховское решение темы и концепция богослова и православного священника идут от общей вероисповедной основы нашей культуры. Изображение военных событий в «Тихом Доне» корректируется народно-православным миропониманием. Как историческая катастрофа, инициирующая в человеке звериные инстинкты, война противна сознанию христианина. И всё же для Шолохова период войн и революций – это время, когда одухотворенная личность поднимается до понимания жизненных истин. Такое отрицательное откровение мы наблюдаем у Григория Мелехова. Жертвуя собой ради высших целей на войне 1914 года, главный персонаж эпопеи не желает участвовать в кровавой междоусобице. На рубеже двух войн – отечественной и гражданской – пробуждается в герое дремлющая энергия духа, человеческое достоинство.

О сопряжении различных сторон войны в шолоховских произведениях замечательно сказала С.Г. Семенова: «Мировая война, ре-

волюция, гражданская война у Шолохова во многом лишь сгущают до жуткого, отталкивающего концентрата то, что существует в мирном состоянии в самой природе человека и вещей этого мира: импульсы разделения, вытеснения, страстной самости, издевательства над человеком, злобы и убийства... *Мир* (курсив С.Г. Семеновской. – А.Д.) скручивается своим жгутом противоречий и борьбы – раскалившись, вылезут они в гражданском противостоянии, дойдут до гомерического «кроворазлития», неистового взаимоистребления, полного разрушения прежнего уклада жизни» [8, 543–544]. Исследуя шолоховский подход к проблеме войны и мира, литературовед-философ выявляет её христианско-этическую подоплёку. По словам Семеновской, «*Мир и война* – состояния относительного, видимого здоровья (с загнанной внутрь хроникой) и острой болезни одного организма. Диагноз обеих фаз недуга по большому счету один: определяется он той центральной мировоззренческой оппозицией, которую Федоров определял как родственность – неродственность, притом что родственность есть и самое натурально глубинное и неотменимое отношение между людьми, детьми одного отца, небесного и земного, и вместе самое искажающееся, вплоть до своей противоположности, даже в теплом и сокровенном своем ядре – семье и общине» [Там же, 544].

В «Тихом Доне», в военном пласте эпического повествования, развернута картина битвы греха и безгрешности. Парадоксальным образом именно во время немирного состояния бытия писателю удастся изобразить «таинственную в своей первооснове сращенность народной жизни» [9, 118]. Драматические ситуации братоубийственной войны сопровождаются раздумья героев об утраченной казачьей славе. Но главное в шолоховском воссоздании четырехлетнего лихолетья – это убеждение в тщетности попыток разорвать связи с исконной Русью, стремление осмыслить и представить Россию в её исторической целостности. «Над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века песня. Она бесхитростными, простыми словами рассказывала о вольных казачьих предках, некогда бесстрашно громивших царские рати; ходивших по Дону и Волге на легких воровских устругах <...>. И в угрюмом молчании слушали могучую песню потомки вольных казаков, позорно отступавшие, разбитые в

бесславной войне против русского народа...» (5, II, 229). Так выявляется существо «трагического историзма» (Г. Флоровский), который стал сущностным свойством шолоховского реалистического метода, связанного своими корнями с национальной памятью, ментальными основаниями русской жизни.

Через огненное испытание, которым затронута внутренняя суть человека, Шолохов показывает его сложную духовно-материальную природу. Идея проверки героев войной, как она раскрыта в «Тихом Доне», опосредована христианской антропоцентрической установкой. В шолоховском романе-эпопее люди оглушены войной и падением религиозных ценностей. Над всем миром царствует смерть, пятная каждую казачью семью, затрагивая родовые гнезда от северных границ России до ее южных окраин, от западных рубежей до восточных пределов. И это – правда в той степени, в какой только можно себе представить масштаб исторической катастрофы, о которой рассказывает «Тихий Дон». И все же Шолохов не был бы художником русской реалистической школы, если бы он задержался только на показе смертей и горя. Здесь важна точка зрения П.В. Палиевского, заметившего, что за кровавыми эпизодами, трагическими событиями мировой и гражданской войн у Шолохова встает правда, требующая специального истолкования. «Потому что, во-первых, это правда, от которой зависит жизнь; во-вторых, если пойти ей навстречу, то на дне разрыва поднимается странным образом нечто скрепляющее всё заново – и, может быть, прочнее, чем прежде» [10, 460].

Фундаментальным мотивом творчества Шолохова стал мотив пути, функционирующий в едином мотивном комплексе вместе с мотивами судьбы человека, обретения подлинной свободы воли, осмысленный автором не столько в философском, экзистенциальном аспекте (мотив выбора личного пути), сколько в духовном. Это не столько поэтическая метафора или культурная мифологема, сколько понятие, связанное с восточно-христианским учением о земной жизни человека, руководимой Промыслом. Герои Шолохова побеждают нравственные болезни в движении в высь, волевым устремлением. Художник усиливает этическое звучание мотива. В своем творчестве писатель осуществил заветную народную идею обретения правды в

её трансцендентной, инобытийной завершенности. «Великая правда “Тихого Дона” (сам Шолохов говорил, что вся его цель – “большая человеческая правда”) – правда, роднящая его с гомеровскими и шекспировскими творениями, заключается в том, что в его героях, если мерить их вековыми, или, вернее, “вечными” понятиями, постоянно и поистине смертельно борются Божеское и сатанинское, дьявольское...», – отмечал В.В. Кожинов [11, 146]. Семантическое поле «правды» включает социальный и религиозный контекст, в котором она сближена с понятиями истины и благодати. «Правда» и «истина» в русской языковом сознании перешли из разряда слов, характеризующих посюсторонний мир (правда как суд и закон, истина как знание о сущем) в разряд слов, посредством которых стали говорить о духовной реальности герои древнерусской литературы и классики XIX века. У Шолохова мотив правды (в связке правды народной и правды личной) формируется во взаимодействии с другими мотивами, усложняющими и развивающими его семантику: путь, судьба, судный день, крест, свет, сердце. С проявлением воли к правде связаны внутренние поиски Григория Мелехова. В душе героя постоянно конфликтуют духовное с плотским. Григорий, подчиняясь злой воле, «опалённый слепой ненавистью» к красным, захватившим казачьи земли, отстраняется от Правды, которая была дана ему изначально: «Одной правды нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет...» (5, II, 138). Как следствие – преступление законов правды. Автор мотивирует безрассудные поступки героя смещением психики в область бессознательного, тем, что, «инстинкт властно и неделимо вступал в управление его волей» (Там же, 198). Абсолютной правде противопоставлена субъективная правда, поскольку ее смысл релятивизируется, сводится героем к собственному взгляду на правду. «Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему уже казалось, что извечно не было в ней такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий, и, до края озлобленный, он думал: у каждого своя правда, своя борозда» (Там же, 168). Герой «Тихого Дона» уходит от правды, направленной к его воле и сердцу, за что в дальнейшем будет осужден внутренним судом – пробудившейся совестью. Неслучайно началом прозрения стал разговор с Гришакой, для

которого, как для носителя народного сознания, правда означает Суд Божий. «По Божьему указанию всё вершится» (5, II, 252), – так озвучивает старый казак идею правды как Царствия Небесного. Григорий, одолевая противоречия в сознании, начинает принимать духовно выпрямляющую силу правды: «Неправильный у жизни ход, и, может я в этом виноватый...» (Там же, 255). Вот почему он ищет правды, а в финале романа так настойчиво пытается обрести связь с ней. Мотив правды структурирует сюжет «Тихого Дона», поглощает разнообразные смыслы правды и истины, помещенные в народно-религиозный контекстный ряд. Правда артикулируется автором как справедливость, истина, лежащая в основе миропорядка и требующая от личности проявления воли, – т.е. Суд Божий. Правда должна открывать цель бытия, понимаемую как недостижимое в земной жизни. Поэтому Мелехов и другие центральные персонажи Шолохова (лейтенант Герасимов в «Науке ненависти», Андрей Соколов в «Судьбе человека») наделены такой интенсивной волей к правде. Смысл истины для них сливается с представлением о духовной силе, способной преодолеть тьму, вывести к высшей правде, достижимой в соборно-личностном переживании бытия на грани жизни и смерти. Выступая у Шолохова в самых разных вариантах и конфигурациях: фольклорных, повседневно-бытовых, в форме притчи и пророчества – этот мотив осуществился как отражение высшей Правды и Духа. В этом смысле, жить по правде – значит отвечать за другого, за всех людей («я несу за вас крестную (курсив наш. – А.Д.) ответственность», – обращается Григорий к повстанцам (5, I, 196). Шолохов с помощью ведущего значения инварианта и новых смыслов актуализирует смысл магистрального мотива, организующего идейно-образное пространство эпопеи – мотива свободы человеческой воли. Мотив свободы воли, повторяясь каждый раз в новом смысловом значении, складывается у Шолохова из второстепенных мотивов: поведенческих мотивов, мотивов-персонажей, микромотивов живого и мертвого природного вещества: «мир в его сокровенном звучании», в «изобилии жизнетворящих сил». Безответно подчиняется Божьей воле дед Гришака: «Яко... не своею си благодатию ... но волею Бога нашего приидох...» (5, II, 365).). Шолохов отразил здесь народную точку зрения, опираю-

щуюся на Св. Писание. Христианский мотив (точнее – целый сгусток мотивов), который является основой смыслового сюжета романа, выступает в функции повествовательной модели, восходящей к архетипическому противостоянию Добра и Зла, Божеского и Дьявольского. В цепи событий и поступков Григория Мелехова – приливов и отливов веры в смысл жизни, усилий воли к пониманию нравственной правды – мы видим ассимиляцию одной из составляющих христианского учения о человеке. Это сила собранного в себе внутреннего чувства, воплотившаяся в понятии свободы твари или – на философском языке – свободы человеческой воли. Включение вместе со свободой воли таких слагаемых этого мотива как воля, свобода и вольность в число ведущих в системе художественного языка Шолохова представляется закономерным. Страстную силу воли называет Н.О. Лосский, русский религиозный философ, автор книги «Свобода воли» (1925), в ряду основных качеств национального характера. «Своеобразное проявлением волевой силы русского народа мы находим в казачестве с характерной для казаков лихостью и молодечеством» (12, 264) – так он формулирует свою идею могучей силы, волевой энергии народа, его внутренней правды, приводя исторические примеры (Аввакум, Петр I, старообрядцы). Другой русский религиозный философ – В.В. Зеньковский, рассуждая о свободе как основной силе человеческого духа, пишет: «Это есть функция нашей свободы, субъектом которой и является наше “я” (в его глубине). Дар свободы сообщает нашему “я”, нашему духу эту способность выбирать между добром и злом, и мы только в той мере ответственны за наши поступки, в какой мы свободны» [13, 274].

Интересны размышления Е.Н. Трубецкого, совпадающие в своем содержании с понятием свободы воли в христианской философии. Свобода твари – это самоопределение «за или против Бога, возможность выбора между жизнью и смертью», – поясняет отечественный философ и публицист, автор знаменитой статьи «Умозрение в красках». Т.е., по его мысли, условием отношений человека с Всевышним является «возможность самоопределения с обеих сторон», стало быть, и возможность выбора со стороны человека. – Человек не мог бы быть действительным, свободным участником добра, если он не был спо-

собен выбрать между добром и злом. Возможность самоопределения к добру необходимо предполагает и свое противоположное – возможность самоопределения ко злу» [14, 82–83]. В этой свободе твари видится смысл конфликтов эпохи войн и разрушений, воссозданной Шолоховым в «Тихом Доне» и в других произведениях. Злодеяниям, греховным помыслам и порокам в его прозе противостоят начала, определяющие земное предназначение человека в русском национально-православном мировоззрении: добро, стремление к справедливости и истине. Мотив пути, дополнен семантикой странствования в поисках правды. Пересекаясь с близким ему мотивом испытания (от очерка зарисовки 1923 г. «Испытание» – до «Судьбы человека» и последнего незавершенного романа «Они сражались за Родину»), осложняется идеей духовного возрастания. Весь рассматриваемый мотивный комплекс, связан с онтологической идеей «свободы человеческой воли», восходящей к архетипу свободы, и является его трансформацией. Варианты и вариации этого мотива рассыпаны по тексту «Тихого Дона» и последующих произведений Шолохова, поэтому его можно отнести к ряду ключевых мотивов, центральных идей шолоховской художественной антропологии. В критике до сих пор звучат неоднозначные, противоречивые суждения о свойствах и источниках образных решений Шолохова. Не раз подчеркивалось, что писатель равнодушен к религиозной стороне жизни, сосредоточен лишь на социально-психологическом смысле поступков и действий персонажей. Этому способствует, на наш взгляд, поверхностная трактовка мотивов-событий и мотивов-характеров, составляющих внутренний контекст его повествовательной системы.

Эстетический и символический потенциал мотива свободы воли реализуется писателем в устойчивой смысловой соотнесенности с героями, их действиями и внутренним миром. Григорий Мелехов – именно тот герой, поступки и мысли которого раскрывают семантику мотивного комплекса испытания судьбы человека войной и любовью, образующего сюжет «Тихого Дона». Роковым образом он оказывается причастным к смерти множества людей. Отношение Мелехова к смерти даёт ключ к истолкованию этого мотива в евангельском духе. У автора романа-эпопеи смертное событие изобража-

ется в сочетании с другими онтологическими ситуациями. Шолохов сводит в единый узел идеи рождения, смерти, возрождения. Вот почему следует говорить об использовании писателем в своих текстах, в частности, в «Тихом Доне», многомерного образа-связки «умирания-возрождения», посредством которого автор испытывает героев на человечность, на способность сохранять ценности жизнестроения. Проявляется этот двойной мотив в стремлении «видеть небо», уйти от суетного, конечного мира в высь, к бесконечному. Так мотивируется неугасимое движение души героя к свету, к истинной свободе-воле.

Проблема смысла войны, которую мы затронули, требует дальнейшей разработки. В свою очередь, выявление различных граней правды о войне, её народно-религиозных аспектах (внутренней правде народа), выводит на поверхность глубокое философское содержание, которое всегда присуще большим произведениям на тему народного бытия. Всё это напрямую соотносится с особым уровнем структуры «Тихого Дона» – открытием бытийного смысла исторических событий в слове, мысли и действиях героев. Последнее объединено у Шолохова с поисками новых решений темы войны и мира в творчестве 1940-х–1960-х гг.

Героико-эпический статус событий и трагическая коллизия смерти и жизни в военной прозе М. Шолохова

Война 1941–1945 гг. раскрыла в сознании русских людей коренные народно-национальные первоэлементы, нравственные идеалы, проявленные в понятиях любви к родине, воинского мужества, совести и доброты. К этим мотивам отображения общенародного бедствия можно присоединить и другие, привносящие настоящее в вечное: смерть и бессмертие, переход от войны к миру, возвращение солдата с войны домой – к родной земле [см. об этом: 15].

Картина мира, выстроенная Шолоховым в романах и рассказах на тему войны, возникла на основе представлений о воинском подвиге, которые неизменно возрождались на протяжении нашей тысячелетней истории. Сам художник не раз объяснял, в чем состоит нравственно-этическое содержание национального характера: «Вот она – одна из лучших черт русского народа – всегдашняя и скорая

готовность к защите Родины» [3, VIII, 346]. Понять своеобразие шолоховского взгляда войну – значит обратиться к авторитету родового, исторического народного бытия, включая опыт поражений и побед. Победа в последней войне завоевана, по мысли Шолохова, благодаря «соборному» к ней отношению, через усвоенные от «отчич и дедич» мировоззренческие побуждения. Это миропонимание, рожденное многовековой русской жизнью, вобрало в себя жертвенность, силу духа и воли, концентрацию и интенсивность душевных эмоций простого человека, память о героическом прошлом России.

У Шолохова мы находим сближение идеального и материального начал при подчинении физического начала духовно-нравственному чувству. Во время кровавых боев он наблюдает отвагу и мужество солдат, испытывающих «немую ненависть к врагу» [3, VII, 157], но не растративших человеколюбие и душевное тепло, способности любоваться «полевым цветком, доверчиво приютившимся на краю старой воронки и казавшимся рядом с грудями мертвой, опаленной земли бессмертным в своей первобытной красоте» [Там же, 157].

В последние десятилетия шолоховедение всё чаще обращается к христианскому контексту и пасхальной архетипике не только «Тихого Дона», но и произведений, созданных Шолоховым в годы Великой Отечественной войны и после неё. Отмечено, что в шолоховский нарратив органично вплетаются духовные заветы и символика Священного Писания [см., например: 16], происходит перенесение смыслообразов народно-православного сознания в идейно-художественную сферу рассказов и неоконченного романа. В частности, текст «Судьбы человека» интерпретируется, как диффузный, т.е. такой, «в котором агиографическая традиция “растворена” в сюжете, характере “положительного героя”, деталей и мотивов, приближающихся по значению и поэтике к житийным топосам» [17, 87].

О том, что в образе Андрея Соколова типизированы важные грани национального характера, пишет в своей давней работе, посвященной шолоховскому литературному шедевру об эпохе Великой Отечественной войны, Д.Д. Благой Он выразил замысел рассказа одной фразой: «Показать нестигаемую волю, мужество и героизм и вместе с тем щедрое сердце простого русского человека, который в годину тягчайших испытаний, выпавших на долю его Родины, и не-

поправимых личных утрат, <...> смог восторжествовать над своей исполненной величайшего трагизма личной судьбой, подняться над нею, сумел жизнью и во имя жизни поправить, одолеть смерть подняться над нею, сумел жизнью и во имя жизни “поправить”, одолеть смерть, – таков пафос этого произведения, его творческая мысль» [14, 280]. Согласованность художественной формы и внутреннего смысла рассказа-эпопеи достигается посредством тонких приемов, – аналогий, ассоциаций, переключек отдельных образов. Благой выделяет в зачине «Судьбы человека» две темы: «войны и весны, смерти и жизни». Они, «их сложное и глубокое сочетание», как пишет известный литературовед, создали «“музыку” произведения» [14, 285]. В пронзительно-глубокой мелодии повествования соединены мотивы смерти и жизни. Здесь объективируется авторский взгляд на трагедию войны. Смерть человека выступает как естественное явление, если она связана с не только с природной горизонталью бытия, но и с его духовной вертикалью. Шолохов утверждает зависимость человеческих характеров от сущностных свойств национального мировоззрения. В «Судьбе человека» обнажены не только проявления зла (нашествие немецких войск, уничтожение оккупантами городов и сел, лагеря смерти), но и лучшие нравственные качества советского солдата: жертвенный подвиг, отвага и духовная сила.

Мотив победы над смертью усиливается в рассказе при помощи композиционных решений. «Кольцевые повторы в композиции произведения, – замечает литературовед, – несут “скрытый рисунок жизни”, где важное место занимает любовь» [19, 29]. При этом, как и в «Одухотворенных людях» Платонова, любовь переплетена с гневом и яростью [см. об этом: 20]. У Соколова, потрясенного гибелью семьи, не изжита ненависть к врагам, но его душа не очерствела. Шолоховский герой, сполна испытал горечь утраты родных людей, сберег добросердечное чувство. Вся его жизненная энергия направляется на приемного сына, в образе которого манифестирована идея обретения смысла бытия, победы над смертью. Рядом с Ванюшкой Соколов вновь испытывает отцовское счастье. Как он сам рассказывает случайному собеседнику, «сердце отходит, становится мягче, а то ведь оно у меня закаменело от горя» [3, VII, 555].

Динамика идейных мотивов и элементов сюжета в рассказе-ис-

поведи представляется внутренне закономерной. Динамическое движение дискурса на глазах читателя создает форму речемысли, вмещающей свойственные народной поэзии и отечественному образотворчеству идею соборности, сплоченности всех советских людей перед лицом врага. Народ выдержал историческое испытание своего национального чувства, своей веры. Глубоко жизненное народно-религиозное отношение к войне – войне священной, справедливой – важнейший индикатор своеобразия малой эпической формы, отражающий идейно-духовную цельность народа.

Сферу выражения национальных начал обычно соотносят с стилем писательского мышления. «Судьба человека» – одно из шолоховских эпических произведений, в котором проявился национально-художественный стиль Шолохова. Данная стилевая категория стала ключевой характеристикой эстетического самоопределения художника-эпика. Его творческая мысль, вобравшая в себя постулаты народной идеологии, открывает новые горизонты смыслопорождения. Её движение обусловлено многовековыми духовно-культурными накоплениями.

У Шолохова в малых и больших формах эпоса сложилась поэтика, опирающаяся на притчевую традицию. Эта черта художественного языка писателя является одним из доказательств близости его образной онтологии с языком Священного Писания – в частности, с притчами, составляющими символично-смысловой каркас библейского текста. Так, на финальных страницах «Судьбы человека» обнаруживается сравнение героев с малой земной частицей, переносимой вихрем пустыни перстью – горчичным зерном: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что ждет их впереди?» [3, VII, 556].

Писатель актуализирует семантику евангельской притчи о горчичном зерне. Происходит трансформация смысла: признание человека песчинкой, «земной перстью», оборачивается в образно-философской структуре рассказа утверждением его космического, вселенского значения. Притча о горчичном зерне прочитывается не только как аллегория роста: из малого, незначительного вырастает большое, великое – из горчичного семени – дерево (Лк. 13:18–21).

Разворачивая метафору «песчинка, перенесенная ветром», Шолохов объединяет в этом фрагменте текста мотивы «отцы и дети» и «внутренний, духовный рост личности» с темой грядущих веков земной жизни. Используется потенциал притчевой символической образности. Возникает эффект безмерной пространственной глубины, личная жизнь героя соотнесена с будущим мира, национальной судьбой и судьбой всего человечества. Далее завязывается вторая, самостоятельная тема, которая усиливает основную. На основном плане – духовная сила героя, познавшего трагическую изнанку войны. «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек нестигаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который повзрослев, сможет вытерпеть, все преодолеть на своем пути» [3, VII. 556].

Таким образом, динамика идейных мотивов и элементов сюжета в рассказе-исповеди представляется внутренне закономерной. Динамическое движение повествования на глазах читателя создает форму речемысли, вмещающей свойственные народной поэзии и отечественному образотворчеству идею «чуткости к искажениям добра злом» [12, 52].

Притчевый фактор играет в повествовательной стратегии Шолохова существенную роль. В композиции, поэтике, притчевом слове, библейском фразеологизме главные духовно-нравственные понятия, события и характеры сопрягаются с православно-христианскими идеями в их народной огласовке. Вместе они составили мотивную канву текста. Часто притча предстаёт у Шолохова в фольклорном обрамлении. Сохраняя семантическую основу библейского источника, она становится фокусом художественной памяти писателя. Контексте притчи смысловой контекст созданных им метафор, сравнений и эпитетов расширяется. Притчевые вкрапления и образы, вызывающие ассоциации с библейскими изречениями, вошли во все шолоховские произведения от малых жанров до эпопеи, от «Донских рассказов» до незавершенного романа «Они сражались за Родину».

Какие же общие места (константы стиля, метафорические образы и символы) позволяют говорить об особенностях шолоховского изображения войны? П.С. Глушаков обнаруживает в народно-речевом строе мысли писателя архаические стилевые матрицы. Это иду-

щие от фольклора и древнерусской словесности «фрагменты, относящиеся к жанровым и речестилевым образцам “дум” (раздумья о бытии, месте человека в жизни, о человек<еской> судьбе), плача (по погибшим, собственной доле), есть прямое обращение к родной земле, материнским основам бытия и т.д.)» [21, 802]. На основе их ассимиляции созданы образы-символы, маркирующие текст известными формами литературной памяти: возникает «эффект вневременной актуальности», связывающий героев шолоховских произведений с героями былин, «народных песен, древнерус<ских> патериков и героических повестей» [Там же]. Складывается цепь мотивов, и образов, в которых олицетворено духовно-символическое единство участников Куликовской битвы, Бородинского сражения и шолоховских защитников родной страны. Данные стилевые константы переходят у Шолохова из одного произведения в другое, формируя типологический ряд. Художник живописует такое состояние воюющего человека, где проявилось внутреннее родство с памятными картинами войны в устной народной поэзии и русской художественной баталистике, во множестве отечественных книг с историческим сюжетом.

В «Науке ненависти» (1942) есть знакомая по фольклорным текстам параллель человек–дерево, показана живучесть старого дуба, разбитого на две половины немецким снарядом, но простирающего «к солнцу точеные тугие листья...» [3, VII, 513].

Ассоциации со сценами исторических сражений, которые запечатлены русской словесностью, пронизывают военные страницы прозы Шолохова. Мысль писателя устремлена к архетипам войны, в первую очередь обязанным влиянию традиций былинного эпоса, древнерусских сказаний, фольклорной символики. Метафоры боя – посева, жатвы – смерти повторяются в шолоховских текстах, неся в себе смысл вторжения войны в естественный миропорядок. Типичные для русской поэтической традиции уподобления поля битвы крестьянской ниве сопровождают обрисовку чувств шолоховского героя: Иван Звягинцев идет по дороге к переправе через Дон, «иногда срывая чудом уцелевший <...> колос пшеницы или ячменя, думая о том, как много и понапрасну погибает сейчас народного добра и какую ко всему живому безжалостную войну ведет немец» [Там же, 88].

Вспомним размышления о войне Ивана Звягинцева («Они сражались за Родину»). Обращение «к неведомому немцу, <...> олицетворяющему для него всю немецкую армию и все зло, содеянное этой армией на русской земле, которое во множестве видел Звягинцев за время войны» [3, VII, 89], предоставлено через смыслы, которые спросились с моральным складом воинов-богатырей, тех, кто в прошлом отстаивал суверенность Руси-России. Даже если образ былинного героя переосмыслен иронически – санитар именует Звягинцева «Ильей Муромцем», «не тая улыбки под рыжими усами» [Там же, 151–152], – нельзя не видеть здесь сравнение, приравнивающее друг к другу советских солдат и участников давних сражений за Отчизну.

Акцентируя разнообразные народно-христианские интуиции Шолохова-художника, важно ввести их в литературно-исторический ряд, который предполагает преемственную связь между различными эпохами национальной словесности. Представленный в статье подход к творческому наследию Шолохова, с нашей точки зрения, плодотворен, поскольку с его помощью могут быть обозначены и изучены нравственно-художественные топосы, несущие в себе духовные смыслы. В них отображается сокровенная взаимосвязь человека с мирозданием, с историей своего народа. Идеи-первообразы национальной культуры интегрированы писателем в собственную символично-смысловую систему. Импульс к её развертыванию дает эстетико-философская позиция Шолохова, которая отсылает к пониманию войны как неестественного, временного состояния человеческой жизни. Отсюда – стремление уйти от военной проблематики, «взяться за простого мужика»: «Войны, революции, коллективизации... Все эти “земли трясения” катаются по нему каким-то чудовищным паровым катком, а он... Живёт! Расплющенный до костей, в лепешку – поднимается и живёт... Вот где тема!» [22, 28].

Итоги

Понять духовно-нравственную подоплеку войны, показанную писателем, возможно, если руководствоваться совокупной идеей его батальной и «мирной» прозы в целом. Всякий раз писатель включает в строй личных мыслей ту общую мысль о любви к Отчизне, то «не-

раздельное ощущение родины» (Г.П. Федотов), какое с максимальной ясностью Шолохов выразил в одной из бесед: «Здесь недостаточно одного правдивого показа войны, нужна еще идея, ради которой эта война изображается. Воюют-то не просто народы, армии, солдаты и генералы. Сражаются идеи. Превосходство и духовная зрелость советского воина были несомненны даже в самые трудные первые дни войны. Ни народ, ни армия, не теряли веры в победу. Об этом я написал и в военных очерках, и в книгах» [23, 63].

В произведениях Шолохова о войне эпически, масштабно и психологически достоверно изображено народное отношение к войне как времени Апокалипсиса, раскрыта сущность противостояния добра и зла, естественной, мирной жизни и мертвящей силы, порождающей войны и социальные катаклизмы. Запечатлевая человеческие судьбы в обстоятельствах, порожденных военными событиями, писатель не сводит её к трагедийности. Телеологическая позиция и эстетическая система художника-эпика подчинены нравственной проблематике, его творческие поиски определяются заветами народной мудрости и русской классики. Силу и емкость эпико-трагического мышления Шолохова обусловили оппозиции добро/зло, свет/тьма, жизнь/смерть, национально-значимые концепты подвига, жертвенности, свободной воли. Находящемся на границе жизни и смерти шолоховским героям присущи не только любовь к родной природе, привязанность к дому, семье, но и отрицательные эмоции: чувства ожесточения, острой ненависти, «воплощенные в действие», приведшие «к нам победу» [3, VII, 527], а также этические начала, которые символизируют мировоззренческое единство бьющихся с врагом людей. Пафос и художественная философия Шолохова генерированы верой в духовную силу народа, выстоявшего перед «ураганом невиданной силы» [3, VII, 556].

Как художник национального склада, Шолохов находит собственную грань между действительной жизнью и литературно-художественными принципами. Народно-православная традиция, будучи творческой доминантой писателя, вывела его на уровень художника-мыслителя, создавшего систему идей и образов. В ней современный читатель найдет «существенные черты народного харак-

тера и грани уклада обыкновенных сельских тружеников», а также «богатейший материал для изучения духовно-нравственного мира русского человека, народознания в реальной политике времени» [24, 371].

Шолоховский мировидческий опыт можно определять по-разному: «сознание русского человека с его тяготением к свободе и воле», «мир человеческий в его неисчерпаемых явлениях», «реализм высшей пробы». Представление о внутренней народной правде, апология добра, света, красоты, приятие мира в противовес войне, утрате духовных оснований людского бытия – объективные слагаемые философско-эстетической мысли Шолохова. Художественная сила автора «Тихого Дона» проявляется в сложном взаимодействии высоких жизненных реалий и реалий приземленных, обычных для человека-труженика, наделенного душой. Конфликт между добром и злом представляет собой один из главных атрибутов в шолоховском решении проблемы «человек и война». И здесь Шолохов верен идеям, которые локализованы в пространстве отечественного патриотического самосознания.

Вся военная проза Шолохова – не только отражение народных представлений о войне и мире, но и предупреждением писателя-классика о том, что новая эпоха может стать периодом духовного безвременья, мировой катастрофы, угрожающей человечеству всеобщей гибелью. Прозорливость Шолохова подтверждается в наши дни Л. Леоновым, предвидевшем в своём духовном завещании – в философском романе-наваждении «Пирамида» – форсированное движение рода людского «к апофеозу человеческой истории» [25, 302], низведение обитателей Земли «из сынов Божиих в толпу, <...> «и дальше все убыстряющимся аллюром <...> в липкий и стелющийся радиоактивный пар» (25, 331).

Ссылки и примечания

1. Эти речевые обороты употребляет В. Беглов в заглавии и тексте статьи, публикуемой в разделе «Из истории литературоведения» настоящего сборника.
2. Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000.

3. Шолохов М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. Очерки; Статьи; Фельетоны; Выступления – М.: Худож. лит., 1986. Далее ссылки на произведения Шолохова (кроме «Тихого Дона») даются в тексте статьи с указанием тома и страниц в круглых скобках.
4. Соловьев В.С. Оправдание добра. Нравственная философия // В.С. Соловьев. Соч. в 2 т. Т. I. М.: Мысль. 1990. С. 47–549.
5. Шолохов М.А. «Тихий Дон». Научное издание. В 2-х т. Т.1-й: 3-я и 4-я книги романа. М. ИМЛИ РАН, 2018.
6. Шолохов М.М. Разговор с отцом // Литературная газета. 1990. 23 мая. С. 3.
7. Булгаков С.Н. Размышления о войне // Звезда. 1993. № 5. С. 138–162.
8. Семенова С.Г. Русская литература XIX–XX веков: От поэтики к миропониманию. – М.: Академический проект; Парадигма, 2016. – 890 с. (Технологии культуры: Классики филологии).
9. Коряков М. Две темы (Из дневника публициста): // Шолохов и русское зарубежье. Сост., вступ. статья, примеч., именной указатель В.В. Васильева. М.: Алгоритм, 2003. с. 446 [1] с.
10. Палиевский П.В. Мировое значение Шолохова // Творческое наследие М.А. Шолохова в начале XXI века. М.: ИМЛИ РАН 2022. С.455–46.
11. Кожин В.В. «Тихий Дон» М. А. Шолохова // Кожин В. В. Победы и беды России. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 512 с.
12. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. Основы этики; Характер русского народа. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
13. Зеньковский В.В. Апологетика. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2010. – 528 с.
14. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
15. Запевалов В.Н. А. Платонов и М. Шолохов: «Возвращение» и «Судьба человека» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2002. С. 125–134.
16. Стюфляева Н.В. Рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека» в контексте христианской культуры. К постановке проблемы // Первые Щеулинские чтения. Липецк: ЛГПУ, 2016. Часть 2. С. 220–227.
17. Терешкина Д.Б. Судьба в ориентированных и диффузных текстах. К вопросу о диалоге минейной и агиографической традиции // Вестник Новгородского государственного университета. 2015, № 90. С. 87–91.
18. Благой Д.Д. «Судьба человека» М. Шолохова, / Благой Д.Д. // От Кантемира до наших дней. Т. 2 – М.: Худож. лит., 1979. С. 280–292.
19. Гречушкина Н.В. Трагический эпос Великой Отечественной войны в рассказе М.А. Шолохова «Судьба человека» // Litera. 2020. № 4. С. 20–29.
20. Спиридонова И.А. Мотивы ярости и зверя в рассказе А. Платонова «Одухотворенные люди» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Том 17, № 4. С. 301–325.
21. Шолоховская энциклопедия. М., 2012. С. 799–804.
22. Шолохов М.М. Слово об отце // Шолоховская энциклопедия. М., 2012. С. 13–29.
23. Прикосновение к подлинному / Беседа с Шолоховым [спец. корр. «Правды» В. Дробышева] // «Правда». 1974, 31 июля; С. 3. («Правда», 1974, 31 июля).
24. Васильев В.В. Последние книги «Тихого Дона» и «Поднятой целины» // Новое о М. Шолохове. Исследования и материалы / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Ф. Ф. Кузнецов, В. В. Васильев, Н. В. Корниенко, С. Н. Семанов, А. М. Ушаков. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 590 с.
25. Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение в 3-х частях. Кн. 2-я. М.: «Голос», 1994, 688 с.

А.Ю. Большакова

**ИСТОРИЯ & СИМВОЛИКА:
 ДИАЛОГ ДЕРЕВЕНСКОЙ И ВОЕННОЙ ПРОЗЫ XX в.**

Аннотация. Статья посвящена исследованию образа-символа звезды/звездопада, получающего разнообразные смыслы в прозе о мировой войне и определяющего диалог ведущих литературных направлений второй половины XX века: деревенской и военной прозы. Данное положение рассматривается прежде всего на основе произведений В. Астафьева (в своем творчестве уникально соединяющего оба эти направления), а также русских и западных военных писателей.

Ключевые слова: деревенская проза, военная проза, образ-символ звезды/звездопада.



Звезда – один из распространенных и многозначных образов мировой литературы, проявляющийся в самых разных художественных системах: от реализма до романтизма. Каждый просвещенный читатель знает об этом, храня в памяти множество прекрасных поэтических строк.

Среди миров, в мерцании светил
 Одной Звезды я повторяю имя...
 Не потому, чтоб я Ее любил,
 А потому, что я томлюсь с другими.
 И если мне сомненье тяжело,
 Я у Нее одной ищу ответа,
 Не потому, что от Нее светло,
 А потому, что с Ней не надо света [1].

Кажется, использование сколь популярного, столь и весьма растиражированного (в самых разных стилях и методах) образа – во все не показатель принадлежности произведения к системе символического реализма. Между тем своеобычное осмысление и, в результате, модификация содержания образа-символа не могло миновать художественного мышления писателей, чье творчество развивалось именно в этой системе, теоретические основания для которой даны в положениях академика В.В. Виноградова о «синтезе “истории” и “поэзии” в процессе создания стиля “символического реализма”» в русской литературе, а также о символе как «предельной единице художественного произведения, которая еще несет в себе структурные свойства целого» [6, 203, 297].

Я имею в виду русскую деревенскую прозу второй половины XX в., в недрах которой сложился уникальный художественный метод, где (в отличие, скажем, от символизма Серебряного века) доминирует образ-символ, основанный на сугубо земных реалиях. Четко сформулировал суть этого метода В. Астафьев, обозначив тяготение деревенской прозы к поиску свернутой, предельно концентрированной модели сознания и мира в XX в.: «Чтобы выразить философию нашего времени, философию подвига, человеческой жизни, любви, смерти, — мало одних рассуждений на эти темы, необходимо дать знак, символ, образ, что в буквальном переводе с греческого означает идею» [2; XII, 225] (Все выделения в цитатах мои. – А.Б.).

Рассмотрим для примера сколь типичное, столь и своеобычное претворение «звезды»/«звездопада» у писателя, сумевшего возвести тривиальный, кажется, образ до философического символа.

Реалистическое содержание символа. По сравнению с интерпретацией этого образа-символа у большинства деревенщиков в традиционно поэтичном значении, он получает дополнительные смыслы в контексте военного опыта не только у таких представителей символического реализма, как В. Астафьев, но и в сугубо реалистической, казалось бы, военной прозе (у Ю. Бондарева, В. Некрасова, Э. Казакевича), а также у некоторых западных классиков. Факт предпосылок к формированию символа в прозе о мировой войне следует особо подчеркнуть. Можно предположить, что именно военный опыт, с точ-

ки зрения которого переосмысливал Астафьев жизнь свою и страны, дал дополнительные коннотации к распространенному поэтическому образу, возведя его до сложного символа с весьма неоднозначным историософским содержанием.

Еще в первых послевоенных опытах русской литературы, у В. Некрасова в сугубо, кажется, реалистической повести «В окопах Сталинграда» (1946), возникают предпосылки символического письма, затем в полной мере воплощенного Астафьевым. Речь идет о возрастании роли памяти, в субъектной сфере которой обычные, кажется, малые жизненные детали «вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом» [9, 84].

В поэтике литературы второй половины XX в. о войне образ звезды обретает тройственное значение. Прежде всего это традиционно – высокое знамение, восходящее к эстетическому идеалу писателя. Свет звезды мерцает, освещая своим блеском путь любви, надежды на счастье, несмотря на военные обстоятельства и неурочное время для чувств нежных. Порою свет звезды несет судьбоносные смыслы, указывая путь герою, помогая ему выживать, сопутствуя на фронтовых дорогах. Однако в восприятии военного человека звезды обретают и эсхатологическую семантику, получая зловещую красоту в смертоносном огне взрывов, озаряя небо гибельным блеском, оттеняя холод вселенной и неизбывное одиночество человека на войне. Горящая на небе звезда для него – не обязательно природное явление. Это может быть огненный след ракеты или снаряда, своего или вражеского, но неизменно смертоносного.

И наконец третье значение, свойственное русской литературе советского периода, спускает звезду на плечи военного или наградной лист, означая повышение в чине (дополнительную звездочку на погонах), боевой Орден Красной Звезды за проявленную доблесть. Вспомним «шифровку» дяди Васи-Сороки в «Последнем поклоне», нарисовавшего в письме с фронта себя с большим погоном, на котором красовалась звездочка. То был разгаданный лишь уже попавшим на войну Витей Потылицыным знак несбывшейся надежды: дядя-танкист мечтал стать командиром машины. Трагизм символики

отражается в сцене встречи повествователя с умирающим дядей на фронте.

«Да знаем мы его, знаем, — уважительно протянул ефрейтор. — Я хоть недавно в танковой бригаде, и то слышал: «Сорока, Сорока...» На хорошем счету был. Его после Киева хотят... хотели, — поправился ефрейтор, — на офицера послать учиться... Значит, дядя Вася мечтал о военном чине — погон-то со звездочкой с умыслом рисовал! Ну, тогда девки снопами бы валились [2, V, 167].

Еще в самой ранней (после)военной прозе, повести Э. Казакевича «Звезда» (1946), традиционное именование обретает сугубо военную функцию — это код, условный язык разведгруппы Травкина, проводящей одноименную операцию против отборной танковой дивизии эсэсовцев. «Звезда» — их «позывные для далекой «Земли»» своей дивизии [7, 49]. Диалог Звезды и Земли загадочен для непосвященных: это «странные слова, полные таинственного значения», «таинственный межпланетный разговор» людей, чувствующих себя «затерянными в мировом пространстве» [7, 49–50]. Но «звезда» в семантике повести — и традиционный знак любви для радистки Кати, безуспешно в финале посылающей позывные погибшему Травкину. Одиночеству разлуки вторит, как затем у Астафьева, мотив падающей звезды: «И с ужасом Катя вдруг подумала, что, может быть, бесполезно её сидение здесь, у аппарата, и её бесконечные вызовы “Звезды”. “Звезда” закатилась и погасла» [7, 90].

В поэтике Астафьева спустившаяся на землю, закованная в металлические доспехи звезда — и скорбный символ на могиле погибшего за Отчизну воина, как в прологе его современной пасторали «Пастух и пастушка». Впрочем, символ, стертый безжалостным временем, не пощадившим ни воина, ни его надежды и любовь. «Может, была когда-то на пирамидке звездочка, но отопрела» [2, III, 7]. Скорбный мотив исчезновения — знака памяти с могилы погибшего — предваряет будущие утраты героя, потерявшего и волю к жизни, и женщину, которую полюбил. «Да и была ли ты, Люся? Была ли?!», — отделяется от мира и собственной памяти смертельно раненый войною лейтенант Костяев [2, III, 129].

В лирико-философской миниатюре «Звезды и елочки» из книги

Астафьева «Затеси» автор-повествователь во время одной из поездок по Вологодчине видит «звездочки, прибитые к торцам углов сельских изб» [2, VII, 58]. Не понимая поначалу смысла «украшения» и настраиваясь на веселую праздничную волну, повествователь затем узнает от хозяйки дома скорбный смысл символики, сделанной в память о погибших. Красный цвет звездочки траурно выделяется на темном избяном фоне, восстанавливая в ассоциативной сфере астафьевского читателя мотив Памяти. Здесь – вечной памяти о погибших в войну...

«Имба пуста. Имба пуста...» — билось у меня в голове, и я все смотрел неотрывно – в деревенских улицах мелькали красными пятнышками звездочки на темных углах, то единично, то россыпью, и вспоминались мне слова, вычитанные недавно в военных мемуарах о том, что в такую тяжкую войну, наверное, не осталось пи одной семьи в России, которая не потеряла бы кого-нибудь...» [2, VII, 58].

Может быть, траектория «возвышенного снижения» звездного неба на (после)военную землю и проявилась в одном из смыслов именовании Астафьевым повести о войне и любви «Звездопад», знаменуя состояние человека между жизнью и смертью? Или – постоянное движение от жизни к смерти? Следует обратить особое внимание и на своеобразную модификацию традиционной картины звездного неба у этого писателя, столь склонного к художественным экспериментам и необычным трактовкам привычного, кажется, содержания того или иного образа.

Однако – обо всем по порядку. Ведь в повести Астафьева о любви и войне картина звездопада, где только и проявляется этот символ, – это финальная доминанта, знаменующая высокое и печальное торжество Памяти в её животворящем свете и восполнимых лишь ею утратах. Во всем остальном повествовании – о госпитальных буднях и драмах, о встрече и нарождающемся чувстве влюбленных, их недолгих встречах и вечной разлуке – звездопада как такового нет: только яркие и манящие звезды на высоком небе мечты...

Контексты и ассоциации

В прозе Астафьева «звезда» появляется постоянно и во всех перечисленных значениях, притом в устойчивом взаимодействии с

другими символами (световыми, цветовыми, звуковыми и пр.). Уже в раннем рассказе «Ария Каварадосси» (1955) одиночество и тоску солдата оттеняют вторящие его настроению пейзажные зарисовки, а также последующее исполнение знаменитой фронтовой песни «Темная ночь» и арии из оперы Пуччини «Тоска». Звезды «тускло мерцают» в темной ночи русской песни. «Горели звезды...» Опять звезды!», – вторит рассказчик словам итальянской арии, взвывающейся до небесной выси [2, I, 206-207]. Под звуки голоса воина-смертника звезда разгорается всё ярче – как символ мечты о счастье, столь далеко, недостижимом!

Сходным образом в рассказе «Индия» (1965) – о девушке Саше, ее мечте и разбивающей судьбу войне – «звезда» входит в символику русского идеализма в его высоком горении и несбыточных иллюзиях. Идеализм окрашивает в романтические тона даже низкое, бытовое – к примеру, останки сгоревшего универмага. Мотив преобразования его, через детское восприятие, в «темные, таинственные руины» возвращает символическое значение эпитета, на фоне которого возникает образ «вещи, до неузнаваемости преобразенной огненной стихией» [2, III, 331].

Преддверие военной судьбы героини в контексте русского идеализма – «звезда», обнаруженная в двух находках на пепелище: «За время раскопок Саша нашла лишь одну пуговицу, которая немалыми стараниями была приведена в блестящий вид, и на ней обнаружилась звезда» [2, III, 332]. «Материализация» звезды, здесь входящей в состав военных знаков и символов, соотносится с инфернальной сферой девичьей грезы, переносящей ее прочь от обыденности другой находкой – тривиальной оберткой из-под мыла, на которой, мнится мечтательной девушке, запечатлено... настоящее чудо и волшебство некоей другой жизни.

С точки зрения нынешнего человека, пребывающего в «чудесном» виртуально-компьютерном измерении, такой восторг из-за кусочка бумаги может показаться авторской натяжкой. Однако в 1930-х–40-х подобные образы массовой культуры, за отсутствием телевидения, компьютеров и прочих технических средств перемещения в гламурные миры, были распространенным источником грез и фантазий для рядового потребителя. И не только советского.

Симптоматичен ассоциативный ряд, возникающий у продавца парфюмерии при взгляде на одну из богатых покупательниц в романе Г. Бёлля «Дом без хозяина» (1954) о первых послевоенных годах в Германии. Улыбка недоступной дамы внезапно вызывает у него взрыв чувств: «слепую страсть, дикое желание обладать красотой, которую он встречал до сих пор только на мыльных обертках, красотой, которую увидишь только на экране» [5]. Предваряет эту реакцию авторский экфрасис, относящий читателя к особенностям парфюмерного дома Фрагонар, названного в честь французского художника XVIII в., и основанный на впечатлениях самой дамы, у которой красивые рисунки в стиле этого художника на парфюмерной продукции вызывают эстетическое переживание:

«Шелковый платочек, и на заднем плане деревья, точно с картины Фрагонара. Расплывчатые контуры рисунка искусно создают впечатление грусти, а вдали развевается платок возлюбленного, который машет из окна почтовой кареты, все отдаляясь, но не становясь от этого меньше. Чуть тронутые золотом зеленые листья фрагонаровских деревьев, и нежная, маленькая рука держит платочек, розовая ручка, созданная для ласки. Предлагавший все это великолепии человек как-то странно посмотрел на нее...» [5].

По-иному, но сходным образом героине русского рассказа является красота иного пространства и времени: чудесная страна Индия на мыльной картинке с пальмами, тигром и волшебным принцем со звездой на чалме. Как и в «Звездопаде», звезда – символ мечты о сказочном и высоком чуде любви – разгорается по мере повествования, ослепительной вспышкой завершая историю любви и войны, жизни и смерти: «Голубыми глазами глядел на нее из сумрачного уголка симпатичный и родной до последней кровиночки принц в красивом плаще и желтой чалме, на которой ослепляюще-остро светила алмазная звезда» [2, III, 339]. Умирание героини и ее предсмертное видение чуда в таком символическом контексте осмысливается как уход в грезу, мечту о невозможном...

Символика звезд и света

Поначалу в повести Астафьева «Звездопад» (1960–72), через историю встреч в госпитале и первой любви раненого солдата Мишки Ерофеева и медсестры Лиды, оживает символика света, предваряя романтическое значение «звезды». Вынесенное в заглавие произведения именование символа в последующем развитии истории любви актуализируется лишь в своей наиболее позитивной части, связанной с семантикой света. По сути такое значение соответствует изначальной этимологии слова:

«Звездá. Общеслав. Исходное *gvoizda (oi > ё > е, g > з — суф. производное от той же, но «звонкой» основы, что и цвет (< *kvoitъ)... Буквально — «то, что светится, светило» (ср. др.-прус. svāigstan (вин. п. ед. ч.) «сияние, свет, блеск», др.-осет. zvestæ «серебро» и др.)» [12].

Начиная свою светлую и печальную историю, герой-повествователь сопрягает с идеей света онтологический мотив рождения: человека и его любви:

«Я родился при свете лампы в деревенской бане. Об этом мне рассказала бабушка. Любовь моя родилась при свете лампы в госпитале. Об этом я расскажу сам. О своей любви мне рассказывать не стыдно. Не потому, что любовь моя была какой-то уж чересчур особенной. Она была обыкновенная, эта любовь, и в то же время самая необыкновенная, такая, какой ни у кого и никогда не было, да и не будет, пожалуй. Один поэт сказал: “Любовь — старая штука, но каждое сердце обновляет ее по-своему”.

Каждое сердце обновляет ее...» [2, II, 183].

Заметим соединение названия повести, несущего семантику света звезды, озаряющей небо, и (в первых же фразах) – рукотворного света (лампы), постоянного затем у Астафьева. Вспомним «Оду русскому огороду» или, к примеру, «Печальный детектив», где имя дочери Сошнина, Света, символически соединяется со светом лампы, сопутствующим вдохновляющему героя чтению, просвещению, добрым помыслам, что озаряют тусклое существование малого человека. Такая интерпретация необычна для деревенской прозы с ее ориентацией на свет естественно-природный. К примеру, у Распутина в «Последнем сроке» умиранию старухи Анны сопутствует мотив элек-

трического света, отнюдь не спасительного. Умиранию деревни Матеры в одноименной его повести – мотив гибельных последствий от строительства гидроэлектростанции. Однако в госпитальных сценах «Звездопада» это лампа не электрическая, а керосиновая. При свете её впервые видит раненый Мишка красивую медсестру, занятую чтением какой-то книги: таково первое его яркое впечатление после наркоза, возвращающее юношу из мрака операционного небытия. Но тусклое горение лампочки – лишь внешний ряд. Как это свойственно системе символического реализма, происходит расширение образа – до света духовного, сопутствующего рождению любви: «Наверное, был еще какой-то свет, который озарил мне всю её!» [2, II, 185].

Далее колебания света распространяются по всему повествовательному пространству, актуализируясь даже в именной сфере. Ведь Агнией, что означает огниво, лампу, свет, зовут госпитального главврача. Уменьшение света керосиновой «лампочки» и угроза разбить её фоново сопутствуют сцене с бунтом контуженых, а исчезновение света знаменует хаос, припадочный взрыв, сопровождающийся воплями безумных.

В кульминационной сцене прогулки влюбленных и их сближения появляется упоминание о звездах, сопровождающееся мотивом исчезновения тусклого света гаснущих в городе окон: «Ночь была ясная и звездная. В городе лишь кое-где тускло светились окна, но и они гасли одно за другим. Город, разрушенный в центре, с кое-как прибранными и подметенными улицами, утомленно затихал. Вскоре он и вовсе погрузился в темноту» [2, II, 231]. Звезда – тусклый свет окон – постепенное исчезновение света – темнота. Выстраиваемый ряд предваряет возможную разлуку, предупреждая о несбыточности мечтаний в военном расколе. Однако до того еще далеко, и влюбленные, как им свойственно во все времена, отдаются созерцанию звездного неба:

«– Гляди, Миша, сколько звезд сегодня! – наконец заговорила Лида, и я поглядел на небо.

Звезд и в самом деле сегодня было очень много. Ближе других ровно светились солидные, спелые звезды, а за ними мерцали, перемигивались, застенчиво прятались одна за другую звезды, звездочки,

звездочки. И не было им конца и края, невозможно было их перечсть – эти бессонные, добрые звезды.

– Может, и наша звездочка там есть, Миша?» [2, II, 234].

Подобная множественность символа и проекция его в бесконечность повторится затем в финале повести о первой любви, где такое расширение будет не только пространственным, но и сверхвременным в своей устремленности в беспредельность мироздания и его вечных ценностей.

Однако в сюжетной «реальности» повести намечается слом символа. Точнее, в дальнейшей беседе героев – вскоре после разговора с Мишкой Лидиной матери, спустившей его с небес на землю предупреждением о социальной, физической неполноценности и потому неспособности обеспечить семейное счастье. Вот почему разговор сбивается с заданной Лидой романтической ноты, переходя на нарочито грубое отторжение Мишкой надежды, которую сулят «добрые звезды». В ответ на нежелание Мишки делиться разговором с ее матерью Лида называет его воином с «железным характером»:

«–Может, и наша звездочка там есть, Миша?

– Может, и есть, да не про нашу честь!

– У-у, какой ты грубый! – опечалилась Лида. – Я знаю, почему ты так...

Я насторожился и сказал, что ничего она не знает, что это детдомовщина да солдатчина во мне грубая сидит, и нечего тут мудрить!

– Миша, ты так и не скажешь, о чем вы говорили с мамой?

– Так и не скажу!

– Ну что ж! Ты настоящий мужчина и воин! – тряхнула она меня за отворот бушлата. – Характер твой железный, и тайны ты умеешь хранить. А я слабое создание женского пола. И прошу тебя все-таки загадать со мной вместе звездочку. Во-он ту, рядом с ковшиком которя...

Мы снова поцеловались, теперь уже за звезду, и на этот раз не отвернулись один от другого» [2, II, 234–235].

Скорее всего девушка говорит о самой яркой на небе – путеводной Полярной звезде, вечном спутнике человеческих мечтаний, поскольку именно она венчает Малую Медведицу (созвездие, наиболее

подходящее под определение «ковшик»). Само название этой звезды, неизменно указывающей направление на север, к полюсу Земли, говорит о холоде Вселенной: здесь, в переносном смысле, – о мерзлоте Истории, препятствующей теплоте человеческих помыслов и надежд. Тем не менее есть и другое значение, определяемое уникальностью Полярной звезды по сравнению с другими: её невероятная стабильность, при которой она (в отличие от других звезд) не меняет своего положения на небосклоне. Вспомним из Шекспира:

Но неизменен я, как неизменна
Полярная звезда: она недвижна —
И в целом небе нет подобной ей.
На небе много звезд; их всех не счесть,
И все они блестят и все мерцают,
Но лишь одна не изменяет места [13].

С другой стороны, само внимание героев к звезде в контексте исполнения балагуром Мишкой пародии на пушкинские строки, – по контрасту с расположением лидинового дома на улице Пушкина, – способствует «выпрямлению» смыслов в рецептивной сфере читателя, в памяти которого возникает знаменитое: «Звезда пленительного счастья». Символ свободы человека, исполненный веры в будущее! И такое значение сбывается в истории астафьевского героя, но, как и у Пушкина, весьма условно.

Звездопад

Есть в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) момент, интертекстуально предваряющий «Звездопад» (1960–72). И не только: по невольному совпадению предваряющие там изображение звездопада слова («Ночь темная-темная» [9, 148]) затем определяют название одной из глав книги Астафьева «Последний поклон». У Некрасова лейтенант Керженцев в ожидании разведчиков по привычке ищет на небе знакомые созвездия, размышляя о тайнах вселенной. Одновременно возникает необычное состояние души, которую картина звездного неба уводит куда-то в бездны бессознательного,

обычно не проявленного, скрытого за суетой будней. Но здесь такому состоянию способствует и напряжение на войне человека, остро чувствующего балансировку меж жизнью и смертью, быстротекущим и вечным:

«Мы стоим и смотрим, как мигают звезды. Выползают откуда-то затерянные обычно в подвалах сознания мысли о бесконечности, космосе, о каких-то мирах, существовавших и погибших, но до сих пор подмигивающих нам из черного, беспредельного пространства. Звезды гаснут, зажигаются. А мы ничего не знаем. И никто никогда не узнает, что в эту темную октябрьскую ночь умерла звезда, прожившая миллионы лет, или родилась новая, о которой тоже через миллионы лет узнают» [9, 149].

Здесь перед нами еще не символическая картина, но – размышление героя-повествователя, связанное с образом звездного неба. Образ этот затем только станет «переживаемым символом», наполнится не просто чувствами, но – жизнью и судьбой бывшего фронтовика, встретившего во время войны свою единственную любовь и неизбежно тоскующего по ней. Ярко озаренное пронзительным светом Памяти небо будет означать – в процессе формирования символического письма – то высшее начало в жизни героя, что озарит для него серые впредь будни и не сложившуюся, верно, судьбу.

Впрочем, в повести Астафьева нет подобных сцен созерцания звездного неба на месте боевых действий: герой показан лишь в госпитальной обстановке и затем на пересылке, то есть после и до фронта. Картина звездопада появляется лишь в светло-печальном финале, воссоздающем состояние героя в его жизни, последовавшей за историей первой любви и разлуки с любимой. Лишь в финале раскрывается суть и смысл именованная «Звездопад», как это принято у Астафьева, соединяя начало и конец повествования о первой любви – кольцом вечности.

«В яркие ночи, когда по небу хлещет сплошной звездопад, я люблю бывать один в лесу, смотрю, как звезды вспыхивают, кроют, высвечивают небо и улетают куда-то. Говорят, что многие из них давно погасли, погасли еще задолго до того, как мы родились, но свет их все еще идет к нам, все еще сияет нам» [2, II, 258].

Что же означает мотив падения звезды? Какими добавочными смыслами наполняется символ, преображая первичный (в истории любви Мишки и Лиды) образ звезды, актуализируя заданную названием вторую часть слова: «звездопад»? Прежде всего резко обозначается заданная прологом связь человека с рождением и далее – со смертью. Мотив окончательности преодолевается в финале утверждением Памяти как вечной, непреходящей ценности. Восстанавливается первичное значение «звезды» как света, противодействующего разрушительному хаосу, мраку, безверию. Здесь – света любви, счастье которой озаряет всю жизнь, даже если в реальности любовь не сбылась. Даже если... В этой точке самоуверений героя-рассказчика: «Но ведь тому, кто любил и был любим, счастьем есть и сама память о любви...» [Там же], финальный символ вступает в противоречие с, казалось бы, вполне убедительной в своей умозрительности позицией.

В действие вступает с древности заложенное в этом образе-символе противоречие между высокими поэтическими представлениями и – реальностью. Как утверждалось в «Поэтических воззрениях славян на природу»: «Ночные светила: месяц и звезды, как обитатели небесного свода и представителя священной для язычника светоносной стихии, были почитаемы в особенных божественных образах» [3, I, 72]. Согласно древним верованиям, звезда – символ души: каждый человек имеет свою звезду (интуитивно об этом «вспоминает» Лида в давнем военном прошлом), которая загорается в момент рождения человека, а после смерти падает.

Таким образом, «смерть уподобляется падающей звезде, которая, теряясь в воздушных пространствах, как бы погасает... Падающая звезда до сих пор почитается в народе знаком чьей-то смерти в селе: потому, увидя падение звезды, обыкновенно говорят: “кто-то умер!” или: “чья-то душа покатила!”» [4, 255].

Подобные ассоциации, входя в противоборство с финальной трактовкой «звездопада», проявляются, однако, еще в начале повести, когда герой-рассказчик описывает свое состояние между жизнью и смертью под операционным наркозом. Состояние, сходное с падением души-звездочки в темном небе и её постепенным угасанием:

«Но неведомая сила внезапно вздымет тебя с операционного стола и бросит куда-то в бесконечную темноту, и летишь в глубь ее, как звездочка в осеннюю ночь. Летишь и видишь, как гаснешь.

И все.

Ты уже во власти и воле людей, но для себя ты тоже не существуешь.

Я почему-то думаю — так вот умирают люди» [2, II, 184].

В таком контексте всё последующее повествование о случившейся любви, но утраченном счастье направлено на противодействие мотиву бессильного умирания и зависимости человека от власти и воли других людей. Оказывается, сохранить «звезду пленительного счастья» возможно в душе, памяти – наперекор разрушительным обстоятельствам. Здесь возникает, быть может, и связь с еще одним старинным верованием, согласно которому падение звезды обладает позитивной магической силой: если в тот миг другой человек загадает желание, то оно обязательно сбудется. Люди, «завидев падающую звезду, творят молитву, будучи убеждены, что всякое желание, высказанное в то короткое время, пока звезда катится, непременно исполнится» [3, I, 73].

Оттого и вспоминаются герою в финале пушкинские строки, которые пронесет Астафьев через все свое творчество, вплоть до последних дней...

Печаль моя светла...

* * *

Итак, «звездопад» – явление, издавна привлекавшее поэтическое внимание и многообразно толковавшееся им, обрастая легендами, версиями, иллюзиями, – в повести писателя XX в. становится и сферой преодоления (связанной с ним издревле) идеи смерти. В символическом расширении до масштабов вечности, космоса, вселенной, падение звезд лишено окончательности, ведь «свет их все еще идет к нам, все еще сияет нам» [2, II, 258].

Однако само по себе воссоздание символа в его возрожденческой силе относится к иллюзорной оболочке, еще в поэтических воззрениях древних славян окутывавшей «звезду»/«звездопад». Ведь на

самом деле, как известно, падают столь красиво на небе вовсе не звезды – а лишь камни-метеоры, эффектно пересекая земную атмосферу. Звездопад как таковой не существует на самом деле – есть, благодаря нашему восприятию, лишь иллюзия его. Есть лишь факт памяти астафьевского героя, навсегда потерявшего любовь и счастье в (после)военной реальности. Вспомним зазвучавший (в момент окончательного расставания героев на пересылке) мотив смерти из начала повести: «– Убили кого-нибудь? – спросил меня из темноты тот, что давал докурить. – Убили...» [2, II, 257]. Так символ в его поэтической сути вступает в противоборство с исторической действительностью, но побеждает ли?

Ясно одно: «звездопад» в трактовке писателя изображен как некий символ, знаменующий непобедимую, лучшую сущность человеческой природы. То, без чего человек не может существовать: что способно хоть в какой-то мере заменить ему отобранные жестокой реальностью счастье, любовь, надежду.

И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может...

Военизация символа

Эти и подобные жизнетворные смыслы уступают место более жестким в поздней военной прозе Астафьева. Изменения претерпевает и, казалось бы, постоянный в его автобиографической прозе образ повествователя, «авторское я». Повесть 90-х «Веселый солдат» (ведущуюся, как и «Звездопад», от первого лица) по внешней биографической канве героя вполне можно принять за продолжение истории Мишки Ерофеева. Солдат также после ранения попадает в госпиталь, затем на пересылку, а в обращениях его к прошлому также встречается упоминание о первой несбывшейся любви. Но теперь перед нами – совсем другой человек: это скоропалительно женатый на почти не знакомой женщине «веселый солдат», который не особо тужит о передрыгах судьбы и о расставании с любовью всей своей жизни. Изменения претерпевает и символ сопутствовавших влюбленным «добрых звезд» и «звездопада», знаменующего победу Памяти.

Как и в предыдущей литературе, фиксировавшей изменение состояния человека на полях мировой войны, в символике небесных светил у Астафьева начинают все более преобладать холодные тона: подчеркивается отчужденность неба от человека, устроившего ад на земле. Вспомним холодные звезды Э.М. Ремарка в романе «На западном фронте без перемен» (1929). Вот главный герой стоит на посту у лагеря русских военнопленных, по большей части призванных на войну крестьян. Его нелегкие раздумья о сути происходящего обнаруживают крайнюю условность образа врага [10, 113], ставшего врагом по чьему-то приказу свыше: приказу, который с таким же успехом может обратить его из врага в союзника.

«Странно видеть так близко перед собой этих наших врагов. Глядя на их лица, начинаешь задумываться. У них добрые крестьянские лица, большие лбы, большие носы, большие губы, большие руки, мягкие волосы. Их следовало бы использовать в деревне — на пахоте, на косьбе, во время сбора яблок. Вид у них еще более добродушный, чем у наших фрисландских крестьян» [10, 111].

Несправедливость и чуждость Войны лучшему в человеке оттеняется образом звезды, относящей читателя к идее вечного мироздания в его отчужденности от судеб бранных людей. Так, после очередных похорон русского пленного на сумрачном небе появляются сумрачные светила: «Звезды светят холодным светом» [10, 114]. Пока это еще лишь фрагмент картины, художественная деталь.

В единственном романе Ремарка о Второй мировой войне со знаковым названием «Время жить и время умирать» (1954), действие которого происходит в краткий период после Сталинградской битвы, звезды словно исчезают под взглядом главного героя, немецкого солдата Гребера. Вынужденная теперь отступать и отступать, немецкая армия испытывает непривычное для нее сопротивление врага. Потому, глядя на звездное небо, солдат по-военному, без всякой романтики или философии, воспринимает его лишь как смертоносную угрозу:

«Гребер остановился и поглядел вверх. Луна еще не взошла, но небо было усыпано звездами. Он не видел звезд, он видел только, что эта ночь благоприятна для бомбежки» [11].

Далее в изображении отступления немцев и их реакции на непредвиденное поражение, включая и пересмотр взглядов на войну, критику развязавших ее фашистских властей, усиливается деромантизация традиционного символа.

«Похолодало, в небе ярко сияли звезды. Каждый смотрел на них с ненавистью: значит, будет хорошая видимость для самолетов. Природа сама по себе уже давно перестала для них существовать, она была хороша или плоха только в связи с войной. Как защита или угроза» [Там же].

На первый план выходит связь звездного неба со смертоносными силами, знаменуя отрыв (не)вольных преступников войны от природы и ее красоты: утрату эстетических чувств, которые сохранились в душах астафьевских героев.

Во второй книге масштабного романа Астафьева о мировой войне «Прокляты и убиты» звездное небо как символ вечности, отчужденной от временности брэнного человека, предваряет описание гибельной переправы через Днепр или, как ее официально называли, – битвы за реку. Молча глядят бойцы «в небеса, в ту невозмутимо мерцающую звездами высь, где все было на месте, как сотню и тысячу лет назад. И будет на месте еще тысячи и тысячи лет, будет и тогда, когда отлетит живой дух с земли и память человеческая иссякнет, затеряется в пространствах мироздания» [2, X, 347].

Изменению содержания символа звезды в процессе переосмысления концепции войны в поэтике Астафьева вторит и исчезновение романтики звездопада в смертоносной обстановке переправы.

«Голодная слабость, полусон или короткое забытье, затем снова в глазах, будто спичечная головка, торчит осенняя звезда. Лешка лежал возле свежего холма на спине, смотрел в небо, по-осеннему невыразительное, льдистое. Серую его и холодную глухоту, далеко-далеко пересыпаясь, тревожили звезды или пули с ночных самолетов, коротко черкнет по небу светящейся искрой и беззвучно погаснет. Августовский звездопад давно прошел, зерна звезд, как и зерна хлебные с пашен, ссыпаны в закрома небесные и в лари да сусеки деревянные, а это в заполье, на краю неба какие-то обсевки иль такие же, что под Осиповом, заброшенные колосья роняют тощее, редкое семя» [2, X, 586–587].

Авторское смещение возможных смыслов в образе «звезды или пули с ночных самолетов» свидетельствует о военизации символа: девальвации его бывшего высокого, романтического значения. «Звезда» теперь уходит в зону преодоления для истерзанной войной души. Возникает отрицательная семантика «звезды» в контексте усталого зрения человека на войне. Таков образ осенней звезды как спичечной головки в глазах (Астафьев) и картина ночного звездного неба в повести В. Курочкина «На войне как на войне» (1965), где зарвавшийся майор со своей «ппж» выгоняет бойцов на мороз из отведенной им хаты: «Оно (небо. – А.Б.) было темное, прожженное крохотными колючими звездами» [8, 33]. А соединение (через противительный союз «или») звезд и пуль заменяет величественность «звездопада» – смертоносностью краткой искры жизни и её мгновенного погасания.

В субъектной сфере одного из главных героев астафьевского романа (Лешки Шестакова) «звездопад» содержит и позитивные смыслы земледельческих ассоциаций: через сравнение звезд с зернами, а собственно звездопада – со сбором урожая и заготовкой зерна. Однако уподобление падающих звезд пулям снижает семантику «другого», «настоящего» звездопада-урожая, актуализируя ущербность идеи Войны и военной специфики: эти звезды-пули есть обсевки, тощее редкое семя, из которого не вырастет ничего путного. Так погружение символа в силовое поле между двумя антагонистическими константами национального менталитета – Войной и Деревней – выявляет его разрушительные и созидательные смыслы, выводя на первый план идею мирной жизни в её сопротивлении военному разрушению.

Вместе с тем, через реинтерпретацию старинной символики «звезд(опад)а», утверждается противность Войны человеку: это путь, ведущий человечество в никуда – мертвую пустоту вырождения.

«Вспомнилось поверье, будто каждая звезда отмечает отлетающую душу – и он, в который уже раз, угрюмо отметил, что человеческие поверья и приметы создавались в мире для мира, и потому здесь, на войне, совсем они не совпадают и не годятся, ведь если бы каждая звезда отмечала души убиенных только за последний месяц, только на ближнем озоре, то небо над головою опустошилось бы, и

было бы это уже не небо, на его месте темнела б мертвая, беспросветная немота» [2, X, 587].

* * *

Остается добавить, что мотив падения звезд на землю в русской прозе второй половины XX в. имеет и метафорическое значение, связанное с красотой природы и идеей её весеннего возрождения. Об этом – эссе «Первовестник» из книги Астафьева «Затеси»: «Маленькая звездочка на длинной цветоножке, белые, нежно пахнущие лепестки с розовинкой — это лесная ветреница — первовестница весны» [2, VII, 44]. Или миниатюра «Зеленые звезды» – о том, как в сказочном мире русского леса происходит преобразование древней легенды о звездопаде. Спускаясь с небес на землю, небесные светила обращаются в лесные зеленые звезды. Так торжествует волшебство природных метаморфоз. Как и в лирико-философской миниатюре Астафьева «И прахом своим» о возрождении погибшего дерева, давшего жизнь другому, торжествует идея преобразования и вечной переходности жизненных форм. Всё пребывает во всем!

«Перед нами огромные зеленые звезды! Такие звезды возможно увидеть только в лесу и только после ранней выпадки снега. И еще такие звезды можно увидеть в мороз на окне, сказочные звезды папоротника, только звезды те меньше и белые они. А здесь они раскидистые, зеленые. Рос папоротник развалистым пучком. Пал на резные листья тяжелый снег, приклеил их к земле. Распростерлись зубчатые, огромные звезды таинственного, сказочного папоротника. Я как-то слышал, еще в детстве: если найти цвет папоротника и взять в руку — станешь невидимкой. Сейчас, глядя на волшебные звезды, я верю этому» [2, VII, 38–39].

Библиографический список

1. Анненский И.Ф. Среди миров [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/29748/sredi-mirov>. (14.11.2021).
2. Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Красноярск: Офсет, 1997–1998.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Индрик, 1994.
4. Афанасьев А.Н. Происхождение мифа: Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М.: Индрик, 1996.
5. Бёлль Г. Дом без хозяина. М., 1954. [Электронный ресурс] URL: <https://predanie.ru/book/217607-dom-bez-hozyaina/> (10.05.2022).
6. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.
7. Казакевич Э. Звезда. М.: Художественная литература, 1975.
8. Курочкин В.А. На войне как на войне. М.: Современник, 1979.
9. Некрасов В. В окопах Сталинграда. М.: Художественная литература, 1990.
10. Ремарк Э.М. На западном фронте без перемен. Три товарища. Возвращение. Л.: Лениздат, 1959.
11. Ремарк Э.М. Время жить и время умирать. М.: Издательство АСТ, 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://libcat.ru/knigi/proza/klassicheskaya-proza/12695-erih-remark-vremya-zhit-i-vremya-umirat.html> (12.04.2021).
12. Шанский Н.М. Этимологический онлайн-словарь русского языка [Электронный ресурс] URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/> (19.02.2021).
13. Шекспир В. Юлий Цезарь [Электронный ресурс] URL: https://thelib.ru/books/shekspir_vilyam/yuliy_vezar_perpkozlova-read-3.html (17.03.2020).

А.И. Ванюков

**«МОМЕНТ ИСТИНЫ (В АВГУСТЕ СОРОК ЧЕТВЁРТОГО)»
В. БОГОМОЛОВА:
АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА**

«В работе надо быть смелым»
В. Богомолов [1, 8, 96].

«Эта книга – лучшая из лучших о Войне,
она как песня «День Победы»
К. Вительс [1, 8, 93].



Владимир Осипович Богомолов (1926-2003) – известный, талантливый русский писатель второй половины XX века, автор знаменитых повестей «Иван», «Зося», «В кригере», романа - мирового бестселлера «Момент истины (В августе сорок четвёртого)», человек твёрдого характера и убеждений, последовательной жизненной философии и непростой судьбы [2].

Роман Богомолова был впервые опубликован в журнале «Новый мир» в конце 1974 года (№ 10–12) под названием «В августе сорок четвёртого...» и с эпиграфом-посвящением «Немногим, которым обязаны очень многие» [3]. Позже в книге «История публикации романа...» автор представил читателю захватывающую картину, драматическую историю борьбы за своё произведение: писатель вышел победителем. Обращу внимание на один момент: движение авторской мысли на уровне заглавия романа: сначала было «условное название» «детектива «Убиты при задержании» (январь 1971 г.) [1, 7,5], затем «первоначальное название повести» «изменил» на «Возьми их всех» (январь 1974 г. [1,7,8], весной 1974 г. название звучит как «Возьми их всех (В августе сорок четвёртого)» [1,7,10,14]. Летом 1974 г. И.С. Черноуцан (отдел культуры ЦК КПСС) посоветовал

взять второе название – «В августе сорок четвёртого...», Богомолов предложил третье – «Момент истины», но согласился «повременить» [1, 7, 28]. В письме Богомолова в Министерство обороны («спецензура») есть авторские характеристики романа, которые дают точный «ключ» к пониманию произведения: «мой роман о военных контрразведчиках ... сугубо патриотическое произведение» [1, 8, 69–70]; «Роман «Возьми их всех»... можно рассматривать как литературный памятник офицерам военной контрразведки, погибшим на фронтах Отечественной войны <...> но в любом случае это убедительная художественная легенда (курсив мой. – А.В.), восславляющая особую государственную службу»; идея, стратегия романа – «задействовать в сознании многих миллионов людей тщательно разработанную идеологически направленную легенду» [1,8,73–74).

Как отмечает Р. Глушко, «с 1976 года при переизданиях романа В. Богомолов впервые в титул вводит двойное название «В августе сорок четвёртого..(Момент истины)», а с 1979 г. окончательно утверждает основное название «Момент истины (В августе сорок четвёртого...)» и снимает посвящение» [1, 8, 81].

Уже первые критики романа пытались представить своеобразие художественной мысли, идейной направленности и мастерства писателя. Так И. Дедков пронизательно озаглавил свою статью о романе – «Момент истины» и отметил: «Слово *истина* (курсив в тексте наш. – А.В.) сохраняет здесь и свой широкий смысл: решительный прорыв к правде» [4, 262]. Справедливо считая, что «весь роман ... стал ... таким моментом истины», И. Дедков указал и на «искусное построение романа», «искусное использование документального жанра» [4, 263, 264]. Эта тенденция – рассмотреть роман Богомолова в единстве содержания и формы, проникнуть в «мастерскую» писателя, понять его литературное мастерство так или иначе проглядывает в критике 1970-х гг.: « просто хороший роман», «роман подтянут, выстроен», «он красив своей архитектурной» [5, 177,179,185]; «портрет времени играет в романе В. Богомолова важную роль» [6, 8,157], «богомоловский взгляд на человека», «уникальность богомоловского мировидения» [6, 9,160,161], «богомоловская художественная система» [6 8, 159]; «изображение многомерной жизни человеческого духа

на войне» [7, 244]) «эстетические принципы» – бережное отношение к фактам и документам» [7; 242], «мера – характер человека», «сложный кинематографический монтаж» [7, 243], функции документа [7, 243]. «Об истине и активной псевдокомпетенции» писал Богомолов в открытом полемическом письме в 1978 году [8].

Новая волна профессионального интереса к роману Богомолова наметилась в постсоветский период, причём на первый план выходят эстетические, философские и полемические аспекты творчества писателя. Так С. Земляной в «теоретическом и политическом журнале» «Свободная мысль» причитывает роман Богомолова с опорой на гегелевскую эстетику и указывает на «эпическую целостность» «Момента истины»: «эпическое время абсолютного прошлого», «бытие-в-традиции», «конфликт, вызванный состоянием войны» (курсив в тексте наш. – А.В.), «ориентация на многоголосие», символика «предельной глубины», но «сделана очень сложно и трудно» [9, 31, 34, 35, 38, 41 – но как конкретно?]. В академическом философском журнале Д.А. Лунгина включает проблематику романа Богомолова в традиции древнегреческой философии: «Война у Богомолова тотальна, как государство», «приближает смершевцев к мифическим существам», «он возвращает психологии старые, забытые смыслы», «его настоящим спасением стал приём *двоящегося зрения*» (курсив в тексте) [10, 92, 93, 94]. Современные грани политической философии «знаменитого романа» выделяет А. Воронцов в журнале «Молодая гвардия»: «Между объективным и субъективным в мире должна быть некая гегелевская гармония. Абсолют призван воплощаться как в большом, так и в малом <...> Правда... там, где удаётся преодолеть противоречие между субъективным и объективным <...> Об этом, в сущности, и написан роман Богомолова. Нужен «момент истины» [11, 184]. В движении времени «Момент истины» Богомолова стал восприниматься не просто как «хороший роман», «военный роман», «детективный роман», но и «исторический роман», «философский роман» («ещё и философский роман» А. Воронцов). Однако проблемы авторской концепции, становления формы (содержательность формы), жанровой поэтики всё ещё сохраняют научную актуальность.

Роман Богомолова «Момент истины (В августе сорок четвёрто-

го)» состоит из 99 глав со своей порядковой нумерацией и заглавиями, которые складываются в определённую продуманную романную систему/структуру, виртуозно раскрывающую оригинальную художественно-философскую мысль/концепцию автора. Именно эта задача – представить процесс становления романной формы, органической связи композиции и концепции богомоловского романа – решается далее в статье.

Первая глава [1] романа называется «Алёхин, Таманцев, Блинов», идёт в форме повествования от третьего лица (лица автора-повествователя) и представляет читателю трёх героев романной/военной истории августа сорок четвёртого года: «Их было трое, тех, кто официально в документах именовались «оперативно-розыскной группой» Управления контрразведки фронта. В их распоряжении была машина, потрёпанная, выдавшая виды полуторка «ГАЗ-АА» и шофёр сержант Хижняк» [12, 131] и вводит в романную ситуацию: «Измученные шестью сутками интенсивных, но безуспешных поисков, они уже затемно вернулись в Управление» (131), однако «им было приказано немедленно отправиться в район Шиловичей и продолжать поиск» (131). Глава рисует утро в Шиловичском лесу: герои просыпаются, идут портреты/описания капитана Алёхина, лейтенанта Блинова, старшего лейтенанта Таманцева. Алёхин даёт вводные сведения: «Вчера в восемнадцать ноль-ноль отсюда выходил в эфир коротковолновый передатчик» (133), ставит цель: «Нужны следы – свежие, суточной давности» (133), намечает секторы поиска и время: «Смотрите и запоминайте свои участки» (133); «Поиски вести до девятнадцати ноль-ноль» (133) – «Приступайте» (с.134). В контексте главы возникает образ Эн Фэ», которого упоминает Таманцев: «Он почти всегда интересовался: «А что сказал Эн Фэ? Что думает Эн Фэ? А с Эн Фэ вы это прокачали? (здесь и далее курсив наш. – А.В.) (133) (Мы ещё встретимся с Эн Фэ, он мозг романной истории, сейчас же обратим внимание на глаголы – они характерны). Вторая глава (2) «Оперативные документа» включает в романную структуру мощный документальный пласт материалов, дающий фронтовой и выше планы/сферы военных событий и связывающий «частную», отдельную романную историю с общей атмосферой хода войны.

Вторая глава (первая документальная) представляет Сводку – Оперативную обстановку на фронте и в тылах фронта от 13 августа 1944 г., направленную «Начальнику Главного Управления войск по охране тыла действующей Красной Армии. Копия: Начальнику Управления контрразведки «Смерш» фронта» и подписанную Начальником войск по охране тыла фронта генерал-майором Лобовым» (134–139), далее идут «Записка по «ВЧ» «Срочно! Москва. Матюшину», в которой возникает дело «Неман»: выход в эфир неизвестной радиостанции 7 и 13 августа, просьба «ускорить расшифровку как первого, так и второго радиоперехватов» (подпись: Егоров. – 139–140) и вторая «Записка по «ВЧ» Начальнику Главного Управления контрразведки «Смерш» со спецсообщением (подпись: Егоров), в котором сообщается о «выходе в эфир 13 августа в 18.05 неизвестной коротковолновой станции» (140–141): «Непосредственно по делу работает оперативная группа капитана Алёхина» (с. 141). Третья глава [3] называется «Чистильщик, старший лейтенант Таманцев по прозвищу Скорохват», и автор–повествователь сразу же определяет значение слова «чистильщик»: «от «чистить» – очищать районы передовой и оперативные тылы от вражеской агентуры – жаргонное обозначение розыскной военной контрразведки» (с. 141) и передаёт слово «розыскнику» Таманцеву. В романную структуру входит повествование от первого лица: «С утра у меня было жуткое, прямо-таки похоронное настроение» (141). Это «настроение» связано с воспоминанием об убитом «в этом лесу» друге (Алёшке Басове), и далее глава «глазами героя, глазами автора» показывает путь и настроение (переживания) Таманцева в «глухом, чащобном лесу» (142–144): «К концу дня я опять подумал: нужен текст ... От текста следует танцевать» (144). Следует заметить, что глава кончается новеллистическим «пунктом», который прямо характеризует самый тип романной композиции. В четвёртой главе («В Шиловичах») повествование идёт от третьего лица: «Он» – Алёхин – встречается с председателем сельсовета Васюковым (внутриглавная новелла личности), который сообщает между прочим: «А видеть двух командиров вчера видел» (147). В пятой главе предстаёт «чистильщик-стажёр, гвардии лейтенант Андрей Блинов»: «путь» Андрея, «восемь часов безрезультативного хождения по

лесу» (с. 152). В шестой главе «слово» берёт «старший группы капитан Алёхин Павел Васильевич» (153). Глава состоит из двух фрагментов: в первом воссоздается общая атмосфера народной жизни: «тёмный народ, забитый – Западники, известное дело...» и *доля истины* в том имела» (154), а во втором – рассказ крестьянина Станислава Свирида: «Вчера на рассвете увидел неподалёку от опушки Шиловического леса трёх человек в советской военной форме» (157) <...> «в переднем он узнал Павловского Казимира... имел офицерский чин и награды от немцев» (157). Седьмая (небольшая) глава продолжает «путь» «гвардии лейтенанта Блинова, глава завершается «открытием», находкой: «он увидел то, что искал весь день и о чём можно было только мечтать: свежие отпечатки армейских сапог, свежие, ещё не успевшие выветриться» (160). В восьмой (8) главе «он» – старший лейтенант Таманцев – на заброшенной смолокурне («семь трупов немцев» – 161) подвергся обстрелу («стрелявших было двое и вооружены они были немецкими автоматами» с. 163): «Он возвращался опушкой к Шиловичам, обдумывал происшедшее и мысленно ругал себя» (163). В девятой (9) главе – «Оперативные документы»: Записка по «ВЧ» Полякову на №...от 13.08.44: «О ходе розыска докладывайте каждые сутки», подписанная «Устинов» (164) и Записка по «ВЧ Устинову на № ... от 14.08. 44 г.: «Обстоятельства, на которые Вы обращаете наше внимание, нами ранее уже учтены и все органы контрразведки фронта по обеим версиям ориентированы» – Поляков» (164). Так складывается первая часть романной композиции, состоящая из 9 глав, включающих две главы «Оперативных документов» (2-я и 9-я) и две главы повествований от первого лица (3-я – Таманцев и 6-я – Капитан Алёхин Павел Васильевич).

Следующую, вторую часть романной композиции образуют главы 10–19, связывающие лесное и городское (город Лида) пространства романного действия и продолжающие повествование о *нашей* «оперативной группе». В 10-й главе (повествование от первого лица) на первый план выступает «Алёхин Павел Васильевич»: у него «свои, особые отношения» с начальником Лидского отдела госбезопасности (164); тот разрешает Алёхину посмотреть нужные ему следственные дела (смотрит дело старшего Павловского, у которого два сына, Казимир и Александр).

мир и Николай – (166–167 – первый фрагмент главы), и переговорить по «ВЧ» с подполковником Поляковым: «в трубке слышался негромкий, чуть картавы голос подполковника» (с. 168). Алёхин докладывает о ходе розыска («Я уже понял, ничего нового у них нет» с. 168), Поляков сообщает: «Дешифровки ещё нет ... Но я надеюсь, что завтра или послезавтра текст будет» и ставит задачу: «А пока дожимайте лес» (168). В 11-й главе группа «в лесу у родника»: «Андрей вывел их к роднику», показал «отпечатки сапог» («немецкий офицерский сапог» – с. 169); идёт обсуждение факта/»фактика»: «Нужен текст!» – говорит Таманцев. – Лично мне этот след ничего не говорит» (170). В 12-й главе (повествование от первого лица) – настоящий герой – розыскник Таманцев («срабатывает «интуиция или верхнее чутьё» 171), тропка вывела его сначала на «обыкновенную ромашку с недавно обломанной головкой» (171), затем он «отыскал огурец – свеженький! Причём надкушенный – и горький» (172), потом обнаружил второй огурец, тоже надкушенный (172) и наконец «обгорелую спичку – свеженькую!... и остатки рассыпавшегося пепла <...> Это взволновало меня более всего» (172). 13-я глава (заметим – 13-я) даёт гвардии лейтенанта Блинова, который у одного из хуторов «увидел двух военных, подходивших к хутору с противоположной стороны» (172). Блинов устроил наблюдательный пункт на дереве: видит хозяина, офицеров – старый и молодой (173), ждёт, «собака залилась хриплым, яростным лаем», он «буквально свалился с дерева и бросился к опушке в сторону Шиловичей» (174). В 14-й главе действует Таманцев (повествование от первого лица): он ищет окурок («безуспешно» 174), размышляет («пытался смоделировать действия этих людей» и «развернул» рацию –175 – «Пока что все это – фактики в мире Галактики» (175) и вскоре на «второй орешине» заметил «свежий след». Таманцев условным сигналом вызывает Алёхина: «Паша даже не пытался скрыть свою радость» (176). Однако, офицеры «ничего больше не нашли» (176). «Усталые и голодные, мы молча возвращались под вечер к Шиловичам» (177). 15-я глава называется «Придётся их устанавливать» (177) и по заглавию обозначает главное действие розыска. Андрей Блинов возвращается на место встречи, «спешил, чтобы сообщить об офицерах» (177); Алёхин и Таманцев ещё не вернулись, «лёжа под ку-

стом, Андрей в бинокль разглядывал двигающихся по шоссе солдат» (177), вспоминает «родной гвардейский полк, в котором провоевал около года» (178), слышит на поляне голоса Алёхина и Таманцева и видит, как «по полю от леса к шоссе ... шли двое: Это были те самые офицеры, которых он видел час назад на хуторе у опушки леса» (178). Андрей рассказывает сюжет главы 13-й – «И теперь придётся их устанавливать» <...> «Надо ехать за ними!» (Таманцев); «К машине – приказал Алёхин. – Едем» (179). «Те самые офицеры сели в машину ЗИС И 1-72-15». Алёхин дал команду Таманцеву «остаться» (180) и «впрыгнул в кабину, крикнув Хижняку: – В Лиду!» (180).

В 16-й главе идут «Оперативные документы»: первый – Записка по «ВЧ» Егорову – спецсообщение Понтрягина от 15.08.44 об спецоперации на хуторе Залески («18 км северо-западнее города Лиды») с целью изъятия подпольной радиостанции и ареста содержателей передатчика Святковских» (180) и предположении о «пребывании Святковских 13 августа в час радиосеанса передатчика с позывными КАО в районе Шиловичского леса» (181). Второй документ – «Записка по «ВЧ» – даёт указание Егорова Понтрягину: «примите все меры, чтобы установить, где находились Святковские 13 и 7 августа сего года во второй половина дня. Особый интерес для нас представляют сведения о радиошифре, которым они пользовались, а также режим и любые подробности радиопередачи» (181). Следующие три главы: 17–19 последовательно показывают дорожный сюжет преследования на шоссе трёхтонки «ЗИС»: обгоны, нарушения движения (появился Таманцев: «наши армейские сапоги», но «устанавливать всё равно придётся» с. 186). Таманцев полагает, что «ЗИС» с фронтového продсклада (гл. 17 «В Лиду!»). «На фронтovém продскладе» (гл. 18) разворачивается своя история с шофером ефрейтором Борискиным: сначала «никого не подвозил» (187), потом сознался «подвёз двоих... «пожалел» (190), «ссадил их возле комендатуры» <...> «Через эту жалость одни неприятности» (191). Глава 19-я «Вечером и ночью в городе» точно соответствует заглавию: «Комендант города, худой, с ввалившимися щеками, мрачного вида майор знал Алёхина ещё с сорок первого года, по боям под Москвой» (191), он помогает Алёхину: «Принёс регистрационные книги», «среди выписанных офицеров интересую-

ших разведчиков людей, увы, не оказалось» (191 – первый фрагмент). Во втором фрагменте герои ищут офицеров в городе («Алёхин разбил город на участки» – 192) «В третьем часу» Андрей и Таманцев добрались «до квартиры, где остановился Хижняк с машиной» (193).

20-я глава представляет «Оперативные документы», открывая следующую композиционную часть романа. В главе – четыре документа, фиксирующие «розыскные» материалы на высоком контрразведовательном уровне. Первый документ – «Записка по «ВЧ» Начальнику Главного Управления контрразведки «Смерш», подписанная – «Егоров». В дополнение к №№ ... Егоров пишет об «отсутствии текстов радиоперехватов от 7 и 13 августа с\г» (193), просит «обратить внимание на... некомплект оперативного состава в розыскном отделе и органах дешифровки Управления» (193). Второй документ – «Записка по «ВЧ» Егорову на № от 15.08.44 г. Колыбанова: «ликвидировать некомплект не представляется возможным» и «мною дано распоряжение о внеочередной расшифровке перехватов от 7 и 13 августа сего года» (194). Третий документ – срочная шифрограмма Егорову на № ... от 13.08.44 г. Быстрова, в которой сообщается о ликвидации «остаточной группы немцев» и о том, что «радист группы выходил в эфир», а «место выхода рации в эфир определяется как северо-западная часть Шиловичского леса» (195). Четвёртый документ – срочная шифрограмма Быстрову, подписанная «Егоров» (196), с точным перечнем профессиональных вопросов и действий, необходимых для решения розыскной проблемы: «Особый интерес для нас представляют любые сведения о шифре или коде и о режиме радиопередачи» (195). Герой 21-й главы «капитан Алёхин». В первом фрагменте читатель узнаёт, что «тринадцать лет назад» Алёхин специализировался по зерновым культурам, а его «курсовая работа об огурцах была напечатана в сборнике лучших студенческих работ» (196), но определить найденные Таманцевым огурцы он «так и не смог» (196), и теперь находит в Лиде «известного овощевода» (196), который и объясняет, что это за огурцы – «траку» и когда они были сорваны (197). Во втором фрагменте Алёхину передают перехваченную записку сестры Павловского (197–198) и сообщают сведения о лесном хуторе: «если ехать из Шиловичей на Каменку, первый хутор, слева, у леса» (198). В 22-й главе на первый

план выходит подполковник Поляков (идеал Таманцева: «Что думает Эн Фэ?»), мастер радиоигры, который хотел, «чем возможно, помочь группе Алёхина» («В районе Лиды и Гродно у него работали три розыскные группы» – 198): он проводит следственный эксперимент с присланными Быстровым (см.: с. 195–196) военнопленными Гайном и Штоббе, устанавливает точное место выхода немецкой рации в эфир (200–201) и приказывает «отыскать ... шифровальный блокнот» (с. 201). В 23-й главе идут «поиски утром в городе»: «утро оказалось столь же бесплодным, как и вечер» (202) – «Ничего – Ниц нема» (203). 24-я глава даёт новую сводку «оперативных документов»: Шифрограмма Колыбанова Егорову («Весьма срочно. 16.08.44 г.» – «дешифровка перехвата по делу «Неман»: «Вы имеете дело с крупной квалифицированной резидентурой» (204–205); Записка по «ВЧ» Егорова – Полякову с сообщением дешифрованного перехвата от 13.08.44 г., розыскной ориентировки на Павловского и оперативными заданиями (205), следом идёт ориентировка на Павловского (Записка по «ВЧ» Полякову, Алёхину – 205–206). Далее возникает ещё один сюжет, сообщение (Шифрограмма Егорову) Буняченко: «Сегодня, 16 августа, в тылах корпуса ... окружена и после отказа сдаться уничтожена остаточная группа противника <...> 12 или 13 августа группа проследовала северной опушкой Шиловичского лесного массива. Не исключено, что захваченная нами рация является разыскиваемым передатчиком с позывным КАО» (207). Завершает документы шифрограмма Егорова Буняченко: «Рацию и документы ликвидированной группы немедленно доставьте в розыскной отдел Управления» (207).

В центре этой части оказывается 25-я глава «В полдень на аэродроме»: В указанной время «на краю аэродрома, возле одноэтажного здания контрразведки авиакорпуса» стоят три героя романа Поляков, Алёхин, Таманцев, обсуждают, осмысливают материалы дешифровки, ориентировку и намечают план ближайших действий: «Павловского необходимо взять! Не теряя времени и непременно живым ... нужна ловушка или засада» (209), «до вечера отыскать этих двоих, что были вчера на хуторе и разобраться с ними» (210). В 26-й главе действует Алёхин: он заезжает в Каменку к Окуличу, разрабатывает связи Павловского (тётка, батрачка Юлия – о ней сообщается в перехваченной

записке), получает от Свирида фотографии Павловского, посылает записку за Таманцевым в Лиду (210–213). 27-я глава «В парикмахерской» показывает, как Андрей Блинов встретил в парикмахерской Военторга «того самого лейтенанта, которого видел вчера на хуторе у опушки Шиловичского леса» (213). Глава показывает живую картину жизни парикмахерской. Андрей сохраняет свою очередь и отправляется за лейтенантом. В следующей 28-й главе появляется «Вот и второй!» (как в заглавии), которого видит Блинов и пришедший вовремя Таманцев (первый фрагмент); во втором фрагменте Таманцев и Блинов следят за обедом офицеров; Таманцев обращается за помощью к знакомому помощнику коменданта станции. Действие 29-й главы происходит «На станции» («шумное оживление прифронтового железнодорожного узла» (221); «Всё двигалось к фронту» – 222); оперативники «могли теперь вблизи хорошенько рассмотреть наблюдаемых» (223). Блинов встречается с однополчанами (224). Таманцев ободряет Блинова (225). Розыскники сопровождают офицеров до восточной окраины города, где они, по-видимому, жили. Наблюдение продолжается: «Тебе придётся обойти... за речку, вон в те кусты» (Таманцев – Блинову – 226).

Начало следующей композиционной части романа маркирует глава 30-я «Оперативные документы»: первый – Записка по «ВЧ» Егорову, Полякову из Москвы, подписанная «Устинов», в которой дело «Неман» связывается «по данным НКГБ СССР» с европейским контекстом: «Содержание перехваченной 13.08.44 г. шифрограммы радиации с позывными КАО соответствует информации, весьма интересующей лондонские и варшавские центры» (227); второй – Записка по «ВЧ» Егорову, направленная Колыбановым и сообщающая данные Управления Контрразведки 1-го Прибалтийского фронта (соседний – севернее - с 3-м Белорусским фронтом, нашим, романским): арестованы две группы немецких агентов-парашютистов (А. Гогелиса, В. Люкайтиса) и соответствующие предположения/соображения (227–228). В заглавии 31-й главы ставится вопрос «При чём тут Юлия?» (228), и глава показывает установку Алёхиным засады у дома Юлии Антоной («Она с детства в услужении у Павловских», «родная сестра жены Свирида» – 231). В засаду встают Таманцев и два при-

командированных офицера, капитан Фомченко и старший лейтенант Лужнов, комиссованные после ранений лётчики. «Причём тут Юлия? Почему Павловский должен появиться здесь?» (232) – ставит Таманцев профессиональные (и новеллистические) вопросы. В 32-й главе (повествование от первого лица) Алёхин (название главы) объясняет (себе и читателю), почему засада устраивается у дома Юлии Антонюк: предположение/догадка, что «дочка у Юлии Антонюк от Казимира Павловского» (232). Вместе с тем Алёхин помнит /не забывает, понимает, что «рация с позывными КАО оставалась основным заданием группы, основной целью наших усилий» (235). На этом направлении идёт 33-я глава «Их надо понаблюдать», в которой Андрей Блинов наблюдает за домом, в котором находятся «проверяемые» офицеры: «разыгралась гроза» (с. 235–236), приехал Алёхин; из дома вышел человек: «– Иди за ним, – быстро зашептал Алёхин в ухо Андрею. – в любом случае надо установить его личность» (с. 238). Блинов потерял «своего» человека. В 34-й главе «гвардии лейтенант Блинов» организует на станции осмотр «гродненского поезда» (1-й фрагмент); во втором фрагменте старший лейтенант Никитин докладывает коменданту о подозреваемом: «наш брат, Ванька» (242, 243), в третьем фрагменте Алёхин заключает: «Ты упустил его по дороге... Всё остальное было впустую» (243). 35-я глава называется «Всё же поставим точку», и в ней Алёхин встречается с Поляковым, пьёт чай, ест маленькую булочку, восхищается умением Полякова «сосредоточиться» (244). «Вчера они опять выходили в эфир, – вдруг спокойно сообщил Поляков» (244). Оказалось, что у «проверяемых» железное алиби, но Алёхин хочет поставить свою «точку»: «Взгляну-ка я на них в упор и пощупаю документы» (245). «Разумно... – согласился Поляков. – Но время лишне не трать» (246). В 36-й главе повествование ведёт Алёхин: он «в доме номер шесть по улице Вызволенья», говорит с хозяйкой пани Гролинской: «офицеры» уехали, ночью, как выяснилось, ушли через соседкин огород – «повредили грядки» (251). А когда Алёхин уже выходил (второй фрагмент), он увидел на кухне, «возле кафельной печки... смятый листок целлофана, хорошо мне знакомую целлофановую обёртку» (251). 37-я глава с точки зрения «Таманцева» (заглавие) воссоздает «первую ночь в засаде» (251) и дневные наблю-

дения и размышления: «Я заставлял себя быть объективным, однако <...> Впрочем, наше дело маленькое» (253, 254). В 38-й главе на первый план выходит «подполковник Поляков», который едет в Гродно в автобате: выясняет случай с угоном «доджа» и убийством водителя (254). У Полякова нет «ни выправки, ни должного воинского вида» («нестроевая внешность, мягкий картавый голос» – 255), но с бойцами он «держался без панибратства», и «люди в разговорах с ним вели себя обычно непринуждённо, доверчиво» (255). И сейчас Поляков всё выяснил, выправил дело, направил в нужное русло: дал команды съездить в госпиталь, сфотографировать следы «доджа», «осмотреть место, где была обнаружена машина» (257). Да ещё и обнаружил выброшенный из машины листок целлофана: «обычно салом в такой упаковке – стограммовая порция – немцы снабжают своих агентов-парашютистов, – пояснил Поляков» (256). Глава 39-я «Алёхин» продолжает непосредственно главу 36-ю: Алёхин в доме пани Гролинской продолжает выяснение ситуации с ушедшими офицерами: «невероятные совпадения и стечения обстоятельств» (261): листки целлофана, немецкая соль, огурцы, история с вещмешками – «выстраивалась цельная, вполне достоверная картина» (262). «С Николаевым и Сенцовым – подлинными или мнимыми – требовалось немедленно определиться» (263 – первый фрагмент). Во втором фрагменте Алёхин (вместе с Блиновым) едет на аэродром, из отдела контрразведки авиакорпуса звонит по «ВЧ» в Управление, чтобы передать текст запроса: Поляков – в Гродно, Алёхин обращается к генералу, Егорову, и тот ставит свою «подпись под запросом, переданным Алёхиным» (264) – «Я жду результат! ...сказал он и тотчас отключился» (265).

Следующую десятку глав начинается глава 40-я «Оперативные документы», состоящая из трёх Записок: первая Егорову от Матюшина: «В тексте перехвата по делу «Неман» от 13 августа Вильнюс обозначен как «Вильно» (265). Вторая – в Лиду, Алёхину от Егорова сообщение о том, что в разыскиваемой группе установлено наличие «двух квалифицированных радистов: один – окончил радиоотделение Варшавской разведшколы, а второй – «обучался в Кёнигсбергской школе абвера» (265). Третья записка Егорову от Колыбанова с сообщением о том, что Управлением контрразведки 2-го Белорусского фронта

(соседний – южнее – фронт) 11 и 14 августа захвачены немецкие агенты-парашютисты, которые окончили разведшколу в местечке Дальвитц (267). Москва (Колыбанов) представляет соответствующие материалы/ориентировки: «Сведения, содержащиеся в перехвате по делу «Неман» от 13.08.44 г. соответствуют заданиям, полученным агентурой ... Дальвитской разведшколы, кроме того среди переброшенных ... имеются радисты, окончившие Варшавскую и Кёнигсбергскую школы абвера» (269). Повествовательная часть этой композиционной десятки открывается главой 41-й «Алёхин» (повествование от первого лица). «Я возлагал немалые надежды на разговор с Окуличем» (267), в хате которого были проверяемые офицеры Николаев и Сенцов. Однако, разговор не получился, Окулич утверждал, что «к нему никто не заходил» (с. 271). Глава заканчивается новеллистическим «пунктом»: Алёхин позвал Хижняка, тот «бежит к хате», Окулич, оцепенев от страха, глядел в окно» (272). В 42-й главе розыскную работу ведёт «подполковник Поляков», начальник розыскного отдела. Глава могла бы называться «Один день подполковника Полякова»: он «успел почти всё» (273): переговорил с генералом, направил «сведения» и главное: «память не подвела... отпечатки протектора угнанного «доджа» были идентичны со следами шин, обнаруженными группой Алёхина в лесу под Столбцами» (274 – первый фрагмент). Второй фрагмент показывает Полякова в госпитале: он разговаривает с умирающим шофёром Гусевым, узнаёт: «они сели на контрольном пункте, из было двое» (276). 43-я глава продолжает линию Алёхина: капитан «дожал» Окулича, он рассказал всё об офицерах и обмене, у Алёхина появились серьёзные сомнения относительно версии с Никитиным и Сенцовым – «пустышку тянем» (выражаясь словами Таманцева). Таманцев – герой 44-й главы: он организует наблюдение за избой Юлии, «просвещает» прикомандированных офицеров – Фомченко и Лужнова: «мы обговорили все возможные ситуации» (285).

45-я глава – центральная в этой композиционной десятке, она называется «Алёхин и Поляков» и показывает обсуждение героями основных линий, узлов розыскной операции. Поляков разбудил Алёхина, «перекусывает» и слушает рассказ Алёхина: «Подполковник обладал редкостным талантом делать правильные выводы из мини-

мума данных» (285). Затем Поляков рассказывает «об угнанном «додже» и о сержанте Гусеве» (286). Розыскные данные героев сходятся: «отпечатки шин угнанного «доджа» и «следы машины, обнаруженные вами в лесу под Столбцами» (287), «из кузова «доджа» исчезла малая сапёрная лопатка», в кузове «доджа» и на квартире Гролинской обнаружены идентичные «целлофановые обёртки» (сало в упаковке). Предварительный вывод Полякова был таков: «Да, обе пары во много схожи с теми, кого мы ищем» (с. 290). В 46-й главе на первый план выходит «начальник управления генерал Егоров». Алёхин и Поляков в отделе контрразведки авиакорпуса встречаются с генерал-лейтенантом Егоровым, докладывают ему ход расследования по «Неману» (передают папку с документами – 293), получают замечание, выражение «недовольства»: «Мне нужен результат!» (294). Егоров сообщает важное сведение («звонил Устинов» – 295): «около месяца в тылах фронта активно действует опаснейшая разведгруппа» (295). Приходит шифровальщик отдела и передаёт генералу (Егорову) «Воздух!» «На ваше имя» (с. 295). Егоров читает листки, передаёт бланк шифрограммы Полякову, тот сообщает Алёхину: «Дело взято на контроль Ставкой» (296). Далее 47-я глава представляет «Оперативные документы», три шифрограммы: первая – Егорову от Колыбанова: сообщается дешифровка перехватов по делу «Неман» от 7 и 16 августа, предлагается «принять активные меры к розыску и задержанию агентов», «взять дело «Неман» под личный контроль», «о ходе розыска и проводимых мероприятиях докладывать каждые двенадцать часов» (296–298). Вторая – шифрограмма «Воздух!» из Москвы 18.08.44»: Колыбанов ставит Егорова в известность, что дело «Неман» сегодня, 18 августа, в 2 часа 10 минут взято на контроль Ставкой Верховного Главнокомандования» (298), перечисляет комплекс проблем и задач, связанных с проведением этой операции, среди которых группа поддержки ГУКР «Смерш» («специальным самолётом в 6.00 к вам вылетает генерал-майор Мохов с группой оперативного состава» 299). Заканчивается шифрограмма приказом, свидетельствующим об ускорении темпа действия (и повествования): «О ходе розыска, проводимых Вами мероприятиях и всех вновь добытых данных докладывайте каждые три часа» (299). Третья шифрограмма – ответ Горбунова Егорову на

запрос о проверке Николаева и Сенцова (невозвращение в часть) и передача запроса начальнику Управления контрразведки «Смерш» 1-го Белорусского фронта, куда переброшена в\ч 31518 (299–300). В 48-й главе «гвардии лейтенант Блинов» получает от подполковника Полякова («оказался до удивления простым и свойским» с. 300), «довольно простое задание»: «выехать в район Заболотья» (показал на карте), «тщательно обыскать рощу к северо-западу от деревни», цель – «обнаружение малой сапёрной лопатки с вырезанными на черенке буквами Н. и Г.» (300). Блинов делает всё самым лучшим образом: организует, воодушевляет разведроту на поиск лопатки, разговаривает с мальчиками, их отцом, нашедшими «додж», убеждает командира роты: «Лопатку надо найти в-во что бы ни стало!» (307). В 49-й главе повествование ведёт Таманцев: перед читателем проходит один день Таманцева: он спит (ему снится мать, убитый друг Лёшка Басос – 307–308), после двенадцати сменил Лужнова (308), наблюдает Свирида, девочку – пошла вторая половина дня – «и тут меня как в голову ударило – ведь мне сегодня двадцать пять лет» (309).

Пятый десяток романских глав открывает глава 50-я «Доклад Полякова, вопросы прибывших и обсуждение», одна из самых больших и важных во всех отношениях глав романа. Её заглавие точно раскрывает содержание главы. Группа Мохова прилетает из Москвы «с опозданием на пять часов» (310). В кабинете начальника отдела встречаются две группы: Егоров, Поляков и Мохов с инженер-полковником Никольским и «направленцем»-майором Кирилюком. Егоров и Мохов – старые товарищи, служили вместе на Дальнем Востоке. Поляков делает точный, профессиональный доклад по делу: высказывает «твёрдое предположение» о наличии тайника(рации) в северной части Шиловичского леса (312): «как явствует из текста последнего перехвата, в субботу, то есть завтра, или же в воскресенье – послезавтра – они ждут груз <...> У нас есть реальный шанс взять их в субботу, то есть завтра» (315). И Поляков формулирует «оптимальный», идеальный вариант завершения операции, по сути, существо романской концепции: «Безусловно, оптимально: взять их с поличным, с рацией, в начальный период их пребывания в лесу – до выхода в эфир. Безусловно, оптимально перед задержанием прокачать их на

засаде с подстраховкой, попытаться заставить проявить свою суть – это уже залог или вероятная предпосылка незамедлительного получения момента истины» (315). В тексте романа приводится сноска, пояснение термина: «*Момент истины* (курсив в тексте наш. – А.В.) – момент получения от захваченного агента сведений, способствующих поимке всей разыскиваемой группы и полной реализации, дела» (315). То есть смысл заглавия содержательная энергия романной структуры прямо фиксируется, раскрывается в 50-й главе, в середине, на вершине повествования. Здесь же, в 50-й главе, возникает «вопрос о проведении войсковой операции в Шиловичском массиве» (вопрос майора Кирилюка). Егоров сразу же отмечает эту мысль: «Нам необходим *момент истины*, а войсковая операция... чаще всего даёт трупы» (с. 316). Мохов ссылается на московское начальство: «Колыбанов и генерал-полковник предложили по прибытии к вам изучить вопрос о возможности и целесообразности войсковой операции» (317). Егоров последователен: «давайте уясним, что для нас важнее: момент истины и «все концы» или же создание видимости нашей активности?» (317). Поляков сообщает о силах, необходимых для блокады лесного массива. Егоров обращает внимание на «*моральный аспект*» (318) проведения войсковой операции. Подводя итоги обсуждения, Мохов говорит: «позиция контрразведки фронта ясна и достаточно обоснована» (319), но «вопрос о войсковой операции остаётся открытым» и «решать его придётся не нам» (320). В 51-й главе идут «Оперативные документы»: Шифрограмма Егорову от Горбунова, сообщающая подробные материалы по капитану А.И. Николаеву и лейтенанту В.П. Сенцову, которые прибыли к месту дислокации части и дали показания (321 – пять пунктов): «Показания Николаева и Сенцова не вызывают сомнения в достоверности» (321), а также Записка по «ВЧ» Егорову (Подпись «Тютюгин»), подтверждающая/дополняющая сведения о Николаеве и Сенцове (322–323). В 52-й главе романное действие ведёт Алёхин: осознание «пустышки» («почти трое суток мы упорно шли по ложному, как теперь выяснилось, следу» – 323), «весь этот день я провёл в Гродно и Белостоке» (323), идея поиска – «выяснения режима на железнодорожных узлах» (328), действия «разведмасок» (вспоминает историю с Ивашевой – 325–327),

выделяет четырёх человек (329–330); «в Лиду он вернулся затемно» и оказался в напряженной атмосфере отдела контрразведки авиакорпуса: «Москва предложила провести войсковую операцию» (333). Поляков высказался отрицательно. Глава заканчивается предложением Полякова Алёхину дождаться Блинова и поехать «на предварительный инструктаж командиров прибывающий подразделений» (333). И как раз следующую 53-ю главу ведёт «гвардии лейтенант Блинов». Он вернулся в Лиду «затемно», переживает, что не удалось обнаружить в роще лопатку: «Лопатки в машине не было. Я в-взял р-расписку» (334), он видит прибывших «чистильщиков» («волкодавы» – 335), понимает: «происходило что-то необычное, чрезвычайное» (335), пишет рапорт, мучается, расстраивается: «Ему и в голову не могло прийти, что сообщение Алёхина «Роща обыскана дважды, качественно, лопатка не найдена» было для подполковника и генерал самой радостной вестью в эти тяжёлые сутки» (с. 337 – конец главы). 54-я глава «Таманцев» продолжает линию Таманцева а засаде у дома Юлии: он подобрел к своим «прикомандированным» – Фомченко и Лужнову, «просвещает» их: «Военная контрразведка – это огромная тяжёлая работа» (337 – слова героя – слова автора-повествователя), уже жалеет Юлию и её пацанку, он теперь знает суточный рабочий цикл Юлии и Свиридов и всё-таки сомневается в выборе Алёхина: «Интуиция – великая вещь, а чутьё мне подсказывает: зря здесь время теряем» (340). 55-я глава называется «Переговоры по «ВЧ» и передаёт напряжение переговоров по «ВЧ». Ночью, без двадцати минут пять, позвонил возбуждённый Колыбанов: «Они работают у вас под носом»» – кричал он Егорову (идёт текст последнего перехвата) и общается, что делом «Неман» занимается сам» (342). Затем звонит начальник Главного управления контрразведки – обещает экстренную помощь (до трёхсот офицеров контрразведки, не менее пятидесяти чистильщиков) и ставит жесткое условие: «В вашем распоряжении сутки и ни часа больше» (344), «Выбейте хотя бы ядро группы, возьмите рацию!... Это личное приказание, понимаете, личное!» (344); не забывает о Полякове («Полякову создайте оптимальные условия» 345) и обещает прибыть лично: «Я буду у вас не позже четырнадцати часов» (345). Начальство нервничает, Поляков настроен по-деловому.

Теперь авторская стратегия поднимается выше: романное действие разворачивается «В ставке ВГК» (56-я гл.) – Верховного Главного Командования, в месте принятия стратегических решений военного времени, раскрывая атмосферу августа 44 года. Глава большая, состоящая из двух взаимосвязанных фрагментов. «В ежесуточной сводке военной контрразведки за 17 августа ... делу «Неман» было уделено девять строк» (345 – начало главы). Верховный Главнокомандующий «сделал на полях помету синим карандашом» («речь шла о фронте, где менее чем через месяц должна производиться ответственная операция» 345). «Днём Верховному была доставлена развёрнутая справка по делу «Неман» (почти две страницы)», ознакомившись с ней ночью, «Верховный был крайне обеспокоен и возбуждён» (под угрозой «скрытность сосредоточения войск... в тылах 1-го Прибалтийского фронта» – 346). Далее автор через опыт Сталина раскрывает содержание и смысл философии внезапности («тройкий результат» 346): «Из страшного урока начала войны были сделаны незамедлительные выводы» (347). Сталин сразу «оценил... угрозу для подготавливаемого в Прибалтике стратегического удара» (348). Верховный вызывает начальника Главного управления контрразведки, наркомов госбезопасности и внутренних дел, предложил задержаться начальнику Генерального штаба (находился у него на докладе), соединился по «ВЧ» с 1-м Прибалтийским фронтом, начальник штаба генерал-полковник Курасов «спокойно и толково» ответил на все вопросы Сталина, доложил обо всех мероприятиях (350–353). «Доклад Курасова его (Сталина – А.В.) нисколько не успокоил, и настроение у него ничуть не улучшилось» (353). Автор точно и выразительно рисует психологический портрет Верховного: «С привычным чувством своего превосходства над окружающими он отметил, что первым понял и, наверное, единственный в эту минуту до конца осознал, какую угрозу представляют действия группы «Неман» для подготавливаемой операции» (355) – конец первого фрагмента). Во втором фрагменте Верховный предстаёт во всей своей художественной, психологической силе и власти. Романная картина «В кабинете Сталина» по своей выразительности и пластике встаёт в ряд классических страниц русской советской литературы XX века. Сталин «в голубовато-сером мундире» («мундир ме-

шал ему, особенно когда он находился в дурном настроении» – 355, 356) ходит по своему кабинету, принимает своих наркомов («подчинённые должны не только уважать, но и бояться начальника» 356) во всеоружии «своей власти», мудрости («опасность подобной ситуации он предвидел и предсказывал еще до войны» – 356; «пришло на ум его пронизательное историческое предупреждение», «вспомнил теперь другое мудрое изречение» – 359), проверяет знания по делу главного контрразведчика («любимец Верховного» 357), закипает «от негодования»: «безответственность» (360–361), «Мы этого не потерпим» (361) и даёт им «минимальные сутки»: «В вашем распоряжении сутки... Идите» (363). «Они хорошо знали, что Верховный любит, чтобы все его распоряжения, указания и даже советы претворялись в жизнь сейчас же, выполнялись без малейшего промедления. Впрочем, иной образ действий и не допускался» (363 – конец второго фрагмента). 57-я глава, следом за «Ставкой ВГК», даёт «Письма августа 1944 года»: Письмо Андрея Блинова «дорогой мамочке» – середина августа» (363–364); письмо «дорогому сыночку, Андрюшеньке», мамы Блинова: есть строки о «похоронных в вашем классе» (с. 365) и Письмо командира в\ч полевая почта 19360 Егорова: «Уважаемой Екатерине Ивановне», матери Андрея Степановича Блинова («Присланные Вами копии трёх извещений о гибели на фронте вашего мужа, дочери и брата возвращаю» 367).

58-я глава «Таманцев» начинается темой «интуиции» (367): ранним утром Таманцев видит выходящую из хаты Юлию, затем военного, «Павловского», они простились у изгороди («тут я мысленно отметил, что Паша – мозга. Он опять оказался прав» – с. 368). Таманцев следует за Павловским, останавливает его, Павловский стреляет, «вылезают» Лужнов и Фомченко («Руки вверх!» (371). Таманцев «двинулся» к Павловскому – «и тут случилось самое страшное», непредвиденное, неожиданное. Павловский «внезапно ткнул стволом автомата себе под челюсть и нажал спуск...» (372). Завершают эту десятку глав (гл. 59-я) «Оперативные документы»: идут в последовательности четыре Записки по «ВЧ» Колыбанова Егорову: о прибытии спецрейсом 102 офицеров ГУКР «Смерш», в том числе 19 розыскников (372); о переподчинении и передислокации «в полосу вашего фронта» всех

подвижных пеленгаторных установок разведгрупп соседних фронтов, 131-го радиодивизиона спецназначения и других технических средств (373–374); об осмотре личных вещей у лиц, передвигающихся в тылах фронта (374); о вылете (для координации) начальника ГУК «Смерш» с группой генералов и старших офицеров (375). Далее «Служебная записка» Ковалёву, Ткаченко о задержании на Московском железнодорожном узле литерных эшелонов серии «К» (танковая техника россыпью – пункт Сталина, глава 56-я) – подпись «Карпоносов» (375). Записка по «ВЧ» Егорову об «усиленном питании всех военнослужащих, участвующих в деле Неман» – Основание: Распоряжение Нач. Тыла Красной Армии... от 19.08.44 года – Артемьев» (с. 376). Завершает главу Записка по «ВЧ» Колыбанова Егорову о скором прибытии на аэродромы Лиды, Гродно и Вильнюса «офицеров «Смерш» из всех соседних фронтов (376).

Глава 60-я «Таманцев» непосредственно продолжает главу 58-ю: «Я мгновенно осознал: очередью из автомата он снёс себе половину черепа» (с. 376), и Таманцев решает проблемы, которые возникли в связи с самоубийством Павловского. Он «оценивает» вещественные доказательства: сапоги, документы, обегает рожицу, осматривает округу; кричит, плачет прибежавшая Юлия. Таманцев посылает раненого Лужнова в Лиду с сообщением, «у него не оставалось сомнения, что Павловский был действующий вражеский агент» (381). При обыске в избе Юлии он увидел на чердаке «армейскую малую сапёрную лопатку» (382). На шоссе Таманцев показывает свой «товар лицом» Алёхину, и тот заинтересовался лопаткой и землёй на ней: «Супесь... Чистейшая супесь» (384). 61-я глава представляет «Оперативные документы»: Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о прибытии 12 опознавателей из числа бывших немецких агентов (385); Записка по «ВЧ» Егорову от Артемьева о правилах обращения со служебными собаками, привлекаемым к розыскным мероприятиям (385–386); Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о встрече в Лиде первого заместителя Наркома внутренних дел с группой; Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о «переподчинении вам 142 транспортно-авиационного полка» (386–387); Шифрограмма Полякова Мазанову с требованием освободить ошибочно задержанных капитана Боричевского и млад-

шего лейтенанта Кузнецова («предупреждение о неполном служебном соответствии» (387) и Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о встрече вылетающего первого заместителя Наркома госбезопасности с группой высшего офицерского состава (387). В 62-й главе связываются линии Таманцева и «капитана Алёхина», которые не виделись трое суток. Собственно глава показывает состояние Алёхина в этот «самый тяжёлый день в его жизни» (387). Он получил письмо от Федосовой, «сотрудницы его опытной станции» о крахе всей его довоенной селекционной работы и о болезни его четырёхлетней дочери (388). «Письмо Федосовой Алёхину передали по возвращении из Вильнюса, куда ... он летал с Поляковым для инструктажа командиров спец. частей и подразделений, собранных там на случай проведения войсковой операции» (389). Подготовка этой операции идёт полным ходом. По дороге на встречу с Таманцевым Алёхин остро переживает содержание письма. Разговор Алёхина с Таманцевым идёт на два голоса: главное, что Алёхин знает, где в Шиловичском лесу встречается такая «необычайно светлая супесь» (393). Глава 63-я «Поляков и Никольский» – по заглавию – передаёт столкновение двух принципов, форм решения дела «Неман»: известной поляковской «взять с поличным» и радиотехнической Никольского: «идея создания активных радиопомех, глушения: «блокируем наглухо целые диапазоны» (396), «необходимость» (398). В финале главы Никольский говорит: «Чтобы нам не приходилось прибегать к глушению ... постарайтесь взять их до выхода рации в эфир» (398). В 64-й главе опять «Оперативные документы»: Шифрограмма Полякова Косолапову: «немедленно освободить... ошибочно задержанных сотрудников Управления НКВД Барановичской области» (398); Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о встрече 37 опознавателей (399); Шифрограмма Полякова Исаеву: «освободите задержанных без достаточного основания...» (с. 400); Служебная записка Карпоносова Ковалеву и Ткаченко: «литерные эшелоны серии К ... должны быть задержаны на станциях восточнее Московского железнодорожного узла» (400).

65-я глава называется «Алёхин, Поляков и Таманцев» и триадным типом своего заглавия напоминает первую главу романа «Алёхин, Таманцев, Блинов», однако в центре этой тройки героев оказы-

вается Поляков, мозг контрразведовательного дела и этой романной операции «Неман». Алёхин обнаруживает на картах Павловского булавочные наколки («семь точечных наколов» – 400 – места роман-ных событий), докладывает Полякову, тот ждёт вызова по «ВЧ» (пре-рванный разговор с Колыбановым), демонстрирует Полякову труп Павловского, его документы (Таманцев объясняет события). Поляков (видит, понимает всё) спешит вернуться в отдел, уже зовут: «Москва! Генерал- лейтенант... Скорее» (403). В 66-й главе – «Оперативные до-кументы»: первый – Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова о ре-комендации «применения личным составом оперативно-розыскных групп тонизирующего препарата «Кола» из расчета по одной полу-граммовой таблетке каждые четыре часа» (403); второй – Записка по «ВЧ» Егорову Ковбасюка: донесение (вставная новелла) о попыт-ке перехода линии фронта (в сторону немцев) трёх офицеров с се-кретным предписанием Разведуправления фронта, предположение – «что неизвестные, пытавшиеся осуществить «зелёную тропу»..., яв-ляются разыскиваемыми по делу «Неман» агентами» (405). 67-я гла-ва «Гвардии лейтенант Блинов» выводит на начало финального эта-па по делу «Неман» и строится по кольцевому принципу, показывая первую половину дня через восприятие Блинова: утром Алёхин пе-редал ему письмо матери, но он не имел возможности прочитать его; он завтракал, общался с Таманцевым, пишет вместе с ним рапорты, узнал о войсковой операции, получает приказ Алёхина, обедает, «бе-рёт» представителя комендатуры («где-то когда-то он уже встречал этого человека» – 411) и на машине Хижняка едет «в район Камен-ки»; «капитан трясся в кузове подле Андрея» (413), Андрей вспомнил о письме матери, читает его (см. гл. 57 «Письма августа 1944 года»): «оно и порадовало, и опечалило, и вызвало некоторую досаду» (413). «Это был, наверное, самый ответственный день в его жизни», «ка-питана же словно ничто не интересовало» – «А всё-таки я его где-то встречал» – размышляет Андрей (414 – финал главы). И в следующей 68-й главе на первый план выходит «помощник коменданта», глава даёт как бы новеллу личности, историю человека на войне: он «пе-реживал, как неудачно сложился этот праздничный для него день» (с. 414): «на восемь часов вечера... условлено свидание с девушкой

из эвакогоспиталя, в котором он весною лежал» (415), вспоминаются «сильные увлечения» (несчастливые, трагические), переживается история с пошивкой костюма, он не может переодеться, оказывается в непонятных условиях «операции», распределён в группу капитана Алёхина. Самое оскорбительное для капитана – «быть совершенной пешкой» (425), да и вообще, «особистов капитан не любил» (426). Завершает эту десятку глав глава 69-я «Оперативные документы», четвёртая в этом десятке документальная глава. В ней три документа: первый – Записка по «ВЧ» Егорову от Логинова – сообщение о смерти сержанта Гусева и портсигаре Гусева (426). Второй – шифрограмма Полякова Платонову с приказом доставить задержанных подозреваемых («сходство с фигурантами чрезвычайного розыска») в Лиду (426–427). Третий – Записка по «ВЧ» (подписи: Антонов, Колыбанов) с перечнем «недопустимых фактов» при подготовке спецмероприятий: «не могли получить горячего котлового питания», «отказ исполнить требование представителя «Смерш», отказ отпустить бензин автоколонне – с соответствующими приказами. Предписание Колыбанова: «с настоящим приказанием ознакомить начальников органов «Смерш» фронта» (427–428).

Седьмой десяток глав романа открывает глава 70-я «Будем действовать вместе», смысл заглавия которой выявляется в процессе повествования. Блинов верно сориентировался в дороге, дал задание Хижняку («согласно указания» Алёхина – 429), и направился с помощником коменданта «в замечательном новом костюме» (430) на встречу с Алёхиным. Представление офицеров произошло «приветливо»: «Очень рад <...> – Будем действовать вместе» (430). Идёт прекрасная сцена с «коробкой настоящего «Казбека» (430). Пока капитан курил, Алёхин «объяснял, что им конкретно предстояло (431): комендантский патруль (старший – помощник коменданта города), «засада с подстраховкой», «мы будем вдвоём» (432), «создаём им условия проявить себя», «показать свою истинную суть» (433). Капитан говорит, что «с подобной проверкой он сталкивается впервые» (433). Алёхин понимает, что капитан – «человек <...> с норовом» (433). А Блинов, присматриваясь к капитану, всё думал: «Где же я его видел?» (434 – финал главы). В следующей 71-й главе «Алёхин, Егоров и другие»

даётся (через восприятие Алёхина и автора) выразительная предыстория начала операции – утро в стодоле: Алёхин выбрал место для засады и отправился к «старой пустующей стодоле», которую он и посоветовал для размещения штаба руководства военной операцией. В центре – и пространственном, и смысловом – оказывается генерал Егоров в старенькой гимнастёрке. На фоне мотива «создания иллюзии правдоподобности» разворачивается напряжённая сцена спора генерала Егорова и заместителя Наркома внутренних дел, «властного человека восточного темперамента» (438). «Суть спора» (437) Алёхин уловил «в общих чертах», а автор-повествователь подробно объяснил, как «в действительности обстояло дело»: «безотлагательно приступить к операции» (438) – «отсрочка на сутки» (439). «Маховик огромного механизма чрезвычайного розыска был раскручен вовсю» (440). Егоров «надеялся более всего на Полякова» (441), но Поляков в Лиде (он «ощущал пульс всех мероприятий»). Генерал заметил Алёхина, отвёл его от «разноса» и в финале поддержал напутствием: «Я надеюсь на вас. Действуйте» (444). Глава 72-я даёт «Оперативные документы»: Записка по «ВЧ» Егорову от Колыбанова – «выделены к 15.00 сего дня» дополнительные силы (444); Шифрограмма Егорову от Шаповалова о задержании сегодня утром в лесу двух офицеров (Борисенко П.Е. и Новожилов Т.О.) с рацией, предположение: «задержанные являются разыскиваемыми по делу «Неман» агентами» (446). Далее Записка по «ВЧ» Егорову от Артемьева об «усиленном питании всех военнослужащих, участвующих по делу «Неман» и по вариантам «Западня», «Большой слон» и «Прибалтийское танго»(446); Шифрограмма Егорову от Полякова: «Начальник ГУКР «Смерш» прибыл»; «операция должна быть проведена сегодня», «Замнаркома госбезопасности прибыл, согласен с некоторыми оговорками, в 14.30 выезжает к вам, одновременно будут доставлены медики, скамьи и стулья» (447) (необходимость которых возникает в 71-й главе). Завершает 72-ю главу Шифрограмма «Воздух!!!» Егорову. Ближайшие четверть часа находите неотлучно у радиостанции прямой связи для приёма весьма важного. Колыбанов» (447).

Глава 73-я озаглавлена «Помощник коменданта», и автор специально выделяет этого офицера, глубже знакомит читателя с этим

участником «комендантского патруля». Этот художественный процесс происходит в действии: комендантский патруль идёт «в глубь леса – Алёхин и капитан бок о бок, Блинов в трёх шагах позади» (447). Глава представляет разговор/общение Алёхина и помощника коменданта в движении (всезнающий автор работает): читатель узнаёт много нового и капитане – о его чувствах, увлечениях (Леночка), заветном (пение, учёба в консерватории), убеждениях («понятия о мужском достоинстве и чести» – 449), военном опыте («боевой офицер», «я на фронта с сорок первого года» – 452). В центре главы оказывается авторская «философия жизни»(450), столкновение двух типов, образов мышления и поведения: передовой фронта и контрразведки. Капитан не может понять, «почему такая *чрезвычайность?*» (453), лейтмотив его мысли: «Только вы мне мозги не компостируйте», «Я в армии четвёртый год и вашей «спецификой»... не то что сыт – перекормлен» (453). Алёхину нравился капитан «своей прямоотой и задиристой откровенностью» (453), он даёт ему свой «Вальтер», заряженный, на предохранителе. Действие следующей 74-й главы происходит «На поляне» (название главы). Эту поляну ранее осматривал Таманцев и порекомендовал «как место, весьма удобное для засады» (454). «Красивое место» (замечание Алёхина о красоте – 454), Алёхин умело «подготовил», устроил засаду, особо инструктировал помощника коменданта: «во время проверки держимся уступом», «Ни в коем случае на закрывать проверяемых от засады» (456). Алёхин организовал «перекус», капитан отказался есть, Алёхин пытается уснуть, старшина-радиист передаёт ему сообщение Первого. «Это сообщение означало, что войсковая операция начнётся сегодня в семнадцать ноль-ноль» (458) – «Значит, генералу и Полякову не удалось добиться отсрочки операции на сутки» (458). И пока Алёхин засыпает, на передний план повествования опять выходит «Помощник коменданта» (глава 75-я). <...> «скрытое раздражение нарастало», всё «более нелепым представлялось ему происходящее» (459), он «никак не мог с этим примириться» (460): вспоминает бой лета сорок второго года, всё более утверждается в мнении «Воюют не числом, а умением» (461) и всё большее раздражение вызывают в нём эти «особисты» («лично он никогда их не боялся и не боится» – 461). И только

«с чувством почтения и признательности за отличную работу» думал капитан о старике-портном (был Мастером – 462).

«По местам!» называется 76-я глава, точно передающая в своём заглавии профессиональный, выстраданный приказ Алёхина «По местам!» (467). Глава начинается сообщением старшины – радиста о «появлении в лесу троих в военной форме, с двумя вещмешками <...> движутся в нашем направлении» (463). Группа проснулась, взбодрилась, Алёхин сообщает Таманцеву, что «в семнадцать ноль-ноль начнётся войсковая операция» (463). Тот уверен: «Этих-то троих до прочесывания мы вполне успеем прокачать» (464). Офицеры отправлялись по своим местам, когда старшина передал приказ Первого: «ему личному составу немедленно вернуться в расположение части» (464). Таманцев категорически против – «у меня за розыск пять боевых орденов» (465) <...> «А момент истины?» (465). Алёхин приказал старшине передать Первому: «вас не понял» (465). Приказ повторили (466). Но Алёхин «решил остаться» (466). «В следующее мгновение Алёхин уже бежал к поляне: – Все мои указания остаются в силе! <...> По местам!» (467 – финал главы)

В главе 77-й – «Оперативные документы». В первом – Шифrogramма «Воздух» Егорову: «На Ваш № ... Ставка ВГК ответила отказом» ... Последний срок её (войсковой операции. – А.В.) начала – 17.00... если <...> будете отстранены... и преданы суду специального трибунала. Колыбанов» (467). Второй – Шифrogramма Полякова Лукину: «задержанных подполковника Еременко и капитана Бодрова немедленно освободите» (468). Третий – Записка по «ВЧ» Колыбанова Егорову: «до сих пор не подтверждено прибытие 27 офицеров Управления контрразведки Карельского фронта» (468). Четвёртый – Записка по «ВЧ» Полякова Колыбанову: «Арест или задержание Комарницких представляется нам пока преждевременными» (468) и пятый – Шифrogramма Егорова Колыбанову: сообщение о том, что «на 16.00 оперативно-розыскные мероприятия результатов не дали» (468) и «оперативным группам в 16.05 передана команда немедленно покинуть лес» (469).

78-я глава называется «Проверка документов» и в первый раз (потом будут ещё главы с заглавием «Проверка») фиксирует главное

действие романного контрразведовательного мероприятия. Вот офицеры слышат «вдалеке еле слышные, тихие голоса» (469), Таманцев и Блинов – в засаде – достают оружие: наган и «ТТ», Алёхин считает «их шаги <...> пять человек сближались» (670), встретились; помощник коменданта просит «предъявить документы», показывает своё удостоверение, представляется: «Помощник военного коменданта капитан Аникушин» (470). Блинов слышит это и сразу соображает, кто это (идут воспоминания о довоенной Москве: «Аникушин – Второй Шаляпин! – Беш-шен-ный талант!» (471). Бритоголовый капитан предъявляет Аникушину «своё удостоверение личности и командировочное предписание»; передают свои документы и высокий старший лейтенант, и молодой лейтенант. Таманцев даёт знак Блинову: «Держи лейтенанта» (471). Алёхин начинает читать документы. Аникушин спрашивает у капитана: «А в госпитале вы у кого лежали?» (472). «Держались все трое спокойно, естественно <...> основные документы... были в совершенном порядке и полностью соответствовали действительным обстоятельствам» (473). 79-я глава показывает ситуацию глазами (с точки зрения и понимания) Таманцева («Таманцев» – заглавие). Таманцев отдаёт должное Алёхину («всё рассчитал с точностью до полуметра» – 473), чётко видит (первое впечатление) всех троих офицеров, отлично представляет задание, работу Алёхина: «прокачать установочные данные всех троих», «прокачать ... и на левшу ... и на косвенных» и «быть в маске, бутафорить», «обострять ситуацию» (474); знаками велел Малышу держать лейтенанта, «предполагал, наименее опасного» (475).

Восьмой десяток глав романа открывает и ведёт «Алёхин» (глава 80-я и ещё главы 83-я и 87-я). Содержание 80-й главы – проверка Алёхиным документов, текст воссоздаёт органичное художественное единство внешнего (элементы документов) и внутреннего, профессиональной работы сознания Алёхина: «кто они и как оказались в лесу?... Зачем? <...> Морщи лоб и шевели губами» (475) <...> Левша?... Не факт... (476) <...> Это не украинский говор, нет! (476) <...> Качай его, качай! (478) <...> Хорошо они держатся... Быстрее! (с. 479) <...> Южнорусский говор и слегка кривые ноги! <...> Думай! <...> Думай быстрее и не молчи!» (479). Глава 81-я «Оперативные документы» как

бы перебивает напряжение повествования и вместе с тем обогащает фон действия. В главе два документа: первый – Шифрограмма Колыбанову от Егорова: сообщение о мероприятиях («Западня», «Большой слон», «Прибалтийское танго»), намеченных параллельно с войсковой операцией (479–480), второй – Записка по «ВЧ» Егорову от Красногладова о захвате самолёта на гродненском военном аэродроме и предположение, что «лица, захватившие самолёт, являются разыскиваемыми по делу «Неман» агентами» (481). В 82-й главе «Проверка» (название главы) продолжается: Алёхин хочет посмотреть ещё какие-нибудь документы («Бдительностью дело не испортишь» – 481). Капитан вынул из бумажника документы, Алёхин взял их, передал часть Аникушину («вёл себя пассивнее, чем ему надлежало» 482) – «проверка продолжалась» (482). Алёхин смотрит документы старшего лейтенанта (Алёхин травит байки, смеётся, серьёзнее, продолжает «смотреть документы» 484). 83-я глава – опять «Алёхин»: «Спокойнее <...> Игра! <...>. Попроще <...> Фиксируй лица! <...>. Кто же они?... И что делают в лесу? <...> Шевели губами...» (484 – начало главы). Вся глава – поток сознания героя, работа мысли: от «фактуры» документа к фиксации соображения, вопроса, вывода: «Хорошо они держатся <...> Кто же они - действительно свои офицеры или мнимые?» (с. 485); «Глаза с прищуром! Быстрее <...> Мищенко? <...>. Неужели Мищенко?! Быстрее!!!» (487 – финал главы). В главе 84-й действие даётся со стороны Таманцева (заглавие), то есть как бы «со стороны», из засады, и в то же время с точки зрения профессионала-«скорохвата», видящего и глубоко понимающего «виртуозную» игру Алёхина: «как великолепно он придуривается» (488), «но никаких условных сигналов не подавал» (489) <...> «Я с нетерпением ожидал последующего: как эти трое станут реагировать на досмотр их личных вещей?» (490 – финал главы).

В главе 85-й «Оперативные документы»: одна Записка и три Шифрограммы. В Записке по «ВЧ» Колыбанов напоминает Егорову: в донесениях «не подтверждено прибытие 19 служебно-розыскных собак с проводниками, отправленных спецрейсом из Ленинграда в Вильнюс» (490). В первой Шифрограмме Поляков приказывает Шаповалову «задержанных по делу «Неман» ошибочно сотрудников НКГБ

Белоруссии капитанов Борисенко и Новожилова... немедленно освободить» (с. 490). Во второй Шифрограмме Куликов сообщает Егорову о «боестолкновении» маневренной группы в районе Рудничной пуши с большой бандой (свыше двухсот человек), имеются убитые и раненые, «как только сопротивление противника будет подавлено, сейчас же приступим к прочесыванию и обыску указанной территории» (490–491). Третья Шифрограмма Полякова предписывает Григорьеву «задержанных Самохина и Кривцова, имеющих несомненное сходство с фигурантами *чрезвычайного розыска*, срочно доставить в Лиду» (491).

В 86-й главе главным опять становится «Помощник коменданта» (название главы – перед тем главы 68, 73, 75-я). В начале главы (начало проверки документов) Аникушин «был настроен самым серьёзным образом» (491), «повторяя про себя свои предстоящие действия и обязанности» (491). «Он был подготовлен к чему-то важному, ответственному, чрезвычайному. А всё оказалось заурядным и обыденным» (492). Автор специально сосредоточивает внимание на этой коллизии «чрезвычайного» и «обыденного», показывает внешнее, поверхностное, традиционное/шаблонное понимание «помощником коменданта» ситуации, документов проверяемых и непонимание, неприятие поведения Алёхина-«особиста»: «вся мыслительная убогость Алёхина сразу стала очевидна. Вылезло наружу и его нелепое упрямство» (494). Автор-повествователь вводит в главу воспоминания Аникушина о трагической ситуации в отступлении лета сорок второго года («без письменного приказа... отсюда не уйдут» (495). Аникушин в своём своеволии оказался прав (498) – «и у него созрело своё твёрдое мнение, Он больше ни на йоту не сомневался в *истинности* Елатомцева, Чубарова и Васина» (500). «Не одобряя предстоящего осмотра вещмешков, Аникушин молчал, твёрдо решив остаться *в стороне*» (500). А Алёхин в 87-й главе продолжает «качать» троих проверяемых: «Словесный портрет совпадает. Неужели Мищенко? (500) <...> Поговори с ним... насчёт довольствия. Так <...> Фиксируй лицо! <...>. Отвечает с задержкой! И как недоволен <...> Что-то здесь не так (501) <...>. Похоже, что левша <...> Что они «Неман» не факт (502) <...> Всё безупречно, всё соответствует! <...> Но что-то в них

не так! (502) <...> Вот так – левша! Старший лейтенант – левша! <...> Поговори и с этим <...> Качни на косвенном <...> Байку им посмешнее <...> Простачка играй, простачка! (503) (Об Аникушине: «Пассивно он себя ведёт – весьма! Счастливец – ему всё ясно! – 504) <...> Не тяни – предварительный сигнал. Неужели это Мищенко?» (504). И опять повествование прерывают и дополняют, усиливают напряжение «Оперативные документы» (глава 88-я). Первый – Служебная записка («Весьма срочно! Особой важности!») Ковалёву, Ткаченко от Карпоносова: «литерные эшелоны «К» (танковая техника россыпью) должна быть задержана на станциях отправления» (в Челябинске, Горьком и Свердловске) (504). Второй – Записка по «ВЧ» Полякову от Колыбанова о доставке на аэродром Лиды «ещё 9 опознавателей из числа бывших немецких агентов», а также пленного майора немецкой разведки Вильгельма фон Баке (505). Третий документ – Шифрограмма Басилова Егорову о том, что братья Комарницкие в польском партизанском отряде не были (505).

Восьмую десятку глав завершает глава «Проверка» (89-я глава, предыдущие 82-я и 79-я «Проверка документов»). «– Не могу понять... – произнёс Алёхин условную фразу. – Что вы здесь, эта... делаете?» (506). Аникушин, «будто всё позабыв, с каким-то отсутствующим лицом глядел в сторону и молчал» (506). Алёхин просит «предъявить для осмотра ...вещевые мешки» (506). «Чтобы вы сами показали добровольно!» (с. 507). Алёхин играет простачка: «в Лиде, эта... с артиллерийского склада пропали два ящика взрывчатки» (507). «Категорически» отказываетесь, – «тогда придётся проехать с нами в комендатуру» (с. 508). «Обыскивайте!» – говорит капитан и в движении «затянул узел на тесьме вещмешка» (508). То же сделал и старший лейтенант, при этом они полукругом обступили Алёхина и помощника коменданта. «– Будьте любезны... – взглянув на них снизу (пытается развязать узел на тесьме), снова произнёс *условную фразу*, – станьте на место!» (509). Алёхин вытащил «ТТ». «Стань как стоял!» – приказал капитан старшему лейтенанту. Скульптурная сцена: Алёхин на корточках у вещмешка, «в согнутом положении». В засаде Таманцев и Блинов приготовились стрелять. «Наступил кульминационный момент того, что у розыскников военной контрразведки

называлось «засадой с живцом и подстраховкой» (509 – финал 85-й главы).

Девятый, последний десяток глав романа открывает глава 90-я «Алёхин Павел Васильевич» (полное наименование героя). О том, какое важное место занимает Алёхин в композиции романа свидетельствует как выделение (число глав) этого героя в названиях глав, так и местоположение этих глав в романной структуре: 1-я, 6-я, 10-я, 21-я, 26-я, 32-я, 36-я, 39-я, 41-я, 43-я, 45-я, 52-я, 62-я, 71-я, 80-я, 83-я, 87-я и 90-я (начала композиционных десятков глав). 90-я глава – самая короткая и динамичная, психологически спрессованная и новеллистичная в движении глав «проверки». Павел Васильевич Алёхин показывает высший класс оперативника, мастерства «качания»: «Не думай о Мищенко! Твоя задача – заставить этих троих проявить свою суть <...> А помощник коменданта... Он что – всё забыл? Почему молчит? <...>. Предложи сам <...> Дожимай! <...> Главное – чтобы они проявили свою суть! <...> Посмотрим, что у них в вещмешках <...> Ниже голову <...> Они тебя действительно считают придурком. И отлично» (510). «Повтори сигнал – не повредит! <...>. Обострай! <...> Больше упрямства <...> Неужели это – Мищенко? <...>. Неужели они – «Неман»? <...> А нам нужен *момент истины* <...> Главное – чтобы они раскрылись...проявили свою суть! <...> Тогда и *момент истины* мы получим <...> Не думай о Мищенко! Кто бы он ни был, а от Таманцева ему не уйти. Если <...> Всё!» (511 – финал главы). И следующая глава – 91-я – даёт слово Таманцеву, который профессионально видит и раскладывает «по полочкам» для читателя смысл происходящего на его глазах: «Паша подал сигнал: «Внимание!» (511 – начало главы); «Для чего устраивается засады с живцом и подстраховкой? <...> Чтобы выявить суть проверяемых» (512) ... «Можно добиться и так называемого «эффекта экстренного потрошения» (512) <...> «И главной целью всех Пашиных действия сейчас было вызвать этих троих на удар» (513). Звучит гимн оперативному мышлению Эн Фэ, его «прицельной фантазии» (прекрасное просвечивание образа Полякова) и возмущение «бездействием помощника коменданта» («тыловой пижон» 514): «Тыловая гусятина, лопух злокачественный. Неприязнь к нему разбирала меня: этот идиот всё ещё не понимал, что Пашу и его самого

сейчас будут убивать» (515). В 92-й главе идут новые «Оперативные документы»: Записка по «ВЧ» Егорову о разрешении замены в питании «с использованием трофейных продуктов: 1) шоколад вместо яичного порошка из расчёта грамм за грамм, 2) изюм вместо сахара из расчёта пять граммов изюма за грамм сахара – Артемьев» (515–516 великолепная композиционная деталь); Записка по «ВЧ» Егорову – спецсообщение Панаева: шпионская новелла о задержании на станции Вильнюс двух офицеров, которые, судя по всему, являются опасными агентами, разыскиваемыми по делу «Неман» (516–518) и Записка по «ВЧ» Полякову от Колыбанова о встрече вылетевшего спецрейсом в Лиду Наркома государственной безопасности с группой высшего оперативного состава (518–519). 93-я глава продолжает линию «помощника коменданта» (см. гл. 68, 70, 73, 75, 86). Автор тщательно выписывает внутреннюю психологическую новеллу переживаний, впечатлений и решений капитана Аникушина, которые заканчиваются эмоциональным возмущением («Я им покажу, как угрожать пистолетом и обыскивать фронтовиков» – 522) и ошибочным движением: «И в следующее мгновение, продолжая наблюдать, как Алёхин пытается развязать узел на тесёмке, Аникушин, *ослеплённый* возмущением, негодованием и неприязнью к особистам, сделал то, чего делать ему никак не следовало (автор знает. – А.В.): переступил *вправо* и оказался, таким образом, между проверяемыми и засадой...» (523 – финал главы). А 94-я глава – разновидность «Оперативных документов» - приводит «Ориентировки 1943 года по розыску Мищенко». Самое время показать, кого же «прокачал», узнал капитан Алёхин. Автор даёт четыре «Записки по «ВЧ» с пометой «Воздух!!!», направленные «Всем органам «Смерш» фронтов и военных округов Европейской части страны». В первой Записке перед нами предстаёт оперативная биография опасного террориста, резидента-вербовщика германской разведки, важного государственного преступника Мищенко Павла Григорьевича: «представляет особую опасность при задержании» (с. 525), «словесный портрет» (525–526), «особые приметы», «другие особенности» (526) – «Примите самые активные меры к обнаружению и поимке или ликвидации группы Мищенко» (526); «Каждый, кто даст реальный результат... будет немедленно представ-

лен к правительственной награде» (527). Во второй Записке излагается «огневой контакт» 14 сентября в 20–40 на окраине Москвы с группой Мищенко, «предположительно, Мищенко, на месте не было»; Поимка или ликвидация Мищенко, Зубкова и Тулина, по-прежнему, остается главной, особой главной задачей органов «Смерш» (528). Третья Записка продолжает историю сентябрьских терактов (убийство генералов, старших офицеров), совершенных группой Мищенко, – «задачей органов контрразведки «Смерш» является как поимка, так и уничтожение террористов» (531). В четвёртой Записке говорится о последнем, «вчера, 21 сентября 1943 года, в тылах Западного фронта» нападении группы Мищенко на «машину-ловушку» и смерти Зубкова и Тулина (застрелены), «самому Мищенко удалось скрыться» (531) – «Примите самые активные меры к поимке или же ликвидации Мищенко» (532).

95-я глава называется «Гвардии лейтенант Бликов, пока ещё Малыш» (532) и в своём заглавии содержит/подразумевает определённое действие/действие, которое переведёт Блинова-Малыша в другое состояние, качество. Блинов стоит в засаде, «как учил его Таманцев» (532), старательно «держит» «лейтенанта», переоценивает поведение Аникушина: он «неожиданно оказался между Таманцевым и проверяемыми» – «блокировал директрису» (534). Таманцев показал: «держи капитана!» (534). Дальнейшее произошло в одно мгновение: «плотное тело» капитана «внезапно дёрнулось», послышался возглас: «Бей», грохнул выстрел Таманцева и Блинов выстрелил; Таманцев «с двумя наганами» «качал маятник», Алёхин прокричал «Не стрелять!» (535), «капитан... лежал спиной вверх» (535) «Андрей на мгновение растерялся», но «слева... ударила... повелительная команда Таманцева – «Держи лейтенанта!!!» (535). Конечно, далее (глава 96-я) идут «Оперативные документы»: две Записки и две Шифрограммы. Первая Записка Артемьева Егорову – уточняющая: «В нашем №... от 19.08.44 г. ... по делу «Неман» ошибочно указано: «из расчета 5 граммов изюма за грамм сахара» ... Замену следует производить только из расчета 3 грамма изюма за грамм сахара. Настоящую поправку... для неуклонного выполнения» (536 – читатель, можно улыбнуться! – А.В.). Во второй Записке Егорову идёт спецсообщение» Омелина о происше-

ствии в поезде Вильнюс – Белосток – с убийством, преследованием, задержанием, «установлением» («один из убитых... был левша» (537); «имеют некоторое сходство с фигурантами чрезвычайного розыска» (537), выводами («опасные агенты... по делу «Неман») и просьбой – «отметить находчивость и самоотверженные действия получившего тяжелые ранения офицера 79-й комендатуры лейтенанта Шмакова Виталия Петровича» (538). В первой Шифрограмме Колыбанова Егорову – указание на недоработку: «В донесениях не отражено политико-моральное состояние личного состава и подразделений...» (538). Вторая Шифрограмма Колыбанова Егорову приказывает: «Находитесь неотлучно у прямой связи для приёма чрезвычайно важного» (538). Герой 97-й главы – «Евгений Таманцев – чистильщик и волкодав по прозвищу Скорохват». Все заявленные характеристики Таманцева проявляются в этой главе (повествование от первого лица) в полной мере. Главное действие главы – «сшибка» на поляне, которая продолжалась недолго, «не более трёх-четырёх минут» (544). Таманцев всё делал быстро, качественно, профессионально: правильно прикинул оперативную обстановку и «соотношение сил» (Малыш свалил бри- тоголового «капитана» – 540), «прокачал» и «слепил» «амбала» («настоящий парни» 542, 543), дожал и скрутил; Малыш и старшина «слепили» лейтенанта; Паша помогал, стрелял в «амбала»: «Мы слепили всех троих» (543). Далее идут «Оперативные документы» (глава 98-я – предпоследняя, композиционное кольцо с главой 2-й начала романа). В главе три Шифрограммы (1, 2, 6-я) и три Записки (3, 4 и 5-я в главе). Первая Шифрограмма (Бондаревского Егорову) завершает историю Гусевского портсигара: старшина «Колянч», мастер, подтвердил, что это его работа, но он не мог утверждать достоверно, что «именно этот портсигар был им передан Гусеву» (545). Вторая Шифрограмма Егорову Колыбанову заключает в себе принципиальную Егоровскую/Авторскую позицию: «Надо смотреть правде в глаза. Всё без исключения возможное нами предпринято и делается. Однако никаких гарантий, что разыскиваемых удастся взять сегодня или даже завтра, нет и быть не может» (545–546). Три Записки главы касаются конкретных участников романного действия: в первой Логинов сообщает Егорову, что «в... Комарницких... ничего подозрительного

обнаружить не удалось» (546); во второй Поляков докладывает Колыбанову, что «никакими данными о принадлежности Павловского к группе «Неман» мы пока на располагаем» (546), а в третьей Записке Поляков приказывает Логинову (Гродно) «арестовать братьев Комарницких» (546). В последней Шифрограмме Колыбанов нацеливает Егорова «ввиду отсутствия результата по делу «Неман» на «блокирование районов Вильнюса, Гродно и Лиды по варианту «Западня» и не ослаблять усилий по подготовке вариантов «Большой слон» и «Прибалтийское танго» (547).

И вот последняя, финальная 99-я глава с таинственным, метафорическим заглавием «Бабушка приехала». Автор ведёт и подводит действие/повествование к решению и разрешению основной романной проблемы – «момента истины». Основные действующие лица главы те же, что и первой главе романа – Алёхин, Таманцев, Блинов. «Таманцев стремительно подтащил безжизненно тяжёлое тело амбала к месту засады» (547 – начало главы), где возле двух вещевых мешков «с залитой кровью лицом... беспомощно сидел Алёхин» (547). Таманцев докладывает Алёхину о «деле». Алёхина, раненого, более всего «занимал «момент истины», и он напоминает Таманцеву: «Не отвлекайся!» (548). Таманцев понимает и восторгается Алёхиным: «А Паша – мозга! Гений! Спустя год... за какой-то десяток минут прокачал Мищенко – невероятно!» (550), поддерживает переживающего Блинова: «Малыш свалил Мищенко! Фантастика! Стажёр-несмышлёныш свалил легендарного Мищенко» (550) и делает своё дело: «в темпе сделал всё необходимое, завершающее силовое задержание» (548). Он разыгрывает лейтенанта-радиста: «Ты!!! Он убил Ваську! Он убил моего лучшего друга» (551) (автор-повествователь пишет: «Аникушин, мёртвый, должен был помогать: для пользы дела» (551) «Не смей его трогать! – подыгрывая, строго сказал Алёхин» (551). Но Таманцев виртуозно/вдохновенно ведёт «заключительный аккорд, так называемое «экстренное потрошение» (551), и дочиста «выпотрошил» радиста: тот «показал» и Кравцова, и Кулагина, выдал «Матильду» (Капитан... Шифровальщик штаба фронта» – 554) и «нотариуса» («Железнодорожник... Чеслав – 554) («всё как предполагал Эн Фэ» (554). И Таманцев «подобрел лицом. Это было необыкновенное,

испытанное за войну всего лишь несколькими чистильщиками пронзительное ощущение – момент истины по делу, взятому на контроль Ставкой» (554). Таманцев всё «прокачал» и доложил Алёхину: «Товарищ капитан, «бабушка приехала». Это был условный сигнал для передачи открытым текстом по радио (555). «Алёхин приказывает старшине-радисту срочно передать Первому открытым текстом: «Гребёнка не нужна! Бабушка приехала! В помощи не нуждаемся!» (556). Таманцев рад: «Паша, ты ге-ний!!!... Ты их раскрыл!... Ты прокачал Мищенко» (556). Финал главы и романа и профессионально деловой («с «Неманом» по существу покончено» – 557) и эмоционально драматический: «И не в силах больше удерживаться от распиравших его эмоций, он, уже вскрыв зубами второй индивидуальный пакет и прижимая бинтом тампон на голове Алёхина», срывающимся голосом неистово закричал: «– Ба-бушка!... Бабулька приехала» (557).

Так складывается/вырастает романное целое «Момента истины (В августе сорок четвёртого...)» Богомолова, заявляющее/фиксирующее в своём заглавии этико-философскую проблему в соотношении с историческим временем, связывающее метафорический, символический и конкретно исторический, национальный (на русском языке) планы повествования. 99 глав романа (каждая со своим заглавием) складывающиеся в определённую, динамичную эпическую систему, имеющую свою – романную – содержательность и логику развития. Если рассматривать роман на уровне поэтики заглавий, то следует заметить, что самыми частотными являются главы, представляющие имя (должность, звание, прозвище и т.п.) человека (героя). Таких глав в романе 52 (например, «Алёхин, Таманцев, Блинов» – 1, «Старший группы капитан Алёхин Павел Васильевич» – 6, «Алёхин Павел Васильевич» – 90, «Чистильщик, старший лейтенант Таманцев по прозвищу Скорохват» – 97, «Гвардии лейтенант Блинов» – 7, «Гвардии лейтенант Андрей Блинов, пока ещё Малыш» – 96, «Подполковник Поляков» – 22, 38, 42, «Поляков и Никольский» – 63, «Алёхин, Поляков и Таманцев» – 65, «Начальник Управления генерал Егоров» – 46 и др.). Каждая именная глава строится по законам новеллы личности и в движении повествования они складываются в романную человеческую историю/судьбу. Алёхин и Таманцев получают право на форму

повествования от первого лица. Второй пласт/тип заглавий образуют заглавия, передающие образы места и времени (топохрона и хронотопа), их 10, более всего в начале романа: «В Шиловичах» – 4, «В лесу у родника» – 11, «В Лиду» – 18, «Вечером и ночью в городе» – 19, «Поиски утром в городе» – 23, «В полдень на аэродроме» – 25, «В парикмахерской» – 27, «На станции» – 29. Третий содержательный тип заглавий – профессиональные, специальные, жаргонные выражения и формулировки (всего 12): «Придётся их останавливать» – 15, «Надо их понаблюдать» – 33, «Все же поставим точку» – 35, «Будем действовать вместе» – 70, «По местам» – 76, «Проверка документов» – 78, «Проверка» – 82, 89 да и финальная «Бабушка приехала» – 99. Повествовательные заглавия и главы (формы повествования от третьего и первого лица) органично связываются и переплетаются с документальными («Оперативные документы», здесь же «Письма августа 1944 года» и «Ориентировки 1943 года по розыску Мищенко» – всего 25) проходят через весь роман, начиная со 2-й главы, входят во все десятки глав, начиная и(или) завершая многие (см. 2, 9; 20; 30; 49; 51, 59; 69; 81; 88-я гл.). Их значимость и удельный вес возрастают по мере развития действия: четыре в шестом десятке, (61, 64, 66, 69-я), три – в восьмом десятке (81, 85, 88-я), четыре – в девятом десятке (92, 94, 96, 98-я гл.). Активными творцами и героями «документов» выступают Егоров, Поляков и Колыбанов.

99 глав в композиции романа Богомолова дают ещё и числовое выражение эпического единства, эпической целостности. Число, в современном лингво-культурном толковании, это – «символ гармонии, порядка в противовес Хаосу», «числа заключают в себе определённые «узлы отношений» Вселенной» (М. Маковский. 13, 388). И в этом плане М. Маковский определяет значение числа 9 (99: $9+9=18$; $1+8=9$) как «тройной тернер: $3+3+3$ – *познание* (курсив наш. – А.В.) (13, 389), «число “девять” – символ Вселенной, трёх миров... символ единства, целостности» (13, 392). Об этом смысле в понимании художественного текста писал в 1978 году и автор «Моменты истины»: «Чтение художественной литературы не является работой: оно может быть *познанием* (курсив мой. – А.В.), а может быть и развлечением или времяпрепровождением» [8, 101]. Художественная стратегия

романа Богомолова и познавательная, и эстетическая, и этическая. Это новаторский роман XX века, сочетающий в своей концепции и структуре как классические романские традиции русской литературы, так и современные повествовательные техники.

Библиографический список

1. Богомолов В. История публикации романа «Момент истины (В августе сорок четвёртого...)» в рассказах, интервью, беседах В.О. Богомолова и документах/ Публикация Р. Глушко // Наш современник. 2006. № 7, С. 3–28; № 8. С. 68–101.
2. Богомолов В. О себе // Уроки литературы. 2005. № 3, С.1–4.
3. Богомолов В. В августе сорок четвёртого. Роман // Новый мир. 1974. № 10. С. 3–109 (Гл. 1–47, сноски 1–34); № 11. С. 5–95 (Гл. 48–71, сноски 1–14): № 12. С.161–232 (Гл. 72–99, сноски 1–18).
4. Дедков И. Момент истины // Дружба народов. 1975. № 5, С. 261–264. См также: Дедков И. «Никто за нас это не сделает». О творчестве В.О. Богомолова // Уроки литературы. 2005. № 3. С. 6–7.
5. Кузнецов М. Иван, Зоя, Таманцев и другие. Мастерская В. Богомолова // Наш современник. 1976. № 5. С. 167–185.
6. Анненский Л. Богомоловский секрет // Дон. 1977. № 8. С. 156–159; № 9. С. 151–161.
7. Галанов Б. Навечно в памяти // Знамя. 1979. № 5. С. 238–247.
8. Богомолов В. Об истине и активной псевдокомпетенции // Литературное обозрение. 1978. № 8. С. 99–101.
9. Земляной С. Литературное ампула: заместитель Бога по розыску // Свободная мысль. 1998. № 2 (1471). С. 29–50.
10. Лунгина Д.А. Лук и лира. Война и мир в романе В. Богомолова «Момент истины (В августе сорок четвёртого...)» // Вопросы философии. 2012. № 1. С. 89–96.
11. Воронцов А. Сталин, «Смершевцы» и «либералы» (О философии знаменитого романа В. Богомолова «Момент истины») // Молодая гвардия. 2014. № 5–6. С. 181–186.
12. Богомолов В. Момент истины. Роман, повести, рассказы. – М, Правда. 1985. 560 с. Далее ссылки на это издание в тексте.
13. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС. 1996. 416 с.

Н.С. Цветова

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОД СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ



Актуальность научного исследования литературной презентации героя современности определяется не только нынешней литературной ситуацией, но преимущественно природой литературного творчества — генеральной установкой художника на познание человека: духовного, интеллектуального движения персонажа, причин и следствий этого движения. Д.С. Лихачев когда-то написал: «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В соотношении с изображением человека находится и все остальное: не только изображение социальной действительности, быта, но также природы, исторической изменяемости мира и т.д. В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем». Это идея автора самой известной и авторитетной работы, посвященной «художественному видению человека и художественным методам его изображения» [6, 3], является методологически определяющей для нас.

Наша цель — выявить особенности видения человека и соответствующие этому видению формы изображения персонажа, систематизировав весьма значительный и разнородный литературный материал, создававшийся в течение последних трех десятилетий (традиционно именно такой промежуток времени историки литературы склонны связывать с терминологическим значением определения «современный»).

При создании исследовательского алгоритма мы учитывали несколько чрезвычайно важных, на наш взгляд, обстоятельств.

Обстоятельство первое. Современная русская словесность, пожалуй, только в публицистическом варианте использует номинацию

«герой» в основном значении: герой – «человек, совершивший подвиг, проявивший мужество, самоотверженность, готовность к самопожертвованию» [9, 125]. В лексической форме медиапубликаций обнаруживаются соответствующие данному значению не столько номинации, сколько оценки и оценочные суждения, презентующие социальную роль субъекта, социальный смысл его поступков. Убедиться в этом легко, например, при анализе лексического облика текстов, посвященных российским спортсменам – участникам Олимпиады в Токио. Значительная часть такого рода материалов была предложена в рубриках под – переосмысленным лермонтовским хештегом «Герои нашего времени», посвящалась «сенсационным победам», «триумфаторам», «олимпийским рекордсменам» («Комсомольская правда». 2021, август, с. 16).

В значительном сегменте современного литературного дискурса герой – это центральный персонаж, вызывающий наибольший читательский интерес как воплощение феноменологических особенностей миромоделирования, характерных для данной эпохи и/или определенной среды.

Самый эффектный на сегодняшний день вариант такого литературного героя в сегменте «массовой литературы» предложил А. Цыпкин, эксплуатирующий маску ирониста-рассказчика, циничного и «беспринципного», активно использующего языковую игру при пересказе «бородатых», преимущественно однотипных фабул «комедий секс-положений». Невероятный успех такого персонажа, видимо, следует объяснять не «глубиной души и духа» [3, 73], но абсолютным попаданием в модную в момент «сакрализации» Цыпкина коммуникативную тональность, покорившую на довольно продолжительный отрезок времени сетевое пространство – совсем не случайно А. Цыпкин «признанный и облайканный автор фейсбука» [4, 258].

Принципиально иной вариант литературного героя предлагает популярная беллетристика – литературный поток, возникший между массовой и высокой литературой, остроумно названный мидл-литературой. Мидл-литература успешно совмещает характеристики «бульварного чтения» и «нового жития», при этом отличается «высоким профессионализмом письма», который способен оценить осо-

бый читатель – «филологически грамотный партнер [2, 14–15]. Феноменологические характеристики мидл-литературы, на наш взгляд, определяются отмеченными исследователями подавлением эстетической текстовой функции коммуникативной, определяющим дрейф представителей этого сегмента литературного дискурса в направлении масс-культы, в сторону «прагматической сферы обслуживания».

Этот поток огромен и более разнообразен, чем первый: от В. Пелевина, вездесущих Д. Рубиной, Л. Улицкой до активно использующего стратегии интернет-коммуникации Д. Глуховского. Абсолютный властелин текста такого типа – автор. Его главная цель – самовыражение. Потребитель мидл-литературы – «филологически грамотный партнер», который способен принять усложненную форму повествования, отреагировать на активизируемые контексты, принять «тираническую концентрацию на авторе» (Р. Барт). По большому счету, от него требуется демонстрация доверия изобретательности или творческой фантазии автора, почти профессиональной оправдательной рефлексии по поводу этого доверия, хотя уже не в такой радикальной форме, как это было в эпоху постмодернизма.

Думается, что специфику такого литературного сознания в момент его становления, оформления очень точно в одной из бесед о современной литературной ситуации определили в конце прошлого века тогдашний главный редактор «Нового мира» С.П. Залыгин, констатировавший растерянность современных писателей перед новой реальностью и новым человеком и ответные на эту растерянность абсолютный отказ от социально-утилитарного жизненного материала в пользу героя, отрекающегося по тем или иным причинам от постижения законов, по которым начинала оформляться новая, раздираемая противоречиями реальность – новое время и пространство.

Тут есть своя элита: от создателей новых мифов П. Крусанова, В. Шарова, С. Носова до интеллектуалов А. Мелихова, А. Аствацатурова. Элита почти отказалась от постмодернистских персонажей – натуралистически изображаемых носителей разного рода психопатологий. Самое яркое их открытие – открытие хуматона (А. Секацкий, В. Левенталь), обитателя реальности, которую покинула большая история.

Есть мейнстрим, в котором царствует Л. Улицкая, постпостмодерные персонажи которой создают свою жизнь преимущественно под влиянием телесного низа. И в этой же зоне литературные события, спровоцированные эпохальным публицистическим напряжением, под влияние которого чаще всего попадают литераторы, ориентированные на литературную традицию. Из петербуржцев в этом ряду первым следует назвать В.И. Аксенова, который, представляя «живущего в прошлом веке» [1, 122] рассказчика в самой популярной повести «Время ноль», расставил иные, «технологические» (имеется в виду технология организации нарратива) акценты: «Буду рассказывать, не стану рассуждать – слово тут мое потерпит неудачу, ниже окажется предмета» [1, 9].

Олег Николаевич Истомина, герой-рассказчик аксеновской повести, справляется с миссией повествователя по-разному: довольно убедительно в русле традиционной поэтики предьявляет читателю свое прошлое; набрасывает только событийный контур повествования о возвращении из последней поездки к матери, на родину, во время которой он пытается найти вариант примирения со временем вне жизненных стратегий, которые прельстили его друзей-одноклассников: «столбового земледельца», поклонника лесковского «Чертогона» Диму и вполне успешного, прагматичного *предпринимателя* Андрея из современных «обновленных», «долбанных» Штольцев [1, 136].

«А я кто?!» – вопрос, на который Истомина не ищет мучительно ответа, как это делали герои русской классики, он просто принимает безнадежность такого поиска вместе со многими другими персонажами «мидллитературы». И бесконечные, бессистемные, хаотичные обращения к книжной и евангельской мудрости – средство демонстрации беспомощности человека, так и не отыскавшего своего места в этом мире, вывалившегося из общего времени, т.е. утратившего представление о зоне поиска. Для этого В. Аксенов при создании речевой характеристики героя-повествователя эксплуатирует открытый еще в средневековье прием цитирования, намеренно, как можно предположить, смешивая границы между собственными высказываниями персонажа и высказываниями Цицерона, Игнатия Брян-

чанинова, Льва Тихомирова, Виктора Черномырдина. В.И. Аксенов использует старый прием для создания особо типа «резонирующей среды» (А.П. Скафтымов, С.Г. Бочаров), фиксирующей влияющие на репутацию героя оценки, которые не мотивированы ни его поступками, ни его социальной ролью. В случае В. Аксенова эта мотивация находится на уровне подсознания, хранящего воспоминания о детстве, так и не оформившиеся ни в чувство любви, ни в чувство дружбы, ни в истинное сострадание, представленные чаще всего в форме легкой самоиронии.

Думается, только в знак верности традиционалистской эстетике в финале повести В. Аксенов выводит Олега к метро, заставляет почувствовать «удар» времени, которое «пихает» героя «в спину» [1, 264], обозначая необходимость движения, действия, поступка. Но утративший способность смеяться и плакать персонаж страдает от неостребованности собственных контактов с реальностью – социофобией, которая, как считают психологи, проявляется в утрате чувствительности к ключевым нравственным категориям: добро, зло, совесть, счастье, в инерционном продолжении прошлых связей и в индифферентности даже к традиционным обязательствам по отношению к самым близким людям.

По сути, эти мучения предельно близки переживаниям, захватившим сознание персонажей «мидллитературы», совершившим «этико-эстетическую остановку» в своем развитии. Случившееся с ними вполне понятно и объяснимо в условиях отсутствия общей системы ценностей, относительно которой, например, действующие лица знаменитой «Иркутской истории» А. Арбузова (1959), не менее знаменитых «Сталеваров» Г. Бокарева (1972) могли ощущать свою значительность. Нынче общая система ценностей разрушена, личное одержало победу над общественным, идеальное больше не просто не вызывает доверия, но воспринимается конфронтационно – именно эти основания социофобии становятся предметом рефлексии беллетристов. Но в силу отсутствия прочных контактов с реальностью писатели этого типа вынужденно ограничиваются созданием самохарактеристики по модели, описанной Скафтымовым; из-за неспособности предложить своему читателю «нечто важное» (Т.С. Элиот),

что действительно его затронет, они ограничиваются презентацией «автопсихологического опыта» (Л. Гинзбург).

Третий литературный поток формируют прозаики, которые в начале столетия попытались встроиться в линию литературного развития, удерживаемую уходящими классиками: Л. Леоновым, В. Распутиным, сумевшими в той или иной степени преодолеть давление рыночных отношений, сохранить читателя, пытавшимися подняться над принципиально новым жизненным материалом [10, 1–17]. За классиками пошли «новые реалисты» (З. Прилепин, С. Шаргунов, Р. Сенчин, М. Елизаров, С. Самсонов, Д. Данилов, Г. Садулаев, Д. Гуцко и другие и др.), «неокритицисты» (В. Маканин, Л. Петрушевская, А. Титов), онтологические или метафизические реалисты (А. Ким, А. Варламов, А. Уткин, Д. Ермаков, О. Шевченко, Л. Сычева) и «внесистемные» писатели, не примыкающие ни к одному из манифестируемых направлений. Наивысшие споры вызывала первая группа, с представителями которой связаны основные литературные события нового десятилетия, их лидер З. Прилепин, наиболее убедительно демонстрирующий способность к глубокой и мощной художественно-философской рефлексии.

Масштабность литературного опыта З. Прилепина во многом определяется тем, что его система эстетических координат, транслируемые им представления о мире и человеке соответствуют классической литературной традиции, в русле которой рождается новая по форме литература со старой сверхзадачей – нацеленностью на создание текста, отражающем действительную реальность жизни в факте, событии, в судьбе персонажа, постижение которых заставляет автора и читателя «узнавать в себе родное» [7] (И.И. Плеханова) (Захар Прилепин: «особенный вкус случившейся жизни).

Последние по времени публикации художественный тексты прозаика свидетельствуют о том, что художественный поиск отчетливо локализуется в зоне литературной антропологии... Персонажи, созданные Прилепиным, получают то «глубинное, неизобразимое и невыразимое содержание» (Л. Гинзбург), которое отличает художественный образ человека в русской классике. В этом отношении особенно показательна изобразительная техника, которую Прилепин

использует при создании рассказа «Семь жизней». Он целиком и полностью подчиняется сформулированному А.Ф. Лосевым принципу «неполной наглядности». Отказывается от привычных приемов, которые русские прозаики веками актуализировали при создании образа человека – центральные персонажи безымянные. Поднимается над социальной функцией человека – изучает своих героев уже после того, как они отошли от истового служения делу во имя заработка, удовлетворения карьерных амбиций, встречи с женщиной. Уничтожает привычные маски военных, бизнесменов, учителей, политиков, деловых и успешных женщин. Отказывается от детализации при изображении жизненного пути – только ключевые биографические события, без исследования их причин и последствий. Правда, при всей обобщенности созданных характеров все же в случае с Дедом – «старейшим оппозиционером, эксцентричным провидцем» [8, 241] отчетливо просматривается прототип – Э. Лимонов, со знакомства с которым начиналось вхождение Прилепина в большую жизнь еще в 1990-е годы. Может быть, этот уникальный в созданной галерее образ – единственный в этом рассказе, позволяющий Прилепину начать диалог с «мидлами» – образ «социопата», который «ни с кем особенно не может, или не пытается сблизиться» [8, 241], которому противостоит седьмой персонаж – главный, открывающий себя в сильных позициях начала и конца рассказчик.

К чему стремится Прилепин, создавая свою сакральную (подчиненную магическому числу «семь») персонажную галерею, в которую он включает все человеческие типы, населяющие современную Россию. Вопреки ранее сложившейся технике работы над образом человека, в этот раз он предельно ясно, четко формулирует собственную сверхзадачу как подчиненность простой для него истине, вкладывая главные слова в уста священника: «Правда ученая, правда природная, правда государева, правда войсковая, правда любовная – всякая есть и вливается в общую правду, и ни одну из них отрицать не стоит, отмечая, как помелом, единой духовной правдой» [8, 243]. Откуда это прозрение? От способности, которые утратили напрочь рефлексирующие мидлакторы-персонажи: «видеть и слышать» многих и многих, помнить всех, кто живет рядом, научиться прощать «и сильных,

и слабых, и расслабленных, и одержимых, и трезвых, и похмельных, и род позабывших, и выродившихся вовсе» [8, 248]. Прилепинский персонажный ряд создан, чтобы настроить читателя на поиск, ожидание такого героя, которому может открыться «всеобщее бытийное содержание», который поможет читателю открыть «всеобщее бытийное содержание» (М.М. Гиршман) или вспомнить о нем – задача и забота сегодняшнего Прилепина.

Значительность художественного опыта З. Прилепина в новой эстетической парадигмы, которая определяется преодолением рационалистического видения мира, но не в постмодернистском варианте и за пределами привычного для русской классики осмысления человека в категориях бытия, сущности, природы. Он исследует принципиально новое соотношение сакрального и профанного, поднимается над девиантными и маргинальными формами актуальной социальной практики – все ради постижения лиминального состояния современного человека. Для него принципиально важна проблема подлинности бытия человека, возможность подняться над задаваемыми социумом условиями. Образ центрального, объединяющего, седьмого персонажа в рассказе «Семь жизней» выражает новую концепцию человека как индивида, осторожно, в соответствии с природными ритмами, рискующего совершить трансгрессивные действия (не только поступки, но и жесты), способного переживать объект своего наблюдения во имя обретения новых смыслов. З. Прилепин выходит за пределы экзистенциальной философии, прикасаясь к проблеме трансгрессии, демонстрируя незавершенность и тревожность сегодняшнего существования человека – «пределы конечного, возможного, допустимого» [5, 8].

Именно этот прозаик формирует зону поиска новой системы художественных средств, новое представление о смысловой структуре «полнокровного» характера, которые позволят передать катастрофическое положение человека в XXI веке, его трагические утраты, новую степень зависимости от общества и природы. И методологическая основа этого поиска достаточно определена.

Библиографический список

1. Аксенов В.И. Время ноль. СПб-М.: Лимбус Пресс, 2011. 480 с.
2. Богданова О. В., Ковтун Н. В. Коммуникативные стратегии в «мидл-литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Улицкой / Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. 2014. Вып. 1. С. 14–25.
3. Гегель Г. Лекции по эстетике. М.: Эксмо, 2018. 224 с.
4. Ершов А. Предисловие / Цыпкин А. Женщины непреклонного возраста и др. беспринципные рассказы. М.: АСТ, 2018. С. 258.
5. Каштанова С.М. Трансгрессия как социально-философское понятие. Канд. дис. СПб, 2016. 203 с.
6. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 180 с.
7. Плеханова И.И. Захар Прилепин: «особенный вкус случившейся жизни» / Русская литература: проблемы, феномены, константы. Коллективная монография под редакцией Анны Пашкевич и Эльжбеты Тышковской-Каспшак. Вроцлав — Санкт-Петербург — Краков, 2018. С. 261–276.
8. Прилепин З. Семь жизней. Новая проза. М.: АСТ, 2016. С. 219-249.
9. Современный толковый словарь русского языка. Автор проекта и главный редактор С.А. Кузнецов. СПб: Норинт, 2006. 960 с.
10. Цветова Н.С. Современная русская проза: «лицом к лицу» / Литература в школе. 2017. №1. С. 13–17.

В.С. Воронин

АБСУРД И ЛОГИКА ВОЙНЫ В РОМАНЕ В.Б. СМИРНОВА «НА ПЕРЕЛОМЕ»

Аннотация. На материале романа В.Б. Смирнова в сопоставлении с рядом других произведений исследуется затрагиваемая в романе проблематика добра и зла, причины, абсурд и логика войны. Идеология и общественная психология войны образуют свою засасывающую воронку, глубоко противоположную интересам отдельного человека, но отвечающее бессмыслице социума, более быстрой мутовке общественных ценностей, перетряхиванию и верхов, и низов всего общества.

Ключевые слова: абсурд, логика, психопатологический круговорот, триалектика, история как взрыв, мутовка идеологических ценностей.



В.Б. Смирнов – советский и российский литературовед, специалист по истории русской литературы, на склоне лет опубликовал роман «На переломе» (2016). Это своего рода личное завещание бывшего пятилетнего мальчика, увидевшего превращение Сталинграда в пламя воздушными налётами немцев 23 августа 1942 года. В таком возрасте может испугать отсутствие мамы, а вспыхнувший город может показаться началом конца света, но это сталинградский мальчик он смотрит и радуется, когда «снежок» зенитного орудия попадает в самолёт. Этот трагический день прорыва немцев к Волге имеет в романе исключительное значение, освещён с разных точек зрения, насыщен выразительными деталями: горящий асфальт, металлическая лестница, накалившаяся так, что обжигает руки, затмение солнца, вызванное чёрным дымом. Именно с этого «сталинградского пожара» началось освоение «слишком сложной <...> для мирного ума» [7, 285]. «Науки ненависти». Взгляд на Сталинградскую битву со всех концов и начал сразу: советской и фашистской военной стра-

тегии, идеологической и психологической конфронтации, исторической перспективы и «окопной правды» – позволил В.Б Смирнову дать своего рода панораму одного из самых значительных событий российской истории XX века. Но день катастрофы – это и сопряжение детского взгляда и умудрённого опытом старика, давней истории и современности: «Мне этот кромешный ад снится и по сей день. А уж сколько я по ночам перебил фашистов, посягавших на мою жизнь, одному Богу известно. Так же, наверное, по ночам не один год будут метаться в кроватях дети Славянска, Краматорска, Донецка и других поселений Украины, напуганные доморощенными нацистами <...> [7, 246].

Вопрос о многократно исследованных причинах войны приводит автора к общефилософским проблемам существования человека на Земле в хаосе войн и революций. Не сложно догадаться, что от войн выигрывает подавляющее меньшинство людей, но войны тем не менее происходят. Почему?

В предисловии автор говорит о парадоксе человечества, мнущего и совершенствующего *«средства собственного уничтожения»*. Предельно остро, напоминая предуведомление Л.М. Леонова к «Пирамиде», звучит характеристика человеческой особи, дошедшей *«до такого уровня расчеловечивания, который на голубом экране виден невооружённым глазом. Создаётся впечатление, что перед нами приматы в современном одеянии, а зачастую – и без него»* [7, 3]. У Л. Леонова в человеке и человечестве есть *«запал самоистребления»* [3, 6], что-то присутствующее внутри человеческой цивилизации, путь в небытие, могущий быть как скорым, так и долгим. А у Смирнова заявлена обратная эволюция человека к обезьянам. Историк и философ Б.Ф. Поршнев считает состояние войны генетическим началом человечества, так что современные войны – всего лишь слабый отголосок давным-давно произошедшего остро конфликтного разделения неандертальцев и кроманьонцев: *«История человечества – взрыв. В ходе её сменилось всего несколько сот поколений. Толчком к взрыву, очевидно, послужила бурная дивергенция двух видов палеоантропов, стремительно отодвигавшихся друг от друга на таксономическую дистанцию подвидов, видов, ролов, семейств, наконец,*

на дистанцию двух различных форм движения материи – биологической и социальной» [6, 426]. Исходным звеном оказывается само прогрессивное в целом развитие материи. И как знать, не произойдёт ли в будущем из-за развития робототехники такой же разлом в социальном движении материи? Взрывной характер XX века очевиден, возможно, что и наш не минует этой участи. История ускоряется и то, на что раньше требовались сотни поколений, вполне может уложиться в три поколения. Станет ли результатом разлома новая общественная система, произойдёт ли победа искусственного разума, или всё окончится общей катастрофой?

В леоновской «Пирамиде» в далёком будущем происходит гибель двухполярного мира, пронизанного ненавистью, а резидент дьявола предполагает, что и «коммунизм – это наконец-то взорвавшаяся Нагорная проповедь» [3, 598]. Человеческую дурь последней войны в «Пирамиде» не выдержали именно совершенные машины, ударившие в спину воюющим армиям, но сами себя погубившие в междоусобице.

Впрочем, нисхождение в ничто, расчеловечивание, ложь, как основа цивилизации, не блещут новизной. Своё огорчение от потомков испытывал ещё Гесиод, живший предположительно в «конце VIII или начале VII в. до н. э.». [10, 62]. А прообразом современных СМИ, пытающихся навязать своё видение мира, могли быть и музы древнегреческого поэта, похвалявшиеся таким образом: «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду / Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем» [Там же]. По существу, уже здесь указано на неравноценность отрицательного и положительного полюса в человеческой жизни. Первичной оказывается ложь, своеобразное уравнение противоположностей ($A = \text{не-}A$), поданная в упаковке «чистейшей правды». Чтобы рассказать правду, надо ещё хотеть это делать, а ложь – всегда пожалуйста. Да и презрение муз олимпийских к простому народу ничуть не уступает в своей ненависти к низам некоторым представителям современной элиты: «Эй, пастухи полевые, – несчастные, брюхо сплошное!» [Там же]. В головке муз не укладывается, что пастухи кормят народ пищей, а они чаще всего – ложью.

С самых первых страниц пролога Смирнов касается двусмыс-

ленности марксистского положения: «бытие определяет сознание». Его можно прочесть как с ударением на первичности бытия, так и сознания. Смысл корректирует интонация, а она находится вне текста. Получается, что в русском языке два значения как бы вращаются вокруг своего внешнего определителя. Они нераздельны и неслияны, как слово и Бог в Евангелии от Иоанна. Смирнов об этом не говорит, но круговращение материи и сознания требует некоего предполагаемого центра: третьего начала, триалектики, ведущей отсчёт ещё от положений Парменида о тождестве мышления и бытия, и в конце XX столетия продолженной П.Я. Сергиенко.

Третье начало В.Б. Смирнов не вводит, но добавляя модусы двум основным, заявляет, что «неосознанное бытие ничем не лучше, чем сознание вне бытия» [7, 6]. Сознание вне бытия можно отнести к Богу, неосознанное бытие к отсутствию разумной системы, а, возвращаясь к нашему примеру, можно сказать, что непрочитанный текст ничем не лучше непроявленной интонации или интерпретации. Автор затрагивает противоречие двузначной логики в древнем вопросе о происхождении зла на земле: «<...> Бог и Дьявол. По-моему, это два космических антимира, противостояние которых, вечное как жизнь, потрясает человечество, выражаясь в менее или более кровопролитных войнах. Война – это не божье наказание, а дьявольское наваждение» [7, 6]. Возможно, следует сказать точнее: это мир и антимир, и то, что они не аннигилируют, говорит о том, что их совместное бытие не подчиняется двоичной логике, где A и $\text{не-}A = 0$. И сразу вспоминаются дискуссии героев леоновского романа-наваждения о взаимодействии противоположных начал: «Сильнее всех подкованный в науках, студент второго курса Никанор, по аналогии с двойными звёздами, высказал смелую догадку насчёт Добра и Зла, будто не одно-единственное, а целых два равноправных и взаимополярных начала своим вращением вокруг третьего надмирного и лишь математически помышляемого суперобъекта балансируют гармонично вселенной» [2, 62–63]. Этот математически помышляемый объект мысленно попытался изобразить ещё Климент, родоначальник апофатического богословия: «Чтобы представить себе, что такое бог <...> необходимо сначала абстрагироваться от физических

измерений длины, ширины и глубины. В результате получится представление о точке; затем надо абстрагироваться и от самой геометрической точки, переходя в область чисто трансцендентного. То, что останется будет вне пространства, вне времени, вне выражения, вне мыслимого, – это и есть бог» [4, 90]. Отчасти отдавая дань занимательности и моде, автор «Перелома» тоже говорит о поисках Гитлером Копья Судьбы, о его вере в астрологические прогнозы и некие могущественные силы, дарующие ему роль властелина мира. В день 23 августа Гитлер торжественно объявит, что «судьбе было угодно, чтобы я одержал решающую победу в городе, носящем имя самого Сталина» [7, 252]. Городу на Волге ещё до рокового дня лётчики немцев в голубых листовках заранее пообещали на русском языке: «Не пеките пироги, не месите тесто, двадцать третьего числа не найдёте места» [7, 246]. Город должен был стать исчезающей точкой, неким отсутствием пространства. В современных астрофизических теориях большое место занимает вакуум с отрицательным давлением, наделённый чудовищной силой отталкивания. Не то ли происходит с народом, которому уже нечего терять, кроме жизни?

Очень интересны приводимые автором строки из мемуаров рядовых немцев. Их взгляд порою оказывается точнее заявлений больших стратегов. Немецкий водитель танка Генрих Метельман увидел исчезающую точку в шестидесятилетней старушке, ночью подрывавшей немецкую технику. Маленькая, сутулая до того, что кажется горбатой, но с саперной лопаткой и миной встаёт на пути танкового соединения, рвущегося к Сталинграду, пророчащая безмерность сил, вставших на пути агрессора. С холодным презрением она принимает смерть. Успевает сказать, что у неё три сына в армии. Вырывает петлю у палача, и сама накидывает её на шею. Это уже предваряет то, что «рабочие заводов «Красный Октябрь и «Баррикады» 2 октября бутылками с горючей смесью подожгут 48 танков, а потом вольются в части Красной Армии» [7, 285].

А вот ещё один сбой в сознании оккупанта Генриха. И тоже символическая поломка: у «танка полетела муфта сцепления» [7, 387]. В ожидании ремонтников (о немецком Чонкине не скоро вспомнили), он стал своим для местной деревни и участвовал в хозяйственной

жизни дома, взявшего его на постой. Идеологема: «русские – враги» снова подверглась сомнению (первый раз это случилось с ним в Крыму, когда он влюбился в подпольщицу Анну). Вне сцепления с общим психологическим давлением своей среды он мгновенно стал руководствоваться здравым смыслом, гласящим, что худой мир лучше доброй ссоры. Впрочем, прояснению ситуации для поначалу жившего в палатке Генриха способствовало то материальное начало, что его съестные припасы закончились. Эпизод этот имеет, увы, не только историческое звучание.

Смирнов говорит о первичности зла: «Мне же кажется, что раньше самозародился Сатана вместе со своей дьявольской сворой, несущей в мир зло. А Бог появился позднее как противоядие Дьяволу и всей его сатанинской нечисти» [7, 6]. Предположение о первичности зла было высказано ещё в зерванизме, согласно которому добрый и злой бог – близнецы-братья, зародившиеся в чреве верховного бога времени Зервана, который «дал обет даровать власть над миром тому, кто появится на свет первым. Ормазд (добрый бог – В.В.) предугадал мысли Зервана и поделился своим знанием с Ахриманом, а тот, разорвав чрево Зервана преждевременно вышел на свет и назвал себя Ормаздом» [5, 467]. Зло, именующее себя добром, как это остро современно, и вполне проецируется на предысторию и начало Великой Отечественной войны. Зерван из мифа самозванцу не поверил, проклял его, но «вынужден был уступить царство над миром Ахриману на девять тысяч лет» [Там же]. Два изгоя Версальско-Вашингтонской системы Германии и СССР в двадцатые и тридцатые года XX века быстро нашли общий язык. С одной стороны СССР предоставил Германии свои территории для подготовки кадров немецкой армии, с другой стороны, немецкие инженеры и технологии тоже оказались полезными для индустриализации СССР. Два однопартийных государства претендовали на исключительность, душили инакомыслящих, были настолько похожи, что оберштурмбанфюрер Лисс из романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» недоумевает над причинами их вражды и пророчески замечает, что побеждённые останутся в победе победителей. В этом замечании сквозит намёк на цикличность побед и поражений. Исключительность национализма и интернаци-

онализма росли вместе как близнецы-братья мифа зерванизма, но конфликт между ними был предрешён. В своей книге «Майн кампф», написанной ещё в 1924 году, Гитлер пишет о первоочерёдности захвата территорий России и о своей ненависти к большевикам. Злое начало предупреждало Россию неоднократно. План «Барбаросса» стал известен советской разведке накануне нового 1941 года. Но он так и остался по-настоящему непрочитанным тогдашним высшим руководством страны. Однако говорить о внезапности Великой Отечественной войны для Сталина невозможно. Почему же так печально было её начало? Но ведь и Гитлер просчитался и с блицкригом, и с ходом войны. А ведь были у обоих диктаторов образованные люди, могли и предупредить. Но оба диктатора были сходны в одном: факты, не входящие в систему их убеждений, игнорировались. Однако у создателей плана «Барбаросса» был определённый дар предвидения: Советский Союз был стёрт с географической карты, но не в результате войны, а всего лишь усилиями трёх мерзавцев и при полном попустительстве своего президента, властных структур, главной партии и всего народа, успевшего, правда, проголосовать за сохранение Советского Союза, но не подкрепившего это просветлением верхов. Глас народа – голос Божий, но слуги народа могут предпочесть слугами Дьявола. Как пишет Ю.Н. Голубчиков, огромное государство было побеждено «мыслящими в пользу политиканов Запада психопатологическими силами, заряженными небывалой в тот год активностью Солнца» [2, 161]. Космос действует на обе противодействующие силы. Произошла мутовка идеологических ценностей, в тот момент, когда экономика ослабела.

Да, СССР был тоталитарным государством, но в слове «тоталитаризм», как полагает Смирнов, надо выделить изначальное здоровое ядро. Всякое государство, желающее себя сохранить, должно стремиться к тотальной целостности своей культуры, социальной структуры и идеологии, когда приходит плюрализм, когда целое рассыпается на части, государство рушится. Перестройка Горбачёва прекрасно иллюстрирует этот тезис. С другой стороны, право наций на самоопределение в своём крайнем выражении переходит в самоуничтожение: «всякое послабление нацизму, малейшее заигрывание

с ним ведёт к тоталитарному национализму, а в конечном счёте – к борьбе с любым народом, в том числе с собственным, «окормлением» которого национализм и является» [7, 291]. Звучит очень современно в свете последних событий на Украине.

Следуя мифу о первичности зла злое начало – Адольф Гитлер – переиграл Сталина и даже сумел в глазах некоторых (например, Д.С. Мережковского) показаться добрым началом, выступившим якобы против безбожной власти большевиков. Время в XX столетии текло заметно быстрее, чем в первом тысячелетии до нашей эры эпохи зерванизма, и 9000 лет власти Гитлера уложились в 12 летний отрезок истории. Победителям ироничная история отвела ещё 46 лет, когда распался Советский Союз. Вполне обоснованно и с очевидными параллелями к современности Б.В. Смирнов полагает, что «если бы ‘богатый’ империалистический блок, хотел уничтожить ‘нищую’ Германию, он мог бы задушить её одной экономической блокадой» [7, 21]. Но такой блокады США и Великобритания не предприняли. Причины общеизвестны: буржуа не могли отказаться от своих дивидендов и рассчитывали направить удар Германии на Советский Союз.

Взаимодействие одураченных масс и вождей в романе выстраивается по схеме: «войн затевают не народы, а правители. Но воюют народы, расплачиваясь за навязчивые идеи и амбициозные авантюры властителей своими жизнями» [7, 6]. На наш взгляд, Смирнов несколько преувеличивает роль вождей. Самый сильный вождь без поддержки или молчаливого согласия большинства населения ничего не сделает. Дело не только в необходимости определённой идеологической и психологической подготовки. Связанность больших людей (вспомним путинское: работаю «как раб на галере») со всей совокупностью социальных групп подчеркнул Л.Н. Толстой: «Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с большими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее predeterminedность и неизбежность каждого его поступка <...> Царь – раб истории» [9, 10 – 11]. Получается, что великие исторические деятели – «суть ярлыки, дающие наименованию событию, которые, так же как ярлыки, менее всего имеют связи с самым событием» [9, 12]. Им только кажется, что цепь причин и следствий они развязывают

по собственной воле. Толстой видит абсурдность хода истории и даёт своё уравнение противоположностей: «Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (то есть тех, разумность которых мы не понимаем). Чем более мы пытаемся разумно объяснить эти явления в истории, тем они становятся для нас неразумнее и непонятнее» [9, 10]. Глупость порой объяснима личной трусостью. Документ, подготовленный внешней разведкой накануне войны, о намерениях немцев стереть с географической карты понятие Советский Союз был передан наркому госбезопасности В. Меркулову, но тот «отказался представить его для доклада Сталину» [1, 392]. Впрочем, у Сталина было много других документов, донесений и предупреждений. Не внял.

Может быть, исходя из предательства 1991 года, Смирнов подвергает сомнению устоявшееся положение, что все репрессии против высшего командного состава Красной армии накануне войны были ничем не оправданным террором и значительно ослабили армию. Он цитирует показания маршала Тухачевского, «написанных им самим чётким ровным почерком» [7, 47], среди которых и установка Троцкого, что «германский фашизм окажет троцкистам помощь в борьбе с руководством Сталина» [7, 48], и признание одной из целей своей деятельности «реставрации капитализма в СССР» [7, 49]. Цель была достигнута, но не в тот час, когда ожидалось. Видимо, на развилке социализма и капитализма происходит свой психопатологический круговорот. Поведение высших властных структур Советского Союза накануне войны пахнет не только преступной неосведомлённостью, но и предательством интересов народа.

Б.Ф. Поршнев полагает, что война и алогизм отнюдь не психопатология, а нечто глубинное в поведении человека и называет два кардинальных отличия человека от животных, совсем не красящих венец творения природы: «Во-первых, люди единственный вид, внутри которого систематически практикуется взаимное умерщвление. <...> Во-вторых, столь же странно на первый взгляд прозвучит утверждение, что люди – единственный вид, способный к абсурду, а логика и синтаксис, практическое и теоретическое мышление его дезабсурдизация» [6, 424]. Оказавшись в безвыходном положении,

войска армии Паулюса, уже поняв, что операция по деблокаде провалилась будут ещё долго сопротивляться, исключив здравый смысл из миропонимания. И пробивается этот здравый смысл именно снизу, с индивидов до командиров мелких подразделений. До Паулюса это дошло с трудом. До Гитлера вообще не дошло, как его решительная победа стала решительным поражением. Война – это выворачивание вовне таящегося в психологических глубинах человека. Участник войны писатель В. Тендряков бесстрастно зафиксировал это в рассказе со знаменательным названием «День, вытеснивший жизнь». С точки зрения рядового солдата, прибывающего на свой первый день войны: «Всё кругом выворачивалось наизнанку. Мы только ещё подходили к фронту, а люди уже менялись» [8, 258].

Толстой в «Войне и мире» великолепно описал впадение французского императора в абсурд с самим собой в сцене диалога Балашова с Наполеоном в самом начале Отечественной войны 1812 года. Наполеон, перечислив свои преимущества, желает говорить о начале переговоров, но язык опережает разум, «и чем больше он говорил, тем менее он был в состоянии управлять своей речью. Вся цель его речи теперь уже, очевидно, была в том, чтобы только возвысить себя и оскорбить Александра, то есть сделать то самое, чего он менее всего хотел при начале свидания» [9, 32]. Он хотел переговоров получилось как-то наоборот. Слово затормозило доброе намерение, отмело его прочь. Наполеон стал заложником собственной риторики. К чести тогдашней русской знати можно сказать, что большей частью она оказалась единой со своей страной и народом. Этого, увы, нельзя сказать о сегодняшней прозападной части нашей элиты. Параллели с неуправляемой речью очевидны, язык большинства представителей западных элит опережает разум, действия людей-попугаев, подчинённые риторике, говорят о том, что способность человека к абсурду, когда-то развивавшая ум, может привести цивилизацию к самоубийству.

Сочетание абсурда и логики, эйфории и тревоги, добра и зла в поведении Верховного главнокомандующего Смирнов обозначает как «промежуточное состояние», неопределённость, которая может раскрыться совершенно по-разному. Таков Сталин, впавший в эй-

форию после битвы под Москвой, задумавший в 1942 году «выдворить немцев за пределы Советского Союза», хотя поверить в это «мог только человек, утративший благоразумие» [7, 137–138]. Маниакальное упорство диктатора не принимало в расчёт рациональных возражений и только реальное зло поражений Советской армии в летней кампании 1942 года сотворило то добро, что он стал прислушиваться к мнению своих полководцев. Напротив, успехи летней кампании 1942 года заставили поверить Гитлера в свою полководческую гениальность и он, в своих непродуманных директивах становился невольным «союзником» Красной армии (А = не-А), впрочем, как ранее в той же роли невольного друга немцев оказывался Сталин. Первая десталинизация проходила на линии фронта, как в доме Грекова у В. Гроссмана, в неотправленных письмах, страницах дневников воюющих солдат, в немудрёных строках, которые цитирует Смирнов: «Нашу победу куёт народ, / кровью оплачивая вождей просчёты, / За которые сумасброд / Сводит с народом счёты» [7, 229]. Несколько корявые рифмы несколько не умаляют ясность мысли солдата. Происходит отвержение идеологической ценности вождя, лидера. Однако сегодня как полагает автор «Перелома», назрела необходимость провести дегорбачевизацию и деельнизацию. Поводыри должны быть крепко связаны с низами, чтобы не принять свою волю к власти за выражение народной воли.

Библиографический список

1. Всемирная история: В 24 т. – Т. 23. – Минск: Литература, 1997.
2. Голубчиков Ю.Н. Катастрофы в истории Земли и человека. – М.: Белый город, 2009.
3. Леонов Л.М. Пирамида. Роман. Т.1. М. Голос, 1994.
4. Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика). – М.: Мысль, 1979.
5. Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 467 с.
6. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории. – М.: Академический проект, 2019.
7. Смирнов В.Б. На переломе: художественно-публицистический роман хроникального типа. – Волгоград: Издатель, 2016.
8. Тендряков В.Ф. Покушение на миражи. Чистые воды Китежа. Рассказы М.: Книжная палата, 1988.
9. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 6. – М.: ГИХЛ, 1962.
10. Тронский И.М. История античной литературы. – М.: Высш. школа, 1983.

**ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX
– ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА**



В.А. Беглов

**МИР В ВОЙНЕ И ВОЙНА В МИРЕ
(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М. ШОЛОХОВА И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ)**



Творчестве художника такой величины, каким был и остается Шолохов, всегда множество тем – от малых до космических, масштабных, от интимных до общенародных и государственных. В переломные исторические эпохи все они оказываются между полюсами добра и зла, любви и ненависти, мира и войны. Антитезы – организующий принцип произведений Шолохова. Одно из первых начинается внешне непритязательно: «На столе гильзы патронные, пахнувшие сгоревшим порохом, баранья кость, полевая карта сводка, уздечка наборная с душком лошадиного пота, краюха хлеба» [1, 203]. В одной плоскости оказываются два плана: атрибуты мира и войны. Их переплетение настолько нарочитое, что очевидна постановка главного вопроса XX века: где грань между войной и миром, разрушением и созиданием, смертью и жизнью. Отсюда и трагедия метаний и выбора героев всех его произведений. Грань очень зыбка, различие столь затруднительно, что герои, помимо своей воли, переходят от жизни в мире к жизни в войне. В том же рассказе: «Шершавый лист скупко рассказывает: *Кошевой Николай. Командир эскадрона. Землероб. Член РКСМ*» [1, 203]. Так называние сущности мирной жизни («землероб») оказывается в окружении семантического поля войны и корпорации людей, живущей борьбой с врагом.

Но мир в широком смысле никогда не уравнивался словом «война». Последнее – аномалия, беда, грозящая миру. Война в мире для Шолохова всегда страшнее, чем мир в войне. Последнее в большей степени применимо к фабульному ряду романа «Они сражались за Родину».

Мы привыкли рассматривать «Тихий Дон» как самую трагическую вещь писателя, особенно в отношении главного героя произведения. Однако мир здесь все-таки выдерживает испытания войной. Сила земли значительнее всего остального. Вот и Григорий Мелехов произносит: «От земли я никуда не тронусь. Тут степь. Дыхнуть есть чем, а там...» [2, 58].

Откуда в «Тихом Доне» ощущение абсурдности, алогичности происходящих событий, той смуты умов и сердец, которое обозначило грань между братьями, отцами и детьми, станичниками? Не от древнерусской ли традиции изображения войны как высшего наказания за грехи наши? Уже в «Повести о битве на реке Калке» (XIII век) всех охватывает чувство недоумения: кто, откуда и зачем пришел на русскую землю и куда исчез потом? Столетия спустя ответ будет найден: главный наш грех – жизнь войной в мире, попрание той благодати, что дана нам, русским людям, свыше.

Войны всегда начинаются раньше конкретных дат. Они зреют внутри мира. Это ведь от войны: зависть, ложь, непомерная гордыня, неприятие опыта чужого сознания. Война рождается сначала в людских сердцах, в повседневных отношениях между ними, а лишь затем материализуется в факте истории. В этом смысле «внутренняя война» может длиться годы и десятилетия, разрушая важнейшие устои мира, делая слой истинных чувств и мыслей тонким, податливым силам зла.

Остановимся на трех произведениях о войне последних лет: В. Астафьев «Прокляты и убиты», Г. Владимов «Генерал и его армия» и «Стужа» В. Быкова, Имена самые разные, ориентация, в том числе и идейная, тоже. Оговоримся, что обращение к ним — не в силу симпатии или антипатии, а с целью объемного представления самого литературного явления.

Собственно военных действий в повестях, и в первой книге романа В. Астафьева нет. Но к ним применим эпиграф к первой книге астафьевского произведения: «Если же друг друга угрызаете и съедаете, берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом» (апостол Павел)» [4]. Призваны на войну люди земли, и волею судеб оказались они в своем мире, общем для всех. До фронта тысячи километров, но

волею судеб оказались они в своем мире, общем для всех. До фронта тысячи километров, но война уже началась, в карантине теснота, драки, пьянство, воровство, карты и т.п. Тонкий интеллект Васько становится «умником», а у истинного хлебороба Коли Рындина завязывается такой разговор с комиссаром:

«– Вы почему спите на политзанятиях?

– Не знаю. Я завсегда: коль не занят работой, сплю» [5].

И – апофеоз всему – даже не расстрел за якобы дезертирство братьев Снегиревых, не слова проклятья Коли Рындина («Бога! Бога! Он покарат! В гиенну! Прокляты и убиты! Прокляты и убиты»). Кульминация – в детали, неброском эпизоде. Однако их актуальность в русской литературной традиции несомненна. М. Шолохов и Л. Толстой мастерски владели универсальным приемом – измерением ценности жизни песней и восприятием песни. Тем самым определяется в каком-либо явлении, в человеке доля «военного» и «мирного» начал.

Парад русских войск в Австрии, наконец-то зазвучала так ожидаемая всеми народная песня «Ах вы, сени мои, сени!», подчеркнутая гармонию поющих и слушающих. Духовная память всех – от солдата до Кутузова – рождает понимание того, что по военным дорогам идут **люди мира**. У Астафьева будущие воины тоже пели, а теперь:

«– Запевай! – крикнул один из молодых командиров. – Сам пой!» [6].

У Владимова основные военные события также про исходят в отношениях между людьми, пронизанных подозрительностью, сплетнями, завистью, непомерными амбициями. Лучше всех это общее настроение передала радистка Зочка: «Ты даже не представляешь, сколько в наших рядах врагов, как люди в большинстве настроены» [7].

Еще явственнее об этом – у В. Быкова, рассказавшего драматическую историю одинокого блуждания Азевича по холодному и голодному лесу после разгрома партизанского отряда. И постоянный вопрос: почему так произошло? Разве не из лексикона войны тезис одного из начальников районного масштаба (а ведь речь идет о са-

мом святом – о хлебе!): «Можешь и умереть — это твое личное дело. Но сперва рассчитайся с государством» [9]?

Нужно ли говорить, что значит в литературной традиции возвращение к родному очагу (то же – к алтарю). Герою предписано у своей матери отобрать последний хлеб и разбить жернов – символ мирной жизни, которым издавна вручную мололи зерно. То, что уготовано Азевичу, по сути – продажа души молоху войны: «...самое скверное он пережил. Что-то в его душе сломалось, и он явственно ощутил, что стал другим, чем прежде» [10].

XX век насаждал войну в мире. Об этом – «Донские рассказы», «Тихий Дон» и, конечно же, «Поднятая целина». В последнем произведении строительство мирной жизни нивелируется условиями скрытой войны [11]. Давыдов, вспомнив предложение Островнова о проведении снегозадержания, вздыхает: «Нет, в нынешнем году не до этого» [12, 111]. И оказалось казачество между двух начал, по словам Лятевского, «жертвой вечерней» [12, 166]. И работа уже не в радость, и свадьба не в миру и не в мире, а в условиях исподволь наступившего военного времени. Таков исход романа в целом.

Оттого так трудно шла работа над романом «Они сражались за Родину». Известные причины заставили писателя противопоставить мир советского народа и войну, с которой пришли оккупанты. Но предшествующий опыт истории и собственные наблюдения писателя свидетельствовали о том, что в мире тоже не все ладно. Сошлемся на вступительную статью С.М. Шолоховой к последнему изданию произведений М. Шолохова о Великой Отечественной войне, в которой приводятся слова писателя: «Однажды он (М. Шолохов. — В.Б.) спросил у моего брата Михаила: «Когда там, по вашим учебникам, гражданская закончилась?» «В 20-м», – ответил Миша. Отец усмехнулся и сказал: «Она сейчас идет. И скорее всего, если я что-нибудь смыслю, еще и не кончившись по-настоящему, загорится вновь» [13].

Есть ли то, что позволит миру стать тем, что он изначально представляет собой на самом деле? Думается, да. Прежде всего это духовная память, зафиксированная в вечных истинах: труде, доме, детях. Случайно ли для Звягинцева самым страшным испытанием стало зрелище горящего хлеба, а Стрельцов погрузился в воспоминания

нания о мире, увидев мальчика, похожего на сына, и подсолнух, заросший сорняком? В субъектах речи растет ненависть к врагу, но за ними просматривается субъект сознания — целостная авторская концепция [14], многократно усиливающая неприятие **всякой войны**, в том числе и в мире.

Страшна не сама война, а ее безальтернативность. Преодоление безысходности войны может начаться в ее же недрах, если силы мира сохранили свою самодостаточность. В эпоху монголо-татарского нашествия воскресение русской земли началось не с Куликовской битвы, а значительно раньше, когда силы мира заявили о себе в условиях ига. В Тверской летописи под 1326 годом есть короткий рассказ о восстании против Шевкала. Русские доселе терпели многие унижения, но — на поле брани; теперь же неприятель посягнул на главное — на символ земледельческого труда, а потому — на вечное. И пусть восстание было жестоко подавлено, в национальном сознании сфера войны уступала свои владения миру. Типологически схожими ситуациями изобилуют «Севастопольские рассказы» Толстого. Идет война, «но взгляните ближе в лица этих людей, движущихся вокруг вас, и вы поймете совсем другое. Посмотрите хоть на этого фуражирского солдатика, который ведет поить какую-то гнедую тройку и так спокойно мурлыкает себе что-то под нос, что, очевидно, он не заблудится в этой разнородной толпе, которой для него не существует, но что он исполняет свое дело, какое бы оно ни было» [15].

В «Тихом Доне» все вращается вокруг безжалостной войны, кругом смерть и разрушение, но Пантелей Прокофьевич пишет Григорию: «А если, ты прописал, конь засекается, то заливай ему свиным нутряным салом, ты знаешь, и на задок не подковывай, коли нету склизлости, или, сказать, гололедицы. Жена твоя Наталья Мироновна проживает у нас и находится в здравии и благополучии» [2, 209]. В письме — тоска по мирной жизни, несбыточная для героев, но ставшая лейтмотивом всего романа.

Авторская концепция, таким образом, — продолжение и развитие традиций всей русской литературы. В ней же сложились два пути изображения (именно изображения, а не концепции) войны и мира. Назовем их ломоносовско-толстовским и державинско-гаршинским.

Раненый князь Андрей вглядывается в бездонное небо, и для него на войне открывается смысл мира. Вольноопределяющийся Иванов (из рассказа В. Гаршина «Четыре дня»), лежа лицом вниз, всматривается в неспешную, но исполненную высшего смысла жизнь мелких букашек, травинки и песчинки. Не в соединении ли этих двух начал художественное открытие Шолохова? Историческая миссия писателя – в соединении судьбы страны и судьбы человека, в этом и источник бессмертия его произведений.

Библиографический список

1. Шолохов М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. Они сражались за Родину.: Главы из романа.; Рассказы. М.: Худож. лит., 1986.
2. Шолохов М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1985.
3. Об этом см., в частности: Бекедин П. В. Древнерусские мотивы в «Тихом Доне» М. А. Шолохова: К постановке вопроса // Русская литература. 1980. № 2. С. 92–108.
4. Астафьев В. П. Прокляты и убиты // Новый мир. 1992. № 10. С. 60.
5. Там же. С. 69.
6. Астафьев В. П. Указ соч. 1992. № 12. С. 197.
7. Астафьев В. П. Указ соч. 1992. № 11. С. 226.
8. Владимов Г. Генерал и его армия // Знамя. 1994. № 4. С. 14.
9. Быков В. Стужа // Знамя. 1993. №. С. 68.
10. Там же. С. 62.
11. См. об этом: Беглов В. А. Авторское мироощущение и эпоха // «Поднятая целина» М. А. Шолохова в современном исследовании. – Ростов-на-Дону. 1995. С. 26–36.
12. Шолохов М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986.
13. Шолохова С. М. К истории ненаписанного романа // Шолохов М. А. Они сражались за Родину: Главы из романа; Рассказы: Наука ненависти, Судьба человека. М., 1995. С. 10.
14. О субъективно-объективных отношениях в тексте см.: Корман О. Б. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. 1977. Т. 36. № 6.
15. Повесть о Шевкале // Изборник: Повести Древней Руси. М., 1986. С. 186–187.
16. Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы // Собр. соч.: в 14 т. Т. 2. М., 1951. С. 112.

А.Г. Лысов

**«МОРЕ НА ЗАПОРЕ». «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРЬЮ»
В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
О ВТОРОМ ВСЕМИРНОМ ПОТОПЕ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**



Повесть Распутина «Прощание с Матёрой», являясь сама по себе шедевром, обязана своими достоинствами не только самобытному дару своего создателя, но, по выражению Анатоля Франса, и «любезности времени». Она находится в литературном процессе как раз в том месте, у истоков единого духовного усилия, когда коллективным гением русской литературы стала возобновляться – отторгнутая от художественных миров писателей – Библия во всей ее полноте и последовательности ее движущейся сюжетологии [1]. И хотя библейское предание здесь прямо не озвучивается во всей полноте его составляющих, как подобное происходит в «Мистерии-буфф» Маяковского или у Платонова в «море юности» («Ювенильное море»), «Ноевом ковчеге»; тем не менее, – все предвестия «потопа», «затопления», «разливы» Ангары, «наводнения», уведение «острова под воду», библеизмы типа – «всякой твари по паре», связанные с плотом спасения, предпочтение праведника, разверзшиеся хляби небесные и мн. др, здесь наличествуют и соответственно, адресованы Библии. Но и, будучи своеобразными литературными ссылками, они влекут за собой определенные звенья цепи подобных художественных воплощений. То есть, от пушкинского «Медного всадника» с его противостоянием разбушевавшейся водной стихии – камню и металлу цивилизации, до современного *послесловия* к «Матёре...» в образе терпящей бедствие России-ковчеге у Л. Леонова («Пирамида») и в «Затонувшем ковчеге» А. Варламова. Так или иначе, от духовной энергии «Проща-

ния с Матёрой» во многих секторах — на полной карте литературы XX века — будут вспыхивать подтверждающие прохождение токов единого мотива родственные огоньки.

Круг произведений, вовлекавших в свои коллизии библейское сказание о вселенском потопе, весьма значителен. В начале XX века почти универсально воспользовался разными гранями и версиями этого предания Д. Мережковский. Он представил его, например, в раздумьях Леонардо да Винчи о том, как могло бы быть написано живописное полотно на данный сюжет о вселенском наказании. («Дневник Джованни» в «Воскресших богах»). Уже одно это могло бы заставить нас задуматься о художественных предтечах «Матёры...».

В 1920–30-е годы, в отклике на «Мистерию-буфф» со своими вариантами и интерпретациями библейского потопы выступают Е. Замятин («Наводнение»), Л. Леонов («Уход Хама»), С. Есенин («Ключи Марии»), А. Платонов («Ювенильное море») и др. Особый литературный узел, заставивший художников отозваться и пересмотреть литературные ходы в движении легендарного сюжета, приходится на 1950–70-е годы. Предметом данного размышления и будет эта «ближняя» предетекстовая литературная реальность, благодаря или (отчасти) вопреки которой была вызвана из жизни — как из историко-культурной целостности — повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой» с ее библейской аллюзией.

Само название произведения, помимо его общего и часто определяемого исследователями семантического поля, перекликается с литературными наименованиями или вы ступает в качестве полемического тезиса. Среди подобных предпосылок можно назвать Толстого с его «материнским морем жизни», у Платонова праведник и герой «Чевенгура» Саша Дванов, в ком, по гипотезе Платонова отпечатлен литературный образ Христа, вслед за отцом уходит под воду озера Мутево. Оспариваемый и «Матёре...» Маяковский с «Мистерией-Буфф», фундатор концепции «второго всемирного потопы», предпосылает в своей последующей поэме «Про это», также связанной с затоплением, финальные строчки. В «Прощении на имя...», в эпилоге поэмы, первые строчки сопряжены с ковчегом спасения, с воскрешением, буквально «по философии общего дела» Н. Федорова, а в конце

се поэт говорит: «Чтоб мог / в родне / отныне / стать / отец, / по крайней мере, миром, / землей, по крайней мере, – мать!».

Но, как представляется, обратиться к названию Матёры, не только как к чему-то зрелому, устоявшемуся, «живалому-бывалому», укорененному, срединному, а именно акцентировать в этом наименовании материнское начало его подталкивали и более близкие предшественники. Причем авторы, решающие нередко тему, в полном полярном противостоянии. Прежде всего, речь идет о написанной за добрый с лишним десяток лет до повести Распутина о затоплении Матёры поэме Е. Евтушенко «Братская ГЭС» (1964). Начав поэму с патетической молитвы («Поэт в России — больше чем поэт...»), устроив диалог между ГЭС и египетскими пирамидами, проследив судьбу России в конъюнктурном *революционном развитии* от Стеньки Разина, через декабристов, петрашевцев, выстрела «Авроры», ходоков к Ленину и т.д., автор завершает ее гимном этой титанической дамбе, не только ставя ее *превыше пирамид*, но и сочетая с материнским образом родины:

...и было слышно мне, как ГЭС гремит
в осмысленном величии — над ложным,
бессмысленным величьем пирамид.
<...> Я счастлив, что в России я родился
со Стенькиной шальной головой.
Мне в Братской ГЭС мерцающе раскрылся,
Россия, материнский образ твой. [5, 5]

Распутину приходилось в обратном порядке, ставя все с головы на ноги, объясняться с современниками, в чем заключается «материнский образ России» да и всей земли. Напомню, что у Евтушенко это та же Ангара, затопившая сказочную русскую Атлантиду – Матёру, но евтушенковский взгляд – с другой стороны, с того, другого, по Распутину, «чужого берега»:

Стояла ГЭС, уже темнея справа,
и вся в закате — с левой стороны.

Она играла с Ангарой взметенной
и сотворяла волшебство с водой,
ее впуская справа – темной-темной,
а выпуская слева – золотой. [5, 544]

Не думаю, что «Прощание с Матёрой» прямо полемически адресована «Братской ГЭС» Евтушенко. Но если отчасти это так, то Распутин выходил на гораздо больший спор, ибо в названной поэме в финальных главах представлен и возвеличен сам Маяковский. Причем, как первый певец возобновленного потопа, и именно как автор «Мистерии-буфф», он также представлен образом плотины:

...И, вставши у подножья Братской ГЭС,
подумал я о Маяковском сразу,
как будто он костисто,
крупноглазо
в ее могучем облике воскрес.
Громадный,
угловатый,
как плотина,
стоит он поперек любых неправд... [5, 537, 538]

К спору с Маяковским и официальным мифом, порожденным им, мы еще вернемся. А пока назовем другого, близкого Распутину — духовного предтечу «Прощания с Матёрой». Это тоже поэт, классик «тихой лирики», певец с «уживчивой музой» – Николай Рубцов.

Сюжет всемирного потопа буквально «вскипал» в поэзии Рубцова, с неизменным постоянством обнаруживая себя на протяжении всего его краткого творческого пути (все его отплытия, переправы, пристани, перевозки или в «Осенних этюдах»: «Из всех чудес всемирного потопа / Досталось нам безбрежное болото...»). В каком-то смысле, в духовной миссии своей Рубцов и Распутин конституционно родственны, природнены друг другу в той степени, как близки «тихая лирика» и «деревенская проза». И, возможно, символ затонувшей деревеньки как матери всей России, тем или иным образом, мог быть

подсказан поэтом Распутину, и помог определить, как ракурсировку повести, так и ее материнское-МАТЁРИНСКОЕ островное название. Речь идет о стихотворении Рубцова «Острова свои обогреваем...». Если припомнить данные Распутиным представления о Матёре, как об овейной легендами, обжитой, укорененной, согретой жизнью человека, исполненной жилого духа, «обетной земле» («она, христовенькая, стояла, обетовала, куда она залегла...» [182]), о самом острове, как о *ковчеге спасения*, то рубцовские стихи прямо-таки изнутри его лирического откровения кажут именно на этот «уголок»:

захлебнулось поле и болото
 Дождевой водою — дождались!
 Прозябаньем, бедностью, дремотой
 Все объято — впадины и высь!
 <...> Острова свои обогреваем
 И живем без лишнего добра,
 Да всегда с огнем и урожаем,
 С колыбельным пеньем до утра...
 Не кричи так жалобно, кукушка,

Над водой, над стужею дорог!
 Мать России целой — деревушка,
 Может быть, вот этот уголок... [6, С. 110]

То же – в стихотворении «Седьмые сутки дождь не умолкает»:

Седьмые сутки дождь не умолкает.
 И некому его остановить.
 Все чаще мысль угрюмая мелькает,
 Что всю деревню может затопить. [6, 85]

И в нем, как и в элегии «На реке Сухоне», возникают неким отрицанием «проливные дожди», и здесь же явлен образ парома, интерпретируемого аллюзией из Библии, как спасительного ковчега:

Между тем не щадят
Эту добрую местность,
Словно чья-нибудь месть, проливные дожди.
Но на той стороне / под всемирным потопом
Притащилась на берег —
Видно, надо — старушка с горбом,
Но опять мужики на подводе
примчались галопом
И с телегой, с конями
Взгромоздились опять на паром.
<...> Много серой воды, много серого неба,
И немного пологой родимой земли... [6, 119]

Более того, в стихах «Седьмые сутки дождь не умолкает...» буквально прорисованы страшные картины, которые *очнутя* потом в «Прощании с Матёрой», в сценах на кладбище, в слухах и прорицаниях, во всей общей думе о дальнейшей судьбе мертвых и упокоенных. Такие совпадения не бывают уже случайными, тем более что образ «ужасных обломков» будет вызван Рубцовым к лирическому бытию в пророческих стихах с устрашающим образом выплывающего в пагодке собственного гроба. Это стихи о своей собственной смерти: «Я умру в крещенские морозы...» [6, 230], в которых точно было предначертано время гибели поэта. Но в стихотворении «Седьмые сутки дождь не умолкает...» эти трагические видения, соответствующие матёринским («А тут плавают ваши кресты. Их вымоет и понесет...» [39]), прорисованы таким образом:

...На кладбище затоплены могилы,
Видны еще оградные столбы,
Ворочаются, словно крокодилы,
Меж зарослей затопленных гробы,
Ломаются, всплывая, и в потемки
Под резким неслабеющим дождем
Уносятся ужасные обломки
И долго вспоминаются потом...

Холмы и рощи стали островами.
 И счастье, что деревни на холмах.
 И мужики, качая головами,
 Перекликались редкими словами,
 Когда на лодках двигались впотьмах,
 И на детей покрикивали строго,
 Спасали скот, спасали каждый дом
 И глухо говорили: — Слава богу!
 Слабеет дождь ... вот-вот... еще немного
 И все пойдет обычным чередом [6, с. 85–86]

Интересно, что в первых же абзацах повести о том, как «отпустить под воду остров» (76), Распутин употребит почти такие же слова: «Та Матёра и не та: <...> уж повяла деревня, видно, что повяла, как подрубленное дерево, откоренилась, сошла с привычного хода» [15]. А в идеальных помышлениях о *привычном ходе* жизни матёринцев постоянно воскресает синонимичная рубцовская мысль, что «*все пойдет обычным чередом*». «Остров продолжал жить своей обычной и урочной жизнью: поднимались хлеба и травы, вытягивались в земле корни и отрастали на деревьях листья; пахло отцветающей черемухой и влажным зноем зелени...» (58). Очевидно, что и идеалы, и сюжетный каркас повести Распутина во многом близки и к идеям, и к движущейся структуре лирических откровений Рубцова.

Распутин, создавая «Матеру...», не выходил на непосредственный и прямой спор с «Мистерией-буфф» В. Маяковского. Маяковский не главный объект полемики для Распутина, ему необходимо было справиться с официальным мифом, присвоенным эпохой сталинщины от автора «150 000 000» для воспевания всевозможных ГЭС от Днепростроя до Цимлянского водохранилища, Саяно-Шушенской ГЭС и до Братска. (В 1952 году выходит, напри мер, «Рождение моря» К. Паустовского, произведение которого он стыдился впоследствии, став заступником мещерских лесов. Характерен в этом плане очерк Ф. Панферова «Выдь на Волгу...», помещенный в «Литературной газете» в октябре 1957 года. Фабула его проста. Панферов путешествует вдоль по Волге от ГЭС к ГЭС I в от «моря» к «морю» и не нарадуется:

«Подумать только, что вот текла Волга, а советский человек заковал ее в цементобетонную броню и заставил служить себе. Однако в Куйбышеве вдруг повстречал молодого писателя, обеспокоенного, что рыба пахнет нефтью, и решившего об этом писать. Панферов негодует: «Повесть о стерляди, пахнувшей нефтью! Надо ли даровитому писателю тратить силы на такое?». Не это ли потом аукнулось затем в «Царь рыба» В. Астафьева?). Но, противостоя официальной доктрине, в свое время объявившей и революцию «онтологическим переворотом», а теперь замахнувшей и на разворот северных рек вспять, все же Распутин считал главным для себя — необходимость вернуть русским, России ее национальное лицо, ее основное духовное достояние — веру, совесть, народную мудрость и культуру, или, по крайней мере, не дать окончательно разрушить оставшееся от нее, от сотрясенной социализмом духовности, сохранившейся на островках национальной жизни.

На наш взгляд, самые противоречивые приемлюще-неприемлющие связи и творческие сочетания сближают искания В. Распутина с творчеством А.Т. Твардовского. Во-первых, еще в 1930-е годы Твардовским в лирической миниатюре был создан образ матери, собирательно открывающийся через красоту природы и родного мира («Матери»). И это становится одним из дальних аллитерирующих предвестий, также, наверно, вошедших в семантику названия «Матери»:

И первый шум листвы еще неполной,
И след зеленый по росе зернистой,
И одинокий стук валька на речке,
И грустный запах молодого сена,
И отголосок поздней бадьей песни,
И просто небо, голубое небо —
Мне всякий раз тебя напоминают.

Во-вторых, сама афористичность лирики А. Твардовского подсказывала Распутину лейтмотивы и названия повестей — «Живи и помни» и твардовское: «Чтоб жил и был всегда с народом / Чтоб ве-

дал все, что станет с ним...» [8, Т. 3, 254]. Особый приют в повестях Распутина «Живи и помни» и «Прощании с Матёрой» обрели хрестоматийные строчки из «Переправы» в «Василии Теркине»: «Берег левый, берег правый», где последний — кроме правосторонности, получал и значение непререкаемой правоты. Более того, к многочисленным упоминаниям несходящихся и противостоящих берегов в «Прощании с Матёрой», в ее финале добавляется и третий, зазванный заключительным аккордом из реквиема Твардовского: «В тот день, когда окончилась война...». Финальная сцена «Матёры...» буквально пронизана поиском «берега» живущих («по далеким берегам определить место Матёры, пристально вглядывающегося в темную замершую массу воды – <...>, не блеснет ли где огонек» [182]; «Берег тут же пропал, туман сомкнулся ближе и заморосил, забусил даже и не мокренью, а испотью» [191]), но ответом может послужить лишь одно — свидетельство «жестокой памяти Твардовского: «И кроясь в дымке, он уходит вдаль / Заполненный товарищами берег» (8, Т. 3, С. 25). Тем более, что такие *пограничные* видения числились в менталитете «Матёры»: «Только ночами, отчалив от твердого берега, сносятся живые с мертвыми, – приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать её еще дальше, тем, кого помнили они...» (57). В свете всего названного, стоило бы задуматься и об имени главной героини в «Прощании с Матёрой», о Дарье? Не соотносится ли она с последней посетительницей Сталина, воплощающей совесть и правду народную, в поэме «За далью даль»? Недаром ведь ей дано такое предпослание:

И если кто какой деталью
 Смущен? Так правде не во вред,
 Давайте спросим тетку Дарью —
 Всего ценней ее ответ... [8, Т. 3, 314]

Ранний Твардовский, не смотря на свое личное неприятие жизни «островитян», тем не менее, *подарил* Распутину свою сказку-идиллию из утопической поэмы «Страна Муравия» (гл. 6). Эта сказка о старике со старухой, кто при общем всероссийском разливе морей и

рек предпочли оставаться на месте, не покидать укорененного уклада, а полая вода подняла избышку и перенесла их вместе с утварью к новой жизни в «коммунию-колхозию». У Распутина решение этой темы двояко — здесь и те, кто налегке поддался уговорам на блага поселков городского типа и покинул обжитое обиталище. Но лубочный сюжет *советской* сказки, откликнувшейся и давшей народную оценку коллизии «Мистерии-Буфф», теряет свою легковесность, едва встречается с жертвенным решением островитян ни за что Матёру не покидать!..

Определенным образом свели и литературно сблизили Твардовского с Распутиным страсти «по Ангаре», призвавшие на места перекрытия реки автора поэмы «За далью даль». Ангара перекрывалась в одном из красивейших, храпящих первозданную дикость и водную мощь мест Сибири, в Падунском сужении, на которое и пал губительный выбор. Стихотворения «Разговор с Падуном», «У Падуна», глава «На Ангаре» в поэме, «Заметки с Ангары», мучительные записи в «Рабочих тетрадях» Твардовского, — все это говорило о большой внутренней и противоречивой работе, происходившей в душе поэта. Так, например, при работе над «Разговором с Падуном» и концовкой «Далей...» Твардовский находит афористически точное и язвительное определение искусственного затапливания земель — «море на запоре». Но, используя это в патетических главках, поэт как бы обескрыливает этот емкий образ («Река оставила ворота, / Чтоб взять их завтра на запор» [8. Т. 3, С. 281]; «И очутившись на запоре, / Утихомирилась река» [Там же, 125]).

Твардовский, как лицо сановное, безусловно, был посвящен во всю социально-политическую эпопею, связанную с Братском. В то, что великим торжеством будет перекрытие Падуна; что к XXII съезду компартии — съезду строителей коммунизма, где и будет объявлен манифест форсированного претворения великой утопии в жизнь, приурочено пустить первый ток Братска. Это предопределило противоречивость его творческих решений. И в «Рабочих тетрадях», и в «Заметках об Ангаре» Твардовский как-то особенно выделяет мотив «большой» или, по-народному «**черной воды**». Суть в том, что Ангара «сама позаботилась о досрочном ее перекрытии...» на сутки раньше

стала прибывать «черная вода». «Потому что она, заполняя большие площади <...> мутна, окрашена смытым ею грунтом, несет мусор лесов, полей и затопленных поселений» (8, Т. 4, 487). Эта замешанность воды на прежней, былой живой жизни, как-то по-особому влияла на поэта. Мог ли знать Твардовский, что со временем подобный сюжет и символ черной воды послужит созданию образа всей жизни, связанной с погубляемой Матерой.

С одной стороны, в главе «На Ангаре», в своих «Далях...», он воздаст должное трудовому подвигу людей, одевших в камень ангарские ворота, воспоеет «стройку для веков». И там же эту великую запруду назовет «поэмой». С другой стороны – не без лукавинки – в «Заметках с Ангары» сравнит глыбы, которыми заваливался обреченный порог, с «тем камнем, на котором возвышался в Ленинграде фальконетовский Петр» (8, Т. 4, 485). В такой переадресации своих размышлений «Медному всаднику» Пушкина, была не только дань традиции, но и оставлялся творческий знак о том, куда «мчится гордый конь» и на что «опустит он копыта». Так постепенно выростала мысль о жертве природы, о вине людей перед нею.

В этом вопросе Твардовский многого не договорил, но все же то, что было необходимо в данную минуту при прочтении сюжета о всемирном потопе, – он сделал. Можно сказать, что порог Падун – с его легендарной природной красотой, стихийной мощью стал предтекстовым образом, предвосхищающим появление Матеры. Если, отмечая в «Пороге Падуне» первозданность и нетронутость природы («Еще невидимый трубит / В свой допотопный грозный рог...» [8, Т. 3, 87]), связывая с «допотопным» символом и сюжетом («Стой и смотри, запоминай / Таков он был, Падун-порог...» [Там же, 88]), то уже в «Разговоре...» с ним поэт только выработывал первые экологические формулы, во многом приближенные к распутинским идеям. В стихотворении высказано главное – здесь продолжится пушкинский мотив «мышинной возни» человека («Все так. И тот мышиный труд / Не бросок он для глаз» [Там же, 104]). Но отстаивая деятельностное участие человека в судьбе природы, он назовет сотворенное людьми «иною красотой» – «Придет иная красота / На эти берега, Но, видно, людям та и та, / Нужна и дорога» [Там же, 107]. Но именно в разга-

ре диалога с величественным и своенравным Падуном Твардовский определит основное мерило всему — душа и красота. Это главное осознание, происходящее в условном разговоре с рекой:

В природе шагу не ступить,
Чтоб тотчас, так ли, сяк,
Ей чем-нибудь не заплатить
За этот самый шаг.
И мы у этих берегов
Пройдем не без утрат,
За эту стройку для веков
Тобой заплатим, брат. [Там же, 106]

И все-таки, хотя по тем временам самое необходимое было сказано на эту тему поэтом, тем не менее, мотив «моря на запоре» не покидал Твардовского. В 1965 году он пишет стихотворение «Как глубоко ни вбиты сваи...». Здесь заново переживается им ангарская стройка, поминается в деталях и процесс работы («вбиты сваи»), «проплетенная сталью» плотина. Но настроенность этого стихотворения совершенно иная. С одной стороны, — здесь философская мысль о живой «струйке» жизни, которая прорвется сквозь все препоны и преграды, потому что ей не «по нраву взаперти» [Там же, 161]. С другой стороны, это очень тонкий и точный образ страны, символ стихийной жизни народа, которая долгие годы была обречена пребывать «на запоре», и где каждый помысел обрести свои пути, тут же пресекался «подводной службой», не смыкающей глаз. Одновременно в стихотворении жила полная уверенность в том, что «Чуть отвернись — как исхитрится / Прососет себе пути». Это как раз тот образно-идейный строй, говорящий о величии и силе народной жизни, на чем и по сей день держится творчество Распутина.

До появления «Матёры...» определенную работу в сопротивлении «потопу» в «Мистерии-буфф», на взлете своей «второй славы», проделал бывший левовец, ученик, последователь, объявивший себя в 1930-ом преемником Маяковского — Семен Кирсанов. Сделал он подобное в своей поэме «Дельфиниада» (1970). Ее появление значило,

что вступило в свои права время саморевизии литературы. Это произведение, с одной стороны, не представляет собой возобновления библейского предания, это его особая трактовка. А с другой — поэма эта основана на научной гипотезе Джона Лили, исследователя внутреннего пространства человека и живого мира, о родстве самого человека с дельфинами. Налицо в поэме перевертыши и библейской, и «маяковской» коллизий: люди, оказавшиеся за бортом спасительного ковчега, превратились в дельфинов; оставшееся же в живых человечество бессмысленно травит, убивает эти разумные существа, забыв, что они — братья людям, все более утрачивает свое кровное родство с природой. Кирсанов, показывая фантастизированный путь, как все ЭТО поставить с головы на ноги, пользуется принципами поэтики и методикой воссоздания «необоротного мира» Маяковским, подрывает его концепцию его же способами и формой. В поэме 1970 года кроме опрокинутого содержания, обратны и имена: Адам — Амад, Ева — Аве, диалоги, слова дельфинов тоже вывернуты, предстают как палиндромы, нуждающиеся в переводе на людскую речь. Единственно, что в ней служит осмыслению жизни и истории в «критериях нормальности», это некий вектор сопутствия дельфинами всей истории и культуры человечества:

Мы не люди. Мы не рыбы, мы — дельфины,
 Мы детали позолоченной лепнины...
 С nereидами, с людьми до половины,
 В резвой свите Посейдона — мы дельфины,
 На стене в палаццо дождей и поныне,
 Нами правят обнаженные богини.
 И супруга Посейдона Амфитрита
 Нам святилище построила в Афинах.
 Когда небо облаками незакрыто,
 Мы вас видим из созвездия Дельфина... [11]

И т.д. — они спешат за Аргонавтами через Босфор, сопутствуют Колумбу... то есть знают все о человеческих путях. И финал произведения чисто экологический — *он* — в постулируемом в поэме культур-

но-природо-социальном единстве, живой и родственной целостности мира:

– Мы дельфины, мы не люди, мы не рыбы,
Но понадобится людям мы смогли бы
...и на дельтах разливающихся рек –
К человечеству верни нас человек!.. [11, Т. 4, 321]

«Прощание с Матёрой» Распутина лишь внешне строится на традиционном «советском» сюжете «поющей дамбы» и «рождения моря». В реальности — это взгляд с другого, «затопляемого берега», с «гражданами затопляемыми», как выразится одно официальное лицо. А еще точнее, это видение губительных событий из духовных глубин праведного Китежа.

Распутинская повесть – гимн уходящей под воду прекрасной, обжитой многими поколениями земле, песнь или сага, просветленная высокой болью, реквием по праведной Руси, затопляемой не Светлояр-озером, а мутными хлябями очередных Саяно-Шушенских и «Братских ГЭС». Как и в «Мистерии-буфф», вместе с вестями и слухами о затоплении, реальность здесь начинает разжижаться, «раскапливаться», в воздухе — взвешенные капли влаги, выпадает крупная роса, густеют туманы, начинают моросить непрерывные дожди. Здесь он также использует против Маяковского его же прием, поданный с другой, своей, точной позиции. Все это вкуче должно бы соотноситься с разверзшимися «хлябями небесными» вселенского потопа в Библии. Но одновременно — это прямая персонификация изображения потопа у Маяковского. По слуху, передаваемому студентом:

...законы, понятия, веры,
гранитные кучи столиц
и самого солнца недвижная рыжина,
все стало будто немного текуче
ползуче немного,
немного разжижено.
Потом как прольется!

Улицы льются,
 Растопленный дом низвергается на дом,
 Весь мир...
 Льется сплошным водопадом. [4, Т. 9, 38].

Так идет в природном мире Матёры – появляется «стоялая сырость», полыхают предвестные зарницы, стоит «влажный зной», «трава была влажная», или игра слов — «топилась печь», при пожаре в доме «пролилось стекло», «пока совхоз не вытащит ноги из Ангары», «неожиданно опять потемнело и потекло», «обвальный дождь стихал, сыпал мелкий гнилой, было серо и размыто вокруг и размыто было в небе», «глаза ничего не замечали кроме водянистой глубины». Со второй половины повести в действие вступает как бы другое, подменное небо: «после долгого, крепкого ведра сумело-таки подползти однажды ночью под одно небо другое, и пошли дожди...» (94); «Дождь то примолкал, переходя на мутное, как пыльное, стоящее в намокшем воздухе, морошение, то припускал опять, с новой силой принимаясь хлестать землю. Все вокруг вымокло до последней степени, набухло, натяжелело и уже не впитывало воду, наполнившись до краев, – она разливалась через края, растекалась вширь и наполнилась, наполнилась...» (102). То же происходит и со словом, понятиями, устойчивыми представлениями, все становится зыбким и ненадежным, размытым, скользким; каждому из героев приходится размышлять о главном – совести, вине перед живыми и мертвыми, любви к земле и к ближнему, обращаться к вопросам долга и земного служения. Чего стоит одно раздумье над словом «надо»: «Кому — это надо?», «А, может, так и надо?», «Так нам и надо». «Можно... жить, как живется, и плыть, как плывется, да ведь на том замешен: знать, что почем и что для чего, самому докапываться до истины. На то ты и человек» (79). Или поиск надежных скреп в тяжелых думах-сомнениях Дарьи, облекаемых в семантику водного потока: «Уйдет под воду Матёра <...> “Что небу-то до Матёры? — поправляла себя Дарья. — Это людское дело. Она у людей в руках, она над ней распоряжаются”. И все же что-то в Дарьиных скорых и невольных, как *наплывающих со стороны, омывающих ее, рассуждениях* (выделено нами, – А.Л.) обрывалось, для

чего-то полного и понятного не хватало связи. И билась, билась, короткая и упрямая, оборванная мысль: течет Ангара, и течет время...» (131).

Внешнее соответствие библейскому сюжету поддержано сценами переправы на пароме, неявно, как-то с сомнением, возводимого к Ноеву Ковчегу. Но это тоже какой-то подменный ковчег, рожденный из прежних трапе формаций и литературных опосредований. «Слово это – “поехала” – не выходило потом у Дарьи, из головы и стало главным, все объясняющим, ко всему, что происходило вокруг, приложимым. Гнали к Ангаре совхозный скот, чтоб переправлять на тот, на дальний, где поселок, берег, <...> – и Дарья шла провожать, глядела, как *затягивают на большой, огороженной жердями плот не плот, паром не паром* (выделено нами, – А.Л.) упирающихся коров и телят, как подвязывают их к скобам и трогают от земли. Поехали. <...> пое-ехали! Все меньше и меньше оставалось своего, привычного, все торопилось съехать, убраться с опасного острова подальше. И деревня стояла сирая, оголенная, глухая, тоже готовая к отъезду; голоса чужих людей звучали в ней как в бочке, а собственные где-то терялись, пропадали. И уже сквозно, далеко видели глаза – пустела Матёра, свободно было взгляду» (136).

Распутин очень мало использует библейских атрибуций в создании образа потопа. Ни голубя, ни оливковой ветки, ни жертвы, возносимой Богу, ни самого названия «ковчег», как и ни радуги завета в повести нет. А вот Матёра определена по-библейски, что на ней все создано для человека, здесь «всякой твари по паре» (44), то есть, – *она и есть ковчег спасения*.

Такой переключкой с ветхозаветным источником Распутин придавал гибели Матёры глобальный характер, не упуская из виду и революционного потопа как насилия над естественным ходом жизни. Единственно в чем вступал в противоречие с Библией Распутин – в мотивах «предпочтения праведника», с соответствующим его спасением.

Эта повесть представляет собой и житие, и высокий гимн старухе Дарье. Человек чистой души, точных моральных убеждений, Дарья являет собой классический образ подвижника, известный в древне-

русской литературе (как и Богодул персонифицирует образ юродивой Руси). Все в повести согрето, освящено и просветлено ее любовью, добродеем и высоким нравственным достоинством, душевной строгостью и справедливостью. Она общается с Матёрой как с живым существом, советуется о постигшей беде с «родовой», покоящейся на кладбище, украшает свой дом перед сожжением, как усопшего... и она остается на острове с привеченными ею людьми в ночь перед самым его затоплением. Тщетны усилия сына отыскать в тумане и мать свою, и Матёру, таков, надо думать исход «туманного» финала повести. Еще раньше сын ее Павел «Наблюдая за матерью, <...> все больше убеждался, что, рассуждая о переезде, себя она нигде, кроме Матёры, не видит и не представляет, и боялся того дня, когда придется все-таки се с Матёры увозить». Но в этом и трагико-просветленное решение библейского сюжета в сращении его с легендой о граде Китеже. И в своеобразном сращении национального и библейского сюжетов, и во вражде образности, ведущей к финальному просветлению. Дарья и при жизни уже принадлежит «миру и граду невидимому». Она и сама об этом помышляет в своих пограничных, между живыми и мертвыми, между землей и небом раздумьях. Подобным финалом Распутин сказал очень многое: и, прежде всего то, что и Дарья, и Матёра могут быть спасены только вместе. Таков нравственный закон экологического повествования. Очеловечиваемая и одушевленная природа и человек в ней повиты единой судьбой. Здесь предпочтений быть не может.

Подходя к завершению темы, хотелось бы еще остано виться на близком контексте художественного думанья о «вселенском потопе» в качестве своеобразного «послесловия» к уже увидевшей свет повести «Прощание с Матёрой». Леонид Леонов при издании своего 10-томного собрания сочинений в 1980 году видоизменил свою библейскую новеллу «Уход Хама», сделал новую внутреннюю вставку, подчеркнувшую в повествовании 1922 года жестокость революционного потопа, отметившую авторское недоумение перед неисчислимыми жертвами его. Приведу фрагмент из моей беседы с писателем на эту тему: «Вот плывет ковчег, расступаются тела мертвых, давая дорогу ему, постепенно спадают воды, близится обещанное Спасе-

ние... это место в рассказе, перед песнью Хама о «Начале». Здесь мне понадобилось какое-то другое освещение, и я ввел в текст новый кусок:

«Полночь и тишина. Душно. Открывается люк. Я буквально вижу, как герой взбирается на нары, привстает на цыпочки, вглядывается, замирает. Океан огромный и синий, клочьями ползет белесый туман... и вокруг – сколько хватает глаз – плывут в разные стороны, каждый к своей судьбе, – трупы людей, страшные, вздувшиеся. Герой, не смея шелохнуться, стоит под луной, подавленный, ошеломленный этой картиной... Я мог бы здесь, безусловно, написать звездное небо, как он любит им, мечтает. Но я сделал то, что сделал, что казалось необходимым и психологически достоверным. И это главное. Поэтому, заметьте: внося такую поправку, я не справляюсь с этим местом в Библии. Здесь также, как при игре на рояле, надо нажать на педаль, чтобы что-то «приглушить» и этим выделить...» [12].

Интересно, что в приблизительно таком же сюжете (встречи с мертвыми), при всех нареканиях начальства и *значущих* лиц о том, что гробы и оградки с крестами и пирамидками со звездами всплывают, Дарья после *смуты* на кладбище, ночью все же вглядывается в звездное, ничем не повинное в людских грешных делах и их «чудовиной с потопом», — небо. Это поистине удивительная сцена, говорящая о радости Богообщения. О способности Дарьи слышать Бога, когда рядом Он. «Подыму глаза к небу, а там звездочки разгорелись, затыкали все небо, чистого места нету. До того крупные да жаркие – страсть! И все ниже, ниже оне, все ближе ко мне... Закружили меня звездочки... на-вроде как обмерла, ниче не помню, кто я, где я, че было. Али унеслась куды-то. Пришла в себя, а уж поглядно, светло, звезды назад поднялись, а мне холодно, дрожу. И таково хорошо, угодно мне, будто душа освятилась. “С чего, – думаю, – че было-то?” И хорошо, и больно, что хорошо, стеснительно. Стала вспоминать, не видала ли я че, и навроде как видала. Навроде как голос был. “Иди спать, Дарья, и жди. С каждого спросится”, – навроде был голос» (41). Это событие и становится для Дарьи ее духовным «звездным часом» в принятии окончательного решения – остаться на родимой, уходящей под воду земле.

И впору бы нам, вслушиваясь в строки последней – 22-й – главки повести о затопляемой Матёре, – угадывать не удаляющийся в туманной тишине шум катерного мотора, а вспоминать строки Максимилиана Волошина из его же «Китежа» (1919), что «Святая Русь покрыта Русью грешной, / И нет в тот град путей, / Куда зовет призывный и нездешний, / Подводный благовест церквей» [13].

Ссылки и примечания

1. О последовательности воссоздания Библии в литературном процессе 1950–2000 гг. см. нашу статью: Лысов А.Г. Самотворящаяся духовная реальность (Библия в судьбах русской литературы второй половины XX века) // Русская литература и православие. — Даугавпилс — Резекне, 2005. С. 90–104.
2. В пьесе Маяковского подробно претворен не только ветхозаветный сюжет о всемирном потопе (от «всякой твари по паре» до «радуги Завета»), но объектом обобщающего пародирования выступает здесь вся Библия, упоминается Коран, «Потерянный и обретенный рай» Мильтона, структурно входит «Божественная комедия» Данте, вовлекается образ Христа, подмененный «духом бунта» и «еще, и еще – многое множество книжек» [4, Т. 9, С. 26].
3. Распутин В.Г. Прощание с Матёрой // Распутин В. Повести. М., 1976. В дальнейшем «Прощание с Матёрой» цитируется по данному изданию, с проставлением номеров страниц в круглых скобках непосредственно после цитат.
4. Маяковский В.В. Собр. соч. в 12 т. Т. 2. М., 1978. С. 361.
5. Евтушенко Е.А. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 551.
6. Рубцов П. М. Стихотворения (1953–1971). — М., 1977. С. 88.
7. Годы 40-е–50-е//Борейко В. Е. Белые пятна истории природоохраны. Киев, 1996.
8. Твардовский А.Т. Собр. соч. в 6 т. Т. I. М, 1976. С. 149.
9. Перекрытие Ангары было намечено на 19 июня 1959 года.
10. Твардовский А.Т. Из Рабочих тетрадей // Знамя. 1989. № 8. С.151.
11. Кирсанов С.И. Собр. Соч. в 4 т. Т 4. М. 1976.
12. Эта вставка выделена в «Уходе Хама» особыми интервалами. И звучит она так: «Полночь и тишина. В просторе огромных вод корабль Ноя идет к горе Спасения. Все спят в нем, кроме людей, они слушают скрип оснастки и плеск бессонных струи по обшивке ковчега. В полутьме поблескивают туши животных, насыщенная испарениями духота скопилась под низким потолком. Иафет открыл люк над головой, по пояс высунулся наружу. Разбухшие тела плывут под луной, каждое к своей судьбе. Все мертво кругом, кроме рыб, которые затаились в страхе, будто умерли. — Леонов Л. М. Собр. соч. в 10 т. Т. 1. — М., 1981. С. 139.
13. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания. М., 1991. С. 130–131.

И.В. Трофимов

**«ПРИГЛАШЕНИЕ К ЖИЗНИ». ФИЛОСОФЕМА «ЖИЗНЬ»
В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА «РУССКИЙ ЛЕС»**



Феномен жизни в художественном произведении обычно предстает на нескольких структурных уровнях, что оправдано и известной многозначностью самого этого слова. Жизнь может быть «темой», «мотивом», «проблемой», жизни может быть посвящен сюжет («повествование в отмеренных сроках», по Солженицыну). В конце концов, природа жизни – предмет спекуляции философов, выводы которых порою сталкиваются в жесткой конфронтации, о чем книга Генриха Риккерта «Философия жизни» [1], переведенная на русский язык в 1922 году.

Интерес Леонова к проблемам «философии жизни», социальной и духовной практике житнетворчества в литературоведении уже замечен и оценен. Итоговый сборник «Век Леонида Леонова» [2] в известной степени отразил это. Вот Ю. Прокушев, оценивая мир художника, замечает: «Он каждый раз нов, прекрасен и неповторим, как сама жизнь» [3]. Так не лучше ли говорить о самой жизни, а не о «мире»? Складывается представление, что обращение к «жизни» скорее дань риторике, а не интеллектуальная потребность в решении определенной задачи. Такие обороты, как «многотрудно прекрасная река жизни», «меридианы народной жизни», «сложные моменты своей жизни», «жизнь России» (Там же, 18–19) и пр., так метафоризируют интересующее нас понятие, что каждый конкретный случай нуждается в комментарии.

Но уже С.Г. Семенова обращает внимание на «колоссальное обесценение человеческой жизни» в годы революционных катаклизмов. В этих условиях для Леонова самой существенной задачей в

творчестве была задача поднять престиж жизни. Как замечает Семенова по поводу полураздавленного историей Манюкина в «Воре»: «Это последнее обоснование жизни самой жизнью, этот драгоценный *minimum minimum* смысла жизни в самой жизни, в ее пахучей плоти, неисчерпаемости красок и форм, в игре стихийных сил инстинктов, в ее гармонии и контрастах – всегда оставались последней опорой Леонова-мыслителя» [4].

Между тем философема жизнь в литературоведении еще не играет заметной роли, что подтверждается, например, статьей Т.Я. Гринфельд [5] о Леонове и М. Пришвине, где «чувство жизни» воспринимается идентичным «чувству природы». И действительно, мир природы у обоих выступает как демонстрация развития основных форм жизни от низших до социально-организованной материи. Но сама по себе природа едва ли могла бы быть интересна художнику вне ее витальности. «Обновленный антропоморфизм» (Там же, 73). Леонова и говорит, что все многообразие проявлений мироздания – способно обратить на себя внимание только как воля к жизни.

При уникальной широте естественнонаучных интересов Леонова собственно биология (в прямом значении слова – учение о жизни) является фокусом, в котором сходятся воедино и естествознание, и метафизика, и эстетика. В шутке А.И. Овчаренко, что, мол, «ботаника плачет, не желая делить вас, Леонид Максимович, с литературой» [6], есть как раз признание этого удивительного союза.

Философема *жизнь* проходит практически через все романы Леонова. Но в ряду эпических произведений здесь выделяется все-таки «Русский лес», где главный «...герой в своем духовном самостоянии, – как пишет А.Г. Лысов, – не расходится с жизнью природы» [7]. Конечно, философема *жизнь* базируется не только на «жизни природы», но как раз это обстоятельство и заставляет с особым вниманием присмотреться ко всем возможным значениям слова *жизнь* именно в этом романе. [Тем более автор статьи замечает: «<...> в “Русском лесе” – пути живой жизни <...>» (Там же, 70)].

...Действительно, в «Русском лесе» мотив жизни с первых же страниц доминирует. Выделенное разрядкой «п р и г л а ш е н и е к ж и з н и» позже варьируется в многочисленных ситуациях и значе-

ниях, среди которых важнейшей выступает почти толстовская сентенция: «Как всегда, изощренная логика предубеждения неохотно отступала перед ясной логикой жизни <...> жизнь всегда умней и убедительней любых выдумок» (9, 39).

Примечательно, как Леонов актуализирует философу жизнь в разнообразных научных интересах профессора Вихрова: в чемодане его дочери «...были введения в лесные науки, также основы к пониманию леса как географического явления, товара, **живого организма**, климатического фактора, сырьевой базы народного хозяйства; но главные свои работы Вихров полагал еще впереди» (134).

Как видим, проблема леса, как «живого организма» (заметим здесь, кстати, невольную тавтологию, усиливающую значение образа: «организм» предполагает уже изначально наличие в нем жизни) – проблема центральная, срединная. Это подчеркивается немногим позже введением в повествование развернутого спора о сущностных основах как жизни, так и бессмертия.

Речь идет о «скандале» на «сборище» у Грацианских, где студент Вихров высказывается о «личном бессмертии души», отвечая профессору канонического права, который «...пространно, с привлечением текстов из Оригена и Августина, излагал свою точку зрения» (159).

О чем говорит студент-естественник Вихров? – «...моя наука учит меня, что все живые организмы умирают прочно. <...> смешные притязанья на загробное бытие свойственны главным образом тем, кто ничем иным, героическим или в должной мере полезным, не умел закрепить в памяти живых, что единственно и может являться настоящим бессмертием» (160). В завязавшийся спор вступает и Грацианский: «...Саша Грацианский всунул в образовавшуюся паузу свою теорийку, согласно которой человек при рождении ничем не отличается от животного, но повседневным упражнением в молитве, творчеством или частым созерцанием божества выращивает и умножает тело своей души, откуда с наглядностью следует, что посмертное долголетие особи прямо пропорционально количеству проделанной ею над собой морально-нравственной работы» (161). Марксист и прагматик Валерий Крайнов выявляет классовую природу мифотворчества бессмертия: «У богатых жажда бессмертия

выражается в стремлении продлить воспоминанья о благоустроенной квартире, о хорошо оплачиваемой, хотя зачастую и бесполезной должности <...> Вместе с тем вполне понятно стремление бедных продлить себя в потустороннем царстве: ведь призраки не боятся городских, не зависят от эксплуататора, не нуждаются в хлебе, одежде и жилье» (162).

Поочередно представленные суждения о «бессмертии» как нескончаемой жизни демонстрируют своего рода состояние «витализма» на рубеже веков, а сама горячность спора («скандала») говорит как об актуальности этой проблематики, так и достаточно распространенной моде.

В споре, который мог бы в исторической реальности происходить на одном из заседаний какого-либо «религиозно-философского общества» последовательно сопрягаются суждения «профессора канонического права», по роду своей «службы» должного быть идеалистом, материалиста Вихрова, либерала Грацианского и революционного деятеля, марксиста Крайнова.

Несмотря на то, что автор сознательно фиксирует внимание читателя на скептическом отношении к «точке зрения» профессора канонического права, который излагает ее «настолько пространно, <...> что гости стали тревожно переглядываться» (159) или же «теорийке» молодого Грацианского, который «всунул» ее в образовавшуюся паузу (161), они выступают необходимой составной в формировании научной картины мира начала XX века.

И вместе с тем, безусловно, ближе Леонову Иван Вихров с его Калиной, образом скорее языческого происхождения, чем социально исторического: «Здесь Вихрову почему-то вспомнился Калина, его неомраченная улыбка перед неизбежным, его готовность пойти на любой переплав, потому что в том-то и состоит справедливость природы, чтобы в с е побывало в с е м» (160).

Значительность витальной проблематики романа Леонова осознавалась уже при первом же его прочтении. Нашумевшая когда-то статья М. Щеглова «Русский лес» Леонида Леонова» с первой страницы на это обращала внимание: «Народнохозяйственная <...> проблема лесоустройства представлена в романе Л. Леонова в самом

широком плане – как тема жизни, определяющая всю сюжетную, образную, идейную связь романа» [8].

Однако для художественной ткани романа отвлеченные спекуляции о природе жизни, бессмертии далеко не органичны. Что человек может знать о бессмертии? Да и жизнь – за семью печатями. В 1987 г. на одной из телевизионных передач Леонов с пониманием дела признал: «Да и о самой жизни мы мало знаем. Жизнь базируется на 10 тысячах координат, а на самом деле мы знаем 200 – 300 – 400 координат. А о многом даже не догадываемся» [9]. Остается последнее: жизнь – чудо. А «чудо» – та категория, которая занимала писателя практически всю жизнь, став доминирующей в заключительном романе «Пирамида».

«Что есть жизнь?» – вопрос, конечно, существенный, но в романной структуре безусловно более важными представляются те коллизии, которые формируются при непосредственном участии этой философии. И важнейшая из коллизий романа выражается оппозицией «жизнь–смерть», персонифицированными их носителями, сторонниками и защитниками. В этом случае защита «русского леса» – идея не только патриотическая, но и витальная. По одну сторону Вихров со своим «родничком», по другую – Грацианский и его предсмертное исследование «о самоубийстве» – «наиболее низком виде дезертирства из жизни» (638–641). Философский конфликт, разрешающий вопрос о жизни, у Леонова естественно сопрягается с общественно-политическим. По одну сторону – молодость носителей социалистической идеи (опять же «дети» Ивана Вихрова – Поля и Сережа), и – по другую – фашизм с его параноидальным побуждением «...просто стерилизовать <...> пространство к востоку от Вислы с одновременной с у т а н и з а ц и е й, как они называли насильственное лишение жизни» (580).

Но как философские, так и социально-политические конфликты восходят к мифологическому, где, опять же, по одну сторону злодей «в белой, кипения белей вышитой рубахе» лесопромышленник Кнышев, который играючи рубит сосну, «старую мать Облога» (95–96), и по другую – униженный и бессильный перед властью топора Калина, рисующий поистине апокалипсическую картину: «...прозябнет зем-

лица без своей шубейки и здоровьишко станет у ей шибко колебательное. <...> И будет вам лето без тучек, иная зимица без снегов... и поклянут люди свое солнышко!» (92).

В конце концов, романное повествование Леонова держится на противостоянии в самом человеке «беспамятной воли к жизни» и беспамятного «страха жизни» (235), что заявлено в характере Леночки, в будущем жены Вихрова и матери Поли. Но этого противостояния нельзя отнять и у Грацианского, с молодых лет отравленного «навечно мертвой водой» (680), но, тем не менее, до последнего своего часа, инстинктивно борющегося за право «быть». Да и когда вместе с молодым Вихровым входим в кабинет профессора Тулякова «с тяжкими стегаными гардинами в предохранение от жизни» (236), снова сталкиваемся с той же коллизией, где даже для «воскрешения к жизни» используется энергия «пробуждения в русском лесу» (240), которую привносит в мир стареющего человека «кухаркин сын».

Трепетно, с осознанием причастности к великой тайне, показывает Леонов жизнь на разных уровнях ее проявления, начиная с простейших ее форм, наблюдаемых в минуты отдыха Иваном Вихровым: «Садился у прохладного болотца с чахлым лозняком, глядел в оконце смуглой воды, где однажды зародилась вся эта незадачливая жизнь, и где, верно, и теперь чей-то отважный, незримый глазу праотец в полмикрона ростом переплывал страшный, полуторааршинный океан» (178). И заканчивая незамысловатыми повестями «исподней русской жизни» (177). Между этими полюсами – жизнь леса, в которой Леонов видит высокую гармонию эволюции, невозможной без революционных подвижек лопнувшей почки, взорвавшейся в своем делении клетки, что выражается словом «вдруг»: «Стояла та бессолнечная, знобящая майская рань, проникнутая настороженной тишиной, как перед началом концерта, когда все уже в сборе и ждут лишь запоздавшего дирижера, а невидимые пичуги на детских кларнетиках пробуют отрывки завтрашних мелодий, и потом стучит дятел в черно-желтом фраке, приглашая ко вниманию, и вдруг приходят в движение самые могущественные законы жизни, и – под напором разбуженных соков рушится зимний сон, а лес одевается дружным шелестом лета...» (246–247).

Трудно удержаться, чтобы не привести параллель этому пассажи в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: «Весною в несколько дней лес преобразается, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю» [10]. (Думается, что соседство с Леоновым в Переделкино не прошло для Пастернака бесследно).

Вместо несостоявшегося объяснения с Леночкой «лекция» Ивана Вихрова при всей своей повышенной патетике не производит комического впечатления. Скорее наоборот. Жар любовной экзальтации придает словам о лесе дополнительную силу убедительности: «Итак, мы входим в лес, - отрывисто и с волнением заговорил Вихров, – или, как его называют некоторые кабинетные мудрецы, б и о - г е о - ф и т о - ц е н о з, что <...> означает сложное сообщество живых, преимущественно растительных организмов, взаимно создающих друг друга и находящихся в постоянной к о а к ц и и, то есть, по-русски, во взаимодействии с почвой, климатом и ландшафтом. <...> Ничто не пропущено, – говорю я, – если не считать человеческой деятельности в нем и тех насущных условий, необходимых лесу для выполнения его основных задач на главнейшем фланге жизни» (248).

Но на этот счет имеется и другое мнение, которое через десяток страниц высказывает Грацианский: «...промах твой я вижу не в уподоблении леса живому существу, хотя, повторяю, вряд ли в нашу эпоху этот идиллический антропоморфизм доставит тебе тихие творческие радости... нет, Иван, горе твое в забвении основной роли леса, служившего на протяжении веков не только одним из источников народного существования, но и безответной рессорой государственной экономики в России» (259).

И здесь еще раз убеждаешься, что роман Леонова, строго датированный (январь 1950–декабрь 1953), конечно же, не только о раз-

умном лесопользовании. Это роман о необходимости разумного народопользования, что в годы сталинского лихолетия было задачей не из последних. В разорении русского леса с последующим обмелением рек и коррозией почв не грех увидеть метафору усекновения национального генофонда, повлекшего нравственную деградацию и утрату политического чутья самосохранения.

Роман, так густо замешанный на витализме, не мог не откликнуться хотя бы однажды на извечный для человека вопрос: «Вот: зачем жизнь?» (268). Но для Леонова это пустой вопрос пустейшего, творчески бесплодного человека, каким предстает Чередилов, способный только капля за каплей тянуть душу из своего собеседника: «...ведь все равно помрешь, так? Тогда почему же, к чему весь этот пот, слезы и просиженные штаны?!» (268). Ценность жизни – в самой жизни, что для Ивана Вихрова, бесспорно, не подлежит праздному обсуждению: «...когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать, к чему оно» (268–269).

Роман Леонова – в защиту жизни, как чуда. Вихров начинает свою лекцию с размышлений о том, что «...весь тернистый путь развития материи – от амебы до гордого, мыслящего человека – внушает нам веру в еще одну победу света над тьмой» (274). Здесь «гордый, мыслящий человек» – из фразеологии эпохи. Сам Иван Вихров последовательно обнаруживает смиренномудрие перед властью несокрушимого потока реки жизни. Только этим и можно объяснить как бы показную, демонстративную пассивность профессора в борьбе с житейским неблагополучием. Потому что «житейское» – это еще не жизнь.

Сила человека не столько в мудром смирении обстоятельствам, сколько в осознании великой правды народной жизни. И здесь идея защиты жизни неразрывно связана с идеей защиты народа, как естественной среды существования человека. Краткий «Очерк о роли дерева в русской жизни» публицистически актуализируется мыслью, что «самые любимые и неотложные дела отступают перед опасностью, грозящей советскому народу и всем источникам его существования» (274). Содержание лекции говорит о том, что угрозу существования народа Леонов видел не только в гитлеровском нашествии.

Жизнь, безусловно, первична. Культура – вторична. Лес, как это следует у Леонова, органически сращивает эти две категории, в результате чего самобытность народа выражается предельно обнаженно: «...лес встречал русского человека при появлении на свет и безотлучно провожал его через все возрастные этапы: зыбка младенца и первая обувка, орех и земляника, кубарь, банный веник и балалайка, лучина на девичьих посиделках и расписная свадебная дуга, даровые пасеки и бобровые гоны, рыбацкая шляпка или воинский струг, гриб и ладан, посох странника, долбленая колода мертвеца и, наконец, крест на устланной ельником могиле» (277).

Тайна жизни становится тайной русского народа, энергетическая мощь которого откровенно мифологизируется в образе «т е м н о г о бора»: «то был поистине т е м н ы й бор (разрядка Л. Леонова. – И. Т.), где жизнь одних громоздилась на другие, еще не закончившие предназначенного круга, и мертвецы тлели в приножье своей смены. Все молчит в такой глуши... только на опушках по веснам с пьяными глазами токуют глухари. Периодические несчастья – ураган, нашествие древоточца, повышение грунтовых вод – приостанавливали эту безмолвную, почти неукротимую гонку к солнцу, вечную гонку живых соков земли! <...> но жизнь была сильнее любого вмешательства» (282).

Леонов последовательно ставит существование отдельно взятого человека в зависимость от существования народа. Но и судьба народа, в данном случае – русского, стоит в прямой зависимости от процессов поистине всемирных: «...и наш историк Соловьев грозился наступлением пустыни... а человечество, дескать, существует по-прежнему и даже с усердным применением огнестрельного оружия! Тем хуже: людям всегда приходилось жестоко расплачиваться за пренебрежение к так называемым б а н а л ь н ы м истинам. Оно и действительно, имеются указания науки на усыхание юго-востока России в связи с поднятием материка и отступлением ледника на север, а бывшего сарматского моря – в Каспийскую впадину. Выходит, всему виной космическая старость Земли: она и сушит громадное водное дно – место нашего нынешнего жительства; так уже расставлены вехи на климатическом циферблате, и лесами, дескать, тут не помочь!... Но, с другой стороны, та же многоликая наука убеждает, что

мы живем как раз в период увлажнения планеты, так как уровень некоторых озер настолько повысился за последние пять тысяч лет, что береговые стоябища неолитического предка оказались теперь под водой... так что леса в этом смысле вроде как бы и не нужны пока... <...> Можно легко представить, чего наделает топор, пока почтенные мужи науки выясняют истину» (297).

Предапокалипсический пафос лекции Вихрова решительно противостоял идеологии исторического оптимизма, внедряемого литературой соцреализма, на чем спекулировали всякого рода Грацианские. В полной мере это не осознано до последнего дня. Здесь остается только согласиться с В.А. Десятниковым: «Русский лес» – «...книга воистину планетарная. Герой ее Иван Вихров работает на своей профессиональной кафедре, среди своего народа, но «свечу» зажигает, чтобы она светила «всем в доме». Строго говоря, «Русский лес» – это философски глубокий, самый значительный экологический роман XX века» [11].

В лекции Ивана Вихрова заложено то зерно, которое проросло в романе «Пирамида», принципиально, по мысли самого Леонова – незавершенного. В беседе с академиком Б. Раушенбахом писатель выразил это недвусмысленно: «Может быть, со временем этот роман будет печататься в жанре незаконченного романа» [12]. В этой же беседе, на вопрос: «Каким образом вернуть человечеству высокие цели?» – Леонов ответил: «Думаю, что здесь поможет инстинкт жизни, сохранения жизни. Могучий инстинкт, который в последнюю минуту ведет человека» (Там же).

Профессор Вихров не склонен драматизировать «космическую старость Земли», считая гарантом поддержания жизни планетарный геополитический подход к проблеме: «...изобилие северных лесов не избавляет нас от бережного обращения с ними, потому что именно они делают дождь Украины; <...> если дерево на севере становится ценностью лишь в виде бревна, то на юге оно неизмеримо ценнее, оставаясь живым» (298). И далее: «Мысли о будущем и поставленных под угрозу источниках жизни требуют великого разговора народов без корыстных посредников, привыкших извлекать выгоду из людских несчастий» (302).

Правда, в духе времени, Вихрова не покидает риторика казенного советского оптимизма («...народу нашему жить вечно на этой священной земле» 304), которая тут же сдобривается изрядной порцией здорового скептицизма: «...я готов согласиться: в жизни каждого человека бывает наилучшая пора» (307). Иначе, ничто не вечно, даже народ. Но «разумный пессимизм» позднего Леонова как раз и призывает к предельной экономии жизненной энергии. Подобного рода «пессимизм» как раз и научает человека с подчеркнутой, особой лаской относиться к каждому мгновению жизни.

Проблема жизнестроительства и жизнепользования – проблема нравственная. Обывательская позиция «От жизни взять все» – для Леонова глубоко аморальна. Излишняя социальная и политическая активность – расточительна. «Животному неведению» должно противопоставить человеческий разум, высшее выражение которого – социализм. В спасительную его миссию Леонов верил: «Только в нашей стране человеку представлена возможность быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания. Для этого он должен подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству» (310).

На пути реализации этой идеи – популярное учение «о биологическом неравенстве особей и, следовательно, о неизбежности установившихся законов человеческого общежития» (347). Не случайно, конечно, умным проповедником этого учения в романе становится жандармский подполковник Чандвецкий: «Вы хотите стерилизовать жизнь, господин Вихров... но абсолютно чистые элементы существуют только в колбах химиков и нередко обходятся обществу по цене, делающей их недосыгаемыми для широкого потребления» (347).

Учению о «биологическом неравенстве» и сопряженной с «неравенством» борьбе за жизнь Леонов противопоставляет «любовь», одухотворяющую слепую материю. В романе «Русский лес» есть откровенно дидактическая сцена беседы представителей, скажем так, двух поколений, отцов и детей, профессора Вихрова и его приемного сына Сережи. Здесь «дети» готовы уступить «отцам» любовь, как

биологическую необходимость: «...поверь, я вовсе не против любви, как биологической необходимости, но... несколько оскорбительно выставлять это за основную деятельность человечества» (386–387). Иван Вихров, не возражая против «необходимости», возводит любовь на неизмеримо более высокий, духовный порядок: «...всякое живое существо цветет и наиболее раскрывается в пору любви, все равно – будь то яблоня или птица <...> Человек же тем более предстает тогда во всем блеске морально-нравственных сил... и таким образом любовная поэтика служит отличной лупой для рассмотрения духовных ценностей героя» (387).

Молодое поколение среди основополагающих духовных ценностей эпохи (напомним, разговор происходит накануне войны) видит «труд и борьбу». Иван Вихров берет под защиту собственно многовековой опыт христианства, принимая во внимание его, порою, историческую несостоятельность: «...едва особь становится непригодной для исполнения ее предназначений, природа запросто отбирает у нее свои дары, в том числе орудия ее воздействия на мир. Деревья, например, плодоносят вдвое сильнее с приближением гибели. Абельяр же, если помнишь, вовсе утратил свои поэтические способности, после того как...» (387).

Последним аргументом в пользу одухотворяющей силы любви становится Афродита, противостоящая и пергамскому фризу со схваткой гигантов, и змеям, которые «карали Лаокоона»: «Облитая рассеянным верхним светом, Афродита одна была здесь такая, спокойная и кроткая, в девственной полунагоде, создание поэтического людского благоговения перед производительной силой земли» (388).

Апелляция к Афродите (дохристианской мифологии) могло бы показаться уступкой Ивана Вихрова, вынужденного вести оборону, стоя между христианством и сатанизмом. Если бы не выдавал стиль, приоткрывающий за телесностью языческой богини высокий идеал Богородицы. Думается, что не без тайного умысла Леонов почти откровенно воспроизводит здесь образ из рассказа И. Бунина «Господин из Сан-Франциско»: «...вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском

венце, золотисто-ржавом от непогод, мать Божия, кроткая и милостивая...» [13].

Спор о любви – это спор о жизни и перспективах ее. Музейные экспонаты (слепки) – историко-культурный фон этого спора, конца которому Леонов не видел. В оборот вводятся с переменным успехом сильнодействующие аргументы: Христос, Спартак, «творец Исповеди», Юм, Абельяр, Ромео и Джульетта, памятники Египта, Рима, итальянского Возрождения, «даже Савонарола», «кровопролитные походы Александра» и, наконец, на помощь стареющему профессору приходит молодой комиссар Морщихин: «Ленин как раз и предостерегал от разрыва между книгой и практикой жизни, от начетчиков и хвастунов. Я хотел бы удержать вас от вредного удалства в отношении к таким неповторимымкладам прошлого, что образовались из миллионов безвестных человеческих раздумий и трудовней» (391). Но и над разрывом между книгой и практикой жизни, над Лениным торжествует Афродита в урезонивающем «вредное удалство» монологе комиссара, выражающего свои мысли совсем по-леоновски: «В этой статуе заключена вся ясность античной мысли, вера в красоту человеческого предназначения... тут-то и учтите жестокие условия времени, в которых создавалась эта материнская ладанка предков, повешенная на грудь потомков» (391).

Роман Леонова «Русский лес» художественно воссоздает ту эпоху, когда вопрос о жизни и смерти перешел из области риторики в самую насущную необходимость, когда искренность слов «Да, он принимал на себя задачу защиты жизни и, следовательно, ненависть бесчисленных ее врагов» (443) не вызывала сомнения. Когда идеальная норма осознавалась отношением к жизни: выше или ниже ее.

Что значило для Леонова стать выше жизни? В защиту ее торжества суметь пожертвовать собой. Максимально ограничить свои запросы и потребности во имя «общего дела» коллективного обретения бессмертия. Как у Н. Ф. Федорова: «Только через великий, тяжкий, продолжительный труд мы очистимся от долга, придем к воскрешению, войдем в общение с триединым, оставаясь подобно Ему самостоятельными, бессмертными личностями, во всей полноте чувствующими и сознающими свое единство» [14].

Свой идеал жизнестроительства в разговоре с отцом Поля формулирует в духе Федорова: «...что такое чистота на земле? Это чтоб не было войны и чтоб жить без взаимной обиды, чтоб маленьких не убивали, чтоб на ослабевшего не наступал никто... ведь каждый может ослабеть в большой дороге, правда? И чтоб дверей на ночь не запиравать, и чтоб люди даже из жизни уходили не с проклятьем, а с улыбкой...» (454). Чтобы стать выше жизни, мало знания, опыта. Затянувшееся молчание отца Поля истолковывает однозначно: «Наверно, ее отец слишком много знал о жизни, чтобы подняться в <...> огневетренную высь над ней» (456). Но вместе с тем именно он обратится к детям, уходящим на войну, с напутствием, заканчивающимся словами: «...любо мне глядеть в ваши лица <...> защитники жизни...» (518).

Библиографический список

1. Риккерт Г. Философия жизни. – Минск, М. 2000.
2. Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛИ РАН. 2001.
3. Прокушев Ю.Л. Мир художника // Век Леонида Леонова. С. 16.
4. Семенова С.Г. Романы Леонида Леонова 20 – 30-х годов в философском ракурсе // Век Леонида Леонова. С. 35.
5. Гринфельд Т.Я. Л. Леонов и М. Пришвин: развитие чувства природы в русской прозе // Леонид Леонов и русская литература XX века. – СПб. 2000.
6. Соловьева О.М. Л. М. Леонов о литературе и писателях // Век Леонида Леонова. С. 349.
7. Лысов А.Г. О «всемирной отзывчивости» Леонида Леонова: соборный образ культуры // Век Леонида Леонова. С. 84.
8. Щеглов М. «Русский лес» Леонида Леонова // Любите людей. – М. 1987. С. 275.
9. Земскова Т.С. Мысли вслух, или прогулки по минному полю // Век Леонида Леонова. С. 368.
10. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5-ти т. – М. 1990. Т. 3. С. 448.
11. Десятников В.А. Дорога к Леонову // Век Леонида Леонова. С. 396.
12. Земскова Т.С. Мысли вслух, или прогулки по минному полю. С. 372.
13. Бунин И.А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 4. – М. 1966. С. 326
14. Федоров Н.Ф. Сочинения. – М., 1982. С. 192.

СООБЩЕНИЯ, ОТКЛИКИ, ЭССЕ



Е.В. Корочкина

**СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПАУКА
В ТРИЛОГИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
«ХРИСТОС И АНТИХРИСТ»**



Многие столетия люди воспринимали образы животных в качестве образного материала, из которого и создавался миф. Образы-символы животных отличаются многозначностью и имеют сложную систему связей. В художественной системе Мережковского символы животных содержат в своем составе элементы с разным значением. Для творчества писателя характерна не только христианская символика, но дохристианская. Многовековая история верований причудливым образом сплетается в его романах. В результате взаимодействия разных пластов символа создается сложная система восприятия таких образов. Такие образы крепко связаны с одной стороны с реальностью, с другой – с религиозными воззрениями, что позволяет указать на единство реального и мистического.

Благодаря символическому коду, образы животных позволяют писателю-философу соединить в развернутую картину далекое прошлое, настоящее и будущее. Древнейшие представления, просвечивающие сквозь такой образ, помогают усмотреть некие ценные для авторской концепции идеи и знаки в вечно движущемся потоке времени. Только творческое сознание символиста в мистическом порыве может увидеть за заурядными живыми существами что-то большее. Автор стремится магией слов воздействовать на своего читателя: «Чувство неземного, нездешнего не ослабляется, а усиливается земною четкостью, наглядностью образов» [1].

В текстах произведений писателя символические образы взаимодействуют между собой и активизируют потаенные значения, че-

рез них открывается скрытое от ограниченного человеческого сознания, тайна, дается особое понимание происходящих исторических процессов. Но при этом они лишь намекают, ничего не называя прямо, оставляя читателю возможность самому включиться в творческий процесс. В итоге, мистическое начало имеет выход в реальность и может существовать не только в грезах и сновидениях.

В художественном пространстве произведений Мережковского довольно часто возникают разные образы пауков. Традиционно этот образ активно используется в мифологии, фольклоре и литературе, где он чрезвычайно многозначен и амбивалентен. Именно это особенность образа привлекла писателя-символиста.

В мифологических сюжетах многих народов он представляет группу существ, причастных к началу мироздания, он – символ созидания. В некоторых мифах его связывают с космическим творцом, демиургом или высшим божеством. Его называют Космическим Пауком, Великим или Прядильщиком, который созидает ткань мира, помогает богам-творцам, а также постоянно занят поддержанием всеобщего космического порядка. Известно, что паук являлся атрибутом египетской богини Нейт, он связан с мифами об Афине и Иштар. Мифы, рассказывающие о пауках, есть у американских индейцев. Например, паук Суссостинако является создателем мира у одного из племен североамериканских индейцев. Подобные мифы можно встретить и в индуизме.

С другой стороны, в европейской культуре встречаются образы паука, которые ассоциируются со злом, нечистой силой. Паукообразные существа имеются в изображении низвержения мятежных ангелов или ада. Такое восприятие этого существа связано с особым способом питания паука, который делает его символом смерти и тлена, а также непостоянства мира, его перерождения. Хансен-Леви наблюдает частотность этого образа в русской символистской лирике, где он тоже приобретает дьяволический оттенок. Образы пауков можно найти в произведениях А. Белого, А. Блока, М. Волошина.

В европейской литературе второй половины XIX века подобные образы становятся символами мира, полного абсурда, тяготеющего к жестокости и насилию. Они продуцируются в разных сферах искус-

ства и культуры, демонстрируя пристальный интерес к страшному и загадочному миру насекомых и пауков. В модернистской культуре изображение насекомых становится характерным признаком, символизирующим одиночество и отчуждённость людей. В произведениях Мережковского сохраняются многие элементы традиционного значения этих образов.

Образ паука в произведениях писателя во многом восходит к русской фольклорной традиции, однако ею не ограничивается. В русском фольклоре этот образ тоже встречается, здесь можно вспомнить сказки о мизгире. Он ассоциируется с хитростью, жадностью и жестокостью. Демонизация образа паука встречается и у Достоевского, однако в символизме образ получает несколько иную интерпретацию. Ханзен-Леви отмечает: «Архетипический символ «мира-паука» связан также с образом паутины, окутывающей мир, сковывающей свободу и мешающей познанию истины» [3].

В историософских романах Мережковского с образом паукообразного монстра связываются холодная жестокость, алчность, бездушность, злобность. В одном из романов находим: «Сидя в темном чулане, мальчик смотрел, как паук в сердце паутины, отливавшей радугой в луче солнца, высасывал муху. Жертва билась в лапах его с тонким, постепенно замирающим жужжанием» [2].

Качества, олицетворением которых является паук, входят в число самых отвратительных для человека. Он лишен способности любить, лишен крыльев. В своих более поздних произведениях писатель так это обозначает: «Любовь улетит, а Хо останется: оно ведь без крыльев, как червяк, ползучее, или вот как большой, большой паук, ужасный, отвратительный...» (т. 4, 12).

Особенно часто данный образ встречается в романе «Антихрист. Петр и Алексей». Рассказывая о сектантстве, писатель обращается к указанному образу: «А старец продолжал ее ласкать и баюкать с материнскою нежностью. Но Тихону чудилось в светлых глазах его что-то безумное, жалкое и страшное, паучье. “Словно к мухе паук присосался!” – подумал он... За окном пел соловей, и в этой песне слышалась лунная ночь, свежесть росистого луга, запах елового леса, и воля, и нега, и счастье земли. И точно в ответ соловью, слышались в

часовне странные шепоты, шелесты, шорохи, звуки, подобные вздохам и поцелуям любви. Силен, видно, враг человеческий: не угасал и страх смерти, а распался уголь грешной плоти. Старец не спал. Он молился и ничего не видел, не слышал, а если и видел, то, верно, прощал своих «бедненьких детушек» (т. 2, 675). Для человека, воспитанного в традициях русской культуры, наличие этого описания служило ясным указанием на то, что данный герой опасен, хитер и коварен, он отнимает у своих последователей душу. Важно отметить, что паук способен создавать очень прочную паутину иллюзий и ошибочных представлений. Именно эту паутину создает вокруг себя старец.

Пауком представляется та сила, которая «есть вечная сила, которую движется страшный паук, со своими железными, окровавленными лапами, и что ему все равно — правда или неправда, добро или зло, жизнь или смерть». Она подобна неотвратимому Року. Рассматривая этот образ, нужно помнить, что у греков и египтян паук был символом судьбы, он порой ассоциировался с парками, прядущими нить человеческой жизни, поэтому в произведениях Мережковского он указывает на какие-либо судьбоносные явления. Здесь писатель актуализирует мифологический аспект образа.

Не только сам паук, но и отдельные его черты находили свое символическое истолкование в текстах романов. Так, различные элементы описания, которые могли указывать на него, символизировали тот же: «Гроза опять ушла. Тучи рассеялись. Солнце жгло. Томила жажда. Но не было ни капли влаги в этой гранитной и хвойной пустыне – только сухие серые паучьи мхи, лишай, ягели, тощие серые сосенки, затканые мхом, как паутиною; слишком тонкие, часто надломленные стволы их тянулись вверх, как исхудалые больные ноги и руки с красноватой, воспаленной и шелушащейся кожей. Между ними воздух дрожал и струился от зноя. А над всем – беспощадное небо, как раскаленная добела медь. Тишина мертвая. И беспредельный ужас в этой ослепительно-сверкающей полдневной тишине» (т. 2, С. 756).

Наступление новой эры, обновление мира воспринимается как что-то неизбежное и зловещее. Мечта о Царстве Духа ощущается как обновление мира через смерть, поэтому осуществление мечты

связывается с идеей Апокалипсиса. Это присутствует в ощущениях героя.

Паук появляется и в опустевшем храме, покинутом людьми. Он окутывает все своей паутиной, словно раскидывая дьявольские сети: «Сквозной ветер ворвался в окно, застонал и заплакал. Паук забегал в паутине. Из алтаря что-то выпорхнуло, должно быть, летучая мышь, и закружилось над самой головой царевича. Ему стало жутко. Жалко поруганной церкви. Вспомнилось слово пророка о мерзости запустения на месте святом» (т. 2, С. 504). Из контекста понятно, что паук наряду с летучей мышью символизирует разрушительные силы, действующие в истории, неизбежность судьбы. В образе-символе паука для Мережковского воплощаются те силы, которые двигают мир к неизбежной гибели. Но гибель является началом нового, началом созидания.

Через образ символ Мережковский связывает очень разные эпохи и явления, формируя ткань мировой истории. В финале романа появляется еще одно описание, которое органично связано с финалом первого романа трилогии. В романе «Юлиан Отступник» дано такое описание бури: «Сердце Анатолия сжалось. ... – Да, – воскликнула Арсиноя, и суровые темные глаза ее загорелись вещим огнем. ... Побежали тени от Запада, и море потемнело. Туча росла. Доносились глухо первые раскаты грома. Надвигались ночь и буря. Но в сердце Анатолия, Аммиана и Арсинои, как незаходящее солнце, уже было великое веселие Возрождения» (т. 1, С. 306). Буря в последнем романе той же трилогии представлена образом паука: «Медленно, медленно, как исполинский паук с отвислым жирным брюхом, с косматыми косыми лапами, подползала она к солнцу, точно подкралась, протянула одну лапу – и солнце задрожало, померкло. По земле побежали быстрые-быстрые серые паучьи тени, и воздух сделался мутным, липким, как паутина. И пахло удушливым зноем, как из открытой пасти зверя. Тихон задыхался; кровь стучала в виски; в глазах темнело; холодный пот выступал на теле от страшной истомы, подобной тошноте смертной. Хотел встать, чтоб как-нибудь дотащить до кельи о. Сергия и умереть при нем – но не было сил: хотел крикнуть – но не было голоса. Вдруг далеко, далеко, в самом конце просеки, на

черно-синей туче забелело что-то, зареяло, как освещенный солнцем белый голубь. Стало расти, приближаться» (т. 1, С. 756). Здесь этот образ символизирует скорую гибель и перерождение мира.

Если принимать во внимание все имеющиеся интерпретации образа, то в произведениях Мережковского он становится символическим воплощением изменений и преобразования мира, конца определенного периода. Писателя-символиста привлекает символическая двойственность образа паука, в котором присутствует сочетание сил созидания и разрушения. В этом символе соединяются силы, которые двигают человечество по спирали истории, обеспечивают присутствие в реальном мире мистического начала. Как источник творчества, созидания, и одновременно разрушения — паук удивительным образом связывает в произведениях реальное и мистическое, меняющееся и вечное. Многозначности образу добавляет и то, что в одной мифологической традиции он создатель реальности, в другой творец мира иллюзий, скрывающих истину. Автору важно, что в этом образе-символе прослеживается причастность тайнам мироздания. Образ тесно связывается с темой судьбы и предопределения, мистикой и способностью к предвидению.

Библиографический список

1. Мережковский Д.С. Данте. <https://www.litmir.me/br/?b=102041&p=&ysclid=195doaq1vg882211577>.
2. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 69. Далее цитируется это издание с указанием тома и страницы.
3. Ханзен-Леви А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999. С. 102.

Н.А. Гильмутдинова

ВОЙНА: ВРЕМЯ И МЕСТО В ПАМЯТИ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: Автор предлагает рассмотреть войну как болезнь культуры, страшную и неизлечимую. Исторически возникающие разные типы войн во многом определяют экономику и политику будущего, традиции и духовные ценности народа.

Ключевые слова: культура, война, традиция, страх, болезнь, стиль, ценность, мотив, память, современность.

«Наши жены – пушки заряжены»
Русская военная строевая песня



Глобальной мировой идеологией является отказ от войны. Казалось бы, кто, кроме террористов, будет приветствовать войну? Однако идеология существенно отличается от глобальной мировой практики. А эта практика сегодня та же, что и тысячелетия, и столетия назад.

Вся история культуры – это череда нескончаемых войн, локальных и мировых, трехдневных и столетних. Апология войны раздается от века к веку: «...должно знать, что война общепринята, что вражда – обычный порядок вещей и что все возникает через вражду и за счет другого» (Гераклит, VI–V века до н.э.); «не мир – война, не добродетель – доблесть» (Ф. Ницше, 1888 год). В современном медийном пространстве, как и в эпических сказаниях древности, обязательная тема – война. И массовое чувство принадлежности к общности, как правило, держится на памяти о войне, а не на идеалах мира.

Почему же историческая память своим местом, временем, ядром единства социума обязана войне? Может быть оттого, что войны – это

близкая смерть, которая в суеде повседневного мирного существования не осмысливается? «А до смерти – четыре шага», – процитирую знаменитую песню времен Великой Отечественной войны. Прожитая жизнь прессуется в несколько шагов, становится максимально плотной и весомой. Опыт военного лихолетья навсегда запечатлевается в памяти как индивидуальной, так и исторически-народной. Мирная обыденная жизнь во время войны вспоминается в ореоле «золотого века», и в таком «измененно-отфильтрованном» содержании входит в народную память.

Можно сказать, что в лоне войны рождается национальное самосознание. Не случайно, в мифологиях многих народов, несмотря на то, то сражаются обычно мужчины, божество войны имело облик женщины, «прародительницы» (здесь уместно вспомнить самый известный плакат Великой Отечественной «Родина-мать зовет» – разве не эта же мифозакономерность в нем выражается?). При этом практически в каждой культуре зримо присутствуют прямо противоположные представления о войне. К примеру, у древних греков дочь Зевса, богиня Афина, была богиней войны и одновременно воплощением мудрости. Но есть и другое олицетворение войны – неуправляемый, хаотический, страшный образ появляющихся из-под земли эриний (эвменид), богинь мщения, возбуждающих безумие и злобу в людских сердцах.

Сегодня, в XXI веке, становится все больше так называемых малых (локальных) войн; это имеет свою внутреннюю логику, связанную с диалектикой целей и средств ведения войны.

Размышляя о природе войн, принято ссылаться на Карла фон Клаузевица, приводя сентенцию о войне как продолжении политики иными средствами. Это, безусловно, правда. Однако вся правда состоит в том, что война – это продолжение культуры, выявление духа наций, их религий, ценностей, настроений. Поэтому каждая война, втягивающая в свою орбиту различные страны и народы, глубоко индивидуальна. Любая война глубоко этноцентрична. А наш век – это эпоха нового самоосознания и самоутверждения наций, этносов и даже этнических кланов.

При этом дело не ограничивается этноцентричностью. Любая

война, малая или большая, прошлая или настоящая, имеет и – страшно это говорить – общечеловеческое измерение. Если сравнить разные войны, то станет очевидным, что со времен Перикла человеческие эмоции и интересы мало изменились. И сегодня, как и тысячи лет назад, борьба за власть и влияние, за богатство, тривиальные зависть и гордыня, другие подобные мотивы порождают войны и истерию харизматических лидеров, которые ведут людей на смерть. Другими словами, известные всем смертные грехи и есть неизменные мотивы войн, сопровождающих тысячелетия человеческой истории.

Война расщепляет и раздваивает сознание как личности, так и народа. Война – это хроническая и обыденная шизофрения культуры. Стилистика войны, армии, сражения постоянно влияла на стиль мирной жизни, на её оформление. Символика войны прослаивает собою мирную жизнь. Например, культура классицизма немыслима без батальной живописи. Вся классицистская культура прослоена знаками воинской доблести, героикой воинского подвига. «Воинственный классицизм» определил, по мнению И. Грабаря, например, трактовку русского архитектурного ампира в начале XIX столетия: «Памятники, фронтоны, карнизы домов украшаются алагреками, львиными мордами, шлемами, щитами, копьями и мечами. Даже на церковных стенах появляются атрибуты войны» (Грабарь И. История русского искусства. Т. 5) [цит. по: 2, 45]. В культуре классицизма война вторглась в мирный быт и украсила его. Но эта ситуация – отнюдь не исключение. Война оплодотворяла общественное сознание, а оно – искусство, которое входило в быт и в другие времена.

В народе всегда складывался определенный образ воина, защитника отечества, носителя доблестей. И этот образ всегда переходил в изобразительное искусство. Особенно рельефно – в XVIII–XIX веках, когда на поле военных действий еще можно было заметить отдельного героя, когда сражения еще не были массовыми, носили поединочный характер. Позднее, когда тип войны изменился – уже не один на один или рать на рать, а передвижения масс войск предстали взору художников. Лицо сражающегося человека, его взгляд, задающий направление взгляду зрителя, его поза, полная драматизма, – все это вошло в канон начиная с XVII века. Позднее героя стало все труднее

«заметить» в сражающейся массе. Это демонстрируют различного рода батальные панорамы/диорамы.

В истоках советской культуры запечатлены отзвуки гражданской войны. Военизированное облачение различных отрядов мирного населения (школьников, железнодорожников, почтальонов, юристов и пр.), переходящие знамена, всеобщее хождение строем, армейские игры, движение ГТО, поиски «врагов народа» ... Сама советская история была символизирована образцом военной техники времен гражданской войны – броневиком. Если гражданская война задала основные стандарты советской культуры, то война Великая Отечественная стала моментом истины, моментом очеловечивания этих стандартов. Не могу не упомянуть исповедальную лирику выдающихся фронтовых песен тех лет («Темная ночь» Н. Богословского, «В землянке» К. Листова), когда нечто абсолютно мирное вошло в советскую культуру благодаря войне.

Искусство должно быть прекрасным, величественным. Поэтому даже война открывает нам не только натуралистический ужас, но и поэзию подвига, и таинственность вечности, и душевный порыв человека. Несмотря на неизменность ее исходных мотивов, война, как и ее образ, исторически менялась. Можно выделить несколько исторических типов войн.

Первый – это архаические войны, те самые, о которых до нас донесли память эпические поэмы. Эти войны сродни сражениям так называемых территориальных животных за ареал обитания, за собственный участок для кормления и размножения. Это набеги, грабежи, походы, в которых формировалась не только ставшая потом «исторической» территория определенного народа, но формировались и сами народы (в том числе за счет ассимиляции захватчиков с захваченными). Такие войны формировали великие древние государства (в частности, греческие города-государства и Римскую империю); такого же типа войны образовали современный этнический рельеф Западной Европы, сменивший рельеф Римской империи. Те же процессы – и на Востоке, и в России.

Второй тип войн – войны за веру, священные войны. К ним относятся крестовые походы. Защищать Крест Господень отправлялись

рыцари, кодекс поведения которых включал активную верность церкви, сюзерену и «прекрасной даме», а также постоянное подтверждение личного мужества. Эти мотивы легко подменяли войну турниром и дуэлью. [см.: 3, 82]. Священные войны не ушли в прошлое. У всех на слуху песня эпохи Великой Отечественной войны «Священная война». Это понятие было реинкарнировано в СССР, армия и весь народ которого на фронтах Второй мировой войны и в глубоком тылу защищали не только свое отечество, но и свою культуру, идеалы и ценности, идеологическую «веру». Сегодня о «священной войне» приходится слышать от идеологов исламского фундаментализма, а также от авантюристов, занимающихся террором, которому они не прочь придать достойный идейный облик.

Правила чести, соблюдавшиеся рыцарями в крестовых походах, а также турнирах и дуэльных поединках, породили еще один тип войн, получивших наименование куртуазных. Доживший до XVIII века (Столетняя война, английская война Алой и Белой Розы) этот тип войн в исторических документах тесно сросся с обозначениями «война по правилам» или «искусство войны». Действительно, в них соблюдались художественные условности не то парада, не то театра. Существовала сцена – «театр военных действий», существовало подобие «царской ложи» – холм, с которого полководец взирал на происходящее.

Далее начинается эпоха войн без правил, беспощадных войн, которая длится до наших дней. Беспощадные войны втягивают в свою орбиту не только вооруженные формирования, но и мирных жителей. Прообразом войн без правил стали крестьянские восстания и вообще вооруженные народные возмущения. Изобретение оружия массового поражения и вообще технизация войны, породившая экономически и политически влиятельный военно-промышленный сектор в хозяйстве сильных держав, придали крупным войнам XX века особую беспощадность. Но, в то же время, явно проявляется и не мыслимый прежде лукавый аспект – прибыльное экономическое сотрудничество представителей воюющих сторон по солидарному обслуживанию войны. Лукавство беспощадных войн вскрывается со временем. Лукаво-беспощадные, прибыльно-уничтожительные во-

йны – особый феномен XX века, потому будем считать его особым историческим типом войн.

Наконец, новый тип войны появляется и преобладает после Нюрнбергского процесса. Это множественные локальные войны. Нередко они похожи на войны священные (связаны с переплетенными этнически-конфессиональными мотивами), нередко – на беспощадные. И почти всегда они отвечают определению «лукавые войны», поскольку вооружение сторон может вестись из единого источника, и одни и те же предпринимательские элиты могут выигрывать как от развязывания, так и от прекращения войны (в памяти нашего поколения чеченские военные конфликты 90-х годов).

Войны во второй половине XX века превратились в рутину, и это не случайно. Их много, они затягивают в свою орбиту планету, они как бы структурируют планету на зоны стабильности и нестабильности. Причем зоны нестабильности оказываются важны для жизни зон стабильности. Экономике последних, как ни печально это признавать, они не только не вредят – они для нее выгодны (за этим стоят деньги и рабочие места). Лоббисты такого положения дел находятся в политике, бизнесе, СМИ. Да и рядовое население стран со стационарной экономикой, производящих оружие, может осуждать войны, но хотеть производить оружие, потому что это производство – их жизненная пища. Война как бы «производится» современной экономикой, – точно так же, как производится ею оружие.

У современной экономики раздвоенная мораль. Социальные выплаты, гуманитарная помощь и прочее, что позволяет считать сильные экономики морально ответственными, возможны нередко именно потому, что экономика зарабатывает на «аморальной» войне.

Важная социальная функция военно-промышленного комплекса – он и развязывает войны, и предотвращает их, локализует их масштабы. Вопрос о моральности/аморальности современной экономической системы в значительной мере праздный, поскольку именно эта система образует глобальный порядок мира, и у нас нет другого порядка. Идиллического мира полной безопасности никогда не было и не будет. Войны будут продолжаться, поскольку конфликтность мировой политики не снижается, а повышается. Войны останутся, но они будут видоизменяться.

Наконец, современные войны зрелищны. Как полководец с холма в эпоху кургуазных сражений, телезритель дома на своем мониторе созерцает сцены боев и разрушений. Локальные войны в современной культуре играют роль сенсационных телесобытий и поводов для комментариев.

Средневековые аналогии, видимо, не случайны. Возможно, мы придем к новой эпохе «войн по правилам». Эти правила будут устанавливаются глобальными планетарными структурами, и тогда войны станут «как бы гражданскими», ведь происходить они будут в глобальном надгосударственном пространстве, в котором сражения между локальными областями станут источником «возвышения» экономических центров. Но это не отменит, к сожалению, и беспощадных войн без правил, их не отменяло в свое время и старинное «искусство войны» Европы, называя «войнами варваров».

Ф. Бродель приводит интересные воспоминания испанского солдата Диего Суареса, посланного в небольшую африканскую крепость в числе отборных воинов, закаленных в сражениях во Фландрии. Все маневры построения в каре при встрече с арабскими всадниками были бесполезны – те уклонялись от боя [1, 52–53]. Командующий экспедиционным корпусом в Северной Бразилии около 1640 года набрал местных жителей в свои войска. «...Чтобы при дать им храбрости перед тем, как отправить в атаку *в лучших традициях* (курсив мой. – Н.Г.), он додумался выдавать им водку их сахарного тростника; местные же вояки уходили вздремнуть, дабы проспаться после выпивки. К тому же по любому поводу эти странные солдаты покидали строй и исчезали в лесах и обширных болотах». Да и враги вели себя «*неправильно*». Один из испанских ветеранов возмущался: «Мы не обезьяны, чтобы сражаться на деревьях» [1, 53–54].

Современные войны доказывают возможность взаимо-дополнительности войн по правилам и войн в духе XVI–XVII веков. Глобальное регулирование и хаос сегодня вполне совместимы. Задумываясь о духовном смысле военных столкновений и побед/поражений, мы тем самым приходим к пониманию духовного смысла как главного императива любой человеческой активности.

Библиографический список

1. Бродель, Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV – XVIII веков. – М., Прогресс, 1992. Т.3.
2. Лотман, Ю.М. Статьи по типологии культуры / Ю.М. Лотман. - Вып. 2. Тарту, 1973.
3. Оссовская, М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали / М. Оссовская. - М., Прогресс, 1987.

Н.М. Муравьёва

**«ПРИРОДА, МИР, ТАЙНИК ВСЕЛЕННОЙ...»
(ПО РОМАНУ-ЭПОПЕЕ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»)**

Аннотация. В статье дан анализ одного из элементов поэтики романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» – образа тишины, который является поэтическим отражением авторского чувства природы.

Ключевые слова: М.А. Шолохов; «Тихий Дон»; поэтика; тишина.



Вынесенные в заглавие слова как нельзя более точно определяют главную особенность образа тишины в романе-эпопее «Тихий Дон» – шолоховская тишина всегда мнимая: «Мягкая, ночная ласковая тишина паслась на лугу. <...> Изредка – звяк конской треноги, брызжущее фыркание да тяжёлый туп и кряхтение валяющейся лошади. Потом опять сонная тишина, далёкий-далёкий, чуть слышный хрипчатый зов дикого селезня и ответный – поближе – кряк утки. Стремительный строчащий пересвист невидимых в темени крыльев. Ночь. Безмолвие» [1]. Едва уловимые шорохи, шелесты, звоны не нарушают тишины, а лишь оттеняют её.

Тишина у Шолохова не только «звучная», она видимая, осязаемая, различимая по цвету, световым оттенкам, запаху. Она то «одуряющая», то «несказанная», то «ласковая», то «великая». Весенними ночами она овеяна ветрами и туманами, а в полуденные часы простирается над пластами тучного чернозёма «великая благостная тишина». Тишина может быть туманной и влажной, а может быть безжизненной в знойные летние или зимние, скованные морозом, дни. Тишина у Шолохова даже имеет цвет: Григорий Мелехов вглядывается в темноту ночи, «повитый чёрной, шёлково шелестящей тишиной» (3, 76).

В начале «Тихого Дона» высокую степень насыщенности эмоционально-смысловыми ассоциациями приобретает образ тишины в сцене ссоры Григория с домашними. Вернувшись из Вёшенской после присяги, Григорий понял: что-то случилось за время его отсутствия. Суетливость и беспокойство Петра, смятение Ильиничны и общее молчание заставили его мысленно перебрать «все возможные случайности, виной которых эта тишина и холодноватая встреча» (т. 1, 142). Жужжание прялки вслед за только что слышанным на дворе чириканьем воробьёв создаёт привычный, «домашний», звуковой фон. Обрыв «прялочной» песни символичен: он знаменует разрыв Григория с семьёй. Судьба шолоховского героя делает резкий поворот, завязывается новый узел на нити его судьбы и судьбах связанных с ним женщин. С этого момента действует правило: хорошо Аксинье – плохо Наталье и наоборот. «Пригложнувшая тишина», почти осязаемая, материальная, взрывается шумом ссоры, в которой в равной степени проявляется «бешеная» натура и отца, и сына. Причём, правота отца подчёркивается авторскими ремарками: «начал старик сдержанно и раздельно», «повторил он обычным спокойным голосом» (1, 143), и только в финале сцены его голос выдаёт силу гнева: «...Иди, иди, ступай! – гремел старик, настезь распахивая двери» (1, 144).

С началом военных действий образ тишины в «Тихом Доне» раздваивается, в повествовании идут параллельно два образа: тишина природная и тишина людского сообщества, в особо драматических моментах повествования они пересекаются.

Образ тишины социальной, непосредственно связанной с деятельностью людей, имеет различную экспрессивную окраску в зависимости от той ситуации, в которой этот образ констатируется. Так дважды возникает образ тишины в вагонах. Казаки, направленные в Петроград на подавление беспорядков, едут в молчании: «Долго баюкалась в красных вагонах дремотная тишина» (2, 111), но эта тишина таит в себе зародыши бунта. Афористично высказанная Борщёвым мысль: «Из огня да в полымя» – прямо противоположна характеристике тишины. «Застойная тишина» (2, 112) при чтении воззвания Корнилова свидетельствует не о безразличии казаков к происходящему, а об упорном обдумывании дальнейшего пути: не только Иван

Алексеевич, но и другие казаки «ворочают мозгами» (2, 114). Отправляясь в Новочеркасск, Подтёлков и другие члены делегации, хранят молчание: в вагоне «нудная» тишина (2, 193), и в этой тишине зреет общая мысль о бесполезности поездки.

Ощущение опасности, которую таит в себе тишина на войне, очень точно передано писателем в первой книге. Выгрузившись на станции Вербы, сотня едет по просёлочной дороге. Григорий Мелехов дремлет в седле под природную «баюкающую тишину», ему кажется, что он идёт куда-то, на душе легко и радостно. Вызревшие овсы, ласковый свет, жаворонок в небе – всё вокруг наполнено покоем и миром. Внезапный гул орудия разрушает иллюзию мирной жизни. И тишина брошенной деревни пугает, кажется «одуряющей» (т. 1, 222), наивный бой стенных часов на её фоне звучит, как выстрелы. Так же невыносима в бою тишина неизвестности. А.А. Фурманов, сам участвовавший в боях, писал в романе «Чапаев»: «Мы готовы были ко всему. <...> Но тихо... <...> Ни звука, ни шороха, ни слова, ни выстрела – в такой тишине куда страшней, чем под выстрелами. Тишина на фронте – ужасная, мучительная вещь» [2]. М.А. Шолохов сумел передать мучительность этого состояния, сконцентрировав человеческие ощущения в эпитетах и глаголах: «*Густая, нудная нависла тишина. ... Все напряжённо вслушивались, но тишина стояла непроницаемая*» (1, 272). Также страшен рукопашный бой: «На бугре, страшная тишиной, началась рубка» (3, 210). Итог этой рубки – сто сорок семь убитых красноармейцев, сваленных потом в общую яму.

Образ природной тишины, предельно обобщённый, несущий в себе некие мировые смыслы, играет роль символа, но символа, сохранившего в полной мере «предметную», чувственно-конкретную выразительность, поэтому эпитеты, характеризующие тишину, приобретают исключительно важное значение. Они становятся ключевыми в звуковой партитуре пейзажа – *ласковая, благодатная, великая тишина* в степи противопоставляется тем диссонансным звукам, которые вызваны военной деятельностью людей. Не раз писатель подчеркнёт очарование этой природной тишины: Пантелей Прокофьевич и Мирон Григорьевич, примирённые, курят моховский табак: «Мирная, неописуемая сладкая баюкалась осенняя тишь» (1, 292), красные поки-

нули хутор Татарский: «Великая тишина как-то сразу распростёрлась надо всем Обдоньем» (4, 31).

Звуки войны всегда резки, грубы, тяжелы, они нарушают природную тишину. В романе А.А. Фадеева «Разгром» есть пейзаж: «В лесу было спокойней и глуше: стрекот пулемётов, ружейная трескотня, орудийные залпы казались уже чем-то посторонним, они точно не задевали лесной тишины. Только слышно было иногда, как где-то в глубине, ломая деревья, с грохотом ложатся снаряды» [3], в котором нет противопоставления тишины и звука, есть только описание очередного момента боя, в «Тихом Доне» оппозиция тишина-звук намного сложнее, она предполагает многослойные звуко-смысловые корреляции. Так описание лесной тишины в эпизоде разведки Листницкого и Бунчука более информативно и экспрессивно, чем у Фадеева. В авторском повествовании отражается восприятие Листницкого, его глазами мы видим пейзаж: подруженьки-берёзоньки, мелколесье, кустарник, краски осени, и именно подчёркнуто-фольклорный образ берёзок становится его центром. Этот центр обозначен тишиной: звуки войны, страшные, давящие, сюда почти не проникают, здесь «несказанно тихо». Время замирает, тишина чарует. Точно подобранный эпитет «несказанно» (вызывающий в памяти современного читателя есенинские строки), и глаголы несовершенного вида «впитывала», «розовели», создают атмосферу сказочности и дрящегося, растягивающегося времени. Листницкий и Бунчук даже успевают рассмотреть пчелу, севшую на медную головку шашки... Но сказку «рвут» звуки боя: «пулемёт взлохматил тишину пронзительным сорочьим чечеканьем, разбрызг воющих пуль пронизал берёзки» (1, 284). Точность передачи звучания поразительна. Метафорические образы «взлохмаченной тишины» и пулемётного «сорочьего чечеканья» рисуют звуковую картину боя, создают почти физическое ощущение «ломающейся» сказочной тишины, «ломающегося» времени. Кажется, что подруженьки-берёзки, принявшие «разбрызг» пуль, испытывают человеческую боль. Ссечённая пулей ветка падает, кружась, оставаясь ещё во власти тишины, а люди, спасая свою жизнь, подчиняясь теперь уже посекундному отсчёту времени, мчатся в бешеной скачке, подгоняемые непрерывным звучанием пуле-

мётной очереди. Несколько мгновений несказанной тишины могли стать последними мгновениями их жизни.

Образ «расколотой» тишины в повествовательной структуре «Тихого Дона» занимает совершенно определённое место. Во время боя под Стоходом автор констатирует: «Немцы раскололи тишину залпом» (2, 34), во время Вёшенского восстания тот же образ: «Тишину мартовского степного полдня, нарушаемую лишь свистом ползьев да чавкающим перебором конских копыт, обвальным раскатом задавил гул орудия. <...> Орудийный гул могучей чужеродной гаммой вторгся и нарушил бледное очарование дремлющей в предвесеннем томлении степи» (3, 202). Звуки войны вторгаются в природную тишину, «давят» её, «ломают», разрушают. Тем очарованней кажется эта природная тишина в те короткие часы и минуты, когда шолоховским героям удаётся её послушать. Фантастически нереален пейзаж накануне событий, связанных с Сердобским полком: курлыканье журавлей «мягко оттеняло, подчёркивало умиротворённую тишину апрельской ночи. В садах густые копились тени; где-то мычала корова; потом всё стихло. С полчаса глухая покоилась тишина, лишь изредка нарушавшаяся тоскующей переключкой летевших и ночью куликов да дребезжащим посвистом утиных крыльев...» (3, 240). Вновь художественное время растягивается, автор даёт читателю возможность почувствовать очарование ночи. Но тишина длится недолго: она нарушается вернувшимися на хутор Бахмуткин казаками-разведчиками, звучит людской говор, начинается песня. Запевала, словно находясь ещё под впечатлением покоя и умиротворённости апрельской ночи, слова весёлой плясовой песни выговаривает устало и медленно, но «задорный» тенорок подголоска взмывает, как птица, увлекает за собой других певцов, и вот уже песня звучит напористо, громко, весело, разносясь далеко вокруг в чёрной темноте ночи. А в степи – «прядётся тишина. И ночь – как сказка...» (3, 241).

Настойчивая акцентация «сказочности» природной тишины является показателем авторского внимания к этому образу в контрасте со звуковой наполненностью социального пространства реальными, не сказочными, диссонансными звуками. Много позднее писатель в разговоре с сыном подтвердит философскую значимость для него

этого образа: «Помнишь, у Лермонтова? «И всё было так тихо на небе и на земле, как бывает на сердце человека в минуты утренней молитвы». Каково сказано! Представляешь, даже такая молодая, мятущаяся душа и та обретала тишину и покой, становясь причастной к чему-то незыблемому, вечному, не подвластному человеческим прихотям – ни временам, ни нравам» [4].

Причастность человека к вечному, непреходящему ощущается героями «Тихого Дона» в моменты полного слияния с природной тишиной. Во второй книге сотня Ивана Алексеевича, оказавшись следовать в Петроград, приняла решение идти на фронт. Казаков тревожат сомнения в правильности избранного ими пути. Ночной пейзаж контрастирует с состоянием казаков, он мирен и безмятежен. Трижды акцентируется образ тишины (*ласковая, мягкая, затем сонная и безмолвие*), своеобразная градация передаёт всё усиливающееся воздействие этой тишины на смятённые души людей, тишина мягко обволакивает, навеивает сон и, наконец, властвует безраздельно. Если в начале ещё чувствуется присутствие людей в звуках, которые издают лошади (*звяк треноги*), то потом это только природные звуки, не нарушающие всеобщего сонного покоя. Эти звуки не таят тревоги, не содержат угрозы для людей, как будто казачья сотня устроилась на ночёвку в каком-то совершенно изолированном от остального пространства месте. Писатель намеренно ограничивает горизонталь: на западе, как граница, – густо-лиловая опара туч. Эта граница создана искусственно, на одну только ночь (утром при красном свете зари, появившись в облаке пыли, эту границу легко преодолеют всадники), но зато в этом пейзаже дана безграничность вертикали: «широкий, углящийся шлях», распростёртый над спящими казаками «стягивает» в одно образное целое целый ряд смысловых противоположностей, проявляющих себя далее постоянно в подобного рода зарисовках: древняя земля и космос, набирающая обороты борьба идей и люди, убаюканная ласковой тишиной... Млечный Путь как напоминание о высшем смысле бытия, о связи времён, которая вот-вот нарушится усилиями и сотни Алексея Ивановича, и тысяч других казаков. У Марины Цветаевой в стихотворении «На заре» есть строки, удивительно созвучные шолоховским:

На заре – наиявственнейшая тишь.
 Дух от плоти косной берёт развод,
 Птица клетке костной даёт развод,

Око зрит невидимейшую даль,
 Сердце зрит невидимейшую связь...
 Ухо пьёт – неслыханнейшую молвь... [5].

Тишина весенней степи открывается шолоховским героям и днём. Григорий Мелехов в одиночестве едет в станицу Каргинскую после встречи с подводами, на которых везут в хутор Татарский убитых казаков. В «величайшем безмолвии» (3, 265) степного простора (и этого безмолвия не нарушают ни свист сусликов, ни «тржиканье» стрепетов, ни шуршание гонимых ветром стеблей перекасти-поля) творится животворящая работа. Изначальная мудрость и целесообразность природного бытия передана через превосходную степень эпитета (величайшее) и акцентацию отсутствия человеческих голосов и звуков, связанных с деятельностью человека (безмолвие). Герой рассказа И.А. Бунина «Тишина» говорит: «Мне кажется, что когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной, у преддверия которой мы стоим, и что счастье только в ней» [6]. Та тишина, в которую вслушивается Григорий, тоже «предвечная», и она становится слышимой только в степи. Автор словно задаётся тем же вопросом, что беспокоит бунинского героя («До чего это понятно – обожествление природы! Какое это великое счастье – жить, существовать в мире, дышать, видеть небо, солнце! И всё же мы несчастны! В чём дело? В ратковременности нашей, в одиночестве, в неправильности нашей жизни?» [7]), только эти вопросы в «коловерти» Гражданской войны звучат ещё трагичнее.

Одним из средств постижения причин Вёшенского восстания становится образ *пугающей* тишины: «Пугающие тишиной, короткие дни под исход казались большими, как в страдную пору. <...> будто вымерло всё Обдонье, будто мор опустошил станичные юрты. И стало так, словно покрыла Обдонье туча густым, непросветно-чёрным крылом, распростёрлась немо и страшно и вот-вот пригнёт к земле

тополя вихрем, полыхнёт сухим, трескучим раскатом грома и пойдёт крушить и корёжить белый лес за Доном, осыпать с меловых отрогов дикий камень, реветь погибельными голосами грозы...» (3, 88). Глубокий анализ этого пейзажа дан в книге Е.А. Шириной [8]. Добавим только, что эпитет *пугающая* тишина создаёт двуплановость пейзажа: художественное время раздваивается – писатель описывает и настоящее состояние природы (имеющее несомненные параллели с описанием солнечного затмения в «Слове о полку Игореве»), символизирующее застывшее в немоте Обдонье, и то, что последует затем – какофонию звуков и разгул стихии – мощной, беспощадной, погубительной. Предупреждающее значение звуковых образов напрямую соотнесено с состоянием казачества. Звукосмысловая корреляция глаголов *крушить*, *корёжить*, *реветь* создаёт ощущение неотвратимости всепоглощающей реакции (Вёшенское восстание) на превысившее всякую разумную меру внешнее давление (красный террор на Донщине): «непросветно-чёрная туча» разразится «сухим, трескучим раскатом грома» (3, 88). Не только картина возможного разворота природного явления, но и реальный план повествования наполнены таким звучанием, которое не оставляет сомнений в близости нового конфликтного противостояния основной массы казаков с красными: разноголосица тревожных хуторских звуков (вой собак предвещает смерть и несчастье, сбой «петушиных часов» отодвигает наступление рассвета) знаменует нарушение нормального хода жизни, а звон стальных стремян и оружия невидимой конной рати уточнением «шла левобережьем Дона» становится звуковым образом-предзнаменованием, приобретает пророческое значение.

Исход Вёшенского восстания также дан через трансформацию образа тишины: теперь это паутина «великого безмолвия». Страшна безжизненная тишина хутора Татарского, побывавшего и под властью белых, и под властью красных: «Поражало лишь несвойственное хутору великое безмолвие, словно паутиной затянувшее проулки. На улицах не было ни души. <...> Словно мор прошёл чёрными стопами по хутору, обезлюдив базы и улицы, пустотой и нежильем наполнив жилые постройки. Не слышно было ни людского голоса, ни скотиньего мыка, ни светлого крика кочетов...» (3, 335). Развивая тему мора,

заявленную в пейзаже с пугающей тишиной Обдонья, писатель вновь возвращается к хуторским звукам: теперь они просто отсутствуют (оживлённое «бездумное» чириканье воробьёв, птиц, живущих рядом с человеческим жильём, но не домашних, как будто вынесено за скобки как совершенно неуместное сравнением «словно перед дождём»). «Светлый крик кочетов», издавна считавшийся оберегом от нечистой силы, исчезает из звуковой палитры хутора вместе с людскими голосами. Образ «великого безмолвия» вводит этот хуторской пейзаж в глобальный исторический контекст. Личные впечатления Михаила Кошевого (не помешавшие ему усугубить состояние «чёрного мора» ещё и пожаром) в авторском слове приобретают символическое значение всеобщего разрушительного характера гражданской войны.

Абсурдность, противоестественность происходящего во время отступления казаков за Дон подчёркивается контрастом звуковых впечатлений Пантелея Прокофьевича: «неумолчный и тревожный шум», включающий и людские голоса, и рёв домашних животных, и скрип колёс, заполняет природное пространство – степь, а хутор поражает безмолвием: «не слышно было ни людского голоса, ни скотиньего мыка» (163). Дословный повтор «безмолвного» образа, исчезновение «светлого крика кочетов» – констатация тотального разрушения привычного уклада жизни.

В четвёртой книге «мёртвым» становится даже природное пространство: во время отступления Григорий, глядя на «снежные просторы исполненной безмолвия степи» (198), вспоминает об одном и том же: об оставленной на чужих людей Аксинье, о детях, об умершей Наталье. Время вновь замедляет свой ход, но тишина природного пространства навеивает не умиротворение и покой, как раньше, а будит болезненные и тоскливые мысли. Бездействие угнетает Григория, дни тянутся тягостные и унылые. Болезнь погружает Григория в сон, временами он теряет сознание, принимая беспомощность как облегчение, уходя в «мёртвую» тишину забвения от реальности, «от всего этого крикливого, шумного мира» (4, 204).

В последней книге «Тихого Дона» тишина становится всё более хрупкой, ломкой: «Утро вставало над Обдоньем в такой тонко выпряденной тишине, что каждый звук, даже нерезкий, рвал её и будил от-

голоски» (4, 70). Красота и хрупкость природной тишины подчёркнута развёрнутым эпитетом *тонко выпряденная* тишина и оговоркой – «в степи», но вот «роковитый шум» воинских частей постепенно заполняет всё пространство и от тишины не остаётся даже отголосков.

Ещё в одном пейзаже четвёртой книги образ природной тишины возникает как что-то отдалённо напоминающее ночные пейзажи первых книг с ласковой и мягкой тишиной, но и здесь подчёркнута кратковременность власти тишины, она ощущается границей между днём, наполненным ревущим ветром, и ночью: «Только перед рассветом устанавливалась над Обдоньем тишина. Глухо ворковала вода в затопленном лесу... шуршали наклонённые струёй метёлки камыша в залитых озёрах... чуть слышно перекликались казарки, сонно посвистывали чирковые селезни да изредка звучали серебряные трубные голоса заночевавших на приволье пролётных лебедей. <...> И снова тишина окутывала Обдонье» (4, 226).

Звуки весенней природной жизни (глухо, чуть слышно, сонно) не нарушают ночной тишины, но эта тишина длится очень недолго. Пейзаж в целом является констатацией «неправильного хода жизни», разорванности «невидимейшей связи»: земля под разрушительным воздействием дневного суховея «мертвеет», и только женщин, оставшихся в хуторе, готовящихся к севу, как Дуняшка, ночью «окутывает», даруя сон и отдохновение, предрассветная тишина.

Неприветливое, полночное безмолвие настораживает Григория, когда они вместе с Аксиньей покидают Сухой Лог – их последнее пристанище. Беспокойство Григория подчёркнуто трёхкратным обращением автора к образу *тишины*: «полночное безмолвие царило в хуторе», «не верил он этой тишине и боялся её», «томительные секунды длилась тишина» (т. 4, 359), итог – в авторском скупом повествовании: «Но ни слова, ни стопа не услышал он от безмолвной Аксиньи» (т. 4, 360).

Тишина «Тихого Дона» является поэтическим отражением авторского чувства природы, воплотившейся в словесную плоть «вселенскостью» (В.И. Вернадский) мировосприятия писателя. Образ тишины становится тем шифром, раскрывая который, читатель постигает сложно выстроенные отношения героев романа-эпопеи с

реальностью и вечностью. «Неслыханнейшая молвь» шолоховской тишины обладает столь высокой степенью насыщенности смыслом, эмоциями, психологизмом, что, несомненно, подтверждает феноменальность шолоховского писательского дарования.

Библиографический список

1. Шолохов М.А. Собр. соч. в 9-ти т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. Т. 2, с. 117. Далее цитируется это издание с указанием тома и страницы.
2. Фурманов Д.А. Собр. соч.: В 4-х т. Т.1. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1960. С. 92.
3. Фадеев А.А. Собр. соч.: В 4-х т. Т.1. М.: Изд-во «Правда», 1987. С. 191.
4. Шолохов М.М. Об отце. Воспоминания-размышления об отце. Ростов-на-Дону: РЮИ МВД России, 2005. С. 172.
5. Мысль, вооружённая рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 450.
6. Бунин И.А. Собр. соч. в 4 т-х. Т. 1. М.: «Правда», 1988. С. 381.
7. Бунин И.А. Указ соч. С. 380–381.
8. Ширина Е.А. Образ природы в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон». – Белгород: Изд-во БелГУ, 2004. С. 33–34.

А.П. Рассадин

**ВОЙНА И МИР В ПОЭМЕ Н.Н. БЛАГОВА «ВОЛГА»
(К ВОПРОСУ О СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ
ПРОБЛЕМАТИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)**

Аннотация. В статье рассматривается сложный социальный и культурный контекст поэмы «Волга» крупного советского поволжского поэта XX века Н.Н. Благова с акцентом на ее неоднозначное содержание и новаторскую форму.

Ключевые слова: Волга, социокультурный контекст, история, пафос, контрапункт, сюжет, стиль, местный колорит, образность.



Николай Николаевич Благов (1931–1992) принадлежит к числу самых известных в России ульяновских поэтов XX века. Он много издавался, в том числе в столичных издательствах, а в 1983 году стал лауреатом Государственной премии РСФСР им. Горького. Волжская тема в его творчестве одна из самых главных, если не определяющих.

В историко-литературном плане Волга «давно и прочно вошла в основной набор национально-культурных символов, став одним из универсальных маркеров русского и русскости» [5, 147]. Следуя этой традиции, Благов своими стихами не только встал в ряд со своими выдающимися предшественниками – симбирянами (Н.М. Карамзиным, И.И. Дмитриевым, Н.М. Языковым, Д.П. Ознобишиным, Д.Н. Садовниковым), но и впечатляюще выделился, обрёл, перефразируя Е.А. Баратынского, поэтического «лица необщее выраженье».

Причем, и свой лирикой, и своей лиро-эпикой, центральное место в которой занимает поэма «Волга», которая по свидетельству одного из биографов поэта была написана за 56 дней: с 24 февраля по

19 апреля 1956 года (по другим свидетельствам, работа над текстом заняла три месяца, с декабря 1955 по март 1956 года) [7, 196].

В мае 1956 года «Волга» была опубликована в нескольких номерах областной молодежной газеты «Ульяновский комсомолец», где достаточно часто можно было встретить, впрочем, как и на страницах областной партийной газеты «Ульяновская правда», стихи начинающего поэта. В это время Благов находился только в поисках своего стиля, формируя его в рамках определённых идеологических установок своего времени. Не был он свободен и от определённых поэтических клише, выражающих эту идеологию, и от сложившихся традиций советской печати послевоенной эпохи, делающих упор на оптимистический настрой народа и его веру в светлое будущее.

Нельзя быть уверенным в том, что поэт был неискренен или не вполне искренен, например, в стихотворении «Волга» (опубликовано в 1950 году в альманахе «Литературный Ульяновск»): «В белый цвет закуталась калина. / Погоди – пустыня зацветет! / Слышишь грохот – / Строится плотина... / Светлый день над Волгою идет!». Под плотиной, видимо, подразумевается Куйбышевская ГЭС, подготовительные работы по её возведению начались как раз в эти годы. Чем для великой реки в итоге закончится этот «светлый день», едва ли догадывалось большинство населения. Скорее всего, не догадывался и Благов. Но по мере развертывания строительства гидроузла отношение поэта к преобразованиям не могло оставаться раз и навсегда определенным.

На протяжении нескольких лет Благов был не просто наблюдателем, но и в некотором смысле участником весьма драматического процесса очистки ложа будущего водохранилища, когда в один клубок сплелись хозяйственные, социальные, экологические, нравственные проблемы. На глазах поэта преобразовались или переносились на новое место многие села Ульяновского левобережья, в том числе связанные с его детством и юностью: так, полностью было переселено, с охранением названия село Крестово Городище, а село Тургенево присоединено к селу Андреевка и т.д.

Непоправимый урон был нанесен культурно-историческому наследию, как в его материальной составляющей, так и духовной. «Были утрачены некоторые традиционные ремесла, формы хозяй-

ствования, фольклора, ускорилась деградация традиционных ценностей и морали» [3, 11]. Далекое не всё перечисленное проявилось сразу, что-то по понятным причинам замалчивалось, но было то, что скрыть было невозможно – настроение. По воспоминаниям очевидцев, «основная масса переселенцев находилась в стрессовом состоянии, которое выражалось в апатии, отчаянии и растерянности», даже несмотря на то, что новые поселки отличались иным, несравнимо более высоким уровнем благоустройства и наличием современной инфраструктуры [3, 112].

Отразилось ли такое настроение в поэме Благова? Вопрос риторический – не могло не отразиться, но в какой мере и в какой форме? Написанная вроде бы на злобу дня, в Ульяновске газетная публикация была встречена прохладно, если не сказать равнодушно, «не хвалили и не ругали – не сумели оценить» [3, 196]. В поэме, вполне идеологически «правильной» словно бы чего-то не доставало. Кажется, это осознавали и в редакции «Ульяновского комсомольца», предпослав тексту предварение, в котором особо было подчеркнуто, что поэт раскрывает идею «глубокой связи народа с великой русской рекой» и рассказывает «о трудолюбии и душевной красоте советских людей». [6, 126]. Партийные кураторы газеты тоже были недовольны публикацией, хотя прямо это не выражали. И хотя художественные достоинства поэмы сумели оценить в Москве, она не стала, может быть, из-за беглого, а иногда упрощенного её понимания текущей литературной критикой, да и массовым читателем тоже, крупномасштабным общероссийским литературным событием.

Думается, сложность и необычность поэмы была не до конца осознана и по причине её стиля – это был уже не тот местами плакатный стиль первых публикаций юного автора, а слог уже вполне самобытный, индивидуальный, метафорически и синтаксически изобретательный, отличающийся редким по глубине погружением в так называемый *couleur locale* (с франц. – местный колорит).

В литературных энциклопедических словарях этот термин трактуется, как «воспроизведение в художественной литературе особенностей национального быта, пейзажа, языка, свойственных сугубо определённой местности или области» [4, 217]. Местный колорит

всегда служит усилению правдивости деталей и более яркой передаче своеобразия речи героев и самого автора.

Художественный мир поэмы органично строится на контрапункте лиро-эпического начала и обыденного, бытового, на сочетании пафоса высокого, героического и низкого, приземленного. Будучи филологом по своему образованию, Благов, конечно, хорошо был знаком и с пушкинским «Медным всадником», в котором Петр Великий, с его вмешательством в природу и привычный ход вещей, предопределяет трагедию маленького человека, и с известной поэмой Некрасова с хрестоматийным образом убогой и одновременно всемогущей Руси.

Лиро-эпическая линия, связанная с особым романтизированным отношением к Волге как к поклонному месту, со всем великолепием её природы и истории, контрастирует с повествовательным сюжетом, в котором задействованы главные герои – вольнонаемная бригада вологодских плотников-сплавщиков с Вологодчины и одинокая вдова фронтовика, бедная старушка, оставшаяся без средств к существованию после гибели на войне всех своих кормильцев. Последний её сын, фронтовик, избежавший трагической участи родных братьев, умирает уже в мирное время.

Не проклятье ж
Веками лежит на России:
Мать – вдова,
У невесты дорога вдовы.
На роду так написано, что ли?!
Родные,
Чьи бы ни были матери –
Матери вы!

Готовя реальный комментарий к поэме, не излишне будет напомнить читателю, что пожилые крестьянки тогда не получали пенсию и в основном жили на иждивении детей, если они у них были.

Действие происходит на правом высоком берегу реки, где строится новый поселок для переселенцев. Дом старушки, который рубил погибший сын, стоит недостроенным, без крыши. Женщина просит

ребят, напоминающих ей сыновей, помочь в достройке дома. Добро-сердечные сплавщики, понимая обездоленность и нищету матери, помогают ей без всякой корысти, отказываясь брать деньги за свой труд. Концовка поэмы как бы обрамляя лирический сюжет, частично слово в слово, повторяет начало поэмы:

И когда тебя втянет в простор этот синий,
И когда ты с рекою бессмертной, родной,
Только выдохнешь: – Волга!
Только скажешь:
– Россия!
Да умоешься вечно живою водой! [2].

Вполне благополучный финал истории со старушкой, впрочем, ни в коей мере не отменяет драматизма предшествующей ему жизненной коллизии. А праздничная атмосфера лиро-эпических отступлений автора о Волге включает тревогу и за её судьбу. В поэме река показана в период своего обычного, но показательного – очень бурного половодья, причем с рядом очень значимых отсылок к будничной реальности: «закипает в проточинах камская пена» – явный намек на построенное в 1954 году Камское водохранилище; разбитые под напором стихии плоты строевого леса, в поле зрения поэта попадают штабеля чернолесья, завалы берёз, что «за зиму не вывезли», но могло пригодиться для хозяйственных нужд.

Спешит не только Волга, разливаясь, как пишет автор, в последний раз, чтобы о водополье помнили все волгари.

Со своею дорогой прощается древней,
Первый выступ плотины нащупав меж гор.
И из поймы, обжитой сады и деревни
Выселяются,
Морю давая простор.

Спешат сельчане собрать ее последние дары – ведь «Волга всем раздает» без остатка. Кстати, в такой спешке погибает и израненный на войне последний сын старушки. Будучи бригадиром, он прошлой осенью с острова вывозил домашний скот, простудился и умер.

Торопились –
И лодку перегрузили.
Знать, случиться беде –
Дощаник-то худой.
Сам за вёсла он сел.
Без фуфайки – в тельняшке.
По сиденье – вода.
Весь вспотел и промок.

В чём была нужда в такой торопливости? Может быть, спешка была вызвана тем, что на островах уже начиналась вырубка леса?

Благову удастся создать поразительные по своей глубине и многозначности пейзажные образы, передающие не только победное «шествие», но и драму великой реки. Эти образы вносят некий диссонанс в тему её величия и «бессмертия». Например, несмотря на все сияние и торжество водополя, над рекой распластался «мертвый крест ястребиный».

При вдумчивом анализе не может не привлечь внимание и достаточно сложная для понимания развернутая метафора:

Что к земле этой сочной
Гвоздями приржавело,
Застеклилось,
Уставясь окошком в лужок, –
Всё привстало,
Задвигалось, оторопело,
Все пошло,
Что пожар бы подвинуть не смог.

Жгучая связь с землёй, также выразительно отразилась, но гораздо позже, в известных строчках замечательного русского поэта Николая Рубцова («С каждой избою и тучею, / С громом, готовым упасть, / Чувствую самую жгучую, / Самую смертную связь»).

Этот уходящий под воду луг, на который можно смотреть только, как в окно. В мире одушевляемых образов природы «застеклить» воду, то есть сделать ее недвижимой, мог только человек. Более чем логичным представляется в этом контексте и сравнение рукотворной деятельности человека с пожаром, предвещаая эту тему в прозе Валентина Распутина (повести «Пожар» и «Прощание с Матёрой», написанных на материале перегороженной Братской ГЭС реки Ангары). Если следовать Благому, есть деяния посильнее пожара.

Мы не видим здесь прямой христианской подоплёки, но невольно напрашивается размышление митрополита Антония Сурожского из его «Бесед на Евангелие от Марка»: «В начале Библии сказано, что человеку была поручена власть над творением, но не для того, чтобы поработить его, не для того, чтобы властвовать над ним, подобно тиранам, мучителям, диктаторам, а для того, чтобы поделиться с творением всем своим знанием, вести его к той полноте, к которой оно призвано, к тому, если можно так выразиться, чтобы оно стало видимым одеянием Божия присутствия» [8].

Причина особой стилистической орнаментальности поэмы заключается в том, что её образная символика опирается не на привычные слуху современного читателя слова и выражения, а на диалектную, просторечную и профессиональную лексику своего времени. Стремительно менялись быт, окружающий ландшафт, производственная деятельность, а вместе с ними использовались все реже, менялись или заменялись другими, а то и исчезали совсем, слова обозначающие те или иные уходящие в прошлое объекты или предметы. Поэтому многое в тексте приходится рассматривать ретроспективно.

Еще несколько десятилетий назад коренным волжанам было понятным слово «Воложка». В своём рассказе о сыне мать сравнивает рубцы на его израненном теле с птичьими следами на песке, как у Вбложки. Можно подумать, что речь идет об уменьшительно-ласкательном наименовании Волги. На самом деле это не так. Так обычно

называли рукава Волги, «волжские протоки, доступные для судов во время весеннего подъема воды, но нередко пересыхающие или значительно снижающие уровень воды летом» [1, 84]. Отсюда и птичьи следы на обнажающемся песке. Протоки придавали старой Волге незабываемый колорит.

Или областное, привычное для речных, в том числе и поволжских, говором, слово – «ста́рица» (отрезок речного русла), куда после разлива устремляются сосны из разбитых плотов. К областным речениям может быть отнесено и слово «сне́жница», в буквальном смысле – пленка талой воды на поверхности покрытого снегом льда.

Волга вторит им песней весенней ответной,
То темна,
То снежницы апрельской светлей.
Никогда не бывает пустою, бесцветной,
То беда в ней,
То счастье –
Как глаза у людей.
Где подсобит волной,
Где прохладой поможет –
Как живой человек, понимает она!

Но «Вóложка», «ста́рица», «сне́жница» употребляются в прямом значении; сложнее в тех случаях, когда старые или малоупотребительные слова используются в переносном, метафорическом смысле. Например, при описании пришвартовывания к берегу парохода, автор пишет, что тот воду пахтает плицами. Слово «пахтать», из ряда специальных, но знакомо лишь тем, кто когда-либо занимался ручным способом сбиванием масла из сливок или молока, а, может быть, даже работал на пахталке или по-другому – маслобойке. Из того же ряда ставшее архаичным техническое слово «п्लीца» – лопасть парового колеса. Для сравнения: у А.М. Горького пароход «шлепает плицами». Таким образом создается зримый образ сбивающего воду, как масло, колесного парохода, оставляющего после себя пенный след.

Почти с фотографической точностью показывает Благов виртуозную и опасную работу вологодских мóлодцов по вылову разбросанных по реке брёвен.

Труд весёлый, артельный!
 Разделась бригада:
 Без рубашек и маек жара –
 Холостёжь!
 Так и моет замлевшую кожу прохлада,
 Тело вспыхнет румянцем –
 Рукой проведёшь.

Здесь сплавщики используют испытанные веками орудия труда – багры и верёвки. Мóлодец пробирается по скользкому бревну к самому комлю (к толстой части ствола над корнем) и, сноровисто обвязывает его верёвкой, чтобы вытащить бревно из воды. При этом он радостно кричит: «Берем! Обротал!».

Глагол «обротать», здесь – с характерным северным «о», использовался в бытовой лексике крестьян повсеместно по всей России, включая и Ульяновскую область. Но по отношению к лошади, на которую надо было надеть узду или обрóтку (в южных говорах – обрátку), иначе «обуздать», «смирить». Под пером поэта усмиряется разгулявшаяся стихия. Бревна бьются «в воде на приколе с пеной злой, словно в клетке», подтянутые к берегу баграми.

К сегодняшнему времени вышли из числа ходовых и многие другие слова. Например, «прокóс». Так крестьяне называли полосу в ширину взмаха косы. К плесам, заваленных лесом, направляются лодки, оставляя за собой полосы воды (своеобразные прокосы), а взмахи весел напоминают движения кос в период заготовки сена.

Слова у Благова имеют свойство как бы «отсвечивать» своими скрытыми смысловыми гранями, поворачиваясь к читателю непривычной стороной. Возраст холостых молодых вологодских плотников обозначен разговорно-сниженным – «холостёжь», а тёлка, молодая, еще не телившаяся корова, уменьшительно-ласкательным «тёланька». Но ударение может быть перенесено и на второй слог, если речь идет о кличке.

Место, где строятся новые дома для переселенцев, мало напоминает старое. Больше оно похоже на рабочий посёлок. Благов откровенно любит крышами светлых, похожих на терема изб, покрытых жостью, и пристально вглядывается в меняющийся на его глазах внешний облик поселения, где «домик к домику стоит».

Но уклад жизни все еще остается прежним, знакомым и родным. Именно он вызывает у автора самые тёплые чувства. Здесь и сравнение строительства со жнивой, вплоть до сравнения запахов: опилки пахнут, «словно в поле озимыми пахнет земля». И пасторальное описание возвращающегося с выпаса коровьего стада, которого еще не видно, но уже слышно звучание пастушьего трехсаженного пастушьего кнута.

Звонко звякают вёдра,
И щёлкает вечер
Трехсаженным,
Ремённым,
Пастушьим кнутом.
Хороводы цветут по зелёным лужайкам.
Хмелем радостных песен полна голова.

В поэтическом переосмыслении Благова, как всегда, доминирует точность. И то, что крестьяне меряли длину предметов не метрами, а аршинами, и то, как передано описание звонкого звука кнута – «щёлкает вечер». Поэтому, несмотря на горестную судьбу старушки, эпико-драматический пафос поэмы, в конечном счёте, остаётся жизнерадостным.

Жизнелюбие Благова зиждется на вере в «живую» волжскую воду», которая уподоблена хлебу, и льётся, как в бункер, в «горло турбин». Вода Волги (её «кровь», по образному сравнению Благова) всегда текла «лишь в одном направленьи – к свободе». А создание преград на её пути, несёт реке, даже в её жертвенном служении, закрепощение, *несвободу*.

Это уже другая Волга, река, не чуждая поэту, но *отчуждаемая* и кровными узами связанная с памятью волжан о её прошлом, с той

неразделённой исторической Волгой, которая является для Благова синонимом его малой и большой родины – России.

Как в луга,
 В наши души заходят твои половодья,
 Бьют твои родники в наши жилы волной!
 Кровь течёт лишь в одном направленьи –
 К свободе!
 Потопляет нам очи
 Пример неразгаданный твой!

Весьма неоднозначный социокультурный контекст оказался для Благова в этой поэме важнее прямого публицистического высказывания, которого возможно от него ждали. А погруженность в местный колорит придала тексту особую художественную выразительность и непредумышленную ретроспективность.

Можно сказать, что по своему содержанию и форме поэма опередила свое время и требует более досконального вдумчивого прочтения и реального комментария, которого до сих пор нет.

Библиографический список

1. Барашков В.Ф., Дубман Э. Л., Смирнов Ю.Н. Самарская топонимика. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. 192 с.
2. Благов Н.Н. Тяжесть плода: стихи и поэмы. – Ульяновск, 2006. С. 199–214. Поэма имеет до конца еще не проясненную текстологическую историю и публиковалась в разных редакциях, как с сокращениями, так и дополнениями. Цитаты из нее даются по последнему варианту поэмы, подготовленному к печати вдовой поэта Л.И. Благовой для вышеуказанного сборника.
3. Бурдин Е.А. Волжский каскад ГЭС: триумф и трагедия России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. 398 с., ил. – (История сталинизма).
4. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
5. Матлин М.Г. Образ Волги в творчестве поэтов-симбирян (Н. Карамзин, И. Дмитриев, Н. Языков, Д. Садовников) // По царству и поэт: мат-лы Всероссийской науч. конф. «Н.М. Языков и литература пушкинской эпохи» / сост. и отв. ред. А.П. Рассадин. – Ульяновск: Средневожский научный центр, 2003. С. 147–162.
6. Трофимов, Ж.А. Николай Благов, поэт и гражданин: биограф. очерк. – Ульяновск: Симбирская книга, 2003. 272 с., ил.
7. Чернышов В.И. Николай Николаевич Благов // Родное слово (фольклор, язык, литература) / Учебное пособие для V–IX классов общеобразовательных учреждений. – Ульяновск. 2001. С. 189–207.
8. Митр. Антоний Сурожский. Беседы на Евангелие от Марка [Электронный ресурс]. URL: <https://nikeabooks.ru/blog/antonyi-surozhskiy-kak-khristos-otnosilsya-k-prirode/> (Дата обращения 10.02.2022).

В.Я. Иванова

**РУПОСОВ Н.
КРУТЫЕ ПЕРЕКАТЫ.
РОДОСЛОВНАЯ ПИСАТЕЛЯ В. РАСПУТИНА
(СИБИРЬ. 2022. № 1. С. 32–60.)
РЕЦЕНЗИЯ**

◆◆◆

Впервые опубликован историко-биографический очерк Николая Михайловича Рупосова «Крутые перекаты», представляющий собой системное собрание воспоминаний о детстве В. Распутина, его семье, односельчанах, материалы по истории малой родины писателя. Эта публикация – значимое научное событие в распутиноведении. В очерке представлены многочисленные факты, обстоятельства, подробности, а также портреты и судьбы людей, окружавших Валю Распутина и оказавших влияние на его развитие. Анонимная машинописная рукопись очерка хранилась в семье сына писателя, Сергея Валентиновича Распутина, и была передана в 2016 г., в период создания Музея В.Г. Распутина, его сотрудникам. На основе информации, изложенной в рукописи «Крутые перекаты», подробного описания родословной были написаны отдельные очерки для сайта Музея В.Г. Распутина – о бабушке писателя Марии Герасимовне (в девичестве Вологжиной), дедушке Никите Яковлевиче Распутине, о родителях В. Распутина, маме Нине Ивановне (в девичестве Черновой) и отце Григории Никитиче Распутиных, создана нынешняя экспозиция музея, электронная версия родословного дерева, дана информация на этикетках экспонатов, проводятся тематические экскурсии по музейной экспозиции и выездные экскурсии в Усть-Уде.

По словам автора очерка, рукопись была отдана В.Г. Распутину для ознакомления при его посещении Усть-Уды. В годы строительства средней школы в Аталанке, затем Усть-Удинского Богоявленско-

го храма писатель часто бывал на родине. И потому с полным основанием можно утверждать, что рукопись «Крутые перекааты» прочитана самим писателем. Осенью 2021 г. Н.М. Рупосов дал согласие на публикацию очерка в юбилейном номере журнала «Сибирь», посвященном 85-летию со дня рождения В.Г. Распутина.

Николай Михайлович Рупосов, журналист по образованию, является организатором и первым руководителем Усть-Удинского районного краеведческого музея, на базе которого 15 марта 2017 г. к 80-летию В.Г. Распутина был открыт отдельный выставочный павильон [4]. Для будущего отдела экспонаты собирались в течение многих лет. Среди удивительных находок журнал 5 класса с оценками Вали Распутина и записью о приеме мальчика в Усть-Удинскую школу. Журнал сохранился случайно, как подложка под мешком с цементом в школьном сарае. При музее 13 марта 2005 г. Н.М. Рупосов организовал литературно-краеведческий клуб «Исток». На основе воспоминаний участников клуба, старожилов приангарских деревень, а также на основе архивных, исторических краеведческих материалов написан очерк «Крутые перекааты». При клубе издается литературно-краеведческий сборник «Исток», с марта 2022 г. названный историко-краеведческим сборником, где публикуются мемуары, аналитические материалы, документы, фотографии. Научными источниками информации в очерке «Крутые перекааты» являются воспоминания родственников В. Распутина, его школьных друзей, одноклассников, учеников Усть-Удинской школы разных лет, жителей Усть-Уды, Аталанки и ближайших деревень и тех, кто проживает сейчас далеко от малой родины, а также документы из архивов сельсоветов, Усть-Удинской мэрии, ЗАГСа, личные и официальные письма, семейные фотографии, материалы из старых местных газет. В постраничных ссылках к тексту приводятся имена людей, названия документов, номера архивов, предлагаются комментарии о родственных или соседских связях с семьей В. Распутина. Все перечисленные в очерке документы находятся в фондах Усть-Удинского районного краеведческого музея.

Название очерка Н.М. Рупосова «Крутые перекааты» отсылает читателя к одноименному очерку молодого В. Распутина (1960) [2].

Знаменитая в распутиноведении статья спецкора областной газеты «Советская молодежь» повествует о бабушке Катерине, или, как ее прозвали в поселке, «бабушке Муканихе», жительнице Куйтунского района Иркутской области. Исследователи увидели в образе реальной женщины прототип старухи Дарьи из повести «Прощание с Матёрой». Бабушка Муканиха, как и все прежние обитатели МТС, жила в своем доме. Неказистый, маленький, он сморщился, как столетняя старуха, почернел, погрузнел. И ничем не выделялся среди семи других «халуп», простоявших войну. Но с 1956 г. на месте МТС строятся дома, приезжают люди, растет поселок. «И только бабушка Муканиха отказалась переезжать в новый дом. – Нет, – твердила она. – Я хочу в этом жить. Я хочу умереть в своем доме» [2]. Бабушка остается неумолимой даже тогда, когда себе построил новый дом сын. За несколько лет вокруг ее дома появились десятки новых построек, через дорогу красуется большая больница, лучше районной, рядом – клуб и контора. Низенький старенький домик Муканихи в сравнении с ними кажется еще ниже и старше. Верность своему дому, твердость старой женщины в отстаивании родного – ядро очерка В. Распутина «Крутые перекаты». И хотя нежелание бабушки покидать свой дом дано спецкором газеты с мягким осуждением, как пережиток, как причуда старого человека, образ неказистого дома выделен в очерке скрытой теплотой и вызывает жалость, а сама бабушка – сочувствие. Старый дом Муканихи очеловечен, соотнесен с образом хозяйки обликом и общей судьбой. Так в образе пожилой женщины, бабушки Катерины открывается распутинская диалектика, характерная для зрелой прозы писателя: сочетание в главном женском образе угасания жизни, старости и одновременной твердости духа, характера в следовании исконному, главному.

Можно предположить, что идея преданности родному дому показалась привлекательной Н.М. Рупосову при выборе названия своему очерку, повествующему о малой родине, родном доме и родословной В. Распутина. Расширяет реминисценцию названия очерка мотив крутых перекатов, участков течения реки, где река преодолевает препятствия, то поднимаясь, то опускаясь, и метафора реки, пробивающей себе путь сквозь тайгу, предгорье. Для сибиряка крутые

перекаты – это понятное образное выражение трудного жизненного пути человека. Название второй части очерка Н.М. Рупосова «Ищущая и страдающая душа», рассказывающая о детстве В. Распутина, подтверждает наше предположение.

Одним из многих достоинств небольшого очерка Н.М. Рупосова является информационная насыщенность, богатство краеведческого, биографического материала, привлеченного из истории поселков, их жителей, школьных учителей, односельчан, друзей, с которыми оказалась сопряченной жизнь мальчика. Все эти факты, события, характеры впитала впечатлительная натура ребенка, сохраняла в эмоциональной памяти, из которой позднее возникнут замыслы рассказов и повестей. Поражает широта и масштабность социально-исторического контекста в изображении взросления будущего писателя. Детство мальчика в очерке Н.М. Рупосова неразрывно связано с историей страны, края, поселков. В суровом военном и послевоенном времени формируется нравственно сильный, твердый, противостоящий трудностям характер русского писателя. Сквозь факты, события, судьбы просматриваются истоки будущей личности, литературного творчества и силы писателя для общественного служения.

Мама писателя Нина Ивановна Чернова рано осталась сиротой, и в голодные 30-е гг. с младшей сестрой шла с верховьев Ангары (д. Бильчир) в д. Семеново (затем Якимово) к родственникам, кормясь по дороге подаянием и нанимаясь на самую тяжелую работу за кусок хлеба. Позднее в д. Якимово девушка познакомилась с лесником Григорием Никитичем Распутиным, который находился в служебных разъездах от Усть-Удинского лесничества. Так сложилась родительская семья В. Распутина. Долгожданным был сын Валя, слабенький, болезненный ребенок. После возвращения мужа с фронта, его ареста и ссылки Нина Ивановна, как и в войну, осталась одна, теперь уже с тремя детьми – сыновьями школьником Вале́й и годовалым Геной, дочерью Ангелиной. Семья переехала в Замараевку, где Нина Ивановна устроилась банщицей. Семья в течение семи лет жила на маленькую материнскую зарплату. Почти все школьные годы Валентина, начиная с 1947 г., прошли без отца. Известие о том, что отец вернулся из заключения, юноша получил от матери на выпускном

вечере 24 июня 1954 г. В очерке Н.М. Рупосова приводится цитата о первом упоминании В. Распутина в газете, где его фамилия – среди медалистов школы [1]. Этими и многими другими фактами, биографическими подробностями богат очерк. История рода В. Распутина прослеживается как по линии отца – Распутиных и Вологжиных, так и по линии матери – Черновых и польского дворянина Андрея Генриховича Гилевича, студента Варшавского университета, сосланного в Сибирь за участие в восстании в 60-е гг. XIX в. В очерке приводятся факты и события, подробности жизни, описание характеров дедов, прадедов и прапрадедов, сохранившиеся в семейных преданиях, в воспоминаниях родственников, дополненные найденными документами.

В очерке «Крутые перекаты» описывается детство В. Распутина с места и времени рождения до окончания школы, выпускного вечера и получения аттестата зрелости. Младенчество, дошкольные годы, воспитание в семье, влияние деда Никиты Яковлевича и бабушки Марии Герасимовны, поступление в первый класс, учеба в Аталанской начальной школе, затем в Усть-Удинской средней школе находятся в центре внимания автора. Обстановка в семье, течение жизни, ведение хозяйства, работа взрослых и детей, первый друг, одноклассники, учителя, любимые книги, круг чтения, школьные шалости, учебные успехи, первая влюбленность и первое свидание, интересы, характер ребенка в целом создают яркую, запоминающуюся картину военного и послевоенного детства мальчика в сибирской глубинке, в приангарских деревнях. С Димкой Слободчиковым Валя познакомился до школы после покупки Ниной Ивановной единственного в сельмаге трехколесного велосипеда. Как ни странно, желанный для обоих малышей велосипед не стал предметом обиды и ссоры, а стал поводом для дружбы на всю жизнь. Вместе с Димкой Валя пошел в первый класс. Позднее Диамид (Демьян) Слободчиков под своим именем появится как главный герой в рассказе В. Распутина «Мы с Димкой» (1967), а его многострадальная судьба будет изображена в рассказе «На родине» (1999). Красавица Аня Пётух, староста, помощница учителей и любимица класса, учившаяся только на «отлично», – первая любовь мальчишек. Записки девочке писал и Валя Распутин. К слову

сказать, Анна Станиславовна Дюкова (Пётух) всю жизнь проработала врачом, живет в Иркутске.

Имена и судьбы учителей Аталанской и Усть-Удинской школ, их деятельное, доброе, материнское участие к ученикам тоже на страницах очерка. Представлен в нем облик, характер настоящей учительницы французского языка Лидии Михайловны Молоковой (в девичестве Даниловой), которая пришла в Усть-Удинскую среднюю школу в августе 1951 г., когда В. Распутин учился в восьмом «А» классе и стала его классным руководителем. В очерке описаны все школьные дела, в которые вовлекла или сама организовала классная руководительница. Это школьный хор, драмкружок, спортивные игры, конкурсы, смотры, викторины, олимпиады. Н.М. Рупосов настаивает на том, что образ учительницы в рассказе В. Распутина «Уроки французского» собирательный. И убеждает читателя в этом, рассказывая о других педагогах Усть-Удинской школы, например, об учительнице истории Марии Семеновне Митюковой. Учителя подкармливали, подвозили, помогали голодным детям жить и выживать. В очерке приводятся воспоминания самой Лидии Михайловны об учительнице математики: «...Как человек более взрослый, чем мы, она хорошо понимала этих обездоленных временем ребяташек, которые ходили в школу в старой одежде, книги носили в тряпочных сумках и неизвестно чем питались. Это она их подкармливала. Я сама это видела» [3]. Судьбы учителей и недетские судьбы учеников, их сестер, братьев в очерке Н.М. Рупосова связаны общей историей народа. И очевидно, что педагогам важно было сохранить в себе и детях человеческое, доброе, высокое.

Через все детство В. Распутина прошла война и годы восстановления страны из разрухи. В очерке этой теме посвящены несколько глав: «Война», «Крутой поворот», «Страшные истории», «Первые послевоенные...», «Поездка в Усть-Уду», «Усть-Удинский Ломоносов», «Три красных яблока». Описание одежды первоклассников, состояния детей, их характеров, ситуаций из школьной жизни – все дает ощущение нахождения внутри времени, рядом с первоклассниками 1944 г. «Как они бедно одевались: платишки, нередко перешитые из простеньких выцветших тканюшек, а то и домотканые. Холщо-

вые мешочки, перешитые из кулей, вместо сумок, на ногах – чулочки, а то и какие-нибудь обмотки. Головы многих девочек повязаны платочками, под которыми скрыты коротко подстриженные волосы. <...> О некоторых учителя догадывались, что голодают их семьи, не доедают, а иные детишки (хоть и росток с вершок) поработать успели – в няньках, подпасках» [3]. Дети пугаются школы, молчат или плачут от вопросов учителей, пропускают занятия из-за отсутствия одежды, обуви. Известие о Победе застало первоклассников на весенней пашне в поле. Неописуемая радость и слезы пришли вместе с известием, взрослые плакали. Среди шума и сутолоки два друга – Димка и Валя. Все начальные классы ребята помогали колхозу: складывали колося на телеги, чтобы увезти на молотилки, убирали в поле картофель, овощи, складывали дрова, во время летних каникулах пасли коров, коней и многое другое. Часто голодные школьники оставались ночевать в полях, чтобы сберечь силы от переходов. В тяжелые военные и послевоенные годы детей кормила тайга и река. Березовый сок, ягоды, грибы, рыба, корни саранок, пихтовая хвоя, сера не давали сытости, но для их добычи тоже нужен был труд.

Стиль устной речи, сказовая манера, сердечная интонация не снизили в очерке доказательности, основательности, полноты фактов. Но сделали повествование понятным и убедительным, допуская отношение к прочитанному по своему усмотрению. Художественными особенностями очерка являются метафоричность, сюжетность и даже драматургичность в изображении отдельных сцен, дел и ежедневного течения жизни людей, родителей и всей большой семьи Распутиных. Выразительны образы мамы писателя Нины Ивановны, бабушки Марии Герасимовны, деда Никиты Яковлевича, друга Димки, образ учительницы французского языка Лидии Михайловны Молоковой. Благодаря живому стилю, эмоциональной включенности автора в повествование, прямой авторской позиции, портретным и пейзажным зарисовкам историко-биографический очерк «Крутые перекаты» можно отнести к жанру документальной повести – повести о детстве В. Распутина.

Очерк оставляет глубокий след в душе силой факта, описанием страданий, трудностей, выпавших на долю детей, а также осмысле-

нием судьбы каждого человека в общей судьбе народа. Удивляет мужество женщин, сполна перенесших тяготы военного и послевоенного времени в тылу, далеко от фронта. Родословная В. Распутина вплетена в социально-исторический контекст – многострадальную историю страны и края, связана с биографиями односельчан, одноклассников, учителей. Мальчик Валя был одним из «...детей войны, кто познал голод, холод, нужду, ранний труд, кто нередко становился свидетелем голодной смерти своих близких, а то и животных – коров, лошадей, кто знал цену и крошке хлеба» [3]. Так написано в конце очерка.

Очерк Н.М. Рупосова «Крутые перекаты» будет интересен, в первую очередь, учителям литературы при подготовке к урокам, посвященным жизни писателя и анализу его произведений по школьной программе: «Уроки французского», «Прощание с Матёрой», «Живи и помни». Но очерк предлагает и щедрый материал для исследователя по многим аспектам распутиноведения: возникновение и воплощение замыслов произведений, их тематика, сюжеты, место действия, прототипы, особый распутинский стиль. Детские события и впечатления будущего писателя позволяют прикоснуться к его творческой лаборатории. Автор очерка дает живое ощущение военного и послевоенного времени в сибирской глубинке. Во взаимодействии с разными людьми, в восприятии их характеров, трагичности судеб происходило становление личности, формирование характера мальчика, подростка и юноши, его отношения к природе, земле, формирование мировоззрения, созидательного отношения к миру, отразившихся потом в литературных, публицистических произведениях, в общественной деятельности писателя.

Библиографический список

1. Выпускной вечер // По сталинскому пути. – 1954. – № 42 (1456). – 24 июня. – С. 2. URL: https://i.irklib.ru/web/index.php?&C21COM=F&S21STN=&S21CNR=1&S21FMT=referings_img&USES21ALL=1&S21REF=&I21DBN=HRONP_READER&P21DBN=HRONP&Z21ID=MTQ3OUY5NzZBMEJEMUI1NDQ1MTEz&Image_file_name=%5Cpdf%5Cj%5Cpostalput%5C1954%5Cpostalput%5F1954%5F042%2Epdf&Image_file_mfn=2409732&MFN=2409732&PDF_PAGES=2 (дата обращения 23.08.2022).
2. Распутин В. Крутые перекаты // Советская молодежь. 1960. № 221 (4233). 6 нояб. С. 3. Оpubл. под псевд. В. Каирский. – Режим доступа : https://i.irklib.ru/web/index.php?&C21COM=F&S21STN=&S21CNR=1&S21FMT=referings_img&USES21ALL=1&S21REF=10&I21DBN=HRONP_READER&P21DBN=HRONP&Z21ID=MTQ3OUYyNzZBMEJEMUI4NDc1NDEy&Image_file_name=%5Cpdf%5Cj%5Csvm01%5C1960%5Csvm01%5F1960%5F221%2Epdf&Image_file_mfn=1567818&MFN=1567818&PDF_PAGES=4 (дата обращения 23.08.2022).
3. Из телефонного разговора автора рецензии с Н.М. Рупосовым осенью 2021 г.
4. Рупосов Н. Крутые перекаты. Родословная писателя В. Распутина // Сибирь. – 2022. № 1. С. 32–60. – Режим доступа: <https://xn--80alhdjhdxcxhy5hl.xn--p1ai/content/krutye-perekaty> (дата обращения 23.08.2022).
5. Усть-Удинский районный краеведческий музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ustudamusei.ru.xsph.ru/> (дата обращения 23.08.2022).

Сведения об авторах



Беглов Василий Алексеевич (30 мая 1958 – 9 июля 2011, г. Стерлитамак) — литературовед, доктор филологических наук (2007). Работал в Стерлитамакском педагогическом институте. Автор более 70 статей, посвященных, истории отечественной литературы, эпическому жанру в творчестве писателей XVII– XX вв., проблеме развития литературного процесса. Докторская диссертация: «Эпопея в русской литературе XIX–XX вв.: становление и трансформации». М., 2006. Главные труды филолога: монографии «Эпопея в русской литературе» (М., 2005), «Вокруг характера» (Стерлитамак, 2008).

Большакова Алла Юрьевна — литературовед, критик, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН им. А.М. Горького. Автор 11 монографий и более 300 статей, посвященных теории архетипа и проблемам художественного сознания в творчестве русских писателей XIX–XXI вв., опубликованных в России и за рубежом, член совета по государственной культурной политике при Председателе Совета Федерации Федерального собрания РФ, секретарь правления Союза писателей России, член Союза журналистов РФ, сопредседатель Открытого Международного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты», неизменный участник проводимых в УлГТУ Международных конференций, постоянный автор сборников «Родное и вселенское» (с 2014 г.) и научно-теоретического журнала «Вестник УлГТУ».

Ванюков Александр Иванович — доктор филологических наук, профессор каф. новейшей русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского государственного Саратовского университета им. Н.Г. Чернышевского.

Автор нескольких поэтических сборников, статей и монографий об истории русской словесности, жанре русской повести XX века, своеобразии художественного мышления классиков прошлого столетия, известный исследователь исторической поэтики русской литературы XX века, русского символизма, культуры и журналистики «серебряного века», истории и поэтики русской повести, русского романа XX века, литературы русского зарубежья, русской литературы рубежа XX–XXI вв. Объектом его пристального интереса является наследие И. Бунина, Б. Пастернака, М. Шолохова и других классиков отечественной литературы. Библиография А.И. Ванюкова насчитывает более 200 наименований. Среди новых публикаций ученого: «Литературный XX век: перевалы, перекрёстки, перепутья» (2017), «Русский роман XX века. Часть первая. Десять композиций», Саратов (2019), «“Тихий Дон” М.А. Шолохова. Статьи о романе» (2022), статья «Герой и река в романе М.А. Шолохова “Тихий Дон”», вошедшая в сборник Института мировой литературы РАН «Творческое наследие М.А. Шолохова в начале XXI века» (2022).

Воронин Владимир Сергеевич — профессор, доктор филологических наук, литературовед и поэт, сотрудник центра развития «Вектор» (Волгоград), автор исследований о взаимодействии фантазии и абсурда в творчестве А. Белого, В. Брюсова, И. Анненского, З. Гиппиус, Д. Хармса и М. Горького, монографий и статей о поэтике и философии русской литературы, учебного пособия «Логико-математические методы в истории и литературоведении». Волгоград (2009), член Международного открытого сообщества «Русская словесность: духовно культурные контексты» (с 2005 г.).

Гильмутдинова Нина Амировна — кандидат философских наук, доцент, заместитель заведующего кафедры философии Ульяновского государственного технического университета, автор ряда работ в области истории, философии, культуры и философской антропологии.

Дырдин Александр Александрович — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела Департамента научных исследований и инноваций Ульяновского государственного технического университета, автор более 300 методических работ, учебных пособий и статей, посвященных проблемам истории и поэтики русской литературы XIX и XX века, творчеству Н.М. Карамзина, И.А. Гончарова, Б.К. Зайцева, М.М. Пришвина, А.П. Платонова, М.А. Шолохова, Л.М. Леонова, В.Г. Распутина. Монографии: «Этюды о Михаиле Шолохове. Творчество писателя-классика в духовной культуре России (1999, 2009); «Потаенный мыслитель. Творческое сознание Андрея Платонова» (2000); «В мире мысли и мифа. Роман Л. Леонова “Пирамида” и христианский символизм» (2001); «Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов» (2004); «Проза Леонида Леонова: метафизика мысли» (2012); «Спрятанная Атлантида. Средняя Волга в творчестве Андрея Платонова» (2016); отв. редактор и составитель коллективной монографии «Своеобразие и мировое значение русской классической литературы» (XIX – первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция» (2017), 9-ти выпусков сборников научных трудов, выходящих под общим названием «Родное и вселенское» (2014–2022). Председатель Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно культурные контексты».

Иванова Валентина Яковлевна — кандидат филологических наук, кандидат культурологии, доцент Иркутского государственного университета, член Союза писателей России. Монографии: «Наследие Валентина Распутина в современной иркутской литературе: статьи, очерки» (2020), «Поэтика прозы Валентина Распутина» Иркутск Изд-во ИГУ, 2021.

Казин Александр Леонидович — философ, культуролог, публицист, искусствовед. Доктор философских наук, профессор, и. о. ди-

ректора Российского института истории (РИИИ). Монографии: «Последнее Царство. Русская православная цивилизация», СПб., (1998); «Философия искусства в русской и европейской духовной традиции», (2000); «Homo Russicus. Маленькая национальная энциклопедия», (2014); «Уроки русского», (2016). Научный руководитель коллектива авторов фундаментальных изданий «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». В 3-х томах (2016–2018) и продолжения этого издания – «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве. 1870–1900 годы». Член Союза писателей и Союза кинематографистов России, автор статей в сборниках «Родное и вселенское», член Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно культурные контексты» (с 2005 года), заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат Всероссийской литературной премии «Александр Невский».

Корочкина Елена Валентиновна — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой «Русский язык как иностранный» Международного института Ульяновского государственного технического университета. Кандидатская диссертация: «Образы-символы и историософская концепция в трилогиях Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство зверя» (2008).

Костин Евгений Александрович — доктор филологических наук, зав. кафедрой русской литературы Вильнюсского университета (1997–2006), ректор международной Балтийской академии (2000–2008), автор ряда книг о М.А. Шолохове, идейно-эстетическом своеобразии и мировом значении русской классической литературы: «Художественный мир писателя как объект эстетики» (1990), «Философия и эстетика русской литературы» (2010), «Достоевский против Толстого» (2015), «Понять Россию. Книга о свойствах русского ума» (2016), «Пушкин: духовный путь поэта» в 2-х кн. (2018), «Русская литература в судьбах России» (2019),

«Шолохов: эстетика и мировоззрение» (2020) и др. Сопредседатель Открытого Международного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты».

Лысов Александр Григорьевич (03.03.1947 – 07.03.2009) — доктор гуманитарных наук, доцент, ст. научный сотрудник каф. русской литературы Вильнюсского университета, поэт. Научные работы посвящены, в основном, творчеству Л.М. Леонова. Исследования о творчестве А.С. Пушкина, А. Ахматовой, С. Есенина, А. Платонова, В. Распутина, С. Кржижановского, проблемах библейской традиции и культурных циклов в русской литературе публиковались в 1960–2009 гг. в России, Литве, Латвии, Польше, монография «Березовый меридиан. Леонид Леонов и Сергей Есенин» (Ульяновск, УлГТУ, 2005). Отв. редактор и составитель коллективной монографии «Духовное завещание Леонида Леонова: Роман “Пирамида” с разных точек зрения» (Ульяновск, 2005). Сб. стихов «Сорокодум. Лирическое пятикнижие» (1965–2000). «Косиножка. Новые стихи» (2004). Наиболее полный сборник стихов опубликован посмертно: «Избранное» (2017). Многолетний собеседник Л.М. Леонова, составитель ходатайства (рекомендации) Л.М. Леонова Комитету по Нобелевским премиям (1993). Инициатор создания на гуманитарном факультете УлГТУ Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты» и его сопредседатель (2004–2009).

Муравьева Наталья Михайловна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и методики начального образования Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет», автор монографии «Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика» (2007).

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь. Автор учебно-методи-

ческих работ и литературоведческих исследований о творчестве В.М. Шукшина, В.Г. Распутина, А. Вампилова и др. писателях и поэтах, определивших основные пути развития русской литературы второй половины XX столетия. «Русская поэзия рубежа XX–XXI веков» (учеб. пособие, Иркутск, Иркут. гос. ун-т, 2007), «Авангард поэтический. Конец XX – начало XXI вв.» (изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010), «Русская поэзия рубежа XX–XXI веков» (учебное пособие ФГБОУ ВПО «Иркут. гос. ун-т», Иркутск, ИГУ 2015), «Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем» (Иркутск, 2016), «Принципы художественной игры Петрушевской» (2019), «Смех и ирония в современной поэзии» (2021), «Вопросы и вопрошание в лирической рефлексии» (2021). «Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д. А. Пригов» (2022).

Рассадин Александр Павлович — литературовед, культуролог, краевед, кандидат филологических наук, доцент, специалист Института истории и культуры региона АНО Центра стратегических исследований Ульяновской области. Автор более 150 статей и книг по истории русской литературы, региональной культуре и лингвистике. Основные публикации: «Николай Языков «Стихом блистая удалым» (Избранное; сост., вступ. и примеч. А.П. Рассадина) (2002), «Симбирские улицы. Топонимический лексикон» (под общ. ред. А.П. Рассадина) (2002), «Последний из пушкинской плеяды: историко-документальное повествование» (Ульяновск, 2002). «История русского библиофильства: метод. пособие» (Ульяновск, 2006), «Поэтическое приношение Николаю Михайловичу Карамзину от благодарных симбирян: «Тебе, наш чистый, добрый гений...» (сост. и коммент. А.П. Рассадина, Ульяновск, 2016).

Сапченко Любовь Александровна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, литературы и журналистики Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова. Докторская диссертация:

«Творческое наследие Н.М. Карамзина: проблемы преемственности» (2003). В прошлом году вышло многостраничное издание, подготовленное Л.П. Сапченко: «Хроника петербургского периода жизни и творчества Н.М. Карамзина (подгот. изд. и коммент. Л.А. Сапченко, СПб: Дмитрий Буланин, 2021).

Трофимов Иосиф Васильевич (19 января 1947–18 февраля 2007) – доктор филологических наук, профессор, автор работ о Н.В. Гоголе, св. И. Брянчанинове, Н.А. Некрасове, И.С. Тургеневе, А.Н. Островском, А.П. Чехове, Ф. Сологубе, А. Белом. С.А. Есенине, И.А. Ильине, Б.К. Зайцеве, М.А. Осоргине, М.М. Пришвине, Л.М. Леонове и других русских писателях религиозных философах и богословах. Работал в университетах Стерлитамака, Дрогобыча. С 1988 г. – в Даугавпилсском университете. Был председателем Центра Русской культуры (Дом Мелетия Каллистратова), старостой старообрядческой церкви в Даугавпилсе. Сопредседатель Международного научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты». Публиковался в России и в европейских научных изданиях. Под его редакцией в 2003 г. опубликован сборник «Протопоп Аввакум: история и современность: (к 320-й годовщине мученической кончины протопопа Аввакума)». В 2006 г. в издательстве УЛГТУ вышла его монография «Искушение литературой. Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века».

Цветова Наталья Сергеевна – доктор филологических наук, доцент, профессор Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета. Монографии: «Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX в.». СПб.: фак-т филологии и искусств СПбГУ, (2008); «Валентин Распутин в слове и за словом». СПб., (2018).

Фаритов Вячеслав Тависович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных

наук, Самарский государственный технический университет, автор работ, посвященных изучению новых тенденций в современной философии и литературно-философского содержанию творчества А.С. Пушкина, русских поэтов XIX века, и монографий «Онтология трансгрессии. Г.В.Ф. Гегель и Ф. Ницше у истоков новой философской парадигмы (из истории метафизических учений)», (М., 2017), «Идея вечного возвращения в русской поэзии XIX – начала XX веков» (СПб., 2018), «Ницшеанские размышления. Очерки по философии маргинальности» (СПб., 2022).

Якимова Людмила Павловна — доктор филологических наук, гл. научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск), литературовед, автор работ о литературе Сибири и русской литературе советской эпохи, известный исследователь творчества Л.М. Леонова, Заведующий сектором русской и советской литературы Института истории, филологии и философии СО Академии наук СССР. Член редколлегии «Литературных памятников Сибири» (Иркутск, 1979–1993), «Очерков русской литературы Сибири» (Новосибирск, 1982). Монографии: «Многонациональная Сибирь в русской советской литературе (Новосибирск», 1982); «Литература и литераторы Сибири» (Новосибирск, 1988); «Литературная критика журнала “Сибирские огни” (1920–1980-е годы)» (Новосибирск, 1994 (соавт.); «Мотивная структура романа Л. Леонова “Пирамида”» (Новосибирск, 2003); «Повести Леонида Леонова 20-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл и цикл» (2007); «Вводный эпизод как структурный элемент поэтики Леонида Леонова» (Новосибирск, 2012); «А.П. Чехов после Сибири. Мотивные концепты последнего периода творчества» (Новосибирск, изд-во СО РАН, 2020).

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

ИСТОКИ И СМЫСЛ ПРОТИВОСТОЯНИЯ РОССИИ И ЗАПАДА: (ЯЗЫК, ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ, ЭСТЕТИКА)

И. И. Плеханова

Язык как условие самоопределения
(Рефлексия в контексте текущей истории) 9

Е. А. Костин

О возникновении идеального отражения
в сознании человека и выделении его эстетической функции
в мифологии (Анализ некоторых предпосылок
антропологического слома современного человека)..... 45

В. Т. Фаритов

Кошунство и богопочитание:
негативное утверждение абсолютного 67

АНТИТЕЗА СВЕТА И ТЬМЫ В СУДЬБЕ ЧЕЛОВЕКА (РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВВ.)

Л. А. Сапченко

Война 1812 года и её последствия
в письмах и стихах Н.М. Карамзина..... 77

А. Л. Казин

Таинственное в творчестве А.С. Пушкина 91

<i>Л. П. Якимова</i>	
«Три года» А.П. Чехова: повесть как роман	109
<i>А. А. Дырдин</i>	
Трагизм и героика войны в эстетико-философском мировоззрении М.А. Шолохова	125
<i>А. Ю. Большакова</i>	
История & символика: деревенской и военной прозы XX в.	151
<i>А. И. Ванюков</i>	
«Момент истины. В августе сорок четвёртого» В. Богомолова: авторская концепция и композиция романа	171
<i>Н. С. Цветова</i>	
Антропологический код современной русской прозы	211
<i>В. С. Воронин</i>	
Абсурд и логика войны в романе В.Б. Смирнова «На переломе».....	221

**ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА**

<i>В. А. Беглов</i>	
Мир в войне и война в мире (по произведениям М. Шолохова и его современников)	235
<i>А. Г. Лысов</i>	
«Море на запоре». «Прощание с Матерой» в контексте произведений о втором всемирном потопе в русской литературе XX века	241

<i>И. В. Трофимов</i> «Приглашение к жизни». Философема «жизнь» в романе Л. Леонова «Русский лес»	261
---	-----

СООБЩЕНИЯ, ОТКЛИКИ, ЭССЕ

<i>Е. В. Корочкина</i> Символический образ паука в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист»	277
--	-----

<i>Н. А. Гильмутдинова</i> Война: время и место в памяти культуры	283
--	-----

<i>Н. М. Муравьёва</i> «Природа, мир, тайник вселенной...» (по роману-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон»)	291
---	-----

<i>А. П. Рассадин</i> Война и мир в поэме Н.Н. Благова «Волга» (К вопросу о социально-культурной проблематике произведения)	303
--	-----

<i>В. Я. Иванова</i> Рупосов Н. Крутые перекаты. Родословная писателя В. Распутина (Сибирь. 2022. № 1. С. 32–60). Рецензия	315
---	-----

<i>Сведения об авторах</i>	325
----------------------------------	-----

Научное издание

**СМЫСЛЫ ВОЙНЫ И СМЫСЛЫ МИРА (MIRA)
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ
XIX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ**

Коллективная монография

Отв. редактор *А. А. Дырдин*

Технический редактор *А. О. Куранов*

ЛР № 020640 от 22.10.97.

Подписано в печать 08.12.2022. Формат 60×84/16.

Усл. печ. л. 19,53. Тираж 35 экз. Заказ № 536.

ЭИ № 1743. Объём 1,5 Мб.

Ульяновский государственный технический университет
432027, Ульяновск, Северный Венец, 32.
ИПК «Венец» УлГТУ, 432027, Ульяновск, Северный Венец, 32

Тел.: (8422) 778-113

E-mail: venec@ulstu.ru

venec.ulstu.ru